

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE JAPON SINEMASI

HAZIRLAYAN : GÖKHAN KULOĞLU

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE
JAPON SINEMASI

HAZIRLAYAN : GÖKHAN KULOĞLU



Yazarlar: Ahmet Ziya Sekendiz - Ayşe Altun - Birsen Albayrak - Deniz Balcı
Ercan Gürova - Gökhan Kuloğlu - Olca Karasoy - Yeter Şeko

Başlangıcından Günümüze JAPON SİNEMASI

Hazırlayan
Gökhan Kuloğlu

Yazarlar
Ahmet Ziya Sekendiz
Ayşe Altun
Birsen Albayrak
Deniz Balcı
Ercan Gürova
Gökhan Kuloğlu
Olca Karasoy
Yeter Şeko



Künye:

Hazırlayan:

Gökhan Kuloğlu

Yazarlar:

Ahmet Ziya Sekendiz

Ayşe Altun

Birsen Albayrak

Deniz Balcı

Ercan Gürova

Gökhan Kuloğlu

Olca Karasoy

Yeter Şeko

1.basım Aralık 2016

ISBN: 978-605-65505-1-5

Yayın Hakları: Japon Yayınları

Sertifika: 22055

Adres: Kültür Mah., 3842. Sokak, Deniz Apt., No:17, D:8, Kepez- Antalya

Telefon: 0242 2271194-0532 2244459

Faks: 0242 2271194

E-posta: haydar_cakmak@hotmail.com.tr

Kitap Editörü: Ömer Turan

Kitap Kapak: Gökhan Kuloğlu

Kitap Tasarım: Orhan Eren Uncu

Baskı: Tarcan Matbaası

Bu kitabın yayın hakları Japon Yayınları'na ittir.

Sunuş

Bu kitabı oluştuma fikri **Japon Sineması Platformu** altında çıkarmış olduğumuz aylık sinema ve sanat dergimizin yazarlarıyla yaptığımız ortak çalışmalar sonucunda ortaya çıktı. Daha sonraki süreçte literatürde Japon sineması üzerine yazılan yazıların ve çıkarılan kitaplarda ayrılan makalelerin yetersiz olduğunu fark ettik. Bunun üzerine Türkiye’deki sinema literatürüne renk katacak bu çalışma üzerinde çalışmaya başladık, yoğun ve uzun çalışmalarımız sonucunda Japon sinemasını başlangıcından günümüze anlatan bu çalışmayı hazır hale getirdik.

Bu çalışmayı hazırlarken okuduğumuz Türkçe, İngilizce ve Japonca kaynakların yazarlarına, bizlere bu süreçte yardımcı olan tüm arkadaşlarımıza, hocalarımıza ve araştırmacılara desteklerinden dolayı teşekkür ederiz.

Ve kitabın ortaya çıkış sürecinde bizimle birlikte bu bilinmeyen coğrafyada yolculuğa çıkan, yeni şeyler keşfetmemize vesile olan tüm yazar arkadaşlara sabırlı çalışmaları için teşekkür ederiz.

İçindekiler

Sunuş	4
Giriş	9
Japonya’da Erken Dönem Sineması	11
Japonya Sinema ile Tanışıyor	12
İlk Dönem Japon Sinemasında Tiyatro Etkisi	17
Kadın Oyuncu Yaşagında Oymalar ve Benshiler	21
Büyük Kanto Depremi Öncesi ve Sonrası Sinema	25
Kaynakça	28
Japon Sineması 1930’lar: Sesli Film ve Yeni Yönelimler	29
Sessiz ve Sesli Dönem	29
Yeni Yönelimler	32
Kaynakça	34
Japon Sinemasında Savaş Öncesi ve Sonrası	
Dönem: Propaganda ve Sansür	35
Savaş Öncesi Japonya	36
Savaş Dönemi Japonya ve Sinemada Propaganda Etkisi	38
Savaş Sonrası Japonya ve Sinemada Yaşanılan Değişimler	45
Kaynakça	52
Japon Yeni Dalga Sinemasından Avantgarde Sinemaya	54
Japon Yeni Dalgasını Hazırlayan Süreç ve Perde Arkası	55
Japon Yeni Dalga Akımı	60
Dönemin Yönetmenleri ve Temaları	63
Yeni Dalgadan Avantgarde Sinemaya	92
Japon Yeni Dalgası ve Avantgarde Filmografisi	94
Japon Yeni Dalgasından Filmler	97
Avantgarde Filmlerden Seçmeler	105
Kaynakça	112
1970 Sonrası Japon Sineması	114

Güneş Kabilesi Akımı (Taiyozoku, Sun-tribe).....	116
Pembe Filmler (Pink Movie, Pinku Eiga)	120
Romantik Soft Pornografi.....	125
Video Dönemi	126
Hentai (Pornografik İçerikli Animeler)	126
Yakuza (Japon Mafyası) Filmleri	127
Kaynakça	131
Japon Korku Sineması ve Anime Dünyasına Bakış	133
Japon Korku Filmlerinde İşlenen Konular	138
Japon Korku Sinemasında Öne Çıkan Filmler	140
Japon Korku Sinemasında Öne Çıkan Yönetmenler	148
Animenin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi	150
Anime Dünyasında Öne Çıkan Yönetmenler	154
Korku Sinemasında Animeler	155
Korku Türündeki Animelerde Öne Çıkan Eserler	156
Kaynakça	162
Japon Sinema Endüstrisi Tarihine Genel	
Bakış: Stüdyolar ve Festivaller.....	163
Daiei Motion Picture	164
Art Theatre Guid.....	166
Kadokawa Pictures	168
Toho.....	169
Nikkatsu Corporation	171
Shochiku	172
Toei.....	175
Diğer Japon Film Stüdyoları	176
Japon Film Festivalleri	176
Kaynakça.....	182
Japon Sinemasında Önemli Oyuncular	183
İsuzu Yamada	183
Kinuyo Tanaka	185
Masayuki Mori	187
Machiko Kyo	189
Takashi Shimura	192
Toshiro Mifune	193

Tatsuya Nakadai	195
Setsuko Hara.....	197
Diğer Japon Sinema Oyuncuları	198
Kaynakça	201
Japon Sinemasında Önemli Yönetmenler:	
Güneşin Batmadığı Ülkeye Yolculuk.....	202
Akira Kurosawa.....	203
Yasujiro Ozu.....	209
Kenji Mizoguchi.....	211
Nagisa Oshima	214
Hiroshi Teshigahara.....	218
Takeshi Kitano	221
Kaneto Shindo	225
Shohei Imamura.....	227
Hayao Miyazaki.....	231
Koji Wakamatsu	236
Hirokazu Koreeda.....	239
Masahiro Shinoda	242
Kon Ichikawa	244
İshiro Honda.....	248
Diğer Yönetmenler	251
Japon Sinemasındaki Önemli Filmler	258
Rashomon	259
Tokyo Story	261
Ugetsu Monogatari	263
Seven Samurai	265
Sansho the Bailiff	269
Godzilla	271
Woman in the Dunes	273
Tetsuo: The Iron Man.....	275
Audition.....	277
Dolls	279
Still Walking.....	282
Departures	284
Spirited Away.....	286

Love Exposure.....	288
1990'lerden 2000'lere Japon Sinemasına Bakış	291
Japon Mali Krizi ve Sinemaya Etkisi	292
Mali Krizin Sinemaya Yansımaları	294
2000 Sonrası Bağımsız Sinema ve Yeni Arayışlar: Queer, Live-Action, Animasyon Yapımlar	296
Kaynakça	302

Giriş

Japon Sineması'nın başlangıcından günümüze kadar olan sürecini inceleyen bu çalışma 11 bölümden oluşmaktadır. Kitabın birinci bölümünde **Gökhan Kuloğlu**, sessiz dönem Japon sinemasının izini sürerek Japonya topraklarında sinemanın özgün anlatısını oluşturan dinamikleri, ilk çalışmalara ve teknik unsurlara dair okuma yapmaktadır. İkinci bölümde ise **Ayşe Altun**, sessiz dönemden sesli film dönemine geçiş sürecini ve tiyatro etkisindeki ilk dönem filmlerinin haricindeki yeni sanatsal yönelimleri örnekleriyle açıklamaktadır. Üçüncü bölümde **Gökhan Kuloğlu**, savaş döneminde Japon sinemasının yaşadığı değişime, milliyetçi mesajlar içeren propaganda filmlerine, savaş öncesi ve sonrası sansür yasasının Japon sinemasına etkisine değinmektedir. Dördüncü bölümde **Birsen Albayrak**, savaş sonrasında Japon sinemasında oluşan özgür ortamdan beslenerek ortaya çıkan Japon Yeni Dalgası ve Avantgarde akımı hazırlayan sürece, bu akımın özelliklerine, temsilcilerine ve bu akımların örneklerini incelemektedir. Beşinci bölümde **Ahmet Ziya Sekendiz**, 1970 sonrası dönemde Japon sinemasında ortaya çıkan “*Güneş Kabilesi akımı*”, pembe film, romantic soft pornografî, video dönemi, yakuza filmleri ve hentai gibi farklı film akımlarını örnekleriyle ele almaktadır. Altıncı bölümde **Olca Karasoy**, Japon korku sinemasını oluşturan dinamiklere ve örneklerine değinilirken Japon çizgi filmi “*animele-ri*” ortaya çıkış sürecine ve korku türündeki temsillerine değinmektedir. Yedinci bölümde **Yeter Şeko**, Japon film endüstrisinin önemli dinamiği olan stüdyolara ve film festivallerinin izini sürmektedir. Sekizinci bölümde **Gökhan Kuloğlu**, özgün çalışmaları ve oyunculuklarıyla Japon sinemasında adından söz ettiren sinema oyuncularına yer vermektedir. Dokuzuncu bölümde **Deniz Balcı**, Japon sinemasında derin izler bırakmış birçok yönetmeni özgün çalışmalarıyla derinlemesine incelemektedir. Onuncu bölümde **Ercan Gürova**, Japon sinemasında ortaya çekildikleri dönemde ve sonrasında derin izler bırakmış filmleri ele almak-

tadır. On birinci bölümde **Birsen Albayrak**, 1990'da yaşanan ekonomik kriz sonrası bunalıma giren Japonya'da sosyal çöküntü içerisinde sinemanın izlerini sürerken bu süreçte ortaya çıkan yeni film yönelimlerine ve bunlarına önemli temsillerine ışık tutarken günümüz Japon sinemasına ışık tutmaktadır.

JAPONYA'DA ERKEN DÖNEM SİNEMASI

Gökhan Kuloğlu

İnsanların hayatına girdiği ilk günden itibaren bir düş makinesi, hayal perdesi olmayı başaran sinema hiç kuşkusuz gittiği her ülkede ilgiyle karşılanmış, farklı anlamlara bürünmüş ve kitleleri etkilemeyi başarmıştır. Gerek sessiz gerekse de sesli dönemi olsun, sinema her zaman farklı anlamları üzerinde taşımayı başarabilmiştir.

Uzakdoğu'nun en gelişmiş sinemasına sahip olan Japonya, aynı zamanda batı ülkeleri tarafından da en çok bilinen sinemadır. Köklü bir tarihe sahip olan Japon sineması, son yıllarda her ne kadar korku, gerilim ve animasyon filmleriyle adından söz ettirse de Uzakdoğu'da ilk film gösterimleri ilk bu ülkede yapılmıştır. Yapım şirketleri ve stüdyolar yaygınlaşarak Japonya'da sinema endüstrisi kısa sürede gelişmiştir.

Diğer Asya ülkelerine kıyasla sinema aygıtını kısa sürede benimseyerek kendi kültürüyle sentezleyerek yeni bir sinema dili yaratmayı başaran Japonya, Noh, Kabuki, bunraku ve utsushi gibi kültürel öğeleri sinemayla sentezleyerek kendi anlatım dilini oluşturmuştur. Böylelikle yabancı bir araç olan sinema, Japonlara kendi ürünü hissini vermiş, ilgiyle karşılanmış ve kendine özgü bir anlatım oluşturmuştur.

Büyük çoğunluğu tiyatro oyunlarının filme alınmasından oluşan erken dönem Japon sinemasında, seyirciye filmleri benshi adı verilen anlatı-yorumlayıcılar tanıtmış, film öncelerinde reklamlara yer verilmiş, yabancı filmler izlenirken hikâyenin izleyici tarafından anlaşılması için ara yazılar olmayan filmlerde anlatılar öyküyü seyirciye anlatmıştır. Tiyatro geleneği ile sıkı sıkıya bağlı olan Japon sineması, benshilerin etkisi ve anlatım biçimleri nedeniyle uzun yıllar sesle tanışamamış, yine erken dönem filmlerinde Japon tiyatrosunun gelenekleri doğrultusunda kadına yer verilmemiş, tiyatro oyunlarındaki ve filmlerdeki tüm kadın rolleri oymalar tarafından canlandırılmıştır.

Tüm bu anlatım biçimi, sinemanın ilerleyiş öyküsüne baktığımız zaman sinema, Japonya'nın kültürel mirasını sentezleyerek bambaşka bir anlatı oluşturmuş, aşk gibi savaş gibi bilindik öyküleri farklı dille seyir-

ciye aktarmıştır. Her döneminde olduğu gibi bazen sansürle sınırları çizilmiş, bazen de gelenekler çevresinde teknik gelişmelerle geç tanışmıştır. Her ne kadar ilk döneme dair sinema arşivinin büyük çoğunluğu işgalci güçler tarafından yok edilse de, yazılı metinlerden, yönetmen notlarından ve kalan arşivlerden öğrenebildiğimiz bilgiler ışığında sinemanın Japonya'daki ilk dönem (sessiz dönem) serüveni bizlere renkli-kültürel değerlerle iç içe geçmiş bir tablo sunmaktan kaçınmamıştır.

Japonya, Sinema İle Tanışıyor

Uzakdoğu'nun en gelişmiş sinemasına sahip olan Japonya, aynı zamanda batı tarafından Uzak Doğu ülkeleri içinde sinema ile en erken tanışan ülkedir. Lumiere Kardeşler'in 28 Aralık 1895'de Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin Hint Salonu'ndaki halka açık ilk gösterimiyle insanların hayatına giren sinema¹ bir yıl sonra Japonya topraklarına gelir. Edison'un "*Vitascope*" aygıtı ülkeye 1896 yılında ulaşırken Japon halkı sinemayla, 21 Kasım 1896'da Kobe'de yapılan bir kinetoskop gösterisi aracılığıyla tanışır. Kobe'de bu gösteriyi düzenleyen Amerikan Riner & Co'dan bir kinetoskop satın alan M. Takashi, Tokyo'da da benzer bir gösteri düzenletir ve bu gösteri halk tarafından büyük ilgi görür. 1897 yılında Tokyo'da sesli bir gösteri yapılır, film oynatılırken, perdenin arkasındaki mikrofondan ses sanatçısı görüntüleri yorumlar. Daniel Close adındaki bir Amerikalı yurtdışından birçok film getirterek Japonları yeni filmlerle buluşturur. (*New York Yangını, Niagara, Marie Stuart'ın İdamı* vb).² Daha sonra Lumiere sinematografin iki operatörü (Gabriel Veyre ile Constant Girel) başta Tokyo, birçok kentte çekimler yapar. Japonya sokaklarında çekimler gerçekleştirir.³ Diğer birçok ülkede olduğu gibi Japonya'da da çekilen bu görüntüler toplu gösterimler ile halkla izletilir. Kobe'de 1986 tarihinde yapılan gösterimler ile Japonlar⁴, sinemanın

¹Abisel Nilgün, *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti., 2010, s.32.

²Teksoy Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, (1.Cilt), İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., (3. Baskı), 2009, s.206.

³Şen Aygün, *Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime*, İstanbul: Doğu Kitabevi., 2014, s.155.

⁴Oylum Rıza, *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011, s.34.

büyük dünyasıyla tanışmışlar ve sonrasında kendi filmlerini üretmeye başlamışlardır. Böylelikle Japon sinemasının “sessiz dönemi” başlamış olur.

1897’de Fransızlar ve Amerikalılar, ülkelerinde ürettikleri filmler için başka ülkelerde pazar bulmak için arayışa girerler. Bu arayışla birlikte Tokyo’da birkaç gün arayla halka açık alanlarda film gösterimleri gerçekleştirirler.⁵ 1897 yılının bahar ayından itibaren Japonya’da, İngiliz film kameraları Baxter ve Wray, Konishi Photographic Store tarafından ithal ediliyordu.⁶ 1897’den sonra Shiro Asano, Tsunekichi Shibata ve Kanzo Shirai, Japonya sokaklarını ve geysa danslarını İngiltere’den ithal edilmiş kameraları kullanarak filme almış, *Bake Jizo* (Uğursuz Jizo-1898) ve *Shinin no sosei* (Bir Ölünün Dirilişi-1899) gibi hile efektler üzerine kurulu skeç filmler yapmışlardır. Film gösterimlerinin yapılmasına ve yeni filmlerin de üretilmesine rağmen 19. yüzyılın sonunda Japonya’da yerleşik bir sinema endüstrisi henüz oluşmamış ve sinema pazarının büyük çoğunluğu Fransız, İngiliz ve Amerikan filmlerinin egemenliğindedir. Hiroshi Komatsu, bu dönemde sinemaya ilgi duyan Japon seyircinin yerli film beklentilerine rağmen Japon filmlerinin Kabuki oyunlarının filme alınmasından ileriye gidemediğini ve bu isteklere karşılık verecek bir yapım şirketi, stüdyonun da olmadığından bahseder.⁷

1900’lü yılların başında Konishi Photographic Store, Asanuma & Co. Ve Tsurubuchi Photographic Store’da film yapımına başlamış; fakat sonradan film yapımını bırakarak ham film ve ekipman satmaya yöneldiler. Bu gelişmelerin haricinde Japonya’da halk, yerli film görmek istiyordu. 1904 yılına kadar bu isteği karşılayacak bir yapım şirketinin olmaması sebebiyle halkın bu isteği birkaç yıl daha bekledi. 1903’te kurulan Komatsu Company bu istekten yola çıkarak bazı filmler yaptı ve bu filmleri taşrada seyyar gösterimle gösterdi. Komatsu Company’nin haricinde en aktif çalışan yapım şirketi Yoshizawa Company, haber, manzara ve geysa

⁵Nochimson P. Martha, *Bir Dünya Sinema*, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayımları Ltd. Şti., 2012, s.197.

⁶Nowell-Smith Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2003, s.212.

⁷Komatsu Hiroshi, “Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya”, *Dünya Sinema Tarihi içinde*, Haz. Geoffrey Nowell-Smith, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2003, s.212-213.

danslarını filme alarak halka gösterdi. Her ne kadar bu yapım şirketlerin küçük çaplı girişimleri ilk kıvılcımlar olsa dahi o dönem Japon sinema pazarına Fransa'dan gelen yabancı yapımcılar egemendi.⁸

Japonya'da sinema, ilk yıllarını belli bir yapılanma olmadan geçirirken 1904'den itibaren Japonlar, batıdan gelen bu icadı Rus-Japon savaşının cephelerine film ekipleri gönderecek kadar kavrar ve benimser. Öyle ki 1905 yılında savaş sırasında çok sayıda gazeteci ve kameraman, savaş haberleri yapmaları için Asya kıtasına gönderilmesi, Japonya'da yerli film üretiminin canlanmasını sağlamıştır.⁹ Bu dönemde savaş filmlerinin popülerlik kazanmış ve ayrıca yine Japon-Fransız ortak yapımı sahte belgeseller üretilmeye başlanmıştır. *“Rus-Japon savaşıyla ilgili bu sahte belgeseller, izleyicinin dikkatini o zamana kadar Japon sinema endüstrisinde fark edilmeyen bir ayrıma, öykülü film ile öykülü olmayan film arasındaki farklılıklara çekti.”*¹⁰

Bu gösterimler ile birlikte sinema Japonya topraklarında ilgiyle karşılanması üzerine gösterimlerin sayısı artar, küçük çaplı yapım şirketleri açılır ve kısa süre içerisinde Japon üretimi kameralar, alıcılar imal edilmeye başlanır. Bu süreci stüdyoların ve sinema salonlarının açılması izler.

Japonya'da 1908 yılına kadar bir film stüdyosu bulunmuyordu. Boyama arka planları bulunan kabuki oyunları dâhil bütün filmler açık havada çekiliyordu. Uzun yıllar stüdyo sistemi olmadan film üretimini devam ettiren Japon yapımcılar ve yönetmenler, Yoshizawa Company'nin başkanı Kenichi Kawaura'nın Amerika'daki Edison stüdyolarını ziyaret ettikten sonra edindiği deneyimler ile Tokyo, Megura'da Ocak 1908'de yapımı tamamlanan cam bir stüdyo inşa etti. Japonya'nın ilk stüdyosu olan bu stüdyonun hemen ardından Pathe'nin sahipleri Tokyo, Okubo'da bir stüdyo kurdular; daha sonra Kyoto'da Yokota Company bir stüdyo açtı. Bir yıl sonra ise kurulan Fukuhudo Company ise Tokyo, Hanamidera'da açtığı stüdyosunda film yapımlarına başladı.¹¹ Aynı yıl, bir kukla filmi gramofon eşliğinde gösterilerek bir sesli sinema denemesi

⁸Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, s.213.

⁹Şen, *Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime*, s. 155.

¹⁰Komatsu, *“Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya”*, s.213.

¹¹Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, s.213.

daha yapıldı. Bu gelişmeler ışığında 1909 yılından itibaren Japonya’da film yapımcılığı belli bir sistem içerisine girerek düzenli olarak filmler üretilmeye başlandı. Kabuki oyunlarından kayda alınan filmlerin yanı sıra, öykülü film yapımcılığının da başlamasına sebep oldu. Japon sinemasının ilk döneminde bu dört stüdyo yapımcılığın öncüsü olarak yeni yönetmenlerin yetişmesine katkı sağladılar. Ve böylelikle Japonların kendi filmlerini üretmeye başlamasında önemli bir hamle olan bu stüdyo girişimleri ile birlikte film üretimi zamanla artmaya, türsel olarak çeşitlilik göstermeye başladı.

1912 yılında ise film pazarında tekelleşmeyi daha da kuvvetli kılmak adına Yoshizawa, Yokota, Pathe ve Fukuhudo stüdyoları birleşerek Nippon Katsudoshashin Co. (Nikkatsu) adlı tröst oluşum stüdyoyu oluşturdular. Tokyo, Mukojima’da kurulan stüdyo shinpa türünde filmler yaptı. Çoğunlukla yabancı romanlardan ve gazete tefrikalarından uyarlama çağdaş filmler çekilmesine öncü oldu. Bu tröste karşılık olarak anti-tröst stüdyolar ortaya çıkmaya başladı. 1914’de kurulan Tenkatsu, Nikkatsu’ nun en güçlü rakibi oldu. Tenkatsu, Nikkatsu ile rekabet edebilmek için Charles Urban’ın Kinemacolor haklarını satın alarak hem geleneksel hem de çağdaş filmler yaptı. Ve bu yeniliklerine 1914 yılında sinemada kadın oyuncu kullanarak bir yenilik daha kattı.

Zamanla stüdyoların rekabetinden ve tekniklerin çeşitlenmesinden yola çıkarak sinemada türler ortaya çıkmaya başladı. Eski Okul ve Yeni Okul adı verilen (jidaigeki ve gendaigeki) film akımları ortaya çıktı. Japonya’nın antik zamanlarından hikâyeler anlatan ve geleneksel Japon tiyatrosundaki yerleşik kavramları kullanan **jidaigeki** filmleri oyuncuların genellikle tarihsel giysiler içinde görüldüğü, daha çok çatışma ve kılıç savaşlarını konu alan sahnelerden oluşmaktaydı. Modern drama olarak adlandırılan ve çağdaş konuları ele alan **gendaigeki** filmleri ise Batı tarzını ele alıyordu. Bu iki akım dışında bungei-eiga adı verilen öne çıkan önemli edebiyat uyarlamaları filmlerde bulunmaktaydı. Bu türsel çeşitlenme ile Japon filmleri tek tip olmaktan zamanla çıkmaya başlamıştır. Tokyo’daki stüdyolar daha çok günlük yaşama ilişkin “gendai-geki” filmlerini çekerken, Kyoto’daki stüdyolar ise daha çok “jidai-geki” kostüme dönem filmleri çekimlerine ağırlık vermişlerdir. 1908 yılında Kyoto’da ünlü kabuki yöneticisi Makino Sozo, eşliğindeki aktörlerle

dönem dramaları yapmaya başlar. Çekmiş olduğu Honnoji Gassen (Honnoji Tapınağı Savaşı, 1908) gibi filmlerle *jidaigekinin* (Japon dönem filmi) ilk temsilcisi olur. İlk başlarda gezici bir kabuki aktörü olan Onoe Matsunosuke, Makino Shozo tarafından keşfedilerek sinemaya kazandırılır. İlk rolünü yine Shozo'nun yönetmenliğini yaptığı *Goban Tadanobu* filminde kahraman bir savaşçıyı canlandırır ve kısa sürede seyircinin sevgisini kazanır. Seyircinin desteğini arkasına alarak sessiz dönemde birçok filmde görev alır ve Japon sinemasının ilk süper starı olur. Rol aldığı 1921 yapımı *Jiraiya* filmi ile kariyerinin zirvesine ulaşır.¹²

1903 yılının Ekim ayında ise Tokyo, Asakusa'da ilk sinema salonu hizmete girdi. *Denki-kan* ya da "Elektrikli Salon" olarak adlandırılan sinema salonunun faaliyete girmesiyle birlikte Japon sinema endüstrisi, stüdyolarda üretilen filmleri gösterecek mekânlara kavuşmaya başlamıştır.¹³ Seyirciye ilk olarak batıdan ithal edilen filmlerin gösterildiği 240 sandalyeli *Denki-kan*'da filmlerin gösterimi ve seslendirilmesi için Somei Saburo görev almıştır. Somei, ekranda dönen sessiz filmdeki karakterlere sesiyle yeniden can vererek izleyicinin gözünde aktör rolünü kapmıştır.¹⁴ Tokyo'nun yalnızca film gösteren ilk büyük sineması *Saifukan* ise 1910'da açılmıştır. Öyle ki ilk sinema salonunun faaliyete girmesinin hemen ardından sinemaların sayıları artmaya başlamış ve tiyatro gösterilen salonlarda zamanla film gösterimleri için kullanılmaya başlanmıştır.

Japonya'da sinemanın ilk dönemlerinde, kabuki oyunlarının filme alınmasının haricinde savaş filmleri, haber filmleri ve belgeseller de üretilmiştir. Sinema sanatı böylelikle Japonya'da, yavaş yavaş tek biçim olmaktan kurtularak farklı türlerle ve biçimlerle tanışmaya başlamıştır.

¹²Ad Blankestijn, *A History of Japanese Film by Year: First Stirrings (1896-1909)*, <http://www.japannavigator.com/2015/03/a-history-of-japanese-film-by-year-1896.html>, (Erişim Tarihi:10.08.2016).

¹³Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, (1. Cilt), s.206.

¹⁴Stanish Isalde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, London: Continuum International Publishing Group, 2006, s.18.

İlk Dönem Japon Sineması'nda Tiyatro Etkisi

İlk dönem Japon sinemasına baktığımızda tiyatronun etkisini görebiliyoruz. Geleneksel Japon tiyatrosu oyunları olan kabuki, bunraku, noh ve utsushi oyunlarının etkisinin yanında Shingeki diye adlandırılan batı tiyatrosu ve modern Japon tiyatrosu shimpa, sinemayı besleyen üç ana akım olarak karşımıza çıkıyor.

Japon sinemasının sessiz dönemi boyunca, üretilen filmlerde Noh, Kabuki ve Bunraku gibi tiyatro geleneklerinden yararlanarak bir film gösterme biçimi ve dili geliştirilir. Geçmiş yıllar öncesine dayanan köklü bir tiyatro geleneği olan Japon seyircisi, tiyatrodan sinemaya geçiş sürecini Meiji¹⁵ ve Taisho¹⁶ dönemlerinde gerçekleştirir. Bu dönemlerde çok canlı bir Japon sinema endüstrisi olduğu bilinse de bu döneme ait filmler II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikalı sansürcüler tarafından parçalanıp yakılırlar. İşgalci Amerikan güçleri bu döneme ait filmlerin feodal fikirlerle dolu olduğunu ve bu yeni Japonya algısı için tehdit oluşturduğu bahanesiyle Japon sinemasının ilk dönem sinema arşivini yok ederler.

Büyülü fener ya da *utsushi* gösteri geleneğinden esinlenen ilk filmler, zamanla kabuki, noh ve bunraku gibi farklı tiyatro türlerinden de esinlenerek sinema dilini oluşturur. Bu geleneksel kültür öğelerinden kabuki oyunları Japon sinemasında önemli yer tutmaktadır.

Kabuki isminin kökeninde, “tuhaf davranışlarda bulunmak ve tuhaf görünmek” anlamındaki *kabuku* fiili vardır. Entrika, intikam, doğaüstü olaylar, yüksek macera ve karmaşık aşk ilişkilerinin ele alındığı kabuki tiyatrosu, ilk kez Japon şintoist tapınağında görevli olan bir kadın dansçı olan Izumo no Okuni'nin yapmış olduğu abartılı bir dansla kabukinin (*kabuki odori*) başladığı söylenir. İlk zamanlar tapınak içerisinde doğan ve dini öğelerle ele alınan kabuki oyunları, zamanla din etkisinden arınarak günümüzdeki formatına kavuşur. Abartılı jestler, gösterişli kostümler

¹⁵1868 yılında gücünü yitiren ve finansal baskılarla tükenene Tokugawa'ların yerine Shougun'dan topraklarını ve ayrıcalıklarını kazanarak imparatorluğa gelen Meiji ailesinin yönetimindeki Japonya'da merkez yönetim kutsal şehir Kyoto'dan Tokyo'ya taşınır. Japonya'nın bu dönemi enternasyonalizmin ve modernleşme hareketlerinin öne çıktığı dönemdir.

¹⁶Meiji İmparatorunun ölümüyle birlikte 1912'de Taisho'nun tahtı devralmasıyla Japonya'da başlayan dönemdir. 1926'ya kadar süren bu dönem Japonya'da ekonomik refahın ve aynı zamanda yükselen militarizmin dönemi olarak bilinmektedir.

ve ağır makyajın yer aldığı tiyatrodan, sahne diyaloglarına, aksiyona (dans-jest-hareket) önem verilmiş ve görsel-işitsel öğeler arasında tamamlayıcı bir ahenk yakalanmıştır.

Kabuki her şeyden önce müzik, jest, mimik ve oyunculuğun dengesini kusursuz şekilde yakalayan ender bir sanattır. Öyle ki gösterinin bütün unsurları eşit derecede etkiye sahiptir. Gösteri sırasında müzik oyunculuğun önüne çıkmazken oyunculukta dekorun önüne geçmez. Hepsisi bir bütündür ve bir bütünün amacına ulaşması için bütün halinde hareket eder. Böylelikle izleyicide dikkati bütünlüğe ve gösterinin kendisine çeker.¹⁷

İlk Japon filmleri kabuki oyunundan sahnelerin kayda alınmasıyla sunulmuştur. Tsukemichi Shibata tarafından 1899 yılında kayda alınan *Momijigari* (Kızıl Akağaç Yapraklarını Seyretmek) ve *NininDojoji* (Dojo Tapınağında İki Kişi) filmlerinin yanında yine aynı yıl Tsuneji Tsuchiya'nın Nio no ukisu (Küçük Dalgıçkuşunu Yüzen Yuvası) filmi kabukiden kayda alınan filmlere örnektir. Bu filmlerden *Momijigari*, o dönemin usta kabuki oyuncularını olan Danjuro Ichikawa IX ile Kikugoro Onoe'nin oynadığı kabuki oyunundan kayda alınan film, ilkel bir anlatım dilene sahip olup üç çekimden ibaret olmasına rağmen ilk Japon filmi olması açısından önemlidir. *NininDojoji* filmi ise Japonya'da yapılan ilk boyama filmi. Bu filmin boyamasını Japonya'nın ilk yapım şirketlerinden biri olan Yoshizawa Company üstlenerek filmi renklendirmişti.¹⁸ Kabuki oyunundan kayda alınan filmlerin yanı sıra, bu filmler öncesi gösteriler, tanıtımlar da dikkat çekmiştir. 1900 yılından itibaren kabuki oyunlarına sponsor firmaların desteğiyle birlikte sahnelerin yanına maket-dekor ve serin hava üfleyen fan temin edilerek seyircinin görsel zenginliğini arttırılırken aynı zamanda konforuna da katkı da bulunulmuştur.

Noh (Noğ) tiyatrosu, bilinen en eski tiyatro oyunudur. Noh, geleneksel Çin sanatından ve geleneksel Japon halk oyunlarından yaptığı alıntılarla 14. yüzyılda önem kazanmıştır. Büyük tapınak ve ibadet yerlerinde desteklenen oyunlar daha çok dini tören havasında geçmiştir. Ünlü yazar

¹⁷Gökhan Kuloğlu, "Kabuki Tiyatrosu", <http://japonsinemasi.com/kabuki-tiyatrosu/> (Erişim Tarihi: 06.08.2016).

¹⁸Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, s.213.

Kamanni ve oğlu Zeami'nin yaptıkları değişikliklerle günümüzdeki halini alan oyun, Shogun Ashikaga'nın desteğini de alarak yüksek sosyal sınıf tarafından desteklenmiştir. Aristokrat kesimi, Budizmi işlerken, Kabuki güncel konuları ve Shinto felsefesini de ele alan Noh tiyatrosu, günümüzde halen daha sahnelenmektedir. Kahramanlık (samuray), tanrıların oynadığı (Şinto), kadınların aşk acılarını konu alan öyküleri işleyen noh tiyatrosunun kendisine özgü bir anlatım dili vardır. *Sözgelişi, tek bir adım atmak yolculuktur; elin yukarı kalkması üzüntü; baş ve yüzün doğrulması sevinç; ellerin birbirine bağlanması aşk gibi romantik bir duygu; ellerin ovuşturulması kaygı; elin kalçaya vurması "anladım" demektir.*¹⁹ Anlatım dili kodlarla donanmış olan noh tiyatrosunun dilini bilmeden izlemek zordur. Simgeleri bilerseniz dahi oyunu izlemek sabır isteyen bir süreçtir.

Müzikli kukla tiyatrosu olan *Bunraku* ise 100-120 cm boyunda, ıhlamur ağacından yapılmış kuklaların her birine siyah cübbeler *kuroko* (görünmeyen üç oyuncu) tarafından canlandırılan Japon sahne sanatıdır. İnsan varoluşunun acılarına dair hüznü hikâyeler anlatan bunraku, yetişkinlere yönelik olup samisen²⁰ eşliğinde oynanan bir tiyatro türüdür.

1800'lü yılların başında Japonya'da müzik eşliğinde, boyanmış görüntülerin fenerler ile sahneye yansması ve hikâye anlatımının birleşmesinden oluşan sahne sanatı olan *utsushi* ise, sinema Japonya'ya gelmeden önce uzun yıllar seyirciyi fenerle aydınlatılarak hikâye ile desteklenmiş boyama üç boyutlu nesneler arasında yolculuğa çıkarmıştır. Kansai bölgesinde (Osaka ve Kyoto'da dâhil) popüler, ileri teknoloji bir eğlence olmayı başarmış utsushi-e, geleneksel müzik eşliğinde animasyonları sunma tekniği ile seyirciyi büyüler.

Geleneksel tiyatro türlerinin yanında shinpa ve shingeki oyunlarına bakacak olursak; bunlardan *shinpa*, kabuki'nin tam zıttı olarak gelişen bir tiyatro biçimi olup kökenleri Meiji Dönemi'nin ortasına, İnsan Hakları Hareketi'ndeki demokratik fikirleri halka tanıtmayı amaçlayan *soshi*

¹⁹Güvenç Bozkurt, **Japon Kültürü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (4. Baskı), 1992, s.161.

²⁰Çin kültüründe "sanxian" adını taşıyan ve 16. yüzyılda Japonya topraklarına gelen, halk ve sanat müziğinde şarkı sözlerine ve öyküsel şarkılara eşlik etmek amacıyla kullanılan, gövdesi dört köşe, uzun saplı, üç telli müzik aleti. Kabuki tiyatrosunun önemli çalgılarından biridir.

shibai (genç siyasi eylemci oyunları) adıyla bilinen bir türe dayanmaktadır. Batı modelinde politik bir devrim olan ve daha çok ideolojik, günlük yaşamdan konulara eğilen bu tiyatro orta sınıfa hitap etmeyi amaçlıyordu. Daha sonraki yıllar ortaya çıkan *shingeki* ise kabuki ve sihinpa tiyatrosuna bir tepki olarak ortaya çıktı ve Avrupalı modern tiyatronun kabul gördüğü süreç içinde gelişti. Kabuki oyunlarının bazı yönleri alarak modern tiyatrodaki özelliklere uyarladı. Kabuki oyunlarındaki gibi omnagata kullanılırken müziğe ise yer verilmedi. Daha çok edebi uyarlama tiyatrosu olarak gelişen shingeki, proleter devrim tiyatrosu olarak adlandırılmıştır.

Geleneksel ve modern tiyatro oyunlarının biçimsel özellikleri ve bu oyunların seyretme kültürleri Japonya’da film ile seyirci arasındaki ilişkiyi, filmlerin biçimsel dilini etkilemiş ve Batı’dakinden farklı olmasını sağlamıştı. Japon tiyatro kültürüne alışkın seyirci, uzun süren tiyatro oyunlarına alışkın olduğu için kısa sessiz filmleri arka arkaya ve tekrar tekrar izliyordu. Ayrıca yansıtıcıdan perdeye yansıya görüntüye hiçbir yabancılik duymuyordu. Çünkü yıllardır deneyimlediği *utsushi-e*, *bunraku*, *kabuki*, *noh* gibi oyunlar onun sahneye koyma algısını sinemanın teknolojisine hazır hale getirmişti. Özellikle bu geleneksel sanatlardan *utsushi-e*, üç boyutlu boyama figürlerin hikâye ile birleştirilerek seyirciye kısa animasyon filmler gibi sunulması açısından bu sürece büyük katkı sağlamıştı. Bu nedenle sinema bu topraklara geldiğinde seyirci bu teknolojiye çoktan hazır haldeydi.

Diğer Asya ülkelerinde sinema başkalarının icat ettiği bir aygıt olarak tanındı ve sinemanın ticari örgütlenişi bu ülkelerde kapitalist kurallara bağlı hayata geçti.²¹ Ama bu durum, Japonya’da yerel kültürel öğelerle, düşünce felsefeleriyle, görme ve yansıtma tarzlarının etkisiyle zaman içerisinde kendine özgü bir sinema anlatımının ortaya çıkmasını sağlar.

Batı’da, fotoğrafın uzantısı olarak bir algı yaratan sinema, Japonya’da tiyatronun uzantısı olarak algılanmıştır. Bu nedenle ilk Japon filmlerinde fotoğrafik gerçeklik önemsenmeyip bunun yerine geleneksel tiyatronun birçok unsuru ön plana çıkarılmıştı. Noh oyunlarındaki gibi bir koro, Kabuki ve Bunraku tiyatrolarındaki gibi bir şarkıcı filmlerde yer alabili-

²¹ Abisel, *Sessiz Sinema*, s.76.

yordu.²² Bu yararlanılan ezgiler ve seslerden yola çıkarak oyuncunun sahneye koyduğu eylemlerin arkasında yatan sebeplerin ortaya çıkmayı için anlatı aracı görevi üstleniyordu.

Kadın Oyuncu Yasağında Oyamalar ve Benshiler

Japonya'da sinemanın ilk dönemlerinde tiyatronun etkisiyle bazı özellikler sinemada da kullanılmıştır. Bunlardan iki tanesi kadın oyuncu yasağı ve benshi adı verilen anlatıcı-yorumculardır.

Sessiz dönemde sinemayla tanışan Japonya'nın bu yeni sanata yabancılik duymamasının önemli nedeni çok güçlü bir kukla tiyatrosuna (kabuki) sahip olmasıdır. Toplum nezdinde sinemanın kabulünü kolaylaştıran bu sanat, aynı zamanda film gösterme biçimini de geliştirmiştir. Salonlarda çalışan ve *Benshiler* adı verilen anlatıcı-yorumcular, film başlamadan önce filmi izleyiciye tanıtma ve önemli noktaları anlatma işini üstlenmişlerdir. 1930'lara kadar varlıklarını sürdüren benshiler, Japon seyircisinin tiyatro dışında alışık olmadığı yeni sanat sinemayı tanımada ve alışmasında yardımcı olmuştur. Ancak bu durum filmlerin sürelerinin uzaması ve daha karmaşık anlatıma sahip hale gelmeleriyle benshiler, diyalogları da seslendirmeye başlamışlardır. Benshilerin bu görevlerinin ortaya çıkmasında Japon sinema pazarının çok küçük olmasının etkisi büyüktür. Öyle ki Amerikalı ve Avrupalı stüdyolar pazarın küçüklüğünden dolayı Japonca ara yazılar yapmıyorlardı. Bu nedenle benshiler gösterimler sırasında kısa klipler arasındaki devamlılığı sağlıyor ve yabancı filmlerin öykü ve diyaloglarını izleyiciye açıklıyordu. Anlatım esnasında kendi yorumlarını da katan benshiler Avrupalı ve Amerikalıların bilinmeyen adetlerini ve anlatılarını Japon seyircilere anlaşılır kılarken filmin verdiği bilgi, ders gibi konularda yaptıkları konuşmalarıyla gösteriyi zenginleştiriyorlardı. Benshiler, seyircilerin karşısına beklentileri karşılamak amacıyla Avrupalı ve resmi biçimde giyinmiş olarak kabuki tiyatrosundan getirdiği tahta maşayı şaklatarak sahneye çıkıyor, sonra da uzun uzun kendisi ve film hakkında bilgiler veriyordu. Film anlatmaya başladığında ise piyano, keman ya da samisen eşliğinde

²² Abisel, *Sessiz Sinema*, s.78.

ve geleneksel didaktik türkü söyleme tarzıyla işine başlıyordu.²³ Bu gösteri seyircileri öylesine büyülüyordu ki, film yerine onu izlemek için sinemaya gidiyorlardı.

Benshiler dönemin koşullarından da yararlanarak önemli bir konuma gelmeyi başarmışlardır. Öyle ki bu film anlatıcıları, sessiz dönemde filmlerden daha ön planda olmaya başlamışlardır. Seyirciler filmlere, filmlerin veya oyuncuların adlarına değil benshilerin adlarına bakarak gidecektir. Bu durum aynı zamanda Japon sinemasının sesli döneme geçişini de geciktirecektir. 1920’li yılların sonuna kadar sessiz film ürettiği görülecektir. Bu anlatıcı sistemi sinemanın gelişimini etkilemekle kalmamış biçiminin de değişmesine yol açmıştır. Benshilerin yeteneklerinin ön plana çıkarmak amacıyla ara yazılara fazla yer verilmemiş, kahramanların duyguları, atmosfer ve sahneler benshi tarafından anlatıldığı için seyircinin Batı film pratiğini özümsemesi mümkün olmamıştır. Film yapımı da bundan etkilenmiş, anlatıcının sesi çekimleri ve oyuncunun hızlı hareketleri sınırlandırılmıştır. Bu durumdan dolayı özellikle 1910’larda benshilerin popülerliklerden dolayı, bir filmin son şekli üzerinde en az yapımcılar kadar söz sahibi oldukları görülmektedir.

1920’lu yılların sonuna gelindiğinde benshiler güçlerini iyice yitirmeye başlamışlardı. Sinemada ses hâkim olmaya başlamış, anlatıcıların yerine ön plana oyuncular, öykü ve atmosfer çıkmaya başlamıştır. Akira Kurosawa bu durumu kendi öz yaşam öyküsünü anlattığı kitabında, sesli filmlerin çekilmeye başlanmasıyla birlikte işten çıkarılacaklarını anlayan benshilerin, ağabeyinin liderliğini yaptığı bir greve başvurdıklarından bahsetmektedir. 1920’li yılların başında, yönetmenin benshi olan ağabeyi henüz 27 yaşındayken, artık sesli filmler yapılması ve kendilerine gerek kalmaması nedeniyle intihar ettiğini belirtmektedir.

Benshiler, filmleri seyircinin anlayabileceği bir hale getirmesi açısından önemli rol üstlenmiştir. Benshilerin yanı sıra filmleri seyirciye daha iyi anlatmak amacıyla perdenin arkasında durarak bir anlamda dublaj yapan “kagezer-ifular” ve “kovairolar” da vardı.²⁴ Tüm bu unsurlar izleyiciyi sinema kültürüne daha yakın hissettirirken öte yandan uzun yıllar

²³ Abisel, *Sessiz Sinema*, s.78-79.

²⁴ Abisel, *Sessiz Sinema*, s.78.

Japon sinemasının sessiz kalmasına neden olmuştur. Bu durumu Komatsu, anlatıcı sisteminin sinemanın gelişimini olumsuz etkilediğinden bahseder. Benshi'nin yeteneklerini öne çıkarmak için ara yazılara fazla yer verilmediğinden, kahramanların duyguları, atmosfer ve sahneler benshi tarafından anlatıldığı için seyircinin batı film pratiğini özümsemesinin uzun zaman aldığını ifade eder.²⁵ Benschilerin 1930'lu yıllara kadar güçlü konumda olmaları ve seyircilerin benschiler için belli filmlere gitmeleri sebebiyle Japonya'da sinema sesli döneme birçok ülkeden çok zaman sonra geçebilmiştir.

Japon sineması üzerinde büyük etkisi bulunan kabuki oyunları ilk kez bir kadın bir din insanı İzumi no Okuni'nin girişimleri doğmasına rağmen daha sonraki yıllarda kabuki tiyatrosunun zamanla ün kazanmasından ve kadınlara yönelik cinsel yaftalardan dolayı daha sonra kadınların kabuki oyunlarında oyunculuk yapması yasaklanır. Ve böylece kadın rollerini *omnagata* adı verilen erkek aktörler canlandırmaya başlarlar. Böylece tiyatronun getirmiş olduğu güç, para ve makam kadınlardan erkeklere geçer. Kadınların temsiliyeti peruk, makyaj, kostüm, jest ve dans etrafında dönmeye başladı. Müzikle olan ilişkisi ile öne çıkan *omnagata*lar, repliklerini şarkı söyler gibi söylemesi, buz kesilmiş gibi sahnede durmaları ve gözlerini seyirciye dikmeleri ile akıllarda yer ettiler.²⁶

1919 yılına kadar geleneksel Japon tiyatrosunun geleneklerini izleyen ve kayda alan Japon sinemasında kadın oyuncular yer almıyordu. Kabuki oyunun ayak izlerini izleyen sinema *omnagata* kavramından yola çıkarak sinemada da tüm kadın rollerini *oyama* adı verilen erkek aktörlerce canlandırılıyordu. Japon tiyatrosunun gerçekçi olmayan ritüellerini, kostümlerini, maskelerini ve makyaja dayalı estetiği sayesinde *oyamalar* işlerini Japon sinemasında yaklaşık 1922'ye kadar devam ettirdiler. Zaman içerisinde Japon sinemasında Batı gerçekçiliğinin denenmesi ve uluslararası sinema pazarında rekabete ortak olabilmek adına *oyamalar* kabul görmemeye başladı ve zamanla yerleri kadın oyunculara bırakarak tarih sayfasına karıştılar. Japon sinemasının ilk dönemi bu nedenle erkek

²⁵ Komatsu, "Büyük Kanto Depremi Öncesi Japonya", s.213 (Aktaran: Şen, Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime, 156.)

²⁶ Gökhan Kuloğlu, "Japon Sinemasında Kadının Yolculuğu", *Japon Sinema Dergisi*, Sayı.7, (Ağustos 2016), s.9.

egemenliği hâkimiyetinde şekillenmiş, Batı'nın etkisiyle estetik kodların değişmesiyle kadında sinemaya dâhil olmuştur.

Erkeklerin egemenliğinde yol alan ilk dönem Japon sinemasında “*onna kabuk*” adında sadece kadınlardan oluşan tiyatro oyunlarının da gösterime alındığı temsillerde sınırlı da olsa yer almıştır.²⁷ 1920'lerin başına geldiğimizde Japon sinemasında çok az sayıda kadın oyuncu bulunmaktaydı. Çünkü dişiliğin, kadınlığın bir *onnagata* tarafından daha iyi temsil edileceğine inanılıyordu. Bu inanış, sektörde birçok film stüdyosu kurulmasıyla ve yabancı romanlardan uyarlanan çağdaş konuları ele filmlerin varlığıyla birlikte sinemada kadının varlığı da tartışılır hale geldi. Bu döneme kadar Japon sinemasında kadın rollerinin en ünlü erkek oyuncusu, yönetmenlik de yapan Teinosuke Kinugasa idi.²⁸ Bu girişimler kısa sürede meyvelerini vermeye başlar ve 1920'de Kokkatsu stüdyosu *oyamalar* (onnagata) yerine kadın oyuncularını filmlerde tercih etmeye başlar ve ilk olarak da Norimasa Kaeriyama'ya film yapma fırsatı verir. Şirket, Jiro Yoshino tarafından yönetilen dramalar da kadın oyunculara yer vermeye başlar. *Kantsak* (Kış Kamelyası, Ryoha Hatana- ka, 1921) gibi gerçekçi anlatıma sahip filmlerde, *Reiko no wakare* (Ruhsal Işığın Kiyısında, Kiyomatsu Hosoyama, 1922) gibi dışavurumcu dile sahip filmlerde kadınlar yer almaya başlarlar. Ve yine bu dönemde Teynosuke Kinugasa'nın teşvikle- riyle birlikte ilk kadın oyuncularından olan Harumi Hanayagi ve Yaeko Mizutani'nin kadın oyuncu rollerinde yer almasıyla Japon sinemasında kadınların görünürlüğü artmaya başladı.²⁹

Harumi Hanayagi (Shinzan No Otome De Norimasa Kaeriyama /Dağ Eteklerinin Kızı, 1919) ile henüz 15 yaşındaki Yaeko Mizutani'nin (Kantsubaki/Kış Kamelyası, 1920) bu geleneği yıkararak, sinemanın ilk gerçek kadın oyuncularını olmaları büyük bir yenilik sayıldı.

Japon sinemasının erken döneminde tanınan ilk kadın oyuncu Tokuko Nagai Takagi oldu. Tokuko, 1911'den itibaren Japonya ve İngiltere'de

²⁷John Fiorillo, “FAQ: Onnagata”,

http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_onnagata.html
(Erişim tarihi: 07.08.2016)

²⁸Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, (1. Cilt), s.207.

²⁹Oylum, **Uzakdoğu Sineması**, s.35.

sergilediği dans performansı ve oyunculuğu ile adından söz ettirmeyi başardı. 1911 yılında *The East and the West* (1911) filmindeki rolüyle ses getirir ve Japon sinemasında kadının sesini duyurur.³⁰ Daha sonra yıllarda *The Birth of the Lotus Blossom* (1912), *For the Mikado* (1912) ve *Miss Taqu of Tokyo* (1912) gibi filmlerde rol alır. Tokuko'nun bu başarısı diğer kadın oyuncular içinde cesaret verici olur ve Japon sinemasında Machiko Kyo, Setsuko Hara, Kinuyo Tanaka ve Hideko Takamine gibi yıldız isimler ortaya çıkar.

Japon sinemasının ilk döneminde bu iki unsur dışında 1911'de hükümet tarafından getirilen sansür uygulaması da anlatı dilini etkileyen bir diğer unsur olmuştur. Polisler, Japon filmleri için hangi içeriğin uygun olup olmadığını tayin etme işini üstlenmişler. Zina, suça teşvik edebilecek her şey, işkence görüntüleri, müstehcenlik içeren ya da şiddete yöneltebilecek aşk hikâyeleri, yozlaşmaya neden olabilecek öğeler, çocukları yanlış yönlendirebilecek anlatı unsurları yasaklanan anlatı öğeleri arasında yer alıyordu. Sinemadaki bu yasaklamalar ve sansür uygulamaları II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar büyük çoğunluğu uygulanmaya devam etti.

Büyük Kanto Depremi Öncesi ve Sonrası Sinema

Japon sineması ilke dönemler kabuki, shingeki ya da shinsa gibi tiyatro türlerinden beslenir. 1910'lu yıllarda Japon film pazarını dolduran Fransız filmlerinden etkilenen Yoshizawa Company stüdyosu, shinsa olarak adlandırılan çağdaş dramalar, komedi ve hile filmlerinin yanı sıra gezi filmleri çekerek sinemadaki tiyatro etkisinden farklı film üretimleri yaptı. Tiyatrodan beslenerek yapılan film denemelerinin ardından 1910'dan sonra Batı kökenli etkilerin ilk filmler ortaya çıkmaya başlar. Bu dönemde Kaoru Osoani'nin, Tolstoy'un *Diriliş*'inden esinlenerek çevirdiği *Katyusha* (1912), Masao Inoue'nin *Tali Na Musume* (Teğmenin Kızı, 1917) ile *Dokusa* (Zehirli Ot, 1917) filmlerini Minoru Murata ile Kaoru

³⁰Aaron M. Cohen, "Tokuko Nagai Takagi (1891-1919): Japan First Actress", <http://brightlightsfilm.com/tokuko-nagai-takagi-1891-1919-japans-first-actress/#.V6cB7vmLTIU> (Erişim tarihi: 07.08.2016)

Osanajil'in Maksim Gorki'den uyarladıkları *Rojo Na Reikon* (Sokaktaki Ruhlar, 1921) filmleri Batıdan beslenen ilk Japon filmleri olurlar. 1920' de genç yönetmenler, sinemanın tiyatro etkisinden kurtarılması, bir "sanat sineması" yaratılması, kadın oyuncu kullanılması, yorumcunun kaldırılması amacıyla bir araya geldiler. Amerika'dan tekniker ve malzeme getirterek sinemada yeni teknikleri denendiği filmler ürettirler. Henry Kotani'nin yönettiği *Shima No Onna* (Adalı Kız, 1920) ve Thomas Kurihara'nın yönettiği *Amachua Kurabu* (Amatörler Kulübü, 1920) gibi filmler yapıldı.³¹

Japon sinemasının ilk dönem filmlerinde mizansenin temel amacı öyküyü etkileyici bir şekilde kurarak ifade etmekten ziyade, kahramanların sahnedeki ruh hallerini, duygu değişimlerini ve etkileşimlerini öne çıkarmaktı. Bu nedenle sürekli kahramana odaklanan ilk dönem Japon filmleri, 1910'daki çağdaş konuların ele alınması, edebiyat uyarlamalarının filme alınmaya başlamasıyla mizansen olarak öyküye de önem vermeye başlamıştır.

Yine Japonya'da sinemanın ilk döneminde, filmle canlı dramının iç içe geçilmesine dayanıyordu. Tiyatro ve film sanatının iç içe olduğu bu dönemde benshiler, sesli filme geçilinceye kadar otuz yıl boyunca filmle re hâkim oldu. Oyuncular kameradan uzakta dururken toplu çekimler ön plana çıkıyordu. Filmdeki kurgu, basit anlamda görüntülerin birleştirilmesinden ibaretken filmlerde gerçeklik duygusu bulunmuyordu. Fotoğrafik bir gerçeklik hâkim olmakla birlikte filmlerde geleneksel sanatın estetiği öne çıkıyordu. Mantıksal devamlılığın zayıf olduğu ilk dönem filmlerinde "âşıkların kaçı", "kendi kendine konuşma" ve "farkına varma" gibi sahneler, seyircide güzellik algısı ve derin düşünmeyi oluşturan anlardı.³²

1920'li yıllara gelindiğinde Shochiku Kinema sinemaya Amerikan formüllerini sinemada denemesiyle birlikte ilk dönemin basit anlatıma sahip film dili zamanla gelişim göstermeye çalıştı. Tokyo, Kamata'da kurulan ve Hollywood stüdyolarından Henry Kotani ve George Chapman danışmanlığındaki Shochiku'nun çektiği filmlerde, psikolojik karmaşıklık-

³¹Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, (1. Cilt), s.207.

³²Abisel, **Sessiz Sinema**, s.79.

ğı ön plana çıkarmak adına yüz ifadeleri yakın plan kameraya alındı ve dünyanın doğal akışını anlatmak adına insanın yaşantısı filmlerde ön plana çıkarıldı.³³ Bu yapımlar seyirciye ilk zamanlar tuhaf gelirken Japon tiyatro dünyasının önemli isimlerinden Kaoru Osani, Shochiku ile birlikte film yapmaya başlayınca yeni bir Japon estetiği yaratma adına önemli atılmış oldu. *Rojo no reikon* (Yoldaki Ruh, Minoru Murata, 1921) filmi bu dönemde üretilen önemli filmlerden olurken paralel öykü anlatımıyla o döneme kadar olan tüm geleneksel algılar yıkmıştı. Bu yeni tarz Japon seyirci de ilgi uyandırmasıyla bu tarz filmleri sayısı artmaya tiyatrodan uyarlama geleneksel filmlerin sayısı azalmaya başladı.

1923'e gelindiğinde ise Amerikan sinemasından, Alman dışavurumculuğundan ve Fransız izlenimciliğinden beslenen Japon sineması, geleneksel biçimleri bir kenara bırakarak yeni bir sinema dili oluşturmaya başlamıştı. Sinemasal üretim anlamında bu dönemde farklı film türlerinin denenmesiyle film sayısı artmaya başlamıştı. 1923 yılında yaşanan Kanto depremiyle Japonya'nın Kanto bölgesindeki Tokyo ve Yokohoma'nın büyük çoğunluğu yerle bir oldu. 100 binden fazla kişinin hayatını kaybettiği depremde sinema salonlarının ve stüdyoların büyük çoğunluğunu zarar gördü. Tokyo bölgesinde yer alan film stüdyolarının Shochiku Kamata dışındakilerin hepsi tahrip oldu. Deprem sonrasında geriye faaliyet görebilen stüdyolar ise Kyoto, Osaka ve Kobe tarafında bulunmaktaydı.³⁴ Depremle birlikte kesinti dönemine giren Japon sinemasında stüdyolar film üretemeyince sinema salonları yabancı filmlerin hakimiyetine girmiştir. Yabancı film ithalinin ciddi oranda arttığı bu dönemde eğlendirici, komedi filmlerine talep oldu. Yabancı ülkelerden gelen filmleri izleyen seyircinin günlük alışkınlarında yaşanan değişimlerden cesaret bulan birçok yönetmen yeni tarzda film denemelerinde bulundular. 1930'lu yıllara gelindiğinde *Chōkon* (Daisuke Itōh, 1926) ve *Tokyo Korosu* (Yasujiro Ozu, 1931) yenilikçi bir anlatıma sahip filmler yapıldı.

Japon sinemasında 1920'li yıllarda başlayan yenileşme kıvılcımları zaman içerisinde sinemaya rengin, sesin ve yeni anlatım biçimlerinin

³³Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, s.217.

³⁴Marciano-Wada Mitsuyo, *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Hawaii: University of Hawaii Press, 2008, s.5.

eklenmesiyle entelektüel bir dile kavuştu. Bu süreçte geleneksel kültür ve sanattan özelliklerin bazılarını devam ettirirken oymalar, benschiler gibi yöntemleri ardında bıraktı. Amerikan stüdyo ve film üretim sürecinden esinlenerek kendi stüdyo sistemini oluşturarak yeni film türlerinin ortaya çıkmasına ve yeni yönetmen-oyuncuların yetişmesine ortam sağladı.

KAYNAKÇA

Abisel Nilgün, **Sessiz Sinema**, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2010.

Gökhan Kuloglu, "Japon Sinemasında Kadının Yolculuğu", **Japon Sinema Dergisi**, Sayı.7, (Ağustos 2016).

Gülvenç Bozkurt, **Japon Kültürü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (4. Baskı), 1992.

Stanish Isalde, **A New Hlstory of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film**, London: Continuum International Publishing Group, 2006.

Marciano-Wada Mitsuyo, **Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s**, Hawaii: University of Hawaii Press, 2008.

Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012.

Nowell-Smith Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.

Oylum Rıza, **Uzakdoğu Sineması**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011.

Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, İstanbul: Doğu Kitabevi., 2014.

Teksoy Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, (1.Cilt), İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti., (3. Baskı), 2009.

İnternet Kaynakları

Aaron M. Cohen, "Tokuko Nagai Takagi (1891-1919): Japan First Actress"
<http://brightlightsfilm.com/tokuko-nagai-takagi-1891-1919-japans-first-actress/#.V6cB7vmLTIU>
(Erişim tarihi: 07.08.2016)

Ad Blankestijn, **A Hlstory of Japanese Film by Year: First Stirrlings (1896-1909)**,
<http://www.japannavigator.com/2015/03/a-history-of-japanese-film-by-year-1896.html>.
(Erişim Tarihi:10.08.2016).

Gökhan Kuloglu, "Kabuki Tiyatrosu", <http://japansineması.com/kabuki-tiyatrosu/>.
(Erişim Tarihi: 06.08.2016).

John Fiorillo, "FAQ: Onnagata",
http://viewingjapaneseprints.net/texts/topictexts/faq/faq_onnagata.html. (Erişim tarihi: 07.08.2016).

JAPON SİNEMASI 1930'LAR: SESLİ FİLM VE YENİ YÖNELİMLER

Ayşe Altun

İlk dönem Japon sinemasında ağırlıklı olarak tiyatronun etkili olduğu açıkça görülmektedir. Japonya'nın ilk filminde Japon geleneksel tiyatrosu *Kabuki* oyununu filme alması da buna en net örnek olmaktadır. Dolayısıyla Japonya'da sinemanın ilk yılları tiyatronun egemenliğinde başlar ve devam eder. Bu dönemde, geleneksel Japon tiyatrosu olan *Kabuki* oyunları, *Shingki* diye adlandırılan batı tiyatrosu ve modern Japon tiyatrosu olan *Shimpa* sinemayı oluşturan üç temel akımdır.³⁵ Dolayısıyla tiyatro temelli bir ilk dönem Japonya sineması karşımıza çıkar.

1930'lu yıllar Japonya'da sesli sinema örneklerinin verilmeye başlandığı yıllardır. Bu yıllarda çeşitli filmler yapılmış olsa da ilk tam sesli film 1931 yılında çekilmiştir. Japonya'da sesli filmlere geçiş süreci diğer ülkelerdeki gibi kolay ve çabuk olmamıştır. Uzun bir süre daha Japonya'daki stüdyolar sessiz filmlerin üretimine devam etmişlerdir. Bu durumun birçok nedeni olmakla beraber önemli sebeplerden biri Japonların kendilerine has bir *Benshi* geleneği ortaya koymalarıdır. Dolayısıyla sesli ve sessiz film üretimi birlikte yapılmaya devam etmiştir.

Sessiz ve Sesli Dönem

Japonya da ilk sesli film 1931 yılında Keinosuke Gosho tarafından çekilen *Madamuto Nyobo* (The Neighbor's Wife and Mine, 1931, Shochiku) filmidir. Fakat Japonya'da sesli filmlerin yapımı uzun bir süreçte gerçekleşti ve bu süreç boyunca hem sesli hem sessiz filmler birlikte üretilmeye devam etti. Sessiz filmlerden sesli filmlere geçiş sürecinin bu kadar uzun olmasının temel iki sebebi *Benshi*'ler ve yetersiz sermayedir. Sessiz dönemde tiyatronun etkisinde gösterilen filmlerde, *Benshi* adı verilen anlatıcılar tarafından seslendiriliyordu. Japonya'ya özgü bir

³⁵Rıza Oylum, *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011, sayfa.35.

durum olan *Benshi* geleneği kendi sinema izleyicisini oluşturmıştu. Filmlere kattıkları sade ve özgün yorumlarıyla sessiz dönem filmlerinde aktör, ses efektleri, dış ses ve altyazı rollerini hepsini üstlenmişlerdir. Dolayısıyla onların yorumlarını dinlemek için gelen seyircinin varlığı, sinema salonlarının sesli film gösterimine teknik olarak uygun hazırlanmamış olmaları 1940'lı yıllara kadar sessiz film üretimin yapılmasını sağlamıştır.

Japonya'da 1933 yılında üretilen filmlerin geneline baktığımızda üretilen filmlerin %19'luk diliminin sessiz filmler olduğunu görürüz.³⁶ 1942 yılına gelindiğinde ise Japonya'da gösterilen filmlerin %14'ünün halen sessizdir. Büyük film şirketleri olan Shochiku, Nikkatsu, Shinko ve Toho üretimlerini sesli filmlere dönüştürmelerine rağmen, sessiz film üretimlerine de izleyici istekleri doğrultusunda yer vermişlerdir. Ama Japonya'da bu dönemde sessiz film üretimi alanında özel aile şirketi olan Kawai, Toa ve DaitoCo gibi küçük film şirketleri ön plana çıkmıştır. Bu şirketler yılda yaklaşık 100 film üretirken, haftada iki tiyatro oyununu filme alarak 450 tiyatro filmi üretmiştir.³⁷

1937 yılında sessiz filmlere olan ilginin kaybolmaması adına şirketler, ses bandı uygulamasına geçmişlerdir. *Benshi* seslendirmelerini ve tiyatro kökenli film müziklerini ses kaydı yaparak filme eklemişlerdir. 1935 yılında kurulan Kyokuto Film Co. bu uygulama ile *jidai-gekiler* (dönem filmleri) üretmiştir. 1938 yılından 1940'a kadar 100 film üretmiştir. Daha sonraki süreçte sessiz film üretimi yapan Daito film şirketi Toho birleşirken savaş döneminde de Daei, Shinko ve Nikkatsu birleşmesi üzerine sessiz film üretimi azalmıştır.³⁸

Japonya'da sessiz filmlerden sesli filmlere geçiş, belli bir süreç halinde gerçekleşmiştir. Büyük bir seyirci kitlesine sahip olan *Benshi*'lerin varlığı ve tiyatro kültürü sebebiyle sesli filmlere geçiş süreci uzun sürmüş ve 1940'lara kadar sessiz filmler üretilmiştir. Japonya'daki sine-

³⁶FreibergFreda, *TheTransitionto Sound in Japan*, <http://filmsound.org/film-sound-history/sound-in-japan.htm>. (Erişim Tarihi: 05.09.2016).

³⁷TanakaJunichiro, *NihonEigaHatatushi (History of Development of Japanese Film)*, Tokyo:Chuei Koron Co., 1976, (3. Baskı), sayfa.53-55.

³⁸a. g. e. 62-63.

malarda sesli filme geçiş süreci şöyle gerçekleşmiştir:

- ❖ Sessiz filmleri, sinema perdesi yanında duran *Bens-hi*'ler seyirciye canlı müzik eşliğinde anlatırken perde arkasında durarak filmleri seyirciye daha iyi anlatmak amacıyla bir anlamda dublaj yapan "*kaga-zerifular*" ve "*kovairolar*" yer almıştır.
- ❖ *Benshi*'lerin filmi yorumladığı sahnelerin ve tiyatro kökenli canlı müziğin yer aldığı ses kayıtları ile sessiz filmlerin gösterilir. Filmlerdeki karşı diyaloglar azdır ve altyazı-ara yazıya yer verilmiştir (yarı sesli dönem).
- ❖ Ses kaydı sisteminin geliştirilerek ses efektlerinin, altyazıların ve müzik efektlerinin eklendiğı filmlerin gösterilmiştir.
- ❖ Aktörlerin kendi seslerini kullandığı, karşı diyalogların ve ses efekti-film müziklerinin film içerisinde kullanıldığı sesli dönem filmlerinin yapılmıştır.

Sessiz dönemden sesli dönem filmlere geçiş uzun zaman alsa da, her iki dönemde sesli ve sessiz filmler üretilmiştir. Savaş dönemine kadar üretilmeye devam eden sessiz filmler, savaş sonrası dönemde tamamen tarihe karışmışlardır.

Japonya'da sesli filmler, görece erken bir tarihten itibaren yapılmaya başlandı. Yoshizo Minagawa, 1925'te Lee De Forest'in Phono film'in haklarını alıp adını Mina Talkie (Mina Tolkii) olarak değışirdi ve 1927'den 1930'a kadar bu yöntemle, Kenji Mizoguchi'nin ilk sesli filmi dâhil birçok sesli film yapıldı. 1928'de Masao Tojo, Vitaphone'a benzer bir tarzda sesi disk üzerinde yeniden üreten Eastphone sistemini icat etti. Daha sonraları teknik gelişmeler ile beraber bu iki sistem de terk edilecekti. Yeni sistemlerden biri Takeo Tsuchihashi tarafından geliştiril-

len *Tsuchihashi* ses sistemi yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı.³⁹ Japonya’da yapılan ilk eksiksiz sesli filmde bu yöntemle yapılmıştır.

Shochiku ve Shinko Kinema, *Tsuchihashi* sistemini benimsediler. Nikkatsu ise *Mina Talkie* ses sistemini terk etmek zorunda kaldı ancak rakiplerinden farklı bir yol izledi. *Western Electric* sistemini benimseyen Nikkatsu, 1933’te Daiseku Ito’nun *Tangesazen*’in kadar bu yöntemle ile film üretmedi. Bir sistem geliştiren PCL, Nikkatsu’nun uzun ve metraj ve haber filmleri için ses kaydına başladı. 1930’ların ortasına gelirken küçük şirketler sessiz film yapmaya devam ederken, PCL’nin yaptığı tüm filmlerle büyük stüdyoların çektiği filmler sesli çekildi. 1937 yılında Toho olarak yeniden düzenlenen PCL, Tokyo’daki en iyi donanımlı stüdyo oldu.

Birçok önemli Japon yönetmen, 1930’lara kadar sesli film yapmadı. Örneğin; Ozu’nun *Mata Au Hi Made*’sinin (Until the Day We Meet Again, 1932, Shochiku) müziği ve ses efektleri olmasına rağmen ara yazılı siyah beyaz sessiz bir film olarak yapıldı. Nitekim Ozu ilk sesli filmi *Hitori Musuko* (The Only Son, Shochiku) 1936 yılında çekmiştir. Sesli filmlerin en dikkate değer olanları kameranın öznel çekimlerle gösterilen manzara geçişleriyle karakterlerin gözü haline geldiği, Hanagata Senshu (A Star Athlete, 1937, Shochiku), Arigato-San (Mr. Thank You, 1936, Shochiku) gibi yol filmleridir.

Yeni Yönelimler

1930’lu yıllar Japonya’nın sesli filme geçtiği ve geleneksel film anlayışının değiştiği, alternatif filmlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönem içinde toplumsal gerçekçi bir sinema anlayışının ilk filmleri ortaya çıkmıştır. Yosujiro Ozu’nun *Tokyo No Kōrasu* (Tokyo Chorus, 1931, Shochiku), Daisuke İto’un *Chokon* (Unforgettable History of the Last Days of the Shogunare, 1926, Nikkatsu), Minoru Murata’nın *Rojō No Reikion* (Souls On The Road, 1921, Shochiku) filmleri gerçekçi sinemanın ilk örnekleri arasında sayılabilir. Ozu’nun *Tokyo Chrous* filmi çalıştı-

³⁹GeoffreyNowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, (Çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008, (2. Baskı), sayfa.475.

ğ kurumdan dürüst davranışları dolayısıyla atılan Shinji Okajima'nın aile içerisinde yaşadığı sıkıntıları traji komik durumları gerçekçi bir dil ile anlatmaktadır. Ozu hem komedi öğelerini hem de çalışan sınıfın gerçeğini birlikte ele almıştır. Ozu'nun diğer filmlerinde olduğu gibi kamera sabit ve belli açılar ile kullanılmıştır. Murata'nın *Rojô No Reikion* filmi Maksin Gorki hikâyesine dayanmaktadır. Başarısız bir kemancı olan Kaichiro evine dönerken ormanda saklanan iki suçlu ile yollarının kesişmesini konu edinir. Filmde Kaichiro, iki suçlu, Kaichiro'nun karısı ve kızı, Kaichiro'nun babası şeklinde dört farklı hikâye paralel olarak anlatılmaktadır. Filmin dili ise alegorik bir yapıya sahiptir. Bu filmin önemli bir özelliği ise Japonya'da sıradan normal orta sınıf insanların ilk kez yer aldığı filmlerden biri olmasıdır. Murata bu filmi ile klasik bir yapıdan uzak orta sınıfın insanlarını oldukları hali ile işlemiştir.⁴⁰

1920'lerin sonu ve 1930 yılların başında *jidaigeki* biçimi farklı olarak kendine yer bulmaya başladı. *Jidaigeki* geleneksel dönem draması ya da dönem filmi olarak ifade edilebilir. Genellikle bu filmlerde yüz yıl öncesinin geleneksel konuları ve kılıç düelloları yer almaktaydı. Ancak 1930'lu yılların başında filmlerin içerikleri yeni ideolojilerinden oluşmaktaydı. Örneğin; Daisuke Ito'nun bu dönemdeki *jidaigeki*'si köylülerin ve kasabalıların ezilmelerini konu ediniyordu. Halkın isyanını, toplumun ezilmesini, isyanını doğrudan sinemada ele almak zor bir durumdu. Fakat *Jidaigeki*'ler yüzyıl öncesinin her hangi bir döneminde geçen bir tür olduğu için ideolojik içerik sorun olmamaktaydı. Böylelikle geleneksel dönem dramasından yeni bir sinema biçimi ortaya çıkmıştır.⁴¹

Bu dönemde ayrıca Alman dışavurumculuğundan etkilenmiş Japon yönetmenlerin filmlerini de görürüz. Yeni okul türünde yapılmış olan, *Reiko No Wakare* (On The Verge of Spiritual Light, 1922, Nikkatsu), *Yojo No Mai* (Dance of a Sorceress, 1922, Shochiku) gibi filmler Alman dışavurumculuğundan etkilenerek *Dr. Caligari'nin Muayehanesi* (1919), *Sabahtan Geceyarısı'na* (1920) filmlerinde yapılan çarpıtılmış sahne düzenlemelerini kısmen kullandılar. Nikkatsu stüdyolarında yapılan *ChitoRei* (Blood and Spirit, 1923, Nikkatsu) da bu biçimde üretilmiştir.

⁴⁰Donald Richie, *Japanese Cinema*, New York: Doubleday&Company, 1971, sayfa.20.

⁴¹Geoffrey Nowell-Smith, *a.g.e.*, sayfa.474.

Avrupa'nın kültürel etkileri Japonya'da Meiji döneminden beri etkili olmaktadır. Murata'da dışavurumculuğun etkileri görülmektedir. Kısmen dışavurumcu öğeler kullandığı *Untenshu Eikichi* (Eikichi The Chauffeur, 1924, Nikkatsu) filminde görülmektedir. Özellikle Kinugasa Teinosuke etkilemiştir ve Teinosuke'nun filmlerinde bu durum çok belirgindir. Teinosuke'nın *Nichirin* (The Sun, 1925, Rengo Eiga Geijutsuka), *Kurutta ippêji* (A Crazy Page, 1926, Kinugasa Production), *Jûjiro* (Crossways, 1928, Shochiku) filmleri dışavurumcu Japon sinemasının ilk örneklerini oluşturmaktadır.

Bu dönemde yani 1930'lu yıllarda Japonya toplumsal olarak zor bir süreçte idi. Japonya'nın içinde bulunduğu ekonomik bunalımlar, istikrarsızlıklar ve egemen iktidarın milliyetçi bir yönetim anlayışı içerisinde saldırgan ve yayılcı bir politika izlemeye başlamıştır. Çin'in Mançurya bölgesini işgal eden Japonya bu savaş ortamında ağır sansür yasaları uygulamaya başlamıştır. Dolayısıyla egemen ideolojinin yayılması için kahramanlık propagandası yapan filmler yaptırılmıştır.

Japonya'da sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş süreci böyle bir ortamda şekillenmiştir. Bir anda sesli filmlere geçilmemiş hem sesli hem sessiz filmler birlikte üretilmiştir. Sesli sinemayla birlikte aynı dönemde yeni eğilimler ortaya çıkmış yönetmenler toplumsal gerçekliğe yer vermeye başlamışlardır. Japonya'da işlenmeyen konulara değinerek orta sınıf Japon insanı sinemada anlatmışlardır.

KAYNAKÇA

- Donald Richie, *Japanese Cinema*, New York: Doubleday&Company, 1971.
- Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.
- Giovanni Scognamiglio, *Dünya Sinema Sanayi*, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.
- John Berra, *Directory Of World Cinema-Japan*, ABD: The University Of Chicago Press, 2010.
- Mitsuyo Wada-Marciano, *Nippon Modern-Japanese Cinema Of The 1920s And 1930s*, ABD: University Of Hawai'i Press, 2008.
- Rıza Oylum, *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011.

İnternet Kaynaklar

- Madamu to Nyobo*, <http://www.moma.org/calendar/events/1062?locale=en>. (Erişim Tarihi: 01.09.2016).
- Tokyo No Kôrasu*, <http://givemefreshstofu.tumblr.com/post/51481868441/tokyo-chorus-1931-yasujiro-ozu>. (Erişim Tarihi: 01.09.2016)

JAPON SİNEMASI'NDA SAVAŞ VE SONRASI DÖNEM: PROPAGANDA, SANSÜR

Gökhan Kuloğlu

1930'ların Japon sinemasında sessiz film ve sesli filmin birlikte üretilmesi, yetersiz sermaye ve kültürel zorunluluklar dolayısıyla yıllarca sürmüştü. 1940'lı yıllara geldiğimizde ise Japon sinemasında “sessiz ile sesli” film karşıtlığı yerini “savaş öncesi ve sonrası” olarak yer değiştirmiştir. Savaş yıllarının politik anlayışı doğrultusunda faşist ideoloji filmleri çekilirken savaş sonrası dönemde ise sinemada oluşan özgür ortamdan dolayı daha demokratik, bireye yönelen filmler çekilmiştir.

Militarist özellikleri üzerinde barındıran propaganda içerikli savaş öncesi Japon sinemasını, İmparator'un yayılmacı ve Japon ırkını yücelten politik söylemleri, askeri hareketler, *bushido* öğretisi ve *ie* aile kavramı gibi öğeler besleyerek tutucu filmlerin yapılmasına zemin hazırlamıştır. Bireyin kişisel hak ve özgürlükleri yerine milletin genel çıkarını gözetken bu filmler, ülkede gösterilirken ayrıca Japonya'nın yayılmacı politika izlediği Çin, Kore, Tayvan, Singapur, Malezya, Filipinler, Endonezya gibi ülkelerde de gösterilmiştir.

Japon sinemasında sansürün uygulanma süreci de “savaş öncesi” ve “savaş sonrası” olarak iki farklı dönemi beraberinde getirmiştir. Savaş öncesi dönemde sinemaya uygulanan sansür uygulamasıyla (1939 *Film Kanunu*) filmlerde bireyin kişisel zevklerine yönelen aşk, cinsellik gibi konular yasaklanırken orduyu öven, Japon hükümetinin politikalarını destekleyen filmlerin yapımı desteklenmiştir. Bu durum savaş sonrası dönemde ise 1939 Film Kanunu ile getirilen tüm yasaklamalar ve uygulamalar ortadan kaldırılarak 1946 yılında yeni bir Film Kanunu çıkarılır. Bu film kanunu doğrultusunda filmlerde feodal Japonya dönemini öven unsurlara, geleneksel kültür öğelerini anımsatacak simgelere, samuraylar ve kılıçların kullanımına yasaklar getirilir. Daha önceki film kanununda yasaklanan cinsellik, aşk, öpüşme ve bireysel konuları ele alma gibi ya-

saklar ise kaldırılır. Geleneksel ve feodal kodların yasaklandığı sinemada bireyin kişisel iç dünyasına yönelen kodların serbest kalmasıyla bu dönemde bireye yönelen, demokratikleşme sancısı içerisinde olan filmler üretilir.

Savaş sonrası dönemde ise Japon sineması, savaş sona erdiren iki atom bombası yıkımının izlerini miras alarak birçok filmde bu yıkımın izlerini sürer. Bu yıkımın arasından savaş döneminde yetişen Akira Kurosawa, Naruse Mikio, Yamamoto Kojiro, Taniguchi Senkichi gibi genç ve yetenekli yönetmenlerin yanı sıra Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi gibi tecrübeli isimler özgün filmlere imza atarlar. Bu yeni nesil, savaş sonrası Japon sinemasındaki değişim ile birlikte yeni film anlayışlarının ortaya çıkmasında rol oynarlar. Bu dönemde yönetmenler tarafından çekilen *Rashomon* (1950, Daiei), *Ugetsu Monogatari* (*Tales of a Pale and Mysterious Moon After the Rain*, 1953, Daiei) *Tôkyô Monogatari* (*Tokyo Story*, 1953, Shochiku) gibi filmler ile Japon sinemasını adını dünyaya duyurur.

Savaş Öncesi Japonya

Ülkeye uzun yıllar politik ve sosyal anlamda rehberlik yapan imparator Meiji'nin ölümünün ardından, Japonya tahtına İmparator Taisho çıkar ve Japonya'da Taisho Dönemi (1912-1926) başlar. Bu dönemde Birinci Dünya Savaşı'na giren Japonya, diğer ülkeler tarafından dünyanın büyük güçlerinden biri olarak tanınmıştır. Rus Devrimi'nin ve Batı demokrasilerinde yaşanan gelişmelerinde etkisiyle bu dönemde Japonya'da özgür düşünce anlayışı yayılmaya başlamış ve iş gücünün artmasıyla birlikte kadınlar iş hayatına atılmaya başlamış, şehirlere giden aile sayısının artmasıyla çekirdek ailelerin sayısı artmaya başlamıştır. Şehirlerde insanların sayısının artmaya başlamasıyla birlikte Japon insanı üretici olmaktan tüketici olmaya geçmeye başlamıştır.

1926'da, İmparator Taisho'nun yerine tahta çıkan İmparator Hirohito ile Japonya'da Showa dönemi başlamıştır. Bu dönemde ülke içerisinde ekonomik durgunluk meydana gelmesiyle birlikte kamuoyunun siyasi partilere olan güveni sarsılmış, ülke içerisinde olaylar artmaya başlamıştır. Askeri üst kademeler ülke içerisindeki huzursuz ortamdan yararlan-

rak ülkeyi çatışma ortamına sürüklemiş ve bunun sonucunda 1931 yılında Japon Kwantung ordusu bölükleri Mançurya'ya saldırmıştır. Bununla yetinmeyerek Japon ordusu Pearl Harbor Baskını'nı gerçekleştirmiştir. Bu olayla birlikte ABD, İkinci Dünya Savaşı'na dâhil olmuştur.⁴²

Ekonomik sıkıntılar ve artan toplumsal huzursuzluk nedeniyle Çin'in Mançurya bölgesine saldıran ve sonrasında Pearl Harbor Baskını ile ABD'ye saldırı Japonya'nın o dönemki toplumsal yapısına bakacak olursak karşımıza bushido öğretisi, toplumdaki "ie" kavramı önemli yer tutmaktadır. Japon hükümeti ataerkil aile sisteminin sahip olduğu sadakati "*ulusal yönetim biçiminin temeli*" olarak devlet için kendini feda etme ve toplumu daha iyi bir konuma getirmeyi ilke olarak belirledi.⁴³ Bu doğrultuda Budizm ve Konfüçyüs öğretilerinden beslenerek oluşan Bushido öğretisi "savaşçının yolu", samuraylardan Japon ordusuna ve toplumun her kesiminde etkilerini hissettirmiştir. Feodal dönemin itaatkâr savaşçılarınin yetişmesinde önemli rol oynayan bu öğreti, "oğlun babaya olan sadakatinden halkın imparatora olan sadakatine" kadar uzanan geniş bir sadakat, bağlı olma yelpazesini içine alır. Bushido öğretilisine göre, efendiye ve topluma sadakat, düşmana karşı onurlu bir şekilde savaşma, ölüye ve diriye karşı saygılı olma davranışlarının sergilenmesi samurayları "iyilik ve kötülük" terimlerine layık kılıyordu. Bu öğreti savaş döneminde tüm politikalarda kendini hissetmiştir. Askerler teslimiyeti bir suç olarak kabullenirken öte yandan toplumun İmparatorun isteklerine ve yasaklarına koşulsuz uymasını sağlamıştır. Savaş döneminde toplumun yasaklara ve savaş durumuna uymasını sağlayana bir diğer unsurda "ie" kavramıdır. Toplumun en küçük yapı taşı olan aile kavramının Japonya'daki geleneksel biçimi olan "ie", Japonya'da ailenin önceliğini ve kişiye üstünlüğünü simgeler. Japonya'da bireyin iyi davranışları ailesi için onur; kötü davranışları ise ailesinin adına gölge düşürebilir.⁴⁴ Bu kavramlar

⁴²Şen Aygün, *Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014, s.68.

⁴³Ad Blankestijn, *A History of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)*, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

⁴⁴Kuloğlu Gökhan, *Japon Aile Düzeni: İye Kavramı*, <http://japonsineması.com/japon-aile-duzen-iye-kavrami/>, (Erişim Tarihi: 24.08.2016).

Japonya'nın savaş sürecinde geçirdiği değişimin zeminini hazırlamaya katkıda bulunmuştur. Savaşla birlikte bu kavramlarda da değişimler yaşanmıştır.

Savaş Dönemi Japonya ve Sinemada Propaganda Etkisi

Sinema Japonya topraklarına adım attığında, ülkede Batılı ülkelerinde aksine hâlâ feodal bir yapı bulunuyordu. Bu nedenle feodal değerler değişime olanak vermiyor, toplumsal kuralları herkese eşit olarak uygulamıyordu. Hiyerarşik bir yapının hâkim olduğu feodal Japonya'da, herkesin uyması kurallar, toplumun tepesindeki kişiden alt tabakadaki kişiye değişiyordu. Hiyerarşinin tepesinde yer alan soylu ailelerinin kendilerine hizmet edenlere karşı yükümlülükleri (*giri idealleri*) vardı. Ancak aşağı sınıflar için bu idealler geçerli değildi. Onlar basit olarak soylu sınıfına boyun eğmekle yükümlüydü. Toplumun tepesindeki savaş ağaları, *Bushido*'nun kurallarını izlemek üzere yetiştirilmişti. Toplumun en alt tabakaları tüccar, köylülerin uymak zorunda oldukları bir onur yasası olmamasına rağmen onlarda kendi oto-kontrollerini yaratmışlardı. Bununla birlikte İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek, aile toplumun en küçük birimi olarak kabul ediliyordu. Her birey, ailesindeki ebeveynleri gibi yaşamak, yaptıklarıyla onlara ve topluma karşı sorumlu olmak zorundaydı.⁴⁵ Bu kurallar çerçevesinde Japon sineması şekillenerek bireyi ve onun sorunlarına yönelmek yerine aileye ve daha sonra toplumun geneline, kültüre yönelik filmlere yöneldiler. Bu süreçte tiyatro oyunlarını kayda almanın yanı sıra birçok modern özellikler taşıyan filmler üretildi. Savaş dönemi-ne kadar ses, tiyatro-sinema ve teknik özellikler gibi birçok sorunla uğraşmak zorunda kalan Japon sineması, savaş döneminde farklı bir kimliğe bürünmüştür.

İkinci Dünya Savaşı ve Pasifik Savaşı yılları Japon Sineması için bir yıkım dönemi olmuştur. Bu dönemde sinema, diğer iletişim araçları gibi devletin ideolojik bir aygıtı olarak kullanılmış ve yaratıcılığı sınırlandırılmıştır. Üretim ve dağıtım aşamasında tamamen devlet denetimi altında

⁴⁵Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012, s.198.

seyirci ile buluşmuş ve savaşı, askeri rejimi destekleyen filmlerin üretilmesini şart koşmuştur.

1930'lu yıllarda sesli filme kavuşan Japon Sineması bu sorunu atlattığı süreçte, Japonların aşırı milliyetçi yaklaşımları ve yayımlacı politikalarıyla sinemada değişime uğramıştır. Çin'e saldırıp Mançurya'yı işgal eden Japonya, sinemaya ağır sansür uygulayarak istemediği konulardaki filmlerin yapımını engellemiştir.

1938 yılında Japon ordusu tarafından işgal edilen Mançurya'da propaganda filmleri üretmek amacıyla "Manchurian Motion Picture Association" kuruluşu kurulur. Bu dönemde üretilen en popüler filmlerden olan *Shina no Yoru* (Çin Gecesi) filminde Çinli bir savaş yetimiyle aşk yaşayan Japon subayının öyküsü filme alınır. Japon deniz subayının kahramanlıkları propaganda amacıyla izletilir.⁴⁶

1939 yılında çıkarılan Film Kanunu ile cinsel, savaş karşıtı ve sosyal konuları ele alan filmlerin yapılmasını yasaklayarak "sektörünün sağlıklı gelişimini" karar verdi.⁴⁷ Yasaklanan bu filmlerin yerine milli bilinci yükseltmek amacına uygun, ulusal ve uluslararası duruma "kamu refahına yardım etme" amacı taşıyan filmlerin üretilmesi desteklendi.⁴⁸ Ayrıca Amerikan ve Avrupa kökenli filmlerin ülke içerisinde gösterimine sınırlama getirilerek bu filmlerin vergi-kiralama ücretleri yüksek tutulmuştur. Böylelikle Amerikan filmlerinin gösterim ücretleri yüksek olduğu için sinema ve tiyatro salonlarında ağırlıklı olarak Japon filmleri gösterilmiştir.⁴⁹ Kırsal bölgelerdeki tiyatro-sinema salonlarında tamamen propaganda içerikli filmler gösterilirken büyük şehirlerdeki salonlarda ise devlet kontrolü olmak kaydıyla ağırlığı Japon filmleri oluşturmak üzere Amerikan-Avrupa yapımı filmlerde gösterilmiştir.

⁴⁶Ad Blankestijn, **A History of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)**, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

⁴⁷McClain L. James, **Japan: A Modern History**, Reno, NV, U.S.A.:Sierra Nevada Books. 2001, s.441.

⁴⁸McClain L. James, **Japan: A Modern History**, s. 442.

⁴⁹Freiberg Freda, **The Transition to Sound in Japan**, <http://filmsound.org/film-sound-history/sound-in-japan.htm>, (Erişim Tarihi: 05.09.2016).

1942 yılında Japonya’da faaliyet gösteren film şirketleri hükümetin kontrolü altında yeniden düzenlenir. Savaş dönemi sonrasında SHINKO Kinema ve Daito şirketleri Nikkatsu ile birleşerek yapımlarına devam etmiştir.⁵⁰ Yine Shochiku ve Toho’da diğer küçük şirketlerle birleşerek yeni bir sinema yapılanmasına gidilmiştir.

1941 yılında Japonya hükümeti tarafından yayınlanan resmi politik ferman ile kültür, eğitim, sanat ve halkın yaşantısı politikaya destek vermesi için biçimlendirilir. Ve bu politikanın, “ulusal amaçları gerçekleştirmek için önemli bir mesele” olduğu vurgulanır.⁵¹ Bu fermanın yola çıkarak Japonya’da eğitim, sanat, kültür, iletişim ve toplum alanında kısıtlamalar ve düzenlemeler gerçekleşir.

Japonya’da İkinci Dünya Savaşı ve Pasifik Savaşı döneminde yayınlanan dergilerde, savaş ve kahramanlık hikâyelerine yer vererek savaş desteklenir. Dergiler, Anti-Amerikan ve Anti-İngiliz düşüncelerini halka yaydılar.⁵² Dergilere ve gazetelere militarist söylemlerin yer aldığı köşe yazıları yazdırılır. Gazete ve dergilerin yanı sıra karikatürcüler de savaş ruhunu desteklemek amacıyla propaganda içerikli karikatürler çizmişlerdir. Amerikan ve İngiliz nefretini kuvvetlendiren, savaş meydanındaki Japon askerini yücelten sahneler yer verilmiştir.⁵³ Bu basılı yayımlarının yanında Japon Eğitim Bakanlığı’nın çıkarmış olduğu *Michi* gibi kitaplar ile yozlaşmış Batı kültürü ve Japon ordusu üzerine propaganda yapılmıştır.⁵⁴ Bunun haricinde okullarda kullanılan kitaplar yeniden hazırlanarak bunlar ülke politikasını destekleyecek şekilde propaganda içerikli olarak yeniden oluşturulmuştur. Bu kitaplar ayrıca Japonya tarafından işgal edilen Çin’in Mançurya bölgesindeki okullardaki Çinli çocuklara da oku-

⁵⁰ Kuloğlu Gökhan, **Japon Film Yapım Stüdyoları**, <http://japonsinemasi.com/japon-film-yapim-studyolari/>, (Erişim Tarihi: 20.08.2016).

⁵¹ Olson Chris, **A Brief History of Postwar Japanese Cinema**, <https://seemsobvious.com/2014/01/07/a-brief-history-of-postwar-japanese-cinema/>, (Erişim Tarihi: 23.08.2016).

⁵² McClain L. James, **Japan: A Modern History**, s. 427.

⁵³ Cook Taya Haruko and Cook F. Theodore, **Japan At War: An Oral History**, New York, U.S.A.:New Press, 1992, s.95.

⁵⁴ Dower W. John, **War Without Mercy: Race & Power in the Pacific War**, New York, U.S.A.: Pantheon Books, 1986, s.24.

tulmuştur.⁵⁵ Savaş boyunca Japon okullarında çocuklara “Japonya’nın en görkemli ulus olduğu ve tarihi yazacak üstün ırk olduğu” anlayışı benimsetilmiştir. Eğitim ve yayımcılığın yanında iletişim araçları üzerinden de propaganda faaliyetlerini yürüten Japonya, radyo yayını ile gerek kendi ülkesinde gerekse Güneydoğu Asya ülkelerinde Avrupa ve ABD karşıtı propaganda yayınları yayınlamıştır. Bu yayınlardan özellikle Tokyo Rose adındaki program ile ABD karşıtı propagandalar yapılmıştır.⁵⁶ Yayınların yanı sıra slogan kampanyaları başlatılarak Japonya, Çin, Filipinler, Malaya, Endonezya gibi ülkelerin üzerinden uçakla geçilirken propaganda broşürleri atılmıştır.⁵⁷ Atılan broşürler de “Yüz Milyon Tek Ruh” ve “Milli Birlik” gibi sloganlara yer verilmiştir.⁵⁸ Bu propaganda çalışmalarını Milli Seferberlik Hareketi adı altında bir davranış modeliyle destekleyen Japonya, sokaklarda, devlet kurumlarında, özel iş yerlerinde, himayesi altındaki ülkelere “Lüks bizim düşmanımız”, “Sonsuza kadar mücadele”, “Kutsal görev” gibi sloganlar ile ülkenin dört bir yanında propaganda çalışmaları yürütmüştür. Ve yine devlet 1942 yılında yaptığı açıklama ile kadınları da savaşa davet ederken doğurganlık oranının artması içinde çalışmalar yapmıştır.⁵⁹

Savaş döneminde bütün alanlarda propaganda söylemleri yer alırken bu durum sinemada da şiddetli bir biçimde kendini hissetmiştir. 1939 yılında çıkan Film Kanunu ile sinemadaki yapımlara sınırlama getirilmiş ve sansür koşulları getirilmiştir. Polis kurulundan oluşan Sansür Kurulu, filmlerde cinselliği göndermede bulunan içerikleri, Ango-Sakson söylemde bulunan anlatımlara ve savaşa karşıt görüşlerin yer aldığı sahneler görevliler tarafından sansürlenmiştir. Ayrıca bu dönemde filmlerin üretimleri ve dağıtımları Pasifik savaşı nedeniyle kısıtlanmıştır.

Akira Kurosawa *Kurbağa Yağı Satıcısı* kitabındaki anılarında savaş

⁵⁵Hoyt P. Edwin, **Japan's War: The Great Pacific Conflict 1853–1952**, Cambridge, United Kingdom: Hutchinson & Co., 1986, s.156.

⁵⁶Rhodes Anthony, **Propaganda: The art of persuasion: World War II**, New York, U.S.A.:Chelsea House Publishers, 1976, s.255-256.

⁵⁷Cook Taya Haruko and Cook F. Theodore, **Japan At War: An Oral History**, s.174.

⁵⁸Brendon Piers, **The Dark Valley: A Panorama of the 1930s**, New York, U.S.A.: Vintage Books, 2002, s.633.

⁵⁹McClain L. James, **Japan: A Modern History**, s. 505.

dönemindeki sansür uygulamalarına dair anılarında kendi senaryosu olan *Daruma-dera no doitsucin*'i (Daruma Tapınağında Bir Alman) yönetmenliğini yapacakken filmin aniden rafa kaldırıldığını söyler. Bu dönemde Pasifik Savaşı'nın başlamış olması nedeniyle film dağıtımı büyük ölçüde sınırlandırıldığından bahseder.⁶⁰

Filmlere getirilen sansür uygulamaları ile yönetmenler sansüre takılmamak adına bir oto-kontrol mekanizması geliştirirler. İmparatorluk tacında bulunan krizantemin ve buna benzer simgelerin kullanılması yasaklanmıştı. Yine savaş karşıtı, Batıya hayranlıkla yaklaşan, cinsellik içerikleri de yasaklar listesinde yer alıyordu. Bu nedenle yönetmenler filmlerini yaparken senaryoya, kullandıkları kostümlere aşırı dikkat etmişlerdir. Bu dikkate rağmen sansür kurulundaki görevlilerin yönetmenlere sıkıntı çıkartmıştır. Japonya'da üretilen filmlerin haricinde dış ülkelerden gelen yabancı filmlerdeki bütün öpüşme sahneleri kesilirken filmde bir kadının bacakları biraz bile görünüyorsa hemen bu sahneler filmden çıkarılmıştır. Çıkarılma nedeni olarak da, bu tip görüntülerin cinsel dürtüleri uyandıracağı iddia edilmiştir.

Akira Kurosawa, yazmış olduğu bir senaryoda üzerinde kağı arabası resmi bulunan şal nedeniyle sansür kurulundan geçemediğinden bahse-*bir kağı arabası olsa bile, krizanteme benziyor. Benzediği için de bu bir krizantemdir. Sahneyi çıkarın,*" dendiğinden bahseder.⁶¹ Kurosawa anılarında başka sansür uygulamalarına da yer verir. Yazmış olduğu *Mori no sen'ichiya* (Ormanda Binbir Gece) ve *Sam Paguita no hana* "San Paguita Çiçeği" adlı iki senaryosunun İçişleri Bakanlığı'nın sansür kurulu tarafından yasaklandığını söyler. San Paguita Çiçeği senaryosunda fabrikada çalışan işçiler, Filipinli bir kızın doğum günü partisine katılıyordu. Sansür kurulu bu doğum günü partisini çok Anglo-Sakson bulur ve doğum günü partisinin savaş döneminde kullanılmasını millî duygular açısından onur kırıcı olduğunu belirtirler. Bunun üzerine Kurosawa kuruldaki görevlilere "*Öyle ise İmparator'un doğum gününü kutlamak yanlış bir hareket oluyor. İmparator'un doğum gününün millî tatil ilan*

⁶⁰Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, Deniz Egemen (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006, s.123.

⁶¹Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, s.123.

edilmesi ve kutlanması Anglosakson bir davranış ve milli duygular açısından çok onur kırıcı bir hareket olmuyor mu?” diye sormasına üzerine senaryosunun tamamen yasaklandığından bahseder.⁶²

Sansür Kurulu Akira Kurosawa'nın bir başka senaryosu olan *İçiban utsukuşiku*'da (En Güzel) yer alan “Fabrikanın kapısı kollarını açmış, genç kızları bekliyor” cümlesinin sebep göstererek müstehcenlik içerdiğini söyler. Kuruldaki görevlilere göre “kapı” vajinayı temsil ettiği gerekçesiyle senaryodan çıkarıldığını ifade eder.⁶³ Deniz Kuvvetleri İstihbarat Bölümü'nün özel isteği üzerine yazdığı bu senaryo Amerikalı pilotların “kara canavarlar” diye korktuğu Zero uçaklarını kullanarak Japon savaş ruhunu yüceltmeyi amaçlayan bir propaganda filmi olacak iken bu projeden daha sonra vazgeçildiğini ifade eder.⁶⁴

Sansür Kurulu ile sorunlara yaşayan Kurosawa'nın bir diğer senaryosu olan *Tekiç uodan sanbyahuri* (Düşman Hatlarında Yüz Mil), Rus-Japon Savaşı sırasında Tatekava keşif grubunun serüvenlerini anlattığı için sorunsuzca kuruldan geçmiş ve Kazuro Mori tarafından filme alınmıştır. O dönem Mançurya'nın Harbin şehrinde birçok Beyaz Rus'un yaşaması ve filmin propaganda içeriği olarak görülmesi nedeniyle kuruldan kolayca geçtiğinden bahseder.⁶⁵

Kurosawa'nın da anlattıkları doğrultusunda sansür uygulamaları filmlerde anlatım dilini oldukça etkilemiş ve propaganda filmleri haricindeki yapımlarda sıkı denetimler uygulanmıştır. 1930'ların sonlarına doğru filmlerin içeriklerinin değiştiği dönemde, savaş filmleri de değişime uğrar. Savaş dönemi öncesi filmlerdeki insancıl, ruhsal kodlar barındıran savaş filmleri yerlerini millete güç, dayanıklılık, sabır ve özveri aşılayan propaganda filmlerine bırakır.⁶⁶ Yapılan filmlerde dinamik kamera hareketleri, öne çıkarılan kahraman askerler ve savaş sahneleri önemli

⁶²Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, s.124.

⁶³Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, s.124.

⁶⁴Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, s.138.

⁶⁵Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, s.126.

⁶⁶Olson Chris, **A Brief History of Postwar Japanese Cinema**, <https://seemsovioustome.wordpress.com/2014/01/07/a-brief-history-of-postwar-japanese-cinema/>, (Erişim Tarihi: 23.08.2016).

yer tutmaktadır. Savaşı kazanmak adına halka ve orduya cesaret vermesi açısından sinema yapılan kahramanlık öyküleriyle bu süreci destekledi. Bu süreç 1937 yılında Japonya Bakanlığı filmler üzerinde kısıtlamalar getirerek askerle alay eden içerikleri yasakladığını ve moral artırıcı içerikleri desteklediğini açıklamıştır.⁶⁷ Böylelikle, bireysel konuları ele alan (cinsellik, aşk, yaşam vb.) filmlerden arındırılan sinemada izleyiciye militarizm içeren propaganda filmleri bolca izletilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı öncesi Japonya'da sinema kültürü, diğer ülkelere kıyasla farklı bir yapılanma içinde olmuştur. Japon film stüdyoları resmi bir usta/çırak sistemine göre yapılmış olup yönetmen, oyuncu ya da kameraman olacaklar, kariyerlerini bu sistemden geçerek elde etmişlerdir. Sinema sektörü içerisinde çalışanların eğitim almak için gidecekleri bir okul, oyuncuların başvuracakları bir menajer oluşumu bulunmamaktadır. Bunların yerine stüdyolar film yapımının her alanı için adaylar seçerek başvuruda bulunan başarılı adayları daha yukarıdaki pozisyonlara gelebilmeleri için usta sanatçıların yanına yetişmesi amacıyla yerleştirmiştir. Bu politika sonucunda Akira Kurosawa gibi yönetmenler kendisinden daha tecrübeli yönetmenlerin yanında gelişerek sinemaya adım atar. Ama sektörün içindeki bu usta/çırak usulü yetiştirme modeli Amerikan işgali ile birlikte ülkeye hâkim olmaya başlayan bireyci yaklaşım ile ortadan kalkar.⁶⁸

Japonya, 1920'den itibaren Tayvan, Kore ve Çin anakarası gibi ülkelerde kendi kolonilerinde kurarak buralarda film stüdyoları ve sinema salonları açarak sömürge projesini meşrulaştırmak filmler üretti. 1945 yılında Japonca olarak bu propaganda filmi üretim ağı genişleyerek Mançurya, Şangay, Kore, Tayvan, Singapur, Malezya, Filipinler, Endonezya gibi birçok ülkede etkili oldu. Pasifik Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte (1937-1945) Çin, Japon propaganda filmleri için favori konu haline geldi ve Çin'e yönelik birçok propaganda filmi üretildi. 1939'da *Song of the White Orchid*, 1940'da *China Nights* ve *Vow in the Desert* gibi romantik melodram ile karışık propaganda filmleri üretildi. Bu filmlerin

⁶⁷High P. B., **The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years War 1931-1945**, WI: The University of Wisconsin Press. 2003, s.99.

⁶⁸Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, s. 213.

haricinde propaganda filmi olmasa da yine içerisinde göndermeler bulunan 1938'da *Five Scouts* 1939'da *Mud and Soldiers* ve 1942'de *The Spy isn't Dead* gibi filmler yapılmıştır.⁶⁹

Yine bu dönemde Japon hükümeti tarafından komünist ve Batı hayranlığı ile film ürettiğine inanılan yönetmenler sektörden uzaklaştırılırlar. Bu yönetmenlerin filmlerinin yapımları ve dağıtımları desteklenmez. Bu yönetmenler de kendi çabaları ile film yapan yönetmenler arasında Yasujiro Ozu, *Chichi ariki* (Bir Baba Vardı, Shochiku, 1942) filmini yaparak kendisini bu siyasal ortamdan soyutlayacaktı. Kenji Mizoguchi'de *Genroku chusingura* (Genroku Çağının Kırk Yedi Sadık Hizmetkârı, Shochiku, 1941-42) filmiyle savaştan kaçır.⁷⁰ Bu yönetmenlerin yanı sıra Yamamoto Kojiro, Naruse Mikio, Kimura Sotoji ve Fushimizu Shu gibi genç ve ne yaptıklarını iyi bilen yönetmenler o dönem üretilen Japon filmlerinden çok farklı teknikte filmler üretirler. Akira Kurosawa'nın deyimiyle bu yönetmenlerin filmlerinde haiku şiirleri olan "Genç Yapraklar", "Parlak Rüzgâr", "Çam Kokan Esinti"de bulabileceğimiz bahar kokusu olduğundan bahseder. Naruse'nin *Tsuma yo bara no yo ni* (Hanım! Gül Gibi Ol!), Yamamoto'nun *Vagahai va neko de aru* (Ben Bir Kediyim), Kimura'nın *Ani imoto* (Ağabey Kız Kardeş) ve Fushimizu'nun *Furyu enkatai* (Traubador'lar Bandosu) bu filmlere örnektir.⁷¹ Bu üretilere rağmen ulusal politikaları desteleyen filmler yapan yönetmenlerin de sayısı azımsanmayacak durumdaydı. Savaş döneminde yaşanan ham film kıtlığı nedeniyle yapımcı ve dağıtımcı tarafından desteklenen filmlerin çoğunluğu propaganda filmleri olmuştur. Bu nedenle bağımsız çalışmaların birçoğu ya kendi imkânlarıyla çekilerek gösterime girebilmiş ya da sansür kuruluna takılarak iptal olmuştur. Bu durum savaşın sona ermesi ve işgalci güçlerin ülkeye müdahalede bulunma sürecine kadar aynı seyrinde devam etmiştir.

⁶⁹Baskett Michael, *The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press. 2008. s.120-134.

⁷⁰Nowell-Smith Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s.479-80.

⁷¹Kurosawa Akira, *Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı*, s.98.

Savaş Sonrası Japonya ve Sinemada Yaşanılan Değişimler

Japonya, Batı ile kendisi arasındaki yüzyıllık gelişme (endüstrileşme) açığını kapattığını sanarak, Batılı güçlere toptan savaş açtı.⁷² Önce Çin'in Mançurya bölgesini işgal ettikten sonra daha sonra Pearl Harbor Baskını ile ABD'ye savaş açar. Giriştiği Pasifik Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu belirleyen Hiroshima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları, Japonya'nın koşulsuz olarak teslim bayrağını çekmesine sebep oldu. Sosyal ve ekonomik anlamda büyük bir yıkıma uğrayan Japonya'da birçok insan bombaların etkisiyle saniyeler içinde yanarak öldü. Bu yıkımın ardından Ağustos 1945'te İmparator Hirohito radyodan yaptığı açıklamayla "tanrısal yetkilerinden" vazgeçtiğini ve halkına teslim ol çağrısı yapmasıyla Japon ordusu silahlarını bırakarak teslim olmuştur. Teslim oluşun hemen ardından Japonya uzun yıllar başta ABD olmak üzere müttefik ülkeleri kontrolü altında kalmıştır.⁷³

Savaş boyunca Japon devletinin uyguladığı militarist ve yayılmacı politikalar nedeniyle milyonlarca insan ölmüş, sağ kalanların ise uzun yıllar yoksulluk içinde yaşamasına neden olmuştur. Japonya'nın teslimiyeti ile birlikte savaş sonra ermiş ve ülkede 937 kişi savaş suçlusu olarak ilan edilerek idam edilmiştir.⁷⁴ Bu süreçle birlikte Japon tarihi "İkinci Dünya savaşı öncesi ve sonrası" olarak tarihsel bir ayrıma uğramıştır.

Japonya teslim olduktan sonra, General Mac Arthur'un önderliğindeki işgal kuvvetleri ülkede çeşitli sosyal, politik ve ekonomik düzenlemeler başlatmıştır. Toprak reformu yapılmış, işçilere sendika ve grev hakları verilmiştir. Bunun yanında toplantı, konuşma ve din özgürlüğü yasaları güvence altına alınmıştır. 1947 yılında liberal bir yeni anayasa yürürlüğe sokulmuş, bu süreci ise 1951 yılında imzalanan San Francisco Barış Antlaşması ile işgal kuvvetlerinin belirlediği koşullar altında dış ülkelerle görüşme, politik ve sosyal yaşam yeniden Japonya'da canlılık kazanmaya başlamıştır.

Savaş sonrası ilk dönemde Mac Arthur ülkenin ilk öncü liderliğini

⁷²Güvenç Bozkurt, **Japon Kültürü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992, (4. Baskı), s.55.

⁷³Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, s.69.

⁷⁴Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, s.70.

üstlenmiştir. Bu süreçte Japonya'nın medya kanallarına yeni bir sansür uygulaması getirmiş, anti-Amerikan konulu eserler, yazılar, filmler ve tablolar katı bir sansüre uğramıştır.⁷⁵ Ve yine ABD işgalinin başladığı bu yıllarda Japonya'da bütün kurumların yapısı değiştirilmiştir. Bu değişimlere ek olarak çıkarılan sansür yasalarıyla Japon kültürünü öven filmler yasaklanmıştır. İşgal kuvvetlerini eleştirmek, yönetim sorunlarını dile getirmek, filmlerde milli unsurları kullanmak yasaklandı.⁷⁶ Filmlerde kılıç sahneleri yasaklandı ve bu dönem filmlerinde oyuncular klasik kostümler yerine modern kostümler giymeye başladılar. Kılıçların yerini tabanca taşıyan gangsterler görmeye başladı.⁷⁷

Sinemada bu yasaklar sürecinin başlangıcı 1945 yılının Aralık ayına denk gelir. Japon teslim olduktan dört ay sonra 1939 tarihli film yasası yürürlükten kaldırılır ve yerine 1946'da işgal kuvvetlerinin talepleri doğrultusunda film yasası yeniden düzenlendi. Buna ek olarak film dünyasındaki savaş suçluları sektörden kovularak uzaklaştırıldı. Geleneksel Japon biçimlerini taşıdığı ve feodal sadakati desteklediği (*propaganda filmi olması*) bahanesiyle savaş döneminde yapılmış olan 225 film Amerikan yetkililer tarafından yakılarak yok edildi. Getirilen sınırlamalar ve yasaklar yüzünden *jidaigeki* yapmak güçleşti ve stüdyolar bunun üzerine geçmişteki milliyetçi değerlere saldıran filmler yapmaya başladılar.⁷⁸

Savaş öncesi dönemde Japon hükümeti tarafından getirilen sansür uygulamalarının yerine yeni bir anlayışta sansür uygulaması getirilmiştir. 1951 yılında imzalanan San Francisco Antlaşması ile birlikte film üretimi, stok ve ekipman kullanımı önemli ölçüde sınırlandırıldığı için film sayısı azalır.⁷⁹ 1945 yılında sinema endüstrisindeki ekipman eksikliği ne-

⁷⁵Olson Chris, **A Brief History of Postwar Japanese Cinema**, <https://seemsobvioustom.wordpress.com/2014/01/07/a-brief-history-of-postwar-japanese-cinema/>, (Erişim Tarihi: 23.08.2016).

⁷⁶Oylum Rıza, **Uzakdoğu Sineması**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011, s.38.

⁷⁷Ad Blankestijn, **A History of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)**, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

⁷⁸Nowell-Smith Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 480.

⁷⁹Ad Blankestijn, **A History of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)**, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

deniyle 26 uzun metrajlı film yapılır. Bu filmlerden iki Akira Kurosawa'nın *Sugatha Sanshiro II* ve *Tora Fumu Otokotachi wo* filmleridir.⁸⁰

1940'ların sonlarına doğru, siyasi nedenlerden dolayı bağımsız film üretim şirketleri ortaya çıkmaya başladı. Savaşın sonu bu stüdyolar, ABD liderliğindeki müttefik işgal kuvvetlerinin kontrolünde yeni taleplere uyarak filmler ürettiler. Yapılan anlaşmalar kapsamında büyük baskılar altında kaldılar ve zamanla film yapacak malzemenin bulunmaması, eski kadroların dağıtılması, stüdyoların ve film sektörünün yeniden yapılanmasıyla krizlerle karşıya kaldılar. 1948 yılında Toho grevi sinemaya damga vurdu. Toho'nun üçüncü grevi başlamadan önce Eiga geicutsu Kyokai (Film Sanat Derneği) adında bir örgüt kurulur.⁸¹ Yamamoto Kojiro, Naruse Mikio, Taniguchi Senkichi ve Akira Kurosawa'nın kurucuları olduğu bu dernek, sinemanın sıkıntılı olduğu bu süreçte bağımsız film çalışmaları üretmeye çalışıyordu. Derneğin Toho, Daei, Shintohe ve Shochiku ile birlikte yürüttüğü üç yıllık çalışma sonucunda 15 film üretmişti. Toho'nun üçüncü grevi sırasında gerilen ortama müdahale yapan ABD ordusu ve Japon polisi grevcileri dağıtır ve sendika üyeleri pes ettiklerini açıklarlar. Dağıtılan ekibin içerisindeki solcu film yapımcıları ve greve dâhil olan personel işlerin uzaklaştırılırlar. Buna ek olarak 1950 yılında, komünizm üyeleri ve sempatanları özel sektör dâhil olmak üzere devlet kurumlarından uzaklaştırılır. Bu uzaklaştırmalar doğrultusunda film sektöründe 300'den fazla kişi işlerini kaybeder.⁸²

İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği güne kadar, aile toplumun en küçük birimi olarak kabul ediliyordu. Her bireyin, tam olarak ebeveynlerinin yaşadığı gibi yaşaması gerekiyordu. Bireyler toplumun gözünde aile ya da bağlı olduğu sınıfın bir parçası olarak görülüyordu. Bu sebeple bireyin herhangi bir kusurlu hareketi ve utancı ailesine ve bağlı olduğu

⁸⁰ Ad Blankestijn, *A History of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)*, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

⁸¹ Kurosawa Akira, *Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı*, s.175.

⁸² Domeing Roland, *A Brief History of Independent Cinema in Japan and the Role of the Art Theatre Guild*,

<https://www.japansociety.org/resources/content/4/2/4/7/documents/History%20of%20ATG%20by%20Roland.pdf>, (Erişim Tarihi: 20.08.2016), s.2-3.

sınıfa yazılıyordu. Savaş sonrasında Amerikan birliklerinin Japonya'yı işgal etmesiyle birlikte Japon hükümetini ve kültürünü, her bireyin kendi yetenekleri ile karar vererek yaşayabileceği bir biçimde organize ettiler. Demokratik yasalar kuruldu, işçilere, toplumdaki insanlara haklar eşit biçimde dağıtıldı. İkinci sınıf yurttaş muamelesi yasaklandı ve feodal fikirlerin toplumda devam etmemesi için Japon filmleri de bu doğrultulda sansürlendi.⁸³ Feodal fikirleri barındıran filmler yerine bireyselleşme hareketleriyle birlikte insan varoluşuna eğilen daha bireysel ve özgürlükçü filmler üretilmeye başlandı.

Kenji Mizoguchi, şehvet düşkünlüğünü ifade etmek için bu özgür ortamdan yararlanarak filmler yaptı. *Saikaku Ichidai Onna*, (*The Life of Oharu*, 1952, *Shintoho*) Yasujiro Ozu'nun kamerası gündelik hayata yönelerek Japon toplumuna derinlemesine mercek tuttu. Ozu bu süreçte, *Banshun* (*Late Spring*, 1949, *Shochiku*), *Munekata kyōdai* (*The Munekata Sisters*, 1950, *Shochiku*), *Bakushū* (*Early Summer*, 1951, *Shochiku*) ve *Tōkyō Monogatari* (*Tokyo Story*, 1953, *Shochiku*) gibi önemli filmlere yapmıştır. 1935'ten beri Toho'da çalışan Mikio Naruse, gerçekçi bir bakış açısıyla *Okaasan* (*Mother*, 1952, *Shintoho*) ve *Ani Imōto* (*Older Brother, Younger Sister*, 1953, *Daei*) gibi melodramlar yapmaya devam ederken Heinosuke Gosho ise mevcut ideolojiden yola çıkarak varoluşçuluğun tünellerinde gezinen *Entotsu no mieru basho* (*The Four Chimneys*, 1953, *Shintoho*) gibi filmler yaptı.

Savaş sonrası dönemde Japon film stüdyoları yeniden film yapmak için çabalarken işgalci birliği, Batı'da biriken pek fazla gösterim şansı bulamamış filmleri ülkedeki salonlarda gösterime sokmuştur. Böylelikle savaşın açtığı yıkım dolayısıyla film üretmekte zorlanan Japon sinema pazarı, yabancı filmler tarafından istila edilmiştir. Gravett, bu dönemde sinemaya gitmenin inandırıcı bir “demokratikleşme” aracı olarak görüldüğünü ve “ulusal bir heyecan” haline geldiğini söylemiştir. Bu dönemde sinema bileti fiyatlarının sabitlenmesiyle birlikte, televizyon öncesi dönemde önemli bir eğlence aracı haline gelmiştir.⁸⁴

İşgal sonrası Japon sinemasının toparlanmasında en önemli kişi

⁸³Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, s. 198.

⁸⁴Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, s.157.

kuşkusuz Akira Kurasawa'ydı. Onun filmleri, insan doğasını dramatik ve görkemli bir biçimde irdeleyerek Batılı tarzla birleşerek özgün bir dil oluşturmuştu. Öyle ki mizansenini yabancı izleyiciyi etkileyerek Batının dikkatini çekerek Japon sinemasına dünya çapında bir ilgi kazandırmıştır. 1950 yılında çektiği *Rashomon* (1950, *Daiei*) ile Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü alırken 1952'te çektiği *İkiru* (*To Live*, 1952, *Toho*) filmiyle özgün filmlerini devam ettirirken 1954'te çektiği *Shichinin no Samurai* (*Seven Samurai*, 1954, *Toho*) filmiyle dünya sinemasına bir klasik kazandırmıştır. Kurosawa'nın haricinde bu dönemde Tadashi İmai, basit bir dille ele aldığı filmlerle Japon toplumunun sorunlarına ışık tuttu. Kiesuke Kinoshita, Shochiku üslubunda geleneksel melodramlar yapmayı sürdürürken Kaneto Shindo'da kendi filmlerini yönetebilmek amacıyla bağımsız bir yapıım şirketi kurar ve *Hadaka no shima* (*The Naked Island*, 1960, *Kindai Eiga Kyokai*) önemli bir filme imza attı. Kenji Mizoguchi ise *Saikaku Ichidai Onna* (*The Life of Oharu*, 1952, *Shintoho*) ve *Ugetsu Monogatari* (*Tales of a Pale and Mysterious Moon After the Rain*, 1954, *Daiei*) iki önemli başyapıtı çekmiştir. Bu süreçte tecrübeli yönetmenlerle el ele veren genç yönetmenler ellerine geçen bu fırsatı değerlendirerek yaptıkları başarılı filmlerle birlikte seyircinin desteğini kazanmışlardır.

Savaş yılları ve işgal dönemi sonrasında Japon hükümeti yetkilileri atom bombası olayının kullanıldığı filmlerde sansür uygulamaları getirmiştir. Bombalama olayı sinemada kullanılırken propaganda yapmama unsuru özellikle kısıtlayıcı olmuştur.⁸⁵ Bu kısıtlamalara rağmen savaş sonrası dönemde yapılan filmlerin hemen hemen birçoğunda atom bombasının ve savaşın etkileri filmler için popüler konu olmuştur. Kaneto Shindo'nun 1952 yapıımı *Genbaku no Ko* (*Children of Hiroshima*, 1952) filminde savaş sonrası memleketi Hiroshima'daki ailesinin mezarını ziyaret etmeye giden bir öğretmenin gözünden ülkenin yaşadığı yıkımı gözler önüne serilir. Hideo Sekigawa'nın 1953 yapıımı *Hiroshima* filminde ise Japonya'nın nükleer felaket sonrasında yaşadığı sosyolojik ve sağlık açısından sorunlar anlatılır. Shohei İmamura'nın 1989 yapıımı *Ku-*

⁸⁵Olson Chris, **A Brief History of Postwar Japanese Cinema**,

<https://seemsobvioustome.wordpress.com/2014/01/07/a-brief-history-of-postwar-japanese-cinema/>, (Erişim Tarihi: 23.08.2016).

roi ame (*Black Rain*, 1989) filminde Hiroshima'ya atılan atom bombasından sonra insanların yaşadığı trajediyi yeğenini evlendirmeye çalışan bir dayının yaşadıklarını anlatır. Akira Kurosawa'nın 1991 yapımı *Hachigatsu no rapusodî* (*Rhapsody in August*, 1991, *Shochiku*) filminde de İkinci Dünya Savaşı'ndan 44 yıl sonra Nagasaki'de yaşadıklarını çocukları ve torunlarına anlatan yaşlı kadının öyküsü ile atom bombasının yıkıcılığı izleyiciye anlatılır. Bu filmlerin yanı sıra nükleer felaket ile ilgili belgesel yapım olarak Sayoko Kinoshita'nın 1978 yapımı *Picadon* belgesinde Hiroshima'ya atılan atom bombası sonrası yaşanan yıkımı, hayatta kalanların tanıklıklarına başvurarak asla unutulmayacak insanlık dışı vahşetin izlerini sürerken Hitomi Kamanka'nın 2003 yapımı *Hibakusha* (*Hibakusha at the End of the World*, 2003) belgeselinde ise Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan bombaların etkilerini hayatta kalan insanlar üzerinden anlatmaktadır.⁸⁶ Animasyon yapım olarak Mori Masaki'nin 1983 yapımı *Hadashi no Gen* (*Barefoot Gen*, 1983) filmi, atom bombasının Japonya'ya atılmadan öncesi ve sonraki durumunu bir çocuğun gözünden izleyici ile buluşturur. İsao Takahata'nın 1988 yapımı *Hotaru no Haka* (*Grave of the Fireflies*, 1988, *Toho*) filminde ise İkinci Dünya Savaşı döneminde bombalanan Kobe şehrinde küçük kız kardeşiyle kaçarak hayatta kalmaya çalışan bir çocuğun yaşadıklarını ve savaşın acı yüzünü izleyiciye anlatılmıştır.

1950'lerin ikinci yarısından sonra ise yenilgi döneminin karışıklıkları etkisini yitirmeye başlamış ve önceki döneme göre istikrar sağlanmıştır. Bu dönemde seyircilerin yeni sinema diline alışarak tutucu bir kimliğe bürünmüşlerdir. Öne çıkan yönetmenlerin yaptığı filmler yetersiz kalmaya başlaması ve geleneksel biçimdeki melodramlarında izleyicisini kaybetmeye başlamıştır.⁸⁷ 1953 yılında Japonya'da televizyon yayıncılığının başlamasıyla birlikte film şirketleri bu yeni rakiple yarışmak için yeniliklere başvurdular. Japon film şirketleri, renge ve geniş ekran formatına geçerek seyirciyi yeniden sinema salonlarına çekmeye çalışmıştır. Nik-katsu 1955 yılında ilk renkli filmi; Toei ise 1957 yılında ilk geniş ekran

⁸⁶Kuloğlu Gökhan, **Birbirinden Etkileyici En iyi Japon Belgesel Filmleri**, <http://japonsinemasi.com/birbirinden-etkileyici-en-iyi-japon-belgesel-filmleri/>, (Erişim: 25.08.2016)

⁸⁷Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, s.157.

formatında filmi izleyiciyle buluşturmuştur. 1950'lerin sonuna gelindiğinde ise renk ve geniş ekran, sinemada bir filmin başarı kazanmasının en önemli unsuru olmuştur.⁸⁸

Savaş sonrası yaşanan ideolojik değişimlerle birlikte, Japon sinemasının çehresi Kurosawa gibi Batılı vizyona sahip yönetmenler tarafından yeniden şekillendirildi. Savaş öncesi dönemden kalma Mizoguchi ve Ozu gibi savaş sonrası dönemde de film yapan yönetmenlerinde çalışmalarıyla Japon sineması yeni bir dil halini almıştır. Savaş ve işgal sonrasında Japon filmi, hem Batılı hem de Japon duyarlılıklarıyla gelişerek yeni sinemasal akımların zeminini hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

- Baskett Michael, **The Attractive Empire: Transnational Film Culture in Imperial Japan**, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2008.
- Brendon Piers, **The Dark Valley: A Panorama of the 1930s**, New York, U.S.A.: Vintage Books, 2002.
- Cook Taya Haruko and Cook F. Theodore, **Japan At War: An Oral History**, New York, U.S.A.:New Press, 1992.
- Dower W. John, **War Without Mercy: Race & Power in the Pacific War**, New York, U.S.A.: Pantheon Books, 1986.
- High P. B., **The Imperial Screen: Japanese Film Culture in the Fifteen Years War 1931-1945**, WI: The University of Wisconsin Press. 2003.
- Hoyt P. Edwin, **Japan's War: The Great Pacific Conflict 1853 – 1952**, Cambridge, United Kingdom: Hutchinson & Co., 1986.
- Güvenç Bozkurt, **Japon Kültürü**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, (4. Baskı), 1992.
- Kurosawa Akira, **Kurosawa: Kurbağa Yağı Satıcısı**, Deniz Egemen (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- McClain L. James, **Japan: A Modern History**, Reno, NV, U.S.A.:Sierra Nevada Books. 2001.
- Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, 2012.
- Nowell-Smith Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2003.
- Olson Chris, **A Brief History of Postwar Japanese Cinema**, <https://seem-sobvioustome.wordpress.com/2014/01/07/a-brief-history-of-postwar-japanese-cinema/>, (Erişim Tarihi: 23.08.2016).
- Oylum Rıza, **Uzakdoğu Sineması**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011.
- Rhodes Anthony, **Propaganda: The art of persuasion: World War II**, New York, U.S.A.:Chelsea House Publishers, 1976.
- Şen Aygün, **Kayıp Keşif Yolculuk Japon Sineması Manga ve Anime**, İstanbul: Doğu Kitabevi,

⁸⁸Nowell-Smith Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, s. 480.

İnternet Kaynakları

-Ad Blankestijn, **A Hlstory of Japanese Film by Year: Censorship during War and Occupation (1940-1949)**, <http://www.japannavigator.com/2015/04/a-history-of-japanese-film-by-year-1940.html>., (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

-Domeing Roland, **A Brief History of Independent Cinema in Japan and tbe Role othe Art Theatre Guild**,

<https://www.japansociety.org/resources/content/4/2/4/7/documents/History%20of%20ATG%20by%20Roland.pdf>, (Erişim Tarihi: 20.08.2016).

-Freiberg Freda, **The Transition to Sound in Japan**,

<http://filmsound.org/film-sound-history/sound-in-japan.htm>. (Erişim Tarihi: 05.09.2016).

Japanese Propaganda During World War II, In Wikipedia,

Özgür Ansiklopedi, https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_propaganda_during_WorldWar_II, (Erişim Tarihi: 17.08.2016).

-Kuloğlu Gökhan, **Birbirinden Etkileyici En iyi Japon Belgesel Filmleri**, <http://japonsinemasi.com/birbirinden-etkileyici-en-iyi-japon-belgesel-filmleri/>, (Erişim Tarihi: 25.08.2016).

-Kuloğlu Gökhan, **Japon Film Yapım Stüdyoları**, <http://japonsinemasi.com/japon-film-yapim-studyolari/>, (Erişim Tarihi: 20.08.2016).

-Kuloğlu Gökhan, **Japon Aile Düzeni: İye Kavramı**, <http://japonsinemasi.com/japon-aile-duzen-iy-kavrami/>. (Erişim Tarihi: 24.08.2016).

Dünyanın her coğrafyasında sinema, toplumsal görüşlere ve ideolojilere göre kendini yeniden var etmiştir. 1960'lar belki de dünya tarihinin en ayrık ve en yaratıcı olduğu dönemdir. İşçi hareketleri ve sınıf mücadelesi, feminizm, cinsel devrim, özgürlükçü öğrenci hareketleri, yükselen muhafazakârlık ve onun etrafında çevrelenen yeni din yorumları, İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen yeni kapitalizm vb. gibi toplumsal gelişmeler felsefeden siyasete ve sanata kadar insan zihninin yaratımlarını, her şeyi devrimci bir tarzda etkiledi. Tabi ki bu süreçte sinema da nasibini almıştır.⁸⁹

İtalyan “Yeni Gerçekçilik” akımından etkilenen Fransız film yapımcıları yıllarca süren toplumsal ve siyasi olayları ve bu olayların meydana getirdiği tabuları yıkmak için yarattığı “Nouvelle Vague”⁹⁰ akımı Japon sinemasında dönüm noktası olmuştur. Japon Yeni Dalga akımı, Avrupa sinemasından oldukça farklıydı. Çünkü Japon sineması kendi modernizm sürecini bu akımda kullanmıştır.⁹¹ Politik referanslarla, otantik kökenlerinden kopmadan modernizm süreçlerini ve toplumsal değişimlerini sinema filmlerinde ele alıyorlarken radikal görsel üslupları ve anlatım tarzları ile muadilleri olan diğer yönetmenlerden ayrılıyorlardı.

Japon Yeni Dalgası'nı ve yönetmenlerin çalışmalarını tartışmadan önce bu dönemde meydana gelen büyük ve önemli gelişmeleri ele almak yönetmenleri ve filmlerini anlamak ve eleştirebilmek adına bir arka plan sağlayacaktır.

⁸⁹ **Japon Yeni Dalga Akımı-1,**

<http://www.turkcealtyazi.org/viewtopic.php?p=105897>. (Erişim Tarihi 03.08.2016).

⁹⁰ Fransız Yeni Dalga Sineması.

⁹¹ Ceylan Oğuzhan, **Japon Sineması Tarihi Üzerine Bir İnceleme**, http://www.academia.edu/attachments/35530888/download_file?st=MTQ3MTcwMTA5MSwxNTEuMTM1Ljc1LjE4Ng%3D%3D&s=swp-splash-paper-cover, s.4, (Erişim Tarihi 03.08.2016).

Japon Yeni Dalgasının Hazırlayan Süreç ve Perde Arkası

Japonya’da savaş sonrası dönemin ilk aşamalarında Ağustos 1945’ten Nisan 1952’ye kadar Amerikan işgali söz konusu olmuştur. Bu dönemin önemli işaretlerinden birisi Japonya’nın İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden süreçte odaklandığı Japon egemenliği ve altyapısını oluşturma hedefine yönelik ilk restorasyondur. Bu yönde ilk adım Japonya’nın 3 Mayıs 1947’de Amerika ile ortak imzaladığı Japon anayasası olur. Amerikan yasasından modellenen yasa tasarısı halkın üzerine daha fazla sorumluluğu ve hakları halkın eline veriyorken yasa içerisinde yer alan “9.madde” savaştan kaçınmanın sorunların çözümünde önemli bir yol olduğunu göstermiştir. 1951 ile birlikte Japonya restorasyon yolunda önemli adımlar atmıştır. 1951 sonbaharında Amerika’nın işgal hedefleri, egemenliğin yeniden Japonya’ya kazandırılması dışında, tamamlanırken 8 Eylül 1951’de San Francisco’daki Savaş Anıtı Opera Binası’nda 48 ulus ile birlikte Japonya ile barış antlaşması imzalanmıştır. Antlaşma ABD’nin gelecekteki sekreteri Eisenhower tarafından hazırlanmış, Başbakan John Foster Dulles ve Yoshida Shigeru tarafından imzalanmıştır. 28 Nisan 1952’de onaylanan antlaşma İkinci Dünya Savaşı’nın bitiminden 6 yıl sonra, Japonya’ya egemenliğini kazandırması açısından önemlidir. Antlaşma aynı zamanda günümüz Japonya-ABD siyasi ve ekonomik ilişkilerine temel oluşturmuştur. Ayrıca Amerikan ve Japon delegeler arasında Japonya’nın güvenlik ihtiyacına yönelik olarak bir güvenlik anlaşması imzalandı. Anlaşmanın onayını takip eden süreçte bir diğer önemli gelişme 50 yılı aşkın süredir Japonya’da hâkim siyasi güç olarak kalan Liberal Demokrat Parti (LDP)’nin kurulmasıdır. Yoshida Shigeru’nun San Fransisco’da antlaşma imzalamasına müteakip Japonya’da muhafazakâr siyasi gruplar birbirine girerken Demokrat Parti kanadında Hatoya Ichiro, Liberal Parti tarafında Yoshida Shigeru yer almıştır. İki taraf da muhafazakâr tabanda çoğunluk elde ederken mevcut durum, hükümetteki çatlak ve dalgalanma iki grubun Kasım 1955’te Liberal Demokrat Parti adı altında birleşmesine neden olur. Muhafazakâr eğilimle birlikte LDP, seçimleri kazanarak güç elde etmeye odaklanmıştır. 1960’ların başında LDP, küçük işletme sahibi ve çiftçilerin yer aldığı Serbest

Çalışanlar Sosyal Koalisyonu 'nu birleştirir.⁹² Daha sonrasında ise koalisyonun devamlılığı için temel politikalar geliştirir. Bu koalisyon LDP'nin kitleleri ve yerel sendika gruplarını lehinde tutması açısından son derece önemliken; güvenlik barış revizyonunu sunmak ve savaş öncesi büyüme seviyesini geri kazanmak açısından gerekli olmuştur. 1955 yılında LDP'nin yükselişi ekonominin canlandırılması ile aynı zamana rastlarken LDP 1950 ve 1960'lı yıllar boyunca Japonya'da bir sembol haline gelmiştir. LDP'nin başarılı birleşmesi, ellilerdeki ilk büyüme ile desteklerini artırırken, devlet üzerindeki kontrolünün devamlılığını da sağlamıştır. Buna paralel LDP bazı grupların yoğun alay, eleştiri ve protesto odağı haline gelmiştir.

ABD-Japon Güvenlik Antlaşması revizyonuna karşı olan protestolar hükümetten ve ulusal politikalardan hoşnutsuz olan birçok kişinin olduğuna dikkat çekmiştir. Bu, savaş sonrası dönemde en önemli toplumsal hareketlerden biri olarak kabul görmüş ve 1960 yazında yüksek gerilime sebep olmuştur. Revizyonun söz konusu olduğu zamandan sürecin her aşamasını takip eden ve onaylanmasına dek takip eden protestolar ve eleştiriler bu olayın önemini vurgulamaktadır. Olayın odak noktası kitle kültüründeki her bir büyük alana doğru yoğunlaşırken sosyal, siyasi, sanatsal ve ekonomik alan bu revizyonun etkisini hissettirmiştir.

Japonya'nın ABD ile imzaladığı güvenlik antlaşması, Amerika'ya Japonya'nın "hava, kara ve deniz kuvvetlerini kontrol altında tutma hakkı" tanımıştır.⁹³ Antlaşma sağlanırken temel taslaktaki belirsiz dil ve güvenlik ile ilgili çeşitli detaylara ilişkin olarak iki tarafta da eşitsizlik hissiyatı oluşmaya başlamıştır. Bu konuda "mantıksız eşitsizlik" ifadesi Dışişleri Bakanı Fujiyama Aichi'nin 1958'de kullandığı bir ifade olmuştur. 1960 yılında güvenlik antlaşması gündeme geldiğinde, ABD yetkilileri de 1951 tarihli antlaşmanın iki ülke arasındaki en adaletsiz ikili antlaşma olduğunu kabul eder.⁹⁴ LDP'nin birçok üyesinin hoşnutsuzluğu,

⁹²Garon Sheldon ve Mochizuki Mike, "Negotiating Social Contracts," in *Postwar Japan as History*, ed. Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press, 1993, s. 164.

⁹³Packard R. George, *Protest in Tokyo; the Security Treaty Crisis of 1960*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966, s. 356.

⁹⁴Dower John W. *Peace and Democracy in Two Systems: External Policy and Internal Conflict*, in *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press,

bu ilk antlaşmanın gözden geçirilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır. Önemli konuların yer aldığı ikili antlaşmada şunları içermektedir: “ABD’nin Japonya’ya koruma sağlama gibi bir yükümlülüğü yoktur. Ayrıca revizyon için herhangi bir zaman sınırı yoktur. Japonya’daki ABD üssünde yer alan nükleer silahlar engellenemez ve ABD’nin anlaşmayla alakalı olarak BM tüzüğüne göre hareket etme zorunluluğu yoktur.”⁹⁵ Ishibashi Tanzan’ın istifasından sonra yeni başbakan Kishi Nobusuke Şubat 1957’deki ulusa ilk seslenişinde revizyonun amaçlarını şöyle özetlemiştir: “Milli duygu açısından bakıldığında Japon halkı, AB ve Japonya arasındaki güvenlik antlaşması ve idari anlaşmanın feshedilmesini arzuladı” demiştir.⁹⁶ Ancak Kishi için bu siyasi amaç, başbakan olarak görev yaptığı süre için bir miras haline gelmiştir.

23 Haziran 1960’da LDP kontrolündeki Japonya hükümeti ile Amerika arasında “Karşılıklı İş Birliği ve Güvenlik Antlaşması (ANPO)” kanun halinde imzalanır. Böylece Ocak ayında Washington’da imzalanan ve Mayıs’ta onaylanan 1951 tarihli Güvenlik Antlaşması’nı Japonya başarıyla revize etmiştir. Bu yeni antlaşma halk, hükümet yetkilileri ve aydınların ilk antlaşma ile ilgili problemlerini düzeltmiştir. Yeni antlaşma 10 başlık içeriyordu ve her terim için daha fazla açıklık getirilir. Ulusların birlikte yapacağı rutin toplantı uygulaması, Japonya’nın güvenliği ve Asya boyunca uluslararası barış antlaşmaya dâhil edilir. Başka bir önemli özellik ise iki taraf arası ilişkinin değeri olarak taraflar arası sürekli revizyon konusunda ortak fikir ve antlaşma süresi 10 yıl olarak belirlenmiştir.

9 yıl önce Yoshida Shigeru tarafından imzalanan bu antlaşma çeşitli şekillerde gelişmelere sebep olmuştur. Revizyon süreci boyunca var olan hoşnutsuzluğa rağmen; LDP, Başbakan Kishi ve Japonya’nın ABD ile ilişkisi büyümüştür. Güvenlik antlaşması revizyonu ile birlikte siyasi protestolardan, popüler edebiyata bir dönüm noktası olan Yeni Dalga akımıyla nüfusun önemli bir kısmı liderlerine karşı hoşnutsuzluklarını açık bir şekilde ifade etmeye başlamıştır. Antlaşmanın revize süreci

1993.s. 10.

⁹⁵ Packard R. George , **Protest in Tokyo; the Security Treaty Crisis of 1960**,s. 47.

⁹⁶ New York Times, March 1, 1957.

boyunca seslerini aktif bir şekilde duyuran birliklerin başında; *sosyal ve komünist siyasi partiler* (JSP ve JCP), *Sôhyô* (Japonya Sendikaları Genel Konseyi), *Zengakuren* ve *Zen Nihon Gakusei Jichi-kai sorengo* (Tüm Japonya Öz Yönetim Öğrenci Fed.) yer alır. Bu büyük gruplara aynı zamanda daha küçük kültür çevreleri olarak *Mountain Range*, *The Poets of Oi Factory*, *the Grass Seed*, ve *Voiceless Voices*⁹⁷ katılmıştır.

Güvenlik antlaşmasına ilişkin siyasi protestolarda en yüksek gerilim 19 Mayıs ve 15 Haziran 1960 tarihlerinde meydana gelir. Günlük protestolar revizyon süreci boyunca devam ederken, bu iki günde revize antlaşmasının imzalanması ile protestolar doruğa ulaşmıştır. 19 Mayıs akşamı LDP tek taraflı olarak Diet'in 50 gün açık kalmasını onaylanır ve gece yarısından hemen sonra antlaşma revizyonu alt meclis tarafından yenilendi (Bu sadece 12 dakika sürmüştür). Çoğu *Sôhyô* üyesi olan yaklaşık 15,000 kişi "*Down with the Treaty (ANPO Hentai)*" ve "*Overthrow Kishi (Kishi taose)*"⁹⁸ sloganlarını atar ve Diet Binası'nda yaklaşık 5000 polis birleşik düzeni güvenli kurallarla sağlamak için gerekli göreve çağırılmıştır. Bir kaç saat içinde kalabalık azalmaya başlar ve yasa önergesine müteakip çoğu dağılmıştır. Ancak bu protestoları durdurmamış ve 15 Haziran'a kadar protestolar devam etmiştir.

15 Haziran günü öğleden önce; işçi sendikaları, protestocu öğrenciler, küçük kültür çevreleri ve çeşitli gruplar bir kez daha Diet Binası'nın önünde toplanmıştır. "*Down with ANPO/Down with Kishi*" sloganlarını atmıştır. Güney kapısından öğrenciler telleri keserek avluya girmesiyle birlikte huzursuzluk artmıştır. Aynı zamanda muhafazakâr sağcılar ve onlara dâhil küçük kültürel çevreler bu gruba karşı protesto başlatmışlardır. Bu süreçte sağcı gurubun bir üyesi kavgaya doğru kamyon sürmesiyle birlikte birçok kişinin yaralanmasına sebep olmuştur. Tel kesen öğrenciler akşam 6 sularında güney kapısını açıp, girişteki polis kamyonu bariyatını kaldırmayı başararak kamyonları devrerek yakmışlardır. Polis gücünün girişte çökertilmesiyle öğrenciler Diet'in avlusuna doluşarak polisi geri çekilmeye zorlar ve bu kargaşada 20 yaşındaki Tokyo Üniver-

⁹⁷Wesley Makoto Sasaki-Uemura, *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

⁹⁸*Diet*; Japon meclisinin ismi.

⁹⁹Packard, *Protest in Tokyo; the Security Treaty Crisis of 1960*. s. 239.

sitesi öğrencisi Michiko Komba öldürülür. Bu haber öğrenciler arasında hızla yayılır ve onları daha da cesaretlendirir, daha fazla kamyon devirmeye başlarlar. Ana kapıya kaymış olan çatışma sabah 4'e kadar devam eder. Eş zamanlı olarak polis gücü alanı boşaltmak için yangın hortumu ve göz yaşartıcı gaz kullanır. Diet Binası'nın önünde gerçekleşen tüm protestolar yaklaşık 70,000 kişi tarafından desteklenirken ve 5000 polis de onları ablukaya almak için olay yerine gelmiştir. Akşamın bilançosu ise 18 yanmış polis kamyonu, yüzlerce yaralı, tutuklu ve ölmüş bir öğrenci olmuştur. Bu eylemlerin kısa vadedeki sonuçları revizyon sürecini kesintiye uğratmazken 23 Haziran'da tüm gerekli imzalar toplanmış ve antlaşma kabul edilmiştir. Ancak protestoların önemli bir sonucu vardı ki o da antlaşmanın onayının sabahı Kishi'nin istifası olmuştur.

Protestolar her ne kadar acil hedeflerine ulaşamasa da, farklı geçmiş ve siyasi duruşa sahip protestoya dâhil olan her grup, halkın benzersiz öz yapısını ortaya koymuştur. 196 ANPO mücadelesi ve protestolarının büyük başarısı ise Oshima Nagisa, Yoshida Yoshihige ve Shohei Imamura gibi isimlere siyasi güç hakkındaki fikirlerini uzun filmlerle açıkça ifade edebilme olanağı sağlamıştır. "Bu dönemde var olan genel fikir birliği bir daha görülemeyecek türden olup Japon halkı bir daha böyle bir meclis anlaşmazlığı içine müdahil olmamıştır."¹⁰⁰

Yeni başbakan Ikeda Hayato eski kabinenin var olan olumsuz entrikaları üzerindeki ilginin yönünü değiştirmek amacıyla 1959 yılında ekonomiyi geliştirme ve bireysel maaşı arttırma amaçlı Gelir Katlama Planını tanıtarak 1960 boyunca da bu planını güçlü bir şekilde desteklemiştir.¹⁰¹ Bu planla birlikte uğrunda mücadele verilen, ekonomik fayda sağlayan büyüme gerçekleşmiştir. Bu planın gerçekleşmesinde en büyük etken 5 yıl öncesinde başlayan ekonomik gelişmelerdir. O yıl Japonya'nın Gayri Safi Milli Hâsılası (GSMH) savaş öncesi seviyeleri aştı. Takip eden yılda hükümetin *keiza hakusho* (Ekonomik Beyaz Sayfa) kuruluşu

¹⁰⁰White W. James, *Dynamics of Political Opposition*, in *Postwar Japan as History*, Berkeley: University of California, 1993). s. 430.

¹⁰¹Hein E. Laura, *Growth Versus Success: Japan's Economic Policy in Historical Perspective*, in *Postwar Japan as History*, ed. Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press, 1993, s. 114.

savaş dönemi yıllarının bu gelişmeyle sona erdiğini iddia etmiştir. 1955-60 yıllarında ekonomi yıllık %8,8 sabit bir hızda büyümeye devam eder ve böylece endüstriyel tesis inşaatı ve güçlü yatırımlar, teknolojiyi geliştirme ve ekipman üretimi mümkün olmuştur. Bu başarılar Gelir Katlama Planı'nın tanıtılmasına imkân sağladı. GSMH her yıl yaklaşık %10 oranında daha da gelişirken bu durum 1960-70 yılları arasında devam etmiştir.

Gelir Katlama Planı beklenenin üzerinde sonuçlar getirerek 10 yıllık hedefleri 7 yıl içerisinde karşılanmıştır. GSMH artışı ile insanlar tüketim teşvik edilirken üretilen teknolojinin (beyaz eşya, TV vb.) satın alınması ile günlük yaşama kolaylık sağlamış ve halk medyada yer alan modern hayata kavuşmuştur. Alım gücündeki artışla birlikte yeni tüketici malları da gelişmiş ve dergiler ve manga, kolay ev yaşamında tüketilecek ürünler olarak ortaya çıkmıştır.

Kitlesel pazarda manga ve anime gibi eğlence biçimlerinin türemesiyle zengin/fakir yüksek sınıf/kitle kültürü (junsui ve taishu) arasındaki bölünme yok olmaya başlamıştır. Grup cinsiyet ve üretim açısından farklılaşırken, bölgesel eğilim ve sınıf açısından daha az farklılık göstermiştir. Çünkü şirket başkanı ve şirket hademesi, çiftçi aynı dergiyi okuyor aynı televizyonu seyrediyor konuma gelmiştir.

İşgalden barış sürecine ve güvenlik anlaşmalarına, sivil protestolar, ekonomik büyüme ve kitle düzeyinde tüketicilik; bu dönem yaratıcı akılları için olağanüstü bir ortam oluşturmuştur. Japon dış politikası, uluslararası ilişkileri, endüstriyel gelişim hızı, gençlerin hissettiği genel hoşnutsuzluk ve ANPO protestoları bu dönemin sanatçılarına ve yönetmenlerine yaratıcı hikâyeler oluşturmalarına ve dönemin endişelerini yansıtmalarına vesile olacak dikkate değer bir havuz oluşturmıştır.

Japon Yeni Dalga Akımı

Savaş sonrası Japonya'da radikal gelişmeler sinemada eskiden kalma idealleri altüst eden ve önceki kuşak yönetmenlerin yapıtlarını kısıtlayan, sınırları aşan bir Yeni Dalga'ya yol açmıştır. 1950'lerin sonu, 1960'lar ve 1970'ler boyunca Japon Yeni Dalga'sı, politik öğrenci hareketlerinin 30'ların sendika ve işçi sınıfıyla başlayan protesto geleneğinin yeniden

canlandığı dönemin parçası olmuştur. 50'lerde ve 60'larda öğrenciler özellikle işgal kuvvetleri 1952'de ülkeyi terk ettikten sonra bile Japonya'nın politik ve ekonomik kararlarında görülen Amerikan etkisine kızgınlık duyuyorlardı. Japon politik öğrenci hareketleri ABD'yi emperyalist¹⁰² bir ülke olarak görüyorlarken Japonya'da devam eden Amerikan etkisini, ülkeye 30'larda egemen olan ve II. Dünya Savaşı'na yol açan militarizmin geri dönüşü olarak yorumlamışlardır. Japon hükümetinin Amerika'yla işbirliğini engelleme umuduyla üniversite öğrencileri sayısız protesto gerçekleştirmiştir.

Bu öğrencilerin arasından gelen Japon sinemacıların Yeni Dalga'sı (*Nuberu Bangu*), yoksulluğa, yolsuzluğa ve adaletsizliğe karşı öfkeyle dolu olmuştur. Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa'nın sinemasal geleneklerini, zamanı geçmiş uyum ideallerine yaltaklandıkları için hor görüyorlar ve bu geleneğin yerine şiddet, açık cinsellik ve tarihi rastgele seçilmiş otoritelerin egemen olduğu bir dizi rastlantısal ve anlamsız olay olarak görme eğilimi içeren bir sinema anlayışı için çalışmışlardır. Yeni Dalga filmleri, otorite figürlerine karşı seslerini giderek yükseltirken Japonya'da tarih boyunca zulüm gören gruplara, gençlere, kadınlara ve işçilere aynı ölçüde sempatiyle yaklaşırlar. Ancak yeni dalganın bağımsız yönetmenlerce yapılan, egemen çevrelere karşı filmler olarak kendini gösterdiği Batı Avrupa ve Amerika'nın aksine tüm Japon Yeni Dalga filmleri egemen çevrelerde yani büyük film stüdyolarında yapılmıştır. Nikkatsu, Schochiku, Daiei ve Toho gibi stüdyolar, tüm radikalliklerine karşı Nagisa Oshima, Shohei Imamura ve Shinoda Masahiro gibi genç yönetmenlerle anlaşılır. Bunun nedeni, stüdyoların sinema seyirci sayısını dramatik bir düzeyde azaltan televizyonla rekabet etme isteği olmuştur.¹⁰³

Genç yönetmenlerin bağımsız şirketlerde yer bulmaları ve ardından film endüstrisinin tek tip popüler sinema anlayışıyla gişelerde istediği verimi elde edemeyip yeni arayışlar içine girmişlerdir. Böylelikle 1950'lerin sonlarından 1970'lerin başlarına kadar sürecek olan Japon Yeni Dalga akımını başlmasına sebep olmuşlardır. Japonya'nın kendi kültür

¹⁰²Emperyalist: Ekonomik çıkarları için kendisinden zayıf devletlere egemen olan.

¹⁰³Nochimson P. Martha, *Bir Dünya Sinema*, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012, s.223-22.

ve medeniyet ekseninden kayıp kapitalist toplumsal krize sürüklenmesi akımının üzerinde durduğu en nitelikli mesele olmuştur. Japon Yeni Dalga' sında modern toplum, kapitalist kimliksizlik bunalımı, ahlaki yapı, şiddet, gençliğin çöküşü, siyaset ve pornografi önemli içeriklere yer verilmiştir. Fransız Yeni Dalga akımı temel esin kaynaklarından olmasına rağmen, Japon Yeni Dalga'sının Fransız Yeni Dalga'sından ayrıldığı yönleri önemlidir. Japon Yeni Dalga'nın film endüstrisinin içinde hayat bulması önemli farklılıklardan biridir. Yine Fransız Yeni Dalga'sının ciddi bir kuramsal zeminden besleniyor oluşu Japon Yeni Dalga'sında görülemeyen bir özelliktir.¹⁰⁴

Japon Yeni Dalga'sının ilk filmlerinden biri yönetmenliğini Nagisa Oshima'nın yaptığı 1959 yapımı *Aşk ve Umut Kenti / Ai to Kibo no Machi* (The Town of the Love and Hope, 1959, Shochiku) adlı filmidir. Filmin DVD ya da VHS baskısı olmadığı için sadece özel arşivlerde veya retrospektif programlarda yer almaktadır. Acımasız bir dünyada yolunu bulmaya çalışan bir genç adamın hikâyesini anlatan film, Japonya'nın genç kuşağını bekleyen zor seçimlere ilişkin taze bir politik bakışa sahip olan "acımasız gençlik" filmlerindendir.

"Acımasız gençlik" filmlerini yapan yönetmenler, anti-Amerikan duygularına karşın yapıtlarında Amerikalıların Japonlara tanıttığı modern bir bakış açısı olan bireyin arzuları ve ihtiyaçlarına öncelik vermişlerdir. Diğer kayda değer "acımasız gençlik" filmleri arasında Shinoda Masahiro'nun 1963 yapımı *Solgun Çiçek/Kawaita Hana*, (Pale Flower, 1963, Criterion Collection) Shohei Imaura'nın 1961 yapımı anti-Amerikan bir taşlaması *Domuzlar ve Savaş Gemileri/Buta to Gunkan* (Pigs and Battleships, 1961, Nikkatsu) ve Yoshihide Yoshida'nın 1969 yapımı politik söylemli *Eros+Katliam / Erosu Purasu Gyokusatsu* (Eros + Massacre, 1969, Geneon Entertainment) yer almaktadır. Ancak Yeni Dalga filmleri arasında daha çok dünyanın gidişatı karşısında insanın güçsüzlüğünü kötümserlikle ifade eden, denetim altına alınamayan cinsel arzular ve kıskançlıklar üzerine hikâyelere yer verilmiştir. Bu filmlerde bir zaman-

¹⁰⁴Yılmaz Ramzan Hasan, "Japon Sineması: Dünyanın Renkleri", <http://www.on5yirmi5.com/yazar/hasan-ramazan-yilmaz/14282/japon-sineması-dünyanın-renkleri.html> (Erişim Tarihi: 04.08.2016).

lar güçlü ve bilgece görünen antik öğretilerin yanılsamalardan ibaret olduğu, tek gerçekliğin ise arzusunun kaotik gücü olduğu işlenmiştir. Bununla birlikte Yeni Dalga filmleri özgür bireyi tamamen göklere çıkarmak yerine bireyciliğin nimetlerini ve tehlikelerini araştırmıştır.¹⁰⁵

Akımın önemli yönetmenleri arasında Oshima Nagisa, Masahiro Shinoda, Shohei Imamura, Hiroshi Teshigahara, Seijun Suzuki ve Susumu Hani gibi isimler yer almaktadır.

Dönemin Yönetmenleri ve Temaları

Japon Yeni Dalgası diğer adıyla “*Nuberu Bangu*” 1950’lerin ortalarından 1970’lerin başına kadar meydana gelmiş ve dünyanın daha önceden tanıdığı Japon sinemasını tamamıyla değiştirmiş film hareketidir. Japon sinemasına canlanma etkisi sağlayan yaratıcı dokunuşu getiren ve cesur olarak nitelendirilen dönemin kilit isimleri arasında Susumu Hani, Hiroshi Teshigahara, Koreyoshi Kurahara, Yasuzo Masumura, Masahiro Shinoda, Nagisa Oshima, Yoshishige Yoshida, Shōhei Imamura, Terayama Shūji, Seijun Suzuki, Kō Nakahira ve Kaneto Shindo yer almaktadır. Klasik Japon sinemasının geleneksel formlarından sıkılmış olan yönetmenler tematik olarak şimdiye kadar tabu haline gelmiş olan cinsel şiddet, kadın toplum içindeki rolü, toplumdaki sosyal yapılanma, ırkçılık, siyasi radikalizm, ikinci dünya savaşının yıkıcı sonuçları gibi fikir ayrılığına sebep veren imgeler kullandıkları zorlu işler yaratmışlardır.

Susumu Hani, (10 Ekim 1928 -), Tokyo

“Ben sadece insanların içi ile ilgileniyorum.”

10 Ekim 1928 Tokyo doğumlu olan yönetmen Susumu Hani, erken dönem Japon Sineması’na yön veren Ozu, Mizoguchi, Kurosawa ve Naruse dörtlüsüne benzer şekilde, Nuberu Bagu’ya yön veren bir dörtlü

¹⁰⁵Nochimson P. Martha, *Bir Dünya Sinema*, s.224.

grubun¹⁰⁶ ilk üyelerindendir. Diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine filmlerinin çoğunu büyük stüdyoların dışında çekmiştir. Film kariyerine belgesel filmlerle başlayan Hani, amatör oyuncular ve doğaçlama tarzı tercih etmiştir. 1950’lerde çektiği belgeseller ile (1954- *Kyōshitsu no kodomotachi/Children in the Classroom* ve 1956- *Te o Kaku Kodomotachi/Children Who Draw*) “gerçek sinema” (*Cinéma vérité*) belgesel film yapım tarzını Japonya’ya tanıtmış ve diğer yönetmenlerden de büyük ilgi görmüştür.¹⁰⁷ Hani de, özellikle toplumsal tabular olan ensest ve cinsellik gibi temaları “görme” mefhumuyla birlikte işlemesiyle ön plana çıkmıştır. Ayrıca daha sonra 68 kuşağı olarak adlandıracağımız kuşağın doğmasını sağlayan muhalif yönelimler de filmlerinde kendine yer bulmuştur.¹⁰⁸

Hani’nin 1961 yapımı ilk uzun metrajlı filmi *Furyō shōnen/Bad Boys*, temelde küçük suçlar işlemiş bir gencin tutuklanması, değişimi ve serbest kalmasını konu edinen bir hikâyeyi takip ederken, diğer yandan ıslah-evindeki tutuklu diğer gençlerin gerçek öyküleri ile bu gencin deneyimlerini birleştiren şaşırtıcı bir suç ve ceza belgesini oluşturmuştur. Hani, bu filmle akran gençleri aktör olarak kullanarak filmi otantik kılarken, kurmaca ile belgesel arasındaki çizgiyi de bulanıklaştırdığını hissettirmiştir.

1960’larda Hani, birçok uzun metrajlı filmi tamamlamıştır. Bunlardan 1963’te çektiği ve 1964 yılı 14.Berlin Film Festivali’nde ödüller kazanan *Kanojo to kare/She and He* filmi; büyük şehir yaşamını ve sınıf engelini kendine konu edinmiştir. İki sınıf insanları-burjuvaları ve gecekonducuları-karşı karşıya getirilmiştir.¹⁰⁹ Yine 1964’te çektiği Japon bir mühendisin Afrika yolculuğunu ve bildiği dünyanın tanıdığı dünyadan farklılığını anlamasını konu edinen *Bwana Toshi no uta/The Song of the Bwana Toshive* 1968 yapımı “cinselliğin uyanışı” temalı *Hatsukoi: Jigoku-hen/Nanami: The Inferno of First Love* filmleri bu döneme rastlar.

¹⁰⁶Susumu Hani, Toshio Matsumoto, Shuji Terayama ve Yoshishige Yoshida

¹⁰⁷Richie, Donald (2004). *Japan Journals 1947-2004*. Stone Bridge, Berkeley. s.249

¹⁰⁸Duymuş Kerem, *Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni*, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/18/06/2016> (Erişim Tarihi 31.08.2016)

¹⁰⁹**Türk Sinema Araştırmaları,**

http://arxiv.tsa.org.tr/uploads/documents/festivaller_berlin_11_971/1964_528_33_34.pdf (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

Hani, Yeni Dalga hareketindeki gerçek birkaç bağımsızlardan olup Donald Richie ile diyalogundaki şu sözleri filmlerinde kullandığı temalarını ve üslubunu özetler niteliktedir: “Birçok kişiye hayran olsam da insanlara hayran değilim. Toplumun insanlara yaptığından hoşlanmıyorum. Bu onları kaşırtıyor. Yine de ben topluma saldırmak istemiyorum. Ben böyle bir insan değilim. Benim yaptığım şey onları görmezden gelmek veya daha da iyisi bazı şeyleri göstermek. Hayvanlar olanlar da dâhil olmak üzere, benim resimlerimde yapmış olduğum şey bu.”¹¹⁰

Filmleriyle festivallerde yer alan, ödüller kazanan ve akımda başarılı yapımlara imza atan Hani'nin en büyük özelliği sinema dili olmuştur. Cesur ve gözü pek bir kamera ile kahramanları gerçek hayatta bir göz nasıl izlerse o denli izliyor, belirli kalıpların kamerası olmaktan da çıkıveriyordu.¹¹¹

Filmografi¹¹²

Kyōshitsu no kodomotachi (Children in the Classroom), (1954) *Belgesel*
Te o Kaku Kodomotachi (Children Who Draw), (1956) *Belgesel*
Tokyo (1958)¹¹³ *Belgesel*
Furyo Shonen (Bad Boys), (1961) *Dram*
Mitasareta Seikatsu (A Full Life), (1962) *Dram*
Kanojo to Kare (She and He), (1963) *Dram*
Te o tsunagu kora (Children Hand in Hand), (1963) *Dram*
Andesu no Hanayome (Brade of the Andes), (1966) *Dram*
Bwana Toshi no uta (The Song of the Bwana Toshi), (1967) *Dram*
Hatsukoi: Jigoku-Hen (Nanami: The Inferno of First Love), (1968) *Avantgarde*
Aido (Aido: Slave of Love), (1969) *Dram*

¹¹⁰Hani'nin Richie ile diyalogu. *Japan Journals*, s. 412-413

¹¹¹**Türk Sinema Araştırmaları**,

http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/festivaller_berlin_11_971/1964_528_33_34.pdf (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

¹¹²**Susumi Hani**, <https://mubi.com/cast/susumu-hani>, (Erişim Tarihi 31.08.2016)

¹¹³Sekiz yönetmen ile birlikte çekilmiş olan aktüalite (newsreel) filmi. (Hiroshi Teshigahara, Susumi Hani, Yoshiro Kawazu, Kyushiro Kusakabe, Sadamu Maruo, Zenzo Matsuyama, Kanzaburo Mushanokoji, Masahiro Ogi ve Ryuichiro Sakisaka)

Gozenchu no Jikanwari (The Morning Schedule), (1972) *Dram*
Yôsei no uta (Mio), (1972) *Belgesel*
Africa Monogatari (A Tale of Africa), (1980) *Dram*

Shohei Imamura, (15 Eylül 1926- 30 Mayıs 2006), Tokyo

*"Gerçekliği koruyarak, kurgusal tekniklerle doğruları gösteririm
-benim yaklaşımım Ozu'dan bu noktada ayrılır.
O daha estetik film yapmak istedi. Bense daha gerçek.
Ben onun asistanyken ona karşıydım; ama şimdi
hâlâ filmlerinden hoşlanmamama rağmen daha hoşgörülüyüm.
Bana gelince, sinemanın kurgusal olduğu önermesini yıkmayı çok
isterim."*

Nagisa Oshima'nın yanı sıra, Shohei Imamura da Japon Yeni Dalga yönetmenlerinin en ünlülerinden birisidir. 1961 yılında Fransa'da gösterime giren filmi *"Buta to Gunkan/Domuzlar ve Savaş Gemileri"* (Pigs and Battleships, 1961, Nikkatsu) ile Japonya dışında da adını duyurmaya başlayan Imamura'nın Batı'da dikkat çekmesi ne yazık ki çok sonra, yönetmenin *"Narayama Bushik / Narayama Türküsü"* (The Ballad of Narayama, 1983, Toei) filmiyle 1983'te Cannes'da *Altın Palmiye* kazanmasıyla gerçekleşti. Adını ancak bu tarihten sonra, Batı'daki festivallerden aldığı ödüllerle duyurmaya başlayan Imamura, sinemasında Kurosawa'dan Ozu'ya, Yoshida'dan Oshima'ya kadar birçok yönetmenin yaklaşımları tek potada eriten yönetmenin filmleri bu açıdan Japon Sineması'nın bir özetini sunar. Özellikle gerçekçi yaklaşımı yadsıyan ilk dönem sinemayla, geleneksel yaklaşımda tümenden uzaklaşarak yüzünü tamamen Batı'ya dönmüş *Nuberu Bagu*'yu birleştirmeye çalışır. Bu, farklı yaklaşımı ve oldukça güçlü bir analiz yeteneğine sahip olması haliyle yönetmenin sinemasının tam bir auteur olmasını sağlamıştır.

Imamura'nın sinemaya başlaması, çağdaşı olan Yasuzo Masamura ve Nagisha Oshima gibi, 1950'lerin sonunda ve 60'ların başında Japon sinemasının içinde bulunduğu ortamla yakından ilgilidir. 1950'ler boyunca Yuzo Kawashima ve Yasujiro Ozu gibi önemli yönetmenlerin asistanlığını yapan Imamura, Kawashima'nın birey merkezli komedilerinden

etkilendir; ancak Ozu'nun sinemasıyla biraz farklı bir ilişkisi olmuştur. Ozu'nun filmlerinden yansıyan geleneksel Japon toplumunun onurlu, feodal yapıya bağlı karakterlerini yapay bulan Imamura, bu filmlerin Japonya'nın resmi kültürel politikasını desteklediğini, ama Japonya'yı temsil etmekten uzak olduğunu düşünmüştür. Kendi yaptığı filmlerden yansıyan atmosfer de, Ozu gibi birçok gelenekçi yönetmenin filmlerindeki atmosferin neredeyse anti-tezidir. Imamura'nın tercihi yaşamları karmakarışık olan ve daha az güzel yerlerde yaşayan; amatör pornocular, kadın barmenler, tek gecelik yaşlı fahişeler, katiller, işsiz beyaz yakalılar, obsesif kompleksli bir doktor, bir çapkın, alkolik bir rahip gibi insanları başkahraman yapma yönünde olmuştur. Donald Richie'nin '*Japanese Cinema: An Introduction*' adlı çalışmasında belirttiği gibi, onun filmlerindeki karakterler 'resmi' Japonya'ya değil, 'öteki' Japonya'ya aittir: "*İnsan bedeninin alt kısmıyla sosyal yapının alt kısmı arasındaki ilişkiyle ilgileniyorum.*" Imamura'ya yakıştırılan 'sosyal antropolog' sıfatı, temelde onun bu duruşundan kaynaklanır. Filmlerinde ele aldığı karakterler düşünüldüğünde, onun bu duruşu daha rahat anlaşılabilir. *Nippon konchūki/Böcek Kadın*'da (*The Insect Women*, 1961, Nikkatsu) kendi çıkarı dışında hiçbir şeye aldırış etmeyen bir kadın, *Erogotoshitachi/Pornocular*'da (*The Pronographers*, 1966, Nikkatsu) insanlara iyilik yaptığını düşünen bir pornocu, *Fukushū suru wa ware ni ari/İntikam Benim*'de (*Vengeance is Mine*, 1979, Shochiku) karşılaştığı insanları nedensizce öldüren bir seri katil, filmin merkezinde yer alır. Ancak Imamura, bu karakterleri hiçbir zaman çevrelerinden soyutlayarak ele almaz; onları her zaman, toplumla ilişkilerini ön plana çıkaracak şekilde yansıtmayı seçer. Imamura'nın neredeyse her filminde toplum çıkarlarıyla kişisel çıkarların çatışma içine girişine ve tek tek (genelde marjinal olarak nitelendirebileceğimiz) bireylerin bu çatışmayla başa çıkmaya çalışmalarına -alt metinlerde- tanık oluruz. Yönetmenin en etkileyici filmlerinden biri olan *Kuroi Ame*'de (*Black Rain*, 1989, Hayashibara Group) Hiroşima'ya atılan atom bombası nedeniyle radyasyona maruz kalmış insanların toplum tarafından dışlanmasını konu edilir. Toplumla birey arasındaki çıkar çatışması ise *Narayama Türküsü*'nde en iyi ifadesini bulur. Çekildiği tarihten yüz yıl öncesinde, bir Japon dağ köyündeki yaşamı anlatan filmde, sınırlı sayıdaki doğal kaynaklar karşısında top-

lumsal değerlerin nasıl değişebileceğini görürüz. Aile için verimli olmaya başlayan yaşlılar Narayama Dağı'na çıkarak kendilerini ölüme terk ederler. Yeni doğan kız çocukları rahatlıkla, tuz karşılığında başkalarına satılabilirler, erkek çocuklar ise bir takas değeri taşımadıklarından diri diri gömülürler. Imamura açık bir biçimde bu küçük Japon köyündeki toplumsal yaşamı Japon toplumunun o anki durumuna bir model olması için kullanır, her iki durumda da bireysel varoluş, toplumun gelenekleri tarafından bastırılır, hatta yok edilir.

Imamura'nın şehirde geçen filmlerinde, Japonya geleneklerine körü körüne bağlanan, bu bağlılık nedeniyle içinde bulunduğu kaosu ve değer çöküşünü göremeyen bir ülke şeklinde konumlanmıştır. *Kuroi Ame* (Black Rain, 1989) ve *Fukushū suru wa ware ni ari* (Vengeance is Mine, 1979) filmlerinde açıkça görülen bu durum, İkinci Dünya Savaşı'nı konu alan *Kanzō-sensei*'de (Dr. Akagi, 1998, Toei, Kadokawa Shoten) daha üstü kapalı bir şekilde karşımıza çıkar. Imamura'nın *Dr. Akagi* ve *Black Rain* gibi savaşa ve savaşın beraberinde getirdikleriyle ilgilenen filmlerinde açıkça görülen bir özellik de yönetmenin savaş karşıtı duruşudur.

Imamura filmlerinin tümünde göze çarpan bir özellik de yönetmenin kadın karakterleri yansıtsı biçimidir. Gelenekçi Japon filmlerinin toplumsal kurallara ve geleneklere bağlı sadık ev hanımı olarak betimlediği kadının tipine karşı; kendi kaderi üzerinde belirleyici olan, kişilikli, hayatta kalabilmek için ahlâkı, gelenekleri ya da sadakati önemsemeyen kadın karakterleri karşımıza çıkarır. *Nippon konchūki/The Insect Women*'den *Kanzō-sensei/Dr. Akagi*'ye, *Akai Satsui*'den (Intentions of Murder, 1964, Nikkatsu)'dan *Unagi*'e (*The Eel*, 1997, Shochiku) kadar neredeyse tüm Imamura filmlerinde aşklarını korkusuzca kelimelere dökabilen, cinsel özgürlüğe sahip ve çevresi üzerinde oldukça etkili olan bu güçlü kadın karakterler damgalarını vurmuştur.

Imamura'nın antropolog olduğu kadar etnolog olduğunu iddia edenler bulunmaktadır. Kuşkusuz bu iddialar da temelsiz değildir; çünkü Imamura ilk filmlerinden başlayarak hayvanları filmlerinde sembolik bir şekilde kullanır ve genelde hayvanların yaşantısıyla insanların yaşantısı arasında bir paralellik kurmaya çalışır. *Narayama Türküsü*'nde cinsel ilişkiye giren insanları cinsel ilişkiye giren hayvanlarla paralel kurgular. *Unagi/Yılanbalığı* (*The Eel*)'nda, Takuro Yamashita için, hapishanede bakmaya

başladığı yılan balığı, hapishaneden çıktıktan sonra da vazgeçilmezdir. İnsanlardan daha kolay iletişim kurduğu ve onu her zaman dinleyen bu yılan balığı, film içinde Yamashita'nın bilinçaltının yansıdığı bir metafora dönüşür. *Akai Satsui/Intentions of Murder*'da ev hanımı Sadako'nun günlük işlerle evinin içine sıkışıp kalışı, kafesinde tekerlek üzerinde dö-nüp duran beyaz bir farenin görüntüleriyle üst üste bindirilir. Imamura'nın insanlarla hayvanlar arasında paralellik kurma alışkanlığı "*Nippon konchūki/Böcek Kadın*" filmine adını verecektir. Kırsal kesimden şehre fahişe olmak için gelen genç bir kadının öyküsünün anlatıldığı filmin henüz senaryo aşamasında olduğu dönemde, sake içerken kül tablasının çevresinde gezinen bir böcek gören Imamura, senaryodaki genç kadının içinde bulunduğu durumla bu böcek arasında bir benzerlik olduğunu düşünür: Her ikisi de hayatta kalma içgüdüsüyle yaşamaktadır. Imamura'nın böcek ve hayvanları filmlerinde bu kadar çok kullanmasının tek tek filmlerin öyküleriyle ilgili olduğunu düşünmek yanıltıcı olabilir, çünkü bu durum Imamura'nın genel anlamda sinemasal arayışıyla ilgilidir: "*Böcekler, hayvanlar ve insanlar birbirlerine çok benzerler, çünkü hepsi doğar, üretir, dışkılar, yeniden üretir ve ölürler. Bir insan olarak kendime 'insanları hayvanlardan ayıran nedir?' diye sorup duruyorum. Nedir bizi insan yapan? Bu sorunun cevabını sürekli film yaparak arıyorum ve hâlâ bulabilmiş değilim.*"¹¹⁴

Filmografi ¹¹⁵

Hateshinaki Yokubou (Endless Desire), (1958) *Dram, Suç, Komedi*
Nishi Ginza Ekimae (In front of West Ginza Station), (1958) *Dram, Komedi*
Nianchan (My Second Brother), (1959) *Dram*
Buta to Gunkan (Pigs and Battleship), (1961) *Dram, Suç, Komedi*
Nippon Konchuki (The Insect Women), (1963) *Dram*
Akai Satsui (Intentions of Murder), (1964) *Dram*

¹¹⁴Öperli Nadir, *Öteki Japonya'nın Yönetmeni*, 2003, [http:// filmlerim.com/makale /888/shohei-imamurabroteki-japonya-nin-yonetmeni](http://filmlerim.com/makale/888/shohei-imamurabroteki-japonya-nin-yonetmeni) (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

¹¹⁵Shohei Imamura, <https://mubi.com/cast/shohei-imamura>, (Erişim Tarihi:31.08.2016).

Jinruigaku Nyumon: Erogotoshitachi Yori (The Pornographers), (1966) *Dram, Komedi*
Ningen Johatsu (A Man Vanishes), (1967) *Belgesel*
Kamigami no Fukaki Yokubo (Profound Desire of Gods), (1968) *Dram*
Nippon Sengoshi: Madamu Onboro no Seikatsu (History of Postwar Japan as Told by a Bar Hostess), (1970) *Belgesel*
Mikikan, Hei o Otte: Marei-Hen (Following the Unreturned Soldiers: Malaysia), (1970) *Belgesel*
Mikikan, Hei o Otte: Thai-Hen (Following the Unreturned Soldiers: Thailand), (1971) *Belgesel*
Bubuan no Kaizoku (Pirates of Bubuan), (1972) *Belgesel, TV Filmi*
Muhomatsu Kokyo e Kaeru (Outlaw-Matsu Returns Home), (1973) *Belgesel, TV Filmi*
Karayuki-san (Karayuki-san, The Making of a Prostitute), (1975) *Belgesel*
Fukushou Suruwa Warenari (Vengeance is Mine), (1979) *Dram, Suç*
Ee ja nai ka (Eijanaika), (1981) *Dram, Komedi*
Narayama-Bushi Kou (The Ballad of Narayama), (1983) *Dram, Macera*
Zegen (1987) *Komedi*
Kuroi Ame (Black Rain), (1989) *Dram, Tarih, Savaş*
Unagi (The Eel), (1997) *Dram*
Kanzo Sensei (Dr.Akagi), (1998) *Dram, Komedi, Tarih*
Akai Hashi no Shita no Nurui Mizu (Warm Water Under a Red Bridge), (2001) *Dram, Komedi, Kurgu*
11'09''01 September 11 (2002)¹¹⁶ *Dram, Kısa Film*

Nagisa Oshima, (31 Mart 1932 Okayama, 15 Ocak 2013), Kanagawa

“Japon sinemasına olan nefretim, tamamıyla her şeyini içeriyordu.”

Nuberu Bagu’ya dayanan köklerine karşın daha çok auteur eğilim

¹¹⁶Dünyanın dört bir yanından 11 Yönetmenin on birer dakikalık bölümlerle 11 Eylül 2001 New York’taki terör saldırısını ayrı perspektiflerle ele aldıkları film. (Youssef Chahine, Amos Gitai, Alejandro Gonzalez Innarritu, Shohei Imamura, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Sean Penn, Claude Lelouch, Ken Loach, Idrissa Oueddraogo ve Danis Tanovic)

inde olan bir dönemin başlangıcı olan Oshima, aslında ağırlıklı olarak Japon Sineması'na getirdiği erotik film açılımıyla tanınmaktadır. *Nuberu Bagu* akımı içinde de temel meselelerden biri olan toplumsal baskılar ve ensest yönelimli cinsellik gibi temaları kendine temel seçen yönetmenin sineması bu yönden, pornografik kültürü belli bir sinemasal anlatıyla birleştirmeyi başarır. Bu açıdan Oshima'nın filmleri ne yüzeysel erotik filmlerin yüzeyselliğindedir ne de ana akımın genel tabularına uymaktadır. Herhangi bir sansür sınırlaması koymadan erotizmi sinemasında kullanan yönetmen, aslında burada gerçekçi bir bakış açısı ortaya koymuştur. Filmlerinde insanoğlunun derinliklerinde yatan cinselliği anlamak için onu estetize etmeden olduğu gibi kullanmıştır.¹¹⁷

Sinema tarihini de çok iyi takip eden 1932 doğumlu Oshima, bir anlamda kültürel türlerde seri üretime kayan beş büyük şirketli sistemden kaçarak bağımsız prodüksiyonlar ile Japonya'daki 'auteur sinemasının şanına şan katmasını sağlamıştır. Masumura'nın cinsel özgürlük/cinsel kimlik meselesiyle, Teshigahara'nın Antonioni/Resnais gelenekleriyle, Suzuki'nin gangster filmi kalıplarını sanrısız-absürt hale getirmekle, Shinoda'nın devrimci estetik yaratmayla, Shindô'nun ise J-horror geleneğinin ilk tuğlalarını koymakla uğraştığı bir süreçte yönetmen, bu devrenin en serbest ve eklektik ismi olarak kendini kabul ettirmeyi başarmıştır.¹¹⁸ 'Cinsellik-şiddet kullanımı', 'tehlikeli-tartışmalı meseleler' ve 'klasik Japonya'dan kopma' gibi konularda onun adı, birçok yönetmenin öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Japon Yeni Dalga'sının ilk filmlerinden biri olarak kabul gören Nagisa Oshima'nın 1959 yapımı ilk filmi, *Ai to Kibo no Machi* /*Aşk ve Umut Kenti* (The Town of the Love and Hope, 1959, Shochiku)'dir. Filmin DVD ya da VHS baskısı olmadığı için sadece özel arşivlerde veya retrospektif programlarda bulanabilmektedir. Acımasız bir dünyada yolunu bulmaya çalışan bir genç adamın hikâyesini anlatan film, Japon-

¹¹⁷Duymuş Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/18/06/2016> (Erişim Tarihi 31.08.2016).

¹¹⁸Akça Kerem, **"Tabuları Yıkan Adama Elveda"**, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/813302-tabulari-yikan-adama-elveda>. (Erişim Tarihi: 02.09.2016).

ya'nın genç kuşağını bekleyen zor seçimlere ilişkin taze bir politik bakışa sahip olan "acımasız gençlik" filmlerindendir.¹¹⁹ Oshima, kamerasını ilk olarak günümüz dünyasından genç karakterlere uzatmıştır. *Seishun Zankoku Monogatari* (Naked Youth, 1960, Shochiku), *Taiyô no Hakaba* (The Sun's Burial, 1960, Shochiku) ve *Nihon no Yoru to Kiri*'den (Night and Fog in Japan, 1960, Shochiku) oluşan gençlik üçlemesi, onun bir teorisyen ve eleştirmen olarak yaklaşımını ortaya koymuştur. Bu filmler, sinemaskop oranında elde tutulan kameranın gözlemci konumunu, renkli pelikül yoluyla bir 'toplumsal asilik' sürecine çevirdikten sonra, Japon İmparatorluğu'na da dil uzatan bir 'yıkım' amacı güdüyordu. Japonya'da geleneksel tür filmleri ya da mekân içi minimalist eserler zirve yapmışken, Ôshima'nın gençlik filmleriyle 'radikal' bir yaklaşım benimsiyordu. Yönetmenin bu yaklaşımı, klasik anlatıyı zedeleyip gençliği tartışmalı temalarla yorumlamasını sağlamıştır.

60'ların ikinci yarısında gerçek özgürlükçü ruhunu bulan Oshima, *Etsuraku* (Pleasures of the Flesh, 1965, Shozosha) ve *Hakuchû no tôrima* (Violence at Noon, 1966, Sozosha) ile büyük oranda Godardiyen kimliğini açığa çıkarmıştır. *Etsuraku*'da halüsinatif ve şüphe yüklü Hitchcockyen gerilim mizansenini, 'yakuza' evrenini Lynch dünyasına uygun hale getiren neo-noir elbisesiyle dikkat çekerken dolandırıcılık, riyakârlık, ikiyüzlülük, paragözlük gibi modern toplumun, materyalizmin sorunlarıyla ilgilenmiştir. Yakuza filmi ve pink film geleneğini beklenen sonuçlarından arındırıp şüphe yüklü bir atmosfer yaratarak saplantıyı bambaşka bir portreye çevirmiştir. Genel hatlarıyla saldırgan bir adamı koruyan iki kadın (karısı ve kurbanı) etrafında şekillenen, cinayet ve tecavüz âlemini çevreleyen *Hakuchi no Torima*'da ise seri katil filmlerine günümüzde ancak Philippe Grandrieux'nün yapabileceği kadar, "Sombre" vari (1998) hiççi ve soyut bir yaklaşımda bulunmuştur. İki binden fazla parça ve yaratıcı geniş ekran kompozisyonların zenginliğini içeren sıçramalı kurgu ve seyircinin algısını umursamayan kamera hareketleri derken siyah-beyazda ölçeklerinden kaydırmalarına kadar gerçek bir Godard düşüncesi harekete geçirir. Hikâye kurgusunu allak bullak eden yapının başlangıcında bir tecavüzün olması ise seyirciyi birazcık "Rashômon"

¹¹⁹Nochimson P. Martha, *Bir Dünya Sinema*, s.224.

(1950) gerçeğinin sonuçsuz ve özgürlükçü haline götürmüştür.¹²⁰

Yeni Dalga'nın etkili figürlerinden zeki bir provokatör olan Oshima, 1968 yapımı kara hicivle ilgi uyandıran, onun en şaşırtıcı siyasi ifadelelerinden biri olan *Kōshikei* (Death by Hanging, 1968, Shochiku) çekmiştir. Ölümle ilgili olan bu kara güldürü filminde Japonya'da idamla hükümlü bir Koreli adamın, idamdan kurtuluşunu ve yetkilileri ne yapacağı konusunda paniğe düşürüşünü konu edinir. İlk başta rahatsız edici ve tuhaf bir şekilde eğlenceli olan filmde Oshima, şehrindeki Koreli mültecilere muamelenin ve ölüm cezasının yıkıcı ve gerçeküstü ithamlarını sorguluyor ve ırkçılığı mercek altına almıştır. 1976 Fransız-Japon ortak yapımı filmi *Ai no korīda*'da (In the Realm of the Senses, 1967, Argos Films) ise cinsellik, şiddet ve güç karmaşıklığının tasvirini yapar. Bir zina olayından yola çıkarak cinsel baskılar üzerinde durması, tutkulu sevişme ve şiddet sahneleri içermesi sebebiyle film çok ses getirir ve sansürle karşı karşıya kalır. *Oshima Ai no Borei*'de (Empire of Passion, 1978, Argos Films) aynı konuları işlemeyi sürdürmüştür. Bu filmle 1978 yılında Cannes Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmıştır. Britanya-Japon ortak yapımı olarak çektiği 1983 yapımı *Furyo*'da (Merry Christmas, Mr. Lawrence, 1983, National Film Trustees) ise, II. Dünya Savaşı sırasında Japonlara ait bir tutsak kampının yöneticisiyle tutsak düşmüş bir İngiliz subayı arasındaki aşk ilişkisini anlatmıştır.

Filmografi¹²¹

Ai to Kibo no Machi (A Town of Love and Hope), (1959) *Dram*
Asu no Taiyou (Tomorrow's Sun), (1959) *Komedi, Kısa film*
Nihon no Yoru to Kiri (Night and Fog in Japan), (1960) *Dram*
Seishun Zankoku Monogatari (Cruel Story of a Youth), (1960) *Dram*
Shiku (The Catch), (1961) *Dram*
Amakusa Shiro Tokisada (The Rebel), (1962) *Dram*
Watashi no Beretto (It's Me Here, Bellett), (1963) *Kısa film, Tv Filmi*
Etsuraku (Pleasures of the Flesh)(1965) *Dram, Gerilim*

¹²⁰ Akça Kerem, "Tabuları Yıkan Adama Elveda", <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/813302-tabulari-yikan-adama-elveda>. (Erişim Tarihi: 02.09.2016).

¹²¹ Nagisa Oshima, <https://mubi.com/cast/nagisa-oshima>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

Yunbogi no Nikki (Diary of a Yunbogi Boy), (1965) *Belgesel, Kısa film*
Hakuchi no Torima (Violence at Noon), (1966) *Gerilim*
Nihon Shunka Kou (Sing a Song of Sex), (1967) *Dram, Komedi*
Ninja Bugei-cho (Band of Ninja), (1967) *Animasyon, Dram, Aksiyon*
Muri Shinju: Nihon no Natsu (Japanese Summer: Double Suicide), (1967) *Gerilim*
Koshikei (Death by Hanging), (1968) *Komedi, Suç*
Kaetta Kita Yopparai (Three Resurrected Drunkards), (1968) *Aksiyon, Komedi*
Diary of a Shinjuku Thief/ Shinjuku Dorobo Nikki (1968) *Dram, Komedi*
Shounen (Boy), (1969) *Dram*
Tokyo Senso Sengo Hiwa (The Man Who Left His Will on Film), (1970) *Dram, Avantgarde*
Gishiki (The Ceremony), (1971) *Dram*
Natsu no Imoto (Dear Summer Sister), (1972) *Dram*
Ai no Corrida (In the Realm of the Senses), (1976) *Dram, Romantik, Erotik*
Ai no Borei (Empire of Passion), (1978) *Dram, Korku, Romantik*
Furyo (Merry Christmas, Mr. Lawrence), (1983) *Dram, Aksiyon*
Max Mon Amour, (1986) *Komedi, Romantik, Kült*
Kyoto, My Mother's Place, (1991) *Belgesel*
Nihon Eigo no Hyaku Nen (100 Years of Japanese Cinema), (1994) *Belgesel, TV Filmi*
Gohatto (Taboo), (1999) *Dram, Tarih, Eşcinsel*

Seijun Suzuki, (24 Mayıs 1923 -), Tokyo

"Hiçbir zaman asi değildim. Sadece yaramazdım."

Nuberi Bagu'nın en şahsına münhasır yönetmenlerinden olan, 1923 Tokyo doğumlu Suzuki; bazı özel insanlar için kullanılan dâhilik ile delilik arasında o ince çizginin sınırlarında dolaşan biridir. Japon B-Filmi'nin tüm çılgınlığını ve şehvetini sonuna kadar seyirciye sunan Seijun Suzuki, (Seitaro Suzuki) sinemadaki sınırları kaldırarak metafizik boyuta geçirirken filmlerinde kendi görsel stilini izleyiciye mizah, nihilist bir dil ve

mantıkdışı duyarlılığa sahip sarsıcı bir anlatım ile sunmuştur.¹²²

Sahne tasarımı ve mizansen olarak B-Film tarzının aşırı stilistik bir yorumunu ortaya koyan yönetmen, hikâye anlatıcılığı konusundaysa ağırlıklı olarak doğaçlama bir yaklaşım sergilerken filmleri birçok sine-ma izleyicisi için fazlasıyla zorlayıcı, hatta birçok filmi vasat damgası dahi yemiştir. Özellikle Tarantino ve Jarmusch gibi auteur yönetmenleri oldukça derinden etkilemiş olan Suzuki için hikâye anlatıcılığından ziyade önemli olan filmin genel olarak uyandırdığı hissiyattır. Bu açıdan filmleri sinematografik açıdan çağının çok ötesinden yaratıcı bakış açıları ortaya koyar.¹²³

Seijun Suzuki'nin yapımcılar tarafından kovulmasıyla sonuçlanacak kadar zamanının ötesinde duran, değeri yıllar sonra anlaşılan post modern ve eklektik yapısıyla dikkat çeken kült kara filmi *Koroshi no rakuin* (Branded to Kill, 1967, Nikkatsu) bir yakuza hikâyesini Godardyen üslupla anlatırken, Tarantino'dan Jim Jarmusch'a pek çok yönetmenin ilham kaynağı olmuştur. Japonya yeraltı dünyası sıralamasında üçüncü sırada bulunan Hanada, kendisine gelen yeni bir teklifle sıralamadaki diğer insanları da görüp onlarla savaşıma imkânı yakalar ama her şeyin altından başka bir şey çıkmaktadır. Bu sırada ilk kez bir suikastta başarısız olmak üzereyken hayatını kurtaran Misako'ya âşık olmasıyla işler iyice karışır. Pilav kokusundan tahrik olan seri katil, ölü kelebek ve kuş koleksiyonu yapan aseksüel bir "femme fatale", ters yöne ateş eden silahlar, aynı yatakta uyuyan düşmanlar, yaratıcı geçişler ve kimi zaman grafik ile çizgi-romana yakın duran estetiğiyle *Koroshi no rakuinsize* absürt bir film-noir deneyimi yaşatmaktadır.¹²⁴ 1963 yapımı filmi *Yajū no seishun*'da (Youth of the Beast, 1963, Nikkatsu) iki rakip yakuza çetesini ve Tokyo'nun yeraltında patlak veren şiddeti konu edinmektedir. Film, gösterişli renkler, sanrısız görüntüler ve çarpıcı kompozisyonları ile

¹²²Kuloğlu Gökhan, *Aksiyon ve Anarşi: Seljun Suzuki Sineması*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 4, Mayıs 2016, s. 10.

¹²³Duymuş Kerem, *Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni*, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni> /18/06/2016 (Erişim Tarihi 31.08.2016).

¹²⁴Arslan Göksel Mehmet, *Branded to Kill*, <http://filmhafizasi.com/branded-to-kill-1967/> , 5 Mart 2012, (Erişim Tarihi 31.08.2016).

Seijun Suzuki'nin yeni çarpıcı özelliklerini tanıttığı bir atılım olmuştur. 1964 *Nikutai no mon* (Gate of Flesh, 1964, Nikkatsu) filmi ile gölgeli siyah marketler, savaş sonrası bombalanmış ve harabeye dönmüş Tokyo, kıyasıya rekabetin olduğu bir grup zorlu fahişe grubu ve yüzeysel arkadaşlıklar üzerinden bir kaos dünyasını izleyicilerin önüne sermektedir. Parlak görüntüler ve saf duygular üzerinden bu filmde vizyonist yönetmen Seijun Suzuki toplumsal eleştirisi ve ucuz drama kasırgasını sunar. Taijiro Tamura'nın romanından uyarılma olan *Shunpuden* (Story of a Prostitute, 1965, Nikkatsu) filmi, cephede gönüllü "seks kölesi" olarak çalışan ve askerlere hizmet sunan bir kadını ve Teğmen Narita'ya aşkını işlemektedir. 1966 yapımı *Kenka erejii* (Fighting Elegy, 1966, Nikkatsu) filmi yönetmenin benzersiz şaheserlerinden biridir. Bağnazlığa hasret duyan Kiroku Nanbu, günahkâr eğilimlere sahip liseli bir genç; yükselen cinsel arzular ve tatminsiz duyguları vahşet ve şiddet şeklinde kendini göstermektedir. Onun bu onun günahkâr eğilimlerini Katolik Michiko reforme etmeyi arzulamaktadır. Yönetmen bu filmde görsel hünerini göstererek maçoluk ve faşizm odaklı bir hiciv üzerine odaklarken yönetmenin bir diğer önemli yapımlarından 1966 yapımı gösterişli gangster filmi *Tōkyō nagaremono* (Tokyo Drifters, 1966, Nikkatsu) ise 1960ların Japon sinemasının çılgın doğasını vurgulamaktadır.

Filmografi¹²⁵

Umi no Junjou (Pure Emotions of the Sea), (1956) *Romantik*
Minato no Kanpai: Shari wo Wagate (Harbour Toast: Victory is in Our Grasp), (1956) *Romantik*
Akuma no Machi (Satan's Town), (1956) *Suç*
Ukigusa no Yado (Inn of the Floating Weed), (1957) *Suç, Dram, Gerilim*
Hachijikan no Kyōfu (Eight Hours of Terror), (1957) *Gerilim, Gizem*
Rajo to Kenju (The Naked Woman and the Gun), (1957) *Dram, Gerilim*
Fumihazushita Haru (The Spring that Never Came), (1958) *Romantik, Dram*
Ankokugai no Bijo (Underworld Beauty), (1958) *Suç*
Aoi Chibusa (Young Breasts), (1958) *Dram*

¹²⁵Seijun Suzuki, <https://mubi.com/cast/seijun-suzuki> (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

Kagenaki Koe (Voice without a Shadow), (1958) *Gizem*
Suppadaka no Nenrei (Age of Nudity), (1959) *Suç, Gerilim*
Ankoku no Ryoken (Passport to Darkness), (1959) *Gizem*
Rabu Reta (Love Letter), (1959) *Dram, Romantik, Kısa film*
Kutabare Gurentai (Fighting Delinquents), (1960) *Dram, Suç*
Subeta ga Kurutteru (Everything Goes Wrong), (1960) *Dram*
Sono Bososha no Narae (Take aim at the Police Van), (1960) *Suç, Gizem, Aksiyon*
Kemono no Memuri (Sleep of the Beast), (1960) *Gizem*
Clandestine Zero Line (1960) *Gizem*
Hyakuman-doru Tadakidase (Million Dollar Smash-and-Grab), (1961) *Aksiyon, Dram, Spor*
Shottogan no Otoko (Man with a Shotgun), (1961) *Aksiyon, Batı*
Muteppo-Daisho (A Hell of a Guy), (1961) *Aksiyon*
Toge o Wataru Wakari Kaze (A New Wind Over the Mountain Pass), (1961) *Dram*
Tokyo Naito (Tokyo Knight), (1961) *Aksiyon, Komedi*
Hai Tiin Yakuza (Teenage Yakuza), (1962) *Aksiyon, Dram*
Ore ni Kaketa Yatsura (The Guy Who Put Money on Me), (1962) *Aksiyon, Dram, Spor*
Kanto Mushku (Kanto Wanderer), (1963) *Suç*
Tantei Jimusho 23: Kutabare Akuto-domo (Detective Bureau 2-3: Go to Hell Bastards!), (1963) *Aksiyon, Komedi*
Yaju no Seishun (Youth of the Beast), (1963) *Suç, Gerilim, Aksiyon*
Akurato (The Bastrards), (1963) *Dram*
Nikutai no Mon (Gate of Flesh), (1964) *Dram*
Hana to Dotou (The Flower and the Angry Waves), (1964) *Aksiyon, Tarhi*
Oretachi no Chi Ga Yurusenai (Our Blood Will not Forgive), (1964) *Suç, Dram, Aksiyon*
Akutarou-den: Warui Hoshi no Shita Demo (Stories of Bastards: Born Under a Bad Star), (1965) *Dram, Aksiyon, Romantik*
Irezumi Ichidai (Tattooed Life), (1965) *Dram*
Shunpuden (Story of a Prostitute), (1965) *Dram*
Tokyo Nagaremono (Tokyo Drifter), (1966) *Aksiyon, Dram, Suç*

Kawachi Karumen (Carmen from Kawachi), (1966) *Komedi*
Kenka Ereji (Fighting Elegy), (1966) *Dram, Aksiyon, Komedi*
Koroshi no Rakuin (Branded to Kill), (1967) *Dram, Suç*
Aisai-kun Konban wa: Aru Kettou (Good Evening Dear Husband: A
Duel), (1968) *TV Filmi, Kısa film*
Hishu Monogatari (A Tale of Sorrow and Sadness), (1977) *Dram*
Ana no Kiba (The Fang in the Hole), (1979) *Dram, Gerilim, Avantgarde*
Tsigoineruwaizen (Zigeunerweisen), (1980) *Korku*
Kagerô-za (1981) *Dram*
Haru Sakura (Seijun's Different Stages of Cherry Blossoms), (1983) *Tv
Filmi*
Rupan Sansei: Babiron no Ogôn Densetsu (Lupin III: Legend of the Gold
of Babylon), (1985) *Animasyon, Aksiyon, Bilimkurgu*
Capone Oi Ni Naku (Capone Likes to Cry a Lot), (1985) *Komedi*
Yumeji (1991) *Dram*
Kekkon (1997) *Dram, Antoloji*
Pisutoru Opera (Pistol Opera), (2001) *Dram, Aksiyon, Suç*
Operetta Tanuki Goten (Princess Raccoon), (2005) *Komedi, Müzikal*

Hiroshi Teshigahara, (28 Ocak 1927, 14 Nisan 2011), Tokyo

1927'de doğan ve *Nuberu Bagu*'nun ilk film örneklerini vererek bir anlamda bu akımın genel hatlarını çizen Teshigahara, özellikle erken dönem Japon Sineması'na hâkim olan gelenek-modernizm çatışmasından uzaklaşarak odağını tamamen modern insanın çıkmazlarına yöneltmiştir. Filmlerinde genellikle kalabalık şehirlerdeki insanların yaşadıkları yalnızlıkları ve kimlik bunalımlarını işleyen yönetmen devamacısı olan diğer *Nuberu Bagu* temsilcilerinin de bu alana yönelmesini sağlamıştır. Aynı dönem Batı'da büyük bir ivme kazanan Yeni Dalga hareketlerine paralel olarak kamerayı sokağa çıkararak "görme" mefhumuna ağırlık veren yönetmenin eserlerinin en önemli özelliğiyle bu yenilikçi yaklaşıma ek olarak içerdikleri felsefi derinlikli yaklaşımdır.¹²⁶ Teshigahara'nın bu

¹²⁶Duymuş Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**, [http:// www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/18/06/2016](http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/18/06/2016) (Erişim Tarihi 31.08.2016).

dönemdeki en önemli eserleri üçleme olarak nitelendirebileceğimiz *Otosiana* (Pitfall, 1962, Teshigahara Production), *Suna no Onna* (Women in the Dunes, 1964, Teshigahara Production) ve *Tanin no kao* (The Face of Another, 1966, Toho). Kobo Abe ile ilk ortak çalışması olan *Otosiana* filminde bir madenci işinden ayrılır ve oğlu ile birlikte göç ederek göçmen işçi olur. Kendini bir oraya bir buraya esrarengiz yerlerde bulan adam, gizemli beyaz takımlı bir adamla karşılaşır ve kaçınılmaz kaderi ile yüzleşir. Gizemli yapısı, rahatsız edici hayalet hikâyesi, insanın yabancılaşması, ruhsuz sanayi üzerinde zorlayıcı gerçeküstü yaklaşımı ve zarif siyah-beyaz çekimiyle film, birden çok şeyi ifade ediyor. *Suna no Onna*, 1962'de yayımlanan Kobe Abe'nin *Kumların Kadını* (Suna na Onna) adlı romandan, 1964'de Hiroshi Teshigahara tarafından sinemaya uyarlanmış ve Cannes'da Film Festivali Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Tepeden tırnağa metaforlardan oluşan, görkemli ve güçlü ve aynı zamanda karanlık bir film konu olarak; büyük şehirde (Tokyo'da) bir okulda öğretmenlik yapan böcekbilimci Niki Jumpei'nin, üç günlük izninde, böcekbilim kitaplarında, ansiklopedilerde kendi adıyla anılacak yeni bir kum böceği türü bulmak için kıyı kasabasındaki bir kumsala gidişini ve sonrasında gelişen olayları konu edinmektedir. *Tanin no kao*, geçirdiği bir kaza sonucunda yüzü tanınmayacak hale gelen Okuyama adlı bir adamın, bu yeni durumla birlikte hayatını sorgulamasını ve genel olarak benzer yaralarla yaşamak zorunda kalan insanların toplum içinde nasıl ötekileştirildiğini ele almaktadır. Yönetmen Teshigahara bu filmde, yüzümüzün ruhumuza açılan bir kapı olduğunu vurgularken, onu kaybetmenin kimliğimizi kaybetmek anlamına geldiğini, böylece de bireyin hem kendisine yabancılaşmasına hem de kendisini toplumdan soyutlamasına yol açabileceğini vurgulamaktadır.

Filmografi ¹²⁷

Hokusai (1953) *Belgesel, Kısa film*

Juuninin no Shashinka (Twelve Photographers), (1955) *Belgesel*

Ikebana (1956) *Belgesel, Kısa film*

Tokyo (1958) ¹²⁸ *Belgesel*

¹²⁷Hiroshi Teshigahara, <https://mubi.com/cast/hiroshi-teshigahara> (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

Jose Torres (1959) *Belgesel, Kısa film*
Otoshiana (Pitfall), (1962) *Suç, Dram, Fantazi*
Sculptures by Sofu-Vita (1963) *Belgesel, Kısa film*
Suna no Onna (Women in the Dunes), (1964) *Dram, Gizem*
Shishunki (La Fleur De'lâge), (1964)¹²⁹ *Dram, Romantik*
Ako (White Morning), (1965) *Dram, Kısa film*
Jose Torres II (1965) *Belgesel*
Tanen no Kao (The Face of Another), (1966) *Dram, Bilim kurgu*
Bakuso (Explosion Course), (1967) *Belgesel*
Moetsukita Chizu (The Ruined Map), (1968) *Dram*

Yoshishige Yoshida, (16 Şubat 1933 -), Fukui

“Bir erkek için soyut bir düşünceye ve bir kadın için soyut bir düşünceye sahip olup, iki karakteri bir hikâyeye koymanın mümkün olduğunu düşünmüyorum.”

Nuberu Bagu içerisinde, Batı'ya dönük yaklaşımı bizzat Avrupa'da film çekerek bir adım daha ileriye taşımayı başarmış bir yönetmen olan Yoshida; deneysel ile kurgusal arasında belli bir denge tutturmaya çalışmıştır. 68 kuşağı varoluşçuluğu ve gelenek karşıtı tutumuyla kendine has bir anlatı oluşturmayı başaran yönetmenin, özellikle anti-sinemaya kayan yenilikçi yaklaşımlarıyla çektiği filmler döneminde pek fazla anlaşılmasa da yıllar sonra hak ettiği değere kavuşmuştur. Özellikle yerelde Japon tarihini, insanlığın evrensel tarihiyle birlikte işleyen filmleriyle oldukça sert politik göndermelerin yanında yer yer nihilizme kayan feminist yaklaşımları bir arada işleyen yönetmen, *Nuberu Bagu*

¹²⁸Sekiz yönetmen ile birlikte çekilmiş olan aktüalite (newsreel) filmi. (Hiroshi Teshigahara, Susumi Hani, Yoshiro Kawazu, Kyushiro Kusakabe, Sadamu Maruo, Zengo Matsuyama, Kanzaburo Mushanokoji, Masahiro Ogi ve Ryuichiro Sakisaka)

¹²⁹Gian Vittori Baldi, Michel Braut, Jean Rouch ve Hiroshi Teshigahara'nın yönetmenliğindeki 4 bölümden oluşan film; bulunduğu şehir ve dönemin (İtalya, Fransa, Japonya ve Kanada'daki) gençlerini ele alıyor.

nun bir anlamda kuramsal çatısı olmuştur.¹³⁰

Yoshida 16 Şubat 1933'te Japonya'nın Fukui şehrinde doğmuştur. (Yönetmenin gerçek ismi *Yoshishige*'dir. Ama bu isminin söylemesi zor olduğu için sektörde *Kiju* adıyla anılmıştır. Bu sebeple de birçok filminde *Kiju Yoshida* olarak geçer.) Çocukluğu, İkinci Dünya Savaşı'nın en sert dönemlerinde geçen yönetmen 1955'te Tokyo Üniversitesi'ni bırakıp Shochiku'da¹³¹ yönetmen asistanı olarak işe başlamıştır.

"Okuldan ayrıldıktan hemen sonra Shochiku'ya girmiştik ama o zamanlar henüz film yapabilecek yetiye sahip olmadığımı biliyordum. Yine de bir edebiyat öğrencisi olarak akademik çevrenin sıkışıklığı içinde mutlu olmadığım için kendimi tamamen sinemaya adamaya karar vermiştim. Ayrıca Shochiku'dan belli bir maaş da alıyordum. Ailemi ve okuldaki hocalarımı, yeteri kadar para kazandıktan sonra yeniden geri döneceğime ikna ettim, ama elbette ki bir daha dönmedim. Stüdyoya girdiğimde Oshima zaten bir yıldır orada çalışıyordu. Sonraki beş yıl boyunca Oshima, ben ve genç kuşağın geri kalanı stüdyo için birçok senaryo yazdık. (Elbette stüdyo dışı için de) Ayrıca Oshima'nın yazı işleri görevini üstlendiği Film Kritikleri gazetesine de katkıda bulunduk. O yıllarda Japon Sineması, büyük yapım şirketlerinin endüstriyel ve ticari filmlerinin etkisi altındaydı ve bizler buna karşı büyük bir mücadele veriyorduk."

1960'lı yılların başında televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte Japon Sineması büyük bir krize girdi ve stüdyolar, yeni arayışlara yönelmek zorunda kaldılar. Bu gergin ve yıkıcı ortamdan yararlananlarsa genç yönetmenler oldu. Birçok yönetmen ilk filmini stüdyoların desteğiyle bu yıllarda çekerken Yoshida'da da ilk eseri olan *Rokudenashi*'ydi. (Good-for-Nothing, 1960, Shochiku) Aynı yıl, *Chi wa Kawaiteru*'yu (Blood Is

¹³⁰Duymuş Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**,

<http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/18/06/2016> (Erişim Tarihi 31.08.2016).

¹³¹Shochiku, 1895'te kurulmuş ve günümüzde de hala çalışmalarına devam eden bir film yapım şirketi, Japon sinema tarihini kökünden değiştiren bir stüdyo; öyle ki Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Takeshi Kitano ve Akira Kurosawa gibi birbirinden usta yönetmenler birçok projelerini burada gerçekleştirmişler.

Dry, 1960, Shochiku) bir yıl sonra da *Amai Yoru no Hate*'i (Bitter End of a Sweet Night, 1961, Shochiku) çekti. Yönetmenin kariyerinde bu ilk üç filmin ayrı bir yeri bulunan Yoshida, bu filmlerden sonra stüdyoyla arasında sorunlar çıkmaya başlamıştır. *"İlk üç filmimi çektiğim 1960-61 arasında açıkçası stüdyo bizlere belli bir dereceye kadar özgürlük sağlıyordu. Bunda politik yaklaşımlarımızdaki uyumun da büyük bir etkisi vardı hiç kuşkusuz. Fakat bir yerden sonra fikirlerimizi tehlikeli bulup bizleri susturmaya çalıştılar ve bireysel projelerimize olan desteklerini çektiler. O yıl Oshima ayrıldı, bense bütün bir yılımı film yapamadan geçirmek zorunda kaldım"*

1962 ile birlikte yönetmenin sinemasında ikinci bir dönem başlamıştır. Bu, ilk dönemdeki acemiliği üzerinden atan ama stüdyonun da baskısıyla gerçek potansiyeline ulaşamayan bir dönem olmuştur. O yıl, Yoshida çok büyük başarı elde eden *Akitsu Onsen*'i (Akitsu Springs, 1962, Shochiku) çeker. Bir yıl sonra bu başarının da etkisiyle *Arashi o Yobu Juhachinin*'i (18 Roughs, 1963, Shochiku) çeker fakat stüdyo film gösterime girdikten dört gün sonra gösterimden çekmek zorunda kalır. Filmdeki, o dönemki genel politik duruma hâkim olan yapay hümanizmin, ezilen genç işçilerin hayatları karşısından nasıl da saçma durduğunu gösteren sahneler stüdyoyu rahatsız etmiştir. *"1962-64 arasında üç önemli film çekmiştim. Akitsu Onsen başarısından sonra stüdyo bana iş vermeyi kabul ediyor fakat işlerime de fazlasıyla karışıyordu. İlk olarak Arashi o Yobu Juhachinin'in gösterimiyle ilgili problem çıkardılar. 1964'te çektiğim sonraki filmim Nihon Dasshutsu ile birlikteyse olay çok daha büyük boyutlara ulaştı. Filmi bitirip teslim ettikten sonra kısa bir tatile gitmişim ve döndüğümde filmimin benim yaptığımdan farklı bir finalle bittiğini gördüm. Bu tartışmasız utanç verici duruma ek olarak stüdyo filmin gösterim haklarından vazgeçip gösterimini engelledi. Bu olayla birlikte artık hiçbir şekilde Shochiku'da çalışmaya devam etmeme olanak kalmadığını anladım."*

Akutsi Onsen birçok açıdan yönetmenin kariyerinde ve yaşamında kırılma noktasıdır. Her şeyden önce çok yetenekli bir yönetmen olduğunu kanıtlamıştır. Ayrıca bu filmde başrolü üstlenen ünlü aktris Mariko Okada daha sonra Yoshida'nın hayatında çok önemli bir yere gelecektir. Yönetmen 1964'de Okada ile evlendi ve aynı yılın sonunda Shochiku'

dan ayrılmıştır. Yoshida'nın stüdyodan ayrıldıktan sonra çekeceği arka arkaya dokuz filminin tamamında başrollü hep eşi Okada üstlenecek ve yönetmen, başyapıtlarını da bu dönemde ortaya koymuştur. Stüdyodan ayrılmasıyla birlikte Yoshida'nın kariyerinde üçüncü bir dönem başlamıştır. 1965'te beş farklı stüdyonun desteğiyle *Mizu de Kakareta Monogatari*'yi (A Story Written with Water, 1965, Chunichi Eigasha) çeker. "*Mizu de Kakareta Monogatari*'den sonra bağımsız bir yönetmen olarak belli bir güce ulaşmıştım. 1966'da kendi yapım şirketim olan Gendai Eiga Sha'yı kurdum. Artık kendi özel işlerimi yaratabilmek için aradığım o büyük özgürlüğe kavuşmuştum. Ama yine de filmlerimi gösterime sokabilmek için belirli stüdyoları ikna edebilmem gerekiyordu. Elbette burada şöyle bir avantajım vardı; stüdyo filmin yalnızca yayın hakkını alıyordu, tarama hakkı tamamıyla bana ait olduğu için elimdeki ilk kopyanın dışında bir şeyin gösterilmesi ihtimali de böylece ortadan kalkıyordu."

Yoshida kendi şirketini kurmasının ardından 1966-68 arasında tam beş tane film çekmiştir. Bunlar arasında özellikle ilk sıralardaki *Onna no Mizûmi* (The Lake, 1966, Gendai Eigasha) ve *Jôen* (The Affair, 1967, Gendai Eigasha), yönetmenin yeni, özgür sinema yaklaşımıyla ortaya çıkarmaya başladığı avantgarde eserlerin ilk derli toplu izlerini taşımaktadır. Bu eserlerin ortak özelliği edebiyat uyarlamaları olmasıdır. Yönetmenin, ardından çektiği *Saraba Natsu no Hikari* (Farewell to the Summer Light, 1968, Gendai Eigasha) ve *Honô to Onna* (Flame and Women, 1967, Gendai Eigasha-Shochiku) ise ünlü senarist Masahiro Yamada ile birlikte kendi senaryolarını yazdıkları bir dönemin başlangıcını müjdelemiştir. *Saraba Natsu no Hikari* filmiyse yönetmenin Avrupa'da çektiği tek film olarak ayrı bir yere sahiptir. Ayrıca bu film Yoshida'nın 1962'de stüdyo desteğiyle çektiği *Akitsu Onsen*'den sonraki ilk renkli filmidir. En nihayetinden yönetmen kariyerinin zirvesi olarak betimleyebileceğimiz döneme rastlamıştır. Yoshida, 1969'da üç buçuk saati bulan sinema tarihinin en çarpıcı filmlerinden *Erosu purasu Gyakusatsu*'yu (Eros+ Massacre, 1970, Gendai Eigasha-Bungakuza) çekerek çitayı ulaşılması güç bir seviyeye çıkarmıştır. Başrolde yine eşi Okada, senaryoda da Yamada ile o vardı. Fakat ortaya çıkan iş öylesine muazzamdı ve öylesine inanılmaz başarılı olmuştu ki Yoshida, Japonya dışında özellikle de

Fransa'da büyük bir tanınırlığa ulaşmıştır. "1969'lu yıllara kadar Japon Sineması ve genç yönetmenler batıda pek bilinmiyordu. Belki Ozu'yu dışarıda tutabiliriz ama Kurosawa ve Mizugochi bile çok sonra bilinir olabilmıştır. Bense daha çok Japon Yeni Dalga'sı etiketiyle anılıyordum. O yıl Avignon Film Festivali'nde Markus Nornes mesela ilk filmim dâhil Erosu purasu Gyakusatsu'ya kadar olan bütün filmlerimi birçok ülkede göstermeme yardımcı oldu. Özellikle son filmim Los Angeles'tan Sao Paulo'ya kadar birçok yerde gösterildi."

Yoshida 1970'te senaryosunu tek başına yazdığı **Rengoku Eroica**'yı (Heroic Purgatory, 1970, Art Theatre Guild-Gendai Eigasha) çeker. Filmin yapımcısı kendi şirketi idi ama bir de ortak yapımcısı vardı, Art Theatre Guild. 1961'de kurulup 1980'lerin ortasında dağılan bu yapım şirketi ağırlıklı olarak büyük stüdyolar tarafından reddedilmiş filmlere destek olarak bir nevi Japon Sineması'nda "art house" görevi görmüştür. Shōhei Imamura, Nagisa Oshima, Toshio Matsumoto ve Akio Jissoji gibi yönetmenler bu şirket bünyesinde önemli işlere imza atmışlardır.

Erosu purasu Gyakusatsu ve **Rengoku Eroica**, yönetmenin kariyerinde ulaştığı en yüksek seviye olarak yalnızca diğer yönetmenleri değil aynı zamanda akademisyenleri de etkilemeyi başarmıştır. Çünkü ortaya çıkan her iki filmde çığır açıcı, döneminin çok ötesinde yenilikler taşımaktaydı. 1971'de Yoshida **Kokuhakuteki Joyūron**'u (Confessions Among Actresses, 1971, Gendai Eigasha) çeker. Bu filmle birlikte sinemayla ilişkisi daha kuramsal alana doğru kaymaya başlamıştır. Aynı yıl oldukça ses getiren **Görsel Anarşi ve Sinematik Metodoloji Ne Anlama Geliyor?** başlıklı iki deneme yayınlamıştır. Yoshida artık yavaş yavaş dinlenme dönemine geçmiştir. 1973'te senaryosunu kendisinin yazmadığı tek filmi olarak filmografisinde ayrı bir yeri olan **Kaigenrei**'yi (Coup d'Etat, 1973, Gendai Eigasha) çekti. Bundan sonra da uzun bir süre etkin olarak yönetmenliğe ara verir. 1984'te Meksika Sineması üzerine **Mehiko Yorokobashiki İnyu (Tabi to Toposu no Seishinshi)** adlı kitabı yayınlar. Yaklaşık 13 yıllık bir pasif dönemden sonraysa yönetmen yeniden film çalışmalarına başlamıştır. 1986'da **Ningen no Yakusoku**'yu (A Promise, 1986, Kinema Tokyo Co.) çeker. Aradan geçen o süre boyunca Yoshida'nın hayata karşı politik tavrı yerini nihilist, pasif bir tutuma bırakmıştır. Ayrıca yönetmen hiç olmadığı kadar hikâye anlatmaya

odaklanarak tamamen stilistik durağan bir tekniğe yakınlaşıyordu. Odakla-1988’de epik bir roman uyarlaması olan *Arashi ga Oka*’yı (Onimaru, 1988, Meidactuel-Seiyu Production) çeker ama eski dönem eserlerinin yenilikçi yaklaşımından fazlasıyla uzaktır. Ardında Yoshida yine uzun bir sessizlik dönemine girmiştir. Yedi yıl sonraysa geniş çaplı bir çalışma olan *Lumière et compagnie* filmine katkıda bulundu. Hâlâ hayatta olan toplamda 41 usta yönetmenin kısa filmlerinden oluşan bu yapımda Yoshida’nın da bir bölümü vardır. 1998’de *Ozu, AntiCinema* kitabı Japonya’da yayınlar ve 2003’te İngilizceye çevrilmiştir. Sinema çevresinde oldukça yankı uyandıran, hatta ödül dahi alan bu eserinden sonra Yoshida son bir kez daha kamera arkasına geçti ve uzun aradan sonra 2002’de Okada’nın da başrolde oynadığı *Kagami no Onnatachi*’yi (Women in the Mirror, 2003, Gendaieiga-Groove Kinema) çeker. Bu filmle birlikte artık yönetmenin tarzı daha minimal ve naif bir duruma doğru kesin olarak evrilmiştir. 2004’te on iki yönetmenle birlikte, kariyerinde ilk ve tek olarak, *Bem Vindoa São Paulo* isimli belgeseli çeker. Yoshida 2004’ten bu yana sessizliğini koruyarak, Tokyo’da, yaşamına eşi Mariko Okada ile birlikte devam etmektedir.

Yoshishige (Kiju) Yoshida’nın sinemasına şöyle bir genel bakış yaptığımızda filmlerindeki birçok ortak noktayı hemen kavrayabiliriz. Ayrıca yönetmenin sinemaya yaklaşımı üzerinden de geliştirdiği temel bir söylem var. Ama özellikle onun sinemasına has bazı imge, karakter ve olaylar Yoshida’nın felsefesini ve sinemasını anlamak açısından önemlidir. Hikâye tabanlı ortaklıkların dışında belirli bir avantgarde tarzdan da bahsetmek mümkündür. Yoshida hiç kuşkusuz her zaman yenilikçi bir tarza sahiptir. Bu sebeple de Japon Yeni Dalga’sı yönetmenleri arasında değerlendirilirdir. Fakat kendisi bu tanıma her zaman karşı çıkmıştır.

“Modern Japon Sineması’ndan söz açıldığı zaman, özellikle de 1960 ve 1970’li yıllardan, hiç kuşku yok ki sinemadaki çığır açıcı yaklaşımları yücelten ve kutsayan bir yaklaşım var. Bunu o zamanın yönetmen ve eleştirmenleri söylediler ve şimdi de söylüyorlar. Ama gelin görün ki bu sinemayı kategorize etmek gibi ilginç bir yaklaşım içinde bulunanlar da oldu. Üstelik buldukları isim de çok manidardı, Japon Yeni Dalga Sine-

ması! Bu ismin her halde altmış öncesinde temellenen Fransız Yeni Dalgası'ndan geldiğini söylememe gerek yok. Ama böyle bir tanımlama tümünden Japon tarihini ve kültürünü yok saymak olur. Burada olan Fran-Fransız Yeni Dalgası'nı Japonya'da oluşturmak veya taklit etmek değildir. Hani isim zaten her türlü sıkıntılı ama esas sıkıntı ismi ne olursa olsun bir akımın olduğunun düşünülmesi. Sizi temin ederim ki Modern Japon Sineması içinde değerlendirilen yönetmenlerin hiç biri politik, felsefi ve kuramsal olarak ortak bir yaklaşım ve işbirliği gütmemişlerdir.”

Yoshida savaş sonrası dönemde çocukluğunu ve okul yıllarını geçirdiği için toplumsal değişimleri derinden hissetmiştir. Ayrıca bu değişimlerdeki farklı tutumu ona has bir tarzın da oluşmasını sağlamıştır. Yenilgi sonrası yoğun şekilde Amerikan kültürünün baskısına maruz kalan insanların çoğu taklitçi ve özentili kişilikler oluşturarak benliklerini kaybetmişlerdir. Bu dönemde Yoshida geleneklere merak salarak eski Japon filmlerini izliyor ayrıca Amerikan değil Fransız kültürüne ilgi duymuştur.

“Çocukluğumda izlediğimi hatırladığım ilk film Kurosawa'nındı. Hatta neredeyse üniversiteye kadar onun filmleriyle büyüdüğümü söyleyebilirim. Elbette bizlere bolca Disney'in animasyonları da gösteriliyordu. Örneğin Mickey Mouse bir neslin ortak kültürü haline gelmişti fakat ben bu filmlerden hoşlanmıyordum. Çünkü içlerinde inanılmaz bir şekilde gözüme batan şiddet oluyordu. Hatta temellerinin aslında bu şiddet üzerine kurulduğunu dahi söyleyebilirim. O dönemler buna anlam veremiyor ve beğenmiyordum. Ama tabii ki hiçbir zaman yeni ve bunlardan daha iyi bir sinema yapmak gibi amacım olmadı. Stüdyoya girip çalışmaya başladığımda dahi sinemayla olan ilişkim fazlasıyla kişiseldi.”

Yoshida'nın sinemasında gelenek ve modern arasındaki çatışma yalnızca hikâyeye bazında kalmaz, bu, tümünden sinema yaklaşımına da dönüşür. Özellikle üniversite döneminde bolca Avrupa sineması eserleri izleyen yönetmen bunlardan derinden etkilenmiş ve her zaman gelişmişlikle gelenek arasındaki çatışmasını kendi felsefesi içinde sürdürmüştür. “Üniversite'nin yarattığı geniş olanaklardan yararlanarak Avrupa sinemasıyla tanışmıştım ve bu filmler beni derinden etkilemişti. Bir dö-

nem, bir gün Avrupa'da film çekmeyi hayal ettiğimi dahi söyleyebilirim. Nitekim 1968'de *Saraba Natsu no Hikari* ile bunu gerçekleştirdim de. Tabii Fransız dili ve kültürü üzerine eğitim alıyor oluşum beni ağırlıklı olarak Fransız filmlerine yönlendirdi, özellikle de Jean Renoir'ya. Ağırlıklı olarak Godard sonrası Fransız sinemasına ilgi duyan yönetmenin diğer yönetmenlerle tanışması daha geç olmuş fakat sinemaya olan yaklaşımında büyük etki yapmayı başarmışlar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile tanışmam Rossellini vasıtasıyla oldu. Elbette benim için biraz geç kalınmış bir keşifti ama üzerimdeki etkileri büyük oldu. Ama özellikle her bir filmi bende şok etkisi yaratan Bergman ve Antonioni'nin benim için yeri çok ayırdır. Bir Japon olarak Bergman'ın filmlerindeki o İskandinav atmosferi bana sanki dünya dışı bir yermiş, bazen cehennem bazen cennetmiş gibi geliyordu. Haliyle onun filmlerini izlemeye başladığımda masal dinleyen bir çocuk masumiyetine ulaşıyordum. Antonioni'de ise aşına olduğum Fransız varoluş felsefesinin izlerini görmek beni derinden etkilemişti. Ne zaman filmlerim için diyalog yazmaya başlasam hep aklıma onun filmleri gelir.”

Birçok filminin senaryosu bir romana ya da hikâyeye dayanan Yoshida'nın edebiyatla olan ilişkisi oldukça derindir. Her ne kadar filmleri hep Japon Edebiyatı'ndan uyarlamalar olsa da dünya edebiyatıyla da yakından ilgilenmiştir. Üstelik beklenilenin aksine edebiyata ağırlıklı olarak Alman dışavurumculuğuna eğilmiştir. “Japonya'da hemen her film dolaylı ya da doğrudan bir kitaba dayanır. Bu açıdan edebiyatla olan ilişkimizi olmazsa olmaz olarak tanımlamak yanlış olmaz. Çünkü kabul etmek gerek ki çok başarılı yazarlara sahip bir kültürüz. Uyarlamalarını yaptığım tüm o kitapların yazarları gerçekten ilham verici insanlar. Japonya dışındaysa bireysel anlamda ilgi duyduğum yazarlar arasında Kafka, Joyce ve Rilke'yi sayabilirim sanırım.” Yoshida'nın sinemasında ve felsefesindeki temel sorunlar hep varoluş felsefesi etrafında şekillenmiştir. Bu açıdan kendisinin de sıkça alıntı yaptığı ve eserlerine özellikle eğildiği Sartre'in varoluşçu fikirlerine olan bir paralellik olduğu söylenebilir. Yoshida'nın filmlerinde ölüm her zaman irdelenen bir konudur. Bazen onu arzulayan, bazen onu anlamaya çalışan bazense onu kullanan karakterler her zaman ondan habersiz diğer karakterlerle çatışma yaşar. Varoluş bir tür bulaşıcı hastalık gibidir. Biri ona bulaşır ve

etrafına yayar. O yüzden Yoshida'nın varoluşçu düşünceye karşı olumsuz bir tavrı vardır. Fakat yarattığı karakterlerin bu seviyeye ulaşmasında etkili olan olayları özenle seçmeye de dikkat eder. En nihayetinde hiçbir karakter durduk yere varoluşuna dönmez. Bazen bir savaş, bazen toplumsal olanla muhalif çatışma, bazen entelektüellik bazen de sistemin bizzat kendisi karakterleri ölümle ilişki içine girmeyi zorlar. Ve bu varoluş düşüncesi ortaya çıktıktan sonra her türlü sistem ve gelenek etmenleri artık önemini yitirir. Varoluşa olan derin bakış açısı yalnızca filmleriyle sınırlı kalmaz Yoshida'nın. Bu konuda birçok denemesi ve kitapları da vardır. Şayet bu konuda daha ayrıntılı bir araştırma yapmak istiyorsanız yönetmenin biyografisinde de bahsettiğimiz 1971'de yazdığı o iki önemli denemeye ulaşabilirsiniz.

Yönetmenin daha sinemaya attığı ilk adımdan itibaren melodramlarla da hep çetrefilli bir ilişkisi olmuştur. İlk dönem eserlerinde melodramları tümünden yadsırken daha sonra stüdyonun da baskısıyla neredeyse tamamen melodramlara yönelmiştir. Ardından kendi şirketini kurduktan sonra çektiği filmlerde melodramı farklı bir şekilde yorumlamaya başlamıştır. Ayrıca Yoshida'nın modernizm temeli üzerinden neredeyse tüm filmlerinde hayat bulmuş bir sistem eleştirisi de vardır. Hele ki altın dönemi dediğimiz o iki zirve filminde bu eleştiri sinema tarihinin en muazzam işlerinden birine dönüşür. Burada özellikle yönetmenin modernizme uyguladığı analiz oldukça dikkat çekicidir. Tarihi gelişiminden, toplumsal ve kültürel alana olan uzantıları ve etkileşimine kadar oldukça geniş bir perspektiften bakar Yoshida. Ve elbette günümüz sistemi içerisindeki politik temeli ve önemi üzerinden anarşist göndermeler yapmaktan da geri durmamıştır. Özellikle yönetmenin modernist söylemlerini mimari-deki örnekleri üzerinden yaptığı filmler bu alandaki zirvelerdendir. Görsel ve kurgusal bu avantgarde yaklaşımın yanında hikâyelerinde geleneksel olanla şimdi olan arasında kalmış karakterlerimizi modernizm ile sürekli olarak bir çatışma içine sokar. Burada modernizmin çoğunlukçu, benzerliklere vurgu yapan (bunun sonucunda taklitçi) ve insanın doğayla ilişkisini tümünden yadsıyarak varoluşuna yıkıcı bir bakış atan yaklaşımını oldukça sert bir şekilde eleştirir.¹³²

¹³²Duymuş Kerem, **Dahi bir Avantgarde Sinemacı: Yoshishige Yoshida**, 24.11.2014, (Erişim

Filmografi ¹³³

Chi wa Kawaiteru (Blood is Dry), (1960) *Dram*
Rokudenashi (Good for Nothing), (1960) *Dram, Suç*
Amai Yoru no Hate (Bitter End of a Sweet Night), (1961) *Dram*
Akitsu Onsen (Akitsu Spring), (1962) *Dram, Romantik*
Arashi o Yobu Juhachi-nin (The Eighteen Who Stirred Up a Storm), (1963) *Dram*
Nihon Dasshutsu (Escape from Japan), (1964) *Aksiyon, Gerilim*
Mizu de Kakareta Monogatari (A Story Written with Water), (1965) *Dram*
Onna no Mizuumi (Women of the Lake), (1966) *Dram*
Joen (The Affair), (1967) *Dram*
Hono to Onna (Flame and Women), (1967) *Dram*
Juhyo no Moromeki (Affair in the Snow), (1967) *Dram*
Saraba Natsu no Hikari (Farewell to the Summer Light), (1968) *Dram*
Erosu Purasu Gyokusatsu (Eros Plus Massacre), (1969) *Dram*
Rengoku Eroica (Heroic Purgatory), (1970) *Dram*
Kokuhakuteki Jôyuron (Confessions Among Actresses), (1971) *Dram*

Toshio Matsumoto, (25 Mart 1932 -), Nagoya

“Gerçek olarak düşündüğün şey yanlış; kurgu olarak düşündüğün şey ise gerçektir.”

Nuberu Bagu’da özellikle Terayama ile birlikte daha çok avantgarde ve deneysel filmlere yönelen Matsumoto, ortaya koyduğu eserleriyle günümüze değin uzanan bir söylem geliştirmeyi başarmıştır. Ağırlıklı olarak kısa film ve video art çalışmaları olan yönetmenin sinemayla olan ilişkisi de daha çok çağdaş sanatı ve onun hakikat bağlamında oluşmuştur. Toplamda sadece dört tane uzun metrajlı filmi olmasına karşın Matsumoto, Japon sinemasında tamamen kendine has bir yer edinmeyi

Tarihi: 03.08.2016).

¹³³Yoshishige Yoshida, <https://mubi.com/cast/yoshishige-yoshida>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

başarmıştır. Video artlarındaki deneysel ve avantgarde yaklaşımları uzun metrajlı filmlerinde de sürdüren yönetmen, *Nuberu Bagu*'ya has yaklaşımlardan olan bastırılmış duyguları açığa çıkarmayı aynen uygularken bir de buna 68 kuşağının varoluşçu arayışını eklemiştir.¹³⁴

Filmografi¹³⁵

Gin Rin (Silver Wheel), (1955) *Avantgarde, Belgesel, Kısa film*
Nishijin (The Weavers of Nishijin), (1962) *Belgesel, Kısa film*
Ishi no Uta (The Song of Stones), (1963) *Avantgarde, Belgesel, Kısa film*
Haha-tachi (Mothers), (1967) *Belgesel, Kısa film*
Bara no Sôrestsu (Funeral Parade of Roses), (1969) *Avantgarde, Kült, Eşcinsellik*
Ecstasis (1969) *Avantgarde, Kısa film*
Tsuburekakatta Migime no Tameni (For My Crushed Right Eye), (1969) *Avantgarde, Kısa film*
Shura (Pandemonium), (1971) *Dram, Korku*
Metastasis (1971) *Avantgarde, Kısa film*
Kakuchou (Expansion), (1972) *Avantgarde, Kısa film*
Mona Lisa (1973) *Avantgarde, Kısa film*
Juroku-sai no Senso (War of Sixteen), (1973) *Dram*
Andy Warol: Re-Reproduction (1974) *Avantgarde, Kısa film*
Atomanu (Atman), (1975) *Avantgarde, Kısa film*
Siki Soku Ze Ku (Everything Visible is Empty), (1975) *Avantgarde, Kısa film*
Phantom (1975) *Kısa film*
Nazo (Enigma), (1978) *Avantgarde, Kısa film*
White Hole (1979) *Avantgarde, Kısa film*
Ki or Breathing (1980) *Avantgarde, Kısa film*
Connection (1981) *Avantgarde, Kısa film*
Relation (1982) *Avantgarde, Kısa film*
Shift (1982) *Avantgarde, Kısa film*

¹³⁴Duymuş Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/>, 18/06/2016, (Erişim Tarihi 31.08.2016).

¹³⁵**Toshio Matsumoto**, <https://mubi.com/cast/toshio-matsumoto>, (Erişim Tarihi 31.08.2016).

Sway (1985) *Avantgarde, Kısa film*
Engram (1987) *Avantgarde, Kısa film*
Dogura Magura (Dogra Magra), (1988) *Korku, Fantazi, Bilimkurgu*

Shuji Terayama, (10 Aralık 1935 Aomori, 4 Mayıs 1983), Tokyo

*“Kızgın dalga seslerinin yakın olduğu tavan arasında uzanarak gücümü,
şiirimi yaratıyorum.”*

Shuji Terayama, özellikle yönetmenlik dışındaki kariyeriyle dikkat çekmektedir. Oldukça ünlü bir fotoğrafçı, oyun yazarı ve şair olan Terayama, tıpkı Matsumoto gibi çok fazla uzun metraj film çekmemiştir. Ama buna karşın ortaya koyduğu avantgarde eserleriyle hem video art alanında derin izler bırakmış hem de sinemaya yeni bakış açıları getirmiştir. Özellikle toplumun lümpen kesimine yönelttiği odağı ile sistem eleştirisi temeli inşa eden yönetmenin, yer yer Jodorowsky’e kayan saykodelik atmosferi; filmlerinin genel izleyici kitlesi tarafından fazlasıyla saldırgan ve tehditkâr bulunmasına yol açmış ama günümüzde bu algı yerini derinlemesine analizlere bırakmıştır.¹³⁶

Filmografi¹³⁷

The Cage/ Ori (1964) *Kısa film, Fantazi, Avantgarde*
Sho-o Suteyo Machi-e Deyou (Throw Away Your Books, Rally in Streets), (1971) *Dram, Avantgarde*
Janken Sensô (The War of Jan-Ken-Pon), (1971) *Avantgarde, Kısa film*
Tomato Kecchappu Kôtei (Emperor Tomato Ketchup), (1971) *Avantgarde, Kısa film*
Den-en ni Shisu (Pastoral: To Die in the Country), (1974) *Dram*
Chôfuku-ki (Butterfly Dress Pledge), (1974) *Avantgarde, Kısa film*
Rolla (Laura), (1974) *Kısa film*

¹³⁶Duymuş Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni> /18/06/2016 (Erişim Tarihi 31.08.2016).

¹³⁷**Shuji Terayama**, <https://mubi.com/cast/shuji-terayama>.(Erişim Tarihi 31.08.2016).

Seishounen no Tame no Eiga Nyumon (Young Person's Guide to Cinema), (1974) *Kısa film*
Meigu-tan (Labyrinth Tale), (1975) *Avantgarde, Kısa film*
Shimpan (Trial), (1975) *Avantgarde, Kısa film*
Hoso-tan (Smallpox Tale), (1975) *Avantgarde, Kısa film, Fantazi*
Chichi (Father), (1977) *Kısa film*
The Reading Machine/Shokenki (1977) *Kısa film*
Issun Bosi o Kijutsu Sura Kokoromi (An Attempt to Describe the Measure of A Man), (1977) *Kısa film*
Bokusa (The Boxer), (1977) *Spor, Dram*
Marudororu no Uta (Les Chanst de Maldoror), (1977) *Avantgarde, Kısa film, Fantazi*
Keshigomu (The Eraser), (1977) *Kısa film*
Nitô Onna- Kage no Eiga (Shadow Film: A Women with Two Heads), (1977) *Kısa film*
Private Collections (1979)
Les Fruits De La Passion (Fruits of Passion), (1981) *Dram, Kült*
Video Letter (1983) *Belgesel*
Kusa Meikyu (Glass Labyrinth), (1983) *Avantgarde, Romantik, Fantazi*
Saraba Hakobune (Farewell to the Ark), (1984) *Avantgarde, Romantik, Fantazi*

Yeni Dalgadan Avantgarde Sinemaya

Japonya'daki avantgarde sinema yönelimini Japon Yeni Dalgası'ndan ayrı tutmak imkânsızdır. Aynı dönemin getirileri sonucu ortaya çıkmış olan sinemadaki bu yönelim, Yeni Dalga'dan sonra gelişmiştir. Yeni Dalga akımında sinema çalışmaları olan bazı yönetmenler avantgarde sinemada da kendini göstermiştir. Savaşın sonrasında Japonya'nın yenilgisi ve işgal durumu, egemenliğin yeniden kazanılma mücadelesi ve restorasyon gibi gelişmeler neticesinde karşı sinema yaratan bir grup muhalif avantgarde film yapımcıları ortaya çıkmıştır. 1960'larda ve 70'lerin başında avantgarde sinemacılar yoğun olarak politik aktivizm ve medya olaylarında görüntünün yer değiştirmesindeki rolünü keşfederler. Öğrenci

protestoları, rehine krizi ve hırsızlık gibi olaylarla “siyaset sezonu” olarak bilinen bu dönemin önemli yönetmenleri Oshima Nagisa, Imamura Shohei, Yoshida Yoshishige, Hani Susumu, Wakamatsu Koji, Matsumoto Toshio, Adachi Masao ve Okamoto Kihachi’dır. Bu yönetmenler çok farklı görsel stilleri içeren anlayışları filmlerinde dener ve genel anlamda bu medya olayları filmlerinde yansıma bulur. Avantgarde film yapımcıları giderek televizyonun hâkim olduğu siyasi manzaralara yoğunlaşan ve radikalleşen sinema ile hızla değişen medya ortamına karşı mücadele etmiştir.

Bu çalkantılı dönemde, medya ve sinema yakın ilişki içerisinde olmuştur. Bu yakınlık neticesinde gazetecilik materyallerini benimseme ve iyileştirilme ve deneysel uygulamaları 1960’larda Japon avantgarde sinemasına gözle görülür fayda sağlamıştır. Dönemin çalışmaları, bu yakınlığı nasıl görselleştirdiklerini ve sıkı referans olarak geçici medya haberlerini ve olaylarını nasıl kullandıklarının örneklerini teşkil eder. 1960’ların sonlarındaki Japon bağımsız film yapımlarına üstünkörü baktığımızda bile kurgusal ve kurgusal olmayanla; konulu gazetecilik materyallerini veya medya olaylarını nasıl karıştırarak gösterdiğini görebiliriz. Kısaca dönemin avantgarde yapımları bazen kurgusal bazen de kurgusal olmayan bir biçimde, gündemdeki olaylardan veya haberlerden beslenerek çalışmalarını oluşturmuşlardır. Bir takım ATG¹³⁸ fonlu filmler farklı derecelerde de olsa bu eğilimi gösterirler: Imamura Shohei’nin *Ningen Jōhatsu* (A Man Vanishes, 1967, Art Theatre Guild-Nikkatsu) filmi, Yoshida Kiju’nun *Erosu purasu Gyakusatsu* (Eros+Massacre, 1970, Gendai Eigasha-Bungakuza) ve *Rengoku eroica* (Heroic Purgatory, 1970, Art Theatre Guild) filmleri ve Oshima Nagisa’nın *Kōshikei* (Death by Hanging, 1968, Art Theatre Guild-Shochiku) ve *Shōnen* (Boy, 1969, Art Theatre Guild) filmleri. Aynı şekilde gazetecilik materyallerini özgünleştirmelerini yönetmenlerin çağdaş filmlerinde de görülmektedir. Wakamatsu Koji’nin *Okasareta Byakui* (Violated Angels, 1967, Wakamatsu Productions), *Terroru no Kisetsu* (The Season of Terror, 1969), *Yuke yuke Nidome no Shoujo* (Go, Go Second Time Virgin, 1969) ve *Seizoku*

¹³⁸ ATG: Art Theatre Guild; 1960’dan 1980’lerin ortasına kadar birçok Japon Yeni Dalgâ filmini piyasaya süren film yapım şirketi.

(Sex Jack, 1970); Jônouchi Motoharu'nun *Gebarutopia yokokuhen* (Gewaltopia Trailer, 1969); Kanai Katsu'nun *Mujin rettô* (The Deserted Archipelago, 1969); ve Treayama Shûji'nin *Tomato Ketchappu Kôtei* (Emperor Tomato Ketchup, 1971).

Japon Yeni Dalgası ve Avantgarde Filmografisi

1956

Children Who Draw, Susumu Hani (Belgesel)

Punishment Room, Kon Ichikawa

Crazed Fruit, Kō Nakahira

Suzaki Paradise, Kawashima Yuzo

1957

Kisses, Yasuzo Masumura

Warm Current, Yasuzo Masumura

Sun in the Last Days of the Shogunate, Kawashima Yuzo

1958

Giants and Toys, Yasuzo Masumura

1959

The Assignment, Kō Nakahira

A Town of Love and Hope, Nagisa Oshima

1960

Cruel Story of Youth, Nagisa Oshima

The Sun's Burial, Nagisa Oshima

Night and Fog in Japan, Nagisa Oshima

Naked Island, Kaneto Shindo

The Warped Ones, Koreyoshi Kurahara

1961

Bad Boys, Susumu Hani

Pigs and Battleships, Shōhei Imamura

The Catch, Nagisa Oshima

1962

The Revolutionary, Nagisa Oshima

Pitfall, Hiroshi Teshigahara

1963

She and He, Susumu Hani

The Insect Woman, Shōhei Imamura

1964

Intentions of Murder, Shōhei Imamura

Assassination, Masahiro Shinoda

Pale Flower, Masahiro Shinoda

Gate of Flesh, Seijun Suzuki

Tattooed Life, Seijun Suzuki

Woman in the Dunes, Hiroshi Teshigahara

1965

The Song of Bwana Toshi, Susumu Hani

Sea of Youth, Shinsuke Ogawa (Belgesel)

With Beauty and Sorrow, Masahiro Shinoda

A Story Written with Water, Yoshishige Yoshida

1966

Bride of the Andes, Susumu Hani

The Pornographers: An Introduction to Anthropology, Shōhei Imamura

Violence at Noon, Nagisa Oshima

Fighting Elegy, Seijun Suzuki

Tokyo Drifter, Seijun Suzuki

The Face of Another, Hiroshi Teshigahara

1967

A Man Vanishes, Shōhei Imamura

The Oppressed Students, Shinsuke Ogawa (Belgesel)

Manual of Ninja Arts, Nagisa Oshima

A Treatise on Japanese Bawdy Song, Nagisa Oshima

Branded to Kill, Seijun Suzuki

1968

Inferno of First Love, Susumu Hani

The Profound Desire of the Gods, Shōhei Imamura

Summer in Narita, Shinsuke Ogawa (Belgesel)

Death by Hanging, Nagisa Oshima

Three Resurrected Drunkards, Nagisa Oshima

The Man Without a Map, Hiroshi Teshigahara

1969

Aido, Susumu Hani

Ryakushō Renzoku Shasatsuma, Adachi Masao

Eros Plus Massacre, Yoshishige Yoshida

Funeral Parade of Roses, Toshio Matsumoto

Boy, Nagisa Oshima

Diary of a Shinjuku Thief, Nagisa Oshima

Double Suicide, Masahiro Shinoda

Go, Go Second Time Virgin, Kōji Wakamatsu

1970

History of Postwar Japan as Told by a Bar Hostess, Shōhei Imamura

(documentary)

The Man Who Left His Will on Film, Nagisa Oshima

Buraikan, Masahiro Shinoda

1971

Red Army, Adachi Masao

The Ceremony, Nagisa Oshima

Emperor Tomato Ketchup, Shuji Terayama

Throw Away Your Books, Rally in the Streets, Shuji Terayama

Summer Soldiers, Hiroshi Teshigahara

1972

Summer Sister, Nagisa Oshima

1973

Karayuki-san, the Making of a Prostitute, Shōhei Imamura (Belgesel)

Coup d'État, Yoshishige Yoshida

1974

Matsu the Untamed Comes Home, Shōhei Imamura (Belgesel)

Pastoral, Shuji Terayama

1976

God Speed You! Black Emperor, Yanagimachi Mitsuo (Belgesel)

In the Realm of the Senses, Nagisa Oshima

ONİBABA/ŞEYTAN KADIN, KANETO SHİNDO, 1964

Ürpertici bir film olan *Onibaba* Japonya'nın Chiba eyaletinde, Inba bataklığı, pampa otu ve çimenlerin olduğu bir alanda filme alınmıştır. Savaş mağlubu 14.yüzyıl Ortaçağ Japonya'sını konu alan filmde erkekler savaş nedeniyle askeredirler. Bataklıkta umutsuz ve yalnız iki kadın (yaşlı kadın ve gelini) yaşıyordur. Bölgeye gelen kaçak askerleri ve samurayları öldürerek, ekipmanlarını alıp; cesetleri derin bir kuyuya atan kadınlar; aldıkları ekipmanları satarak yiyecek ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Bir gün Hachi (yaşlı kadının oğlu Kichi ile birlikte askere giden adam) adındaki adam ortaya çıkar. Askeriyeyi terk eden ve Kichi'nin ölümüne duyarsızca sırtan adam, bu iki kadının nasıl hayatta kaldığını merak eder. Hachi'nin ortaya çıkışı ve verdiği haberler; iki kadında patlamaya hazır cinsel heyecanı ve şüpheyi tetikler. Hachi açık bir şekilde genç kadını arzulamakta, Kichi'nin dul kalmış eşi ise yıllardan kocasız olduğunu fark etmeye başlamaktadır. Sonuçta da yaşlı kadın gelini ile Hachi arasında bir ilişki doğacağından şüphelenir. Bu ilişki neticesinde soyma işine tek başına yapacağından ve yalnız yaşamak zorunda kalacağından korkmaya başlar. Hachi ile birlikte çalışmanın kendilerine kar sağlayacağını düşünen ve cinsel duyarlılığının da artmaya başladığını fark eden genç kadın geceleri Hachi'nin evine gitmeye başlar. Bunu fark eden ve Hachi'nin evinde birlikte olduklarını gören yaşlı kadın da yıllardır bir erkekle beraber olmadığını fark eder ve bunun hasretini duymaktadır. Yalnız kalacağı korkusu da artmaya başlarken gelinine kızgınlığı artan kadın şeytan maskesi hikâyesini başlatır.

Temelde Shindo'nun filmdeki çıkış noktası çocuklara anlatılan Shin Budist bir hikâyedir. Yaşlı kadın gelini ev işlerini ihmal ettiği, dua etmediği için gelinine öfkelenir ve çalıların arasında saklanarak bir samuraydan aldığı şeytan maskesiyle gelini ne zaman Hachi'nin evine koşturmaya başlasa onu korkutmaktadır. Bu sebeple gelin ve Hachi bir türlü bir araya gelememektedir. Bunun üzerine Buda, yaşlı kadını dinsizliği ve sahtekarlığı yüzünden cezalandırır ve maske kadının yüzüne yapışır. Kadın çaresizce maskeyi çıkarmaya çalışır, Buda'ya yalvarır, merhamet diler ve dua

eder. Bu sırada da bataklıkta hayaletin kendisi olduğunu gelinine açıklamak zorunda kalmıştır. Gelininin yüzünden maskeyi sert bir şekilde çekmesiyle maske çıkar, ancak kadının yüzü artık eskisi gibi değildir. Shindo yıkıcı bir şekilde hikâyeyi psikolojik-erotik korku öyküsüne dönüştürmüştür. Onun sekülerleşmiş hali Buda'yı ortadan kaldırırken (koca ve sonsuz gökyüzünde Tanrı olmayışı) korkuyu muhafaza eder. Ama Buda'nın şiddetli intikamcılığı, suç ve cezanın neden-sonuç doku olarak insanların yapmış olduğu yanlışlarda kendini gösteriyor ve Shindo final sahnesinde bu olağanüstü duyguyu vurgulamıştır.

Shindo'nun gergin dramasında ilgi çekici ahlak dışı korku atmosferi yaratmıştır. Yaşlı kadın gelininin oğlunun ölümüne ve yokluğuna karşı duyarsızlaşmasından hoşlanmazken, aynı şekilde gelin de kaynanasının zorbalıklarından sıkılmaya başlamıştır. Bir yönden kadın ahlaki yönden kızmakta haklı olsa da onların ellerinde sayısız insanın kanı var ve bu iki kadın hayatta kalmayı başarmıştır. Seks, karşı konulmaz hayvansal içgüdü ve terli duygusallık gibi yeni şeyler söz konusudur. Büyük kır çekimleri, otlara resimsel yakın çekim ve hançer gibi bıçaklar ile film, aksiyonunu soyut bir şekilde kendiliğinden gerçekleştirmektedir. Shindo, polis birliğinin suç alanını ışıklandırması veya Buda'nın ışığı gibi gece için sert bir ana ışık kullanmıştır. Gece veya gündüz tüm bataklık, dünyanın sonu sahnesi gibi görünür. Lirik, ürkütücü ve çarpıcı görüntülerle Kaneto Shindo, ürpertici halk masalı ile eşsiz bir sinematik deneyime imza atmıştır.

Insect Women/ Nippon Konchuki/ Böcek Kadın, 1963, Shohei Imamura

Shohei Imamura'nın 1963 yapımı filmi, kırsal kesimde yaşayan bir Japon kadının fahişeliğe sürüklenişini ve kadının 45 yıllık çileli yaşamını konu edinmektedir. Filmin açılış sahnesinden kapanış sahnesine, Imamura ana karakter Tome'nin karşılaştıkları zorluklarla yüzleşmesini ve edindiği tecrübeleri ile bir böceğin ilkel davranışları arasında paralellik kurur. Aynı zamanda Imamura, toplumsal güçlerin karakterin eylemlerini nasıl şekillendirdiğini sunarken bir kadının zorlu aile yaşamı (babası ile olan ensest ilişkisi de dâhil olmak üzere) II. Dünya Savaşı'nın getirdi-

ği ekonomik zorluklar ve bu zorluklardan sıyrılmak için kadının sokaklara sürüklenişi ve fahişe evinin sahibesi olarak madamlığa yükselişini ortaya koyar. Böcek metaforu, filmin akışı içerisine yayılır ve kadının hareketleri, hep birlikte masada yemek yiyişleri/sohbet edişleri, böceklerinki gibi gergin-refleks kaynaklı davranışı resmeder. Ancak film biçimsel zaman zaman yorum içeren anlatı, donma kareleri ile olarak karışıktır.

Filmin ilk sahnesi zorluklarla tepeye tırmanmaya çalışan bir böceklerle açılmaktadır. Benzer şekilde film, Tome'nin 45 yıllık hayatının zorluklarının ardından güçlükle tepedeki köyüne kırk sandaletlerle çıkmaya çalıştığı sahne ile final yapmaktadır. Anlatı çerçevesinde şekillenen bu tırmanış hikâyesi; Tome'nin edindiği tecrübelerden kesitleri, doğumdan itibaren var olan şüpheli kökeni, hayatının sefil ilk yıllarında aptal babasının kendini tatmin etmelerine maruz kalmakla başlar. Ailesinin üzerindeki mülk sahibinin baskısının azalması için fonksiyonel olarak cinsel pazarlıkta rol alması, II. Dünya Savaşı sonrası büyük şehir sokaklarında bulunduğu hayat, saygı görmeyen haysiyeti ve tüm bunlara katlanarak köye dönüşü şeklinde gelişir.

Filmin nesilden nesile dayanan ensest, para için saf arzuların tatmini, kendini satma, çocuk istismarı-ihmalı, ırkçı klişeleştirme, dedikodu, iş veya romantik ilişkilerde arkadan bıçaklama, dindar riyakârlık, kötü niyetli röntgencilik, kirli yaşlı adamın seks düşkünlüğü, soğukkanlı yalancılık ve hırsızlık gibi birçok konuyu içerisinde barındırır. Imamura 1963 Tokyo'sunun gerçek tarzını gerçek kılmaktadır.

Face of Another/ Tanin no Kao/ Bir Başkasının Yüzü, 1966, Hiroshi Teshigahara

Japon sinemasının en önemli isimlerinden Hiroshi Teshigahara'nın *The Face of Another* filmi, geçirdiği bir kaza sonucunda yüzü tanınmayacak hale gelen Okuyama adlı bir adamın, kaza sonrası hayatını sorgulamasını ve benzer yaralarla yaşamak zorunda kalan insanların toplum içinde nasıl ötekileştirildiğini ele almaktadır. Estetik cerrahiye yönelik ciddi çalışmaları olan ve bunu gizlilik içinde yürüten bir psikiyatristin Okuyama için gerçek bir yüzden ayırt etmenin neredeyse imkânsız olduğu bir maske yapması ve bu maskenin karakterimizin belli ölçüde kişili-

gini değiştirmesi filmin bilimkurguya açılmasını olanaklı kılmaktadır. Bilim adamının eseri (yarattığı yüz) ile ilişkisi, yeni bir yüze kavuşan bireyin ruhsal açmazları, dönüşümü, bilimsel yaratım etrafında düşündüğümüzde, *The Face of Another* bilim kurgu tanımıyla örtüşmektedir.

Yönetmen Teshigahara, yüzümüzün ruhumuza açılan bir kapı olduğunu vurgularken, onu kaybetmenin kimliğimizi kaybetmek anlamına geldiğini, böylece de bireyin hem kendisine yabancılaşmasına hem de kendisini toplumdan soyutlamasına yol açabileceğini söylemektedir. Yüzümüzü kaybetmenin duygularımızı ve kişiliğimizi değiştirip değiştirmeyeceği sorusu kadar insanoğlunun ikiye bölünmüşlüğüne de vurgu yapan film, ikinci kısmında yüzü yaralı bir kızı da yan hikâye olarak devreye sokmaktadır. Teshigahara, böylelikle II. Dünya Savaşı sonrası ülkenin toplumsal kimliğini masaya yatırmaktadır. Kobe Abe'nin psikolojik tahlilleri ve oldukça sağlam metni, Teshigahara'nın yönetmenlik becerisi ve kursuz sinematografisiyle *The Face of Another* bir klasiğe dönüştürmüştür.¹³⁹

Women in the Dunes/ Suna no Onna/ Kumların Kadını, 1964, Hiroshi Teshigahara

1962'de yayımlanan Kobe Abe'nin *Kumların Kadını* (*Suna na Onna*) adlı roman, 1964'de Hiroshi Teshigahara tarafından sinemaya uyarlanmış ve Cannes'da Film Festivali Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır.

Kobe Abe'nin “*Kumların Kadını*” bir parçalanışı, aşılabilir gibi görülenin orta yerinde hapsolmayı anlatır. Kafka'nın eserlerindeki dünyayı çağrıştıran *Kumların Kadını* avının peşinden giderken, kendini av olarak bulan Jumpei'nin farkında olmadan sadece gidiş bileti alıp, hiç bilmediği bir yaşamın kapısını aralayışının öyküsüdür.

Jumpei, kendini kumun dansına kaptırıp ender bulunan bir böceği yakalamak telaşıyla geride kalan yaşamın bunalımlarından kurtulduğuna o kadar inanır ki, hayalle gerçek arasındaki sınırı yitirir. Kumun büyüü içinde zaman ve mesafe kavramları başkalaşır. Kumdan kafesine ulaştı-

¹³⁹Durdu Serdar, <http://birzamanlarsinema.blogspot.com.tr/2014/12/bir-zamanlar-sinema-oneriyor-12-face-of.html>, 26 Aralık 2014, (Erişim Tarihi 03.08.2016).

ğında yepyeni bir varoluş öyküsünde bulsa da kendini, tutsaklığı, mantığıyla örtüşmeyecek denli saçmadır... Tuhaf bir iklimde, çok iyi bildiğini sandığı kum koşulları arasında nasıl bir hapsoluşa mahkûm edildiğini anlayamaz. Sarı-gri bir labirentin içinde, attığı adımlar onu hep aynı noktaya; en başa taşırken zihnindeki bulanıklık ortama uyumlanır. Yanında ise bütün yaşamsal belirtileri silinmiş, hayali bir kaleyi bekleyen askerle özdeş bir kadından başka kimse yoktur. Evinde bir gece konaklamayı umduğu bu kadına, birlikte kâbus gibi bir hikâyeyi paylaşacaklarını bilmeden sığınır. Bu da bütün hayatını altüst edecek, bildiği ve hatta emin olduğu her şeyi bir anda tersine çevirecek bir başlangıç olur.¹⁴⁰

Hiroshi Teshigahara'nın *Woman in the Dunes*'i tepeden tırnağa metaforlardan oluşan, görkemli, güçlü ve aynı zamanda karanlık bir film. *Woman in the Dunes*, bir filmden çok, hipnotik bir deneyim, bir yolculuktur. Hikâyesi, büyük şehirde (Tokyo'da) bir okulda öğretmenlik yapan böcek-bilimci Niki Jumpei, 3 günlük izninde, kıyı kasabasındaki bir kumsala gider. Amacı ise, böcekbilim kitaplarında, ansiklopedilerde kendi adıyla anılacak yeni bir kum böceği türü bulmaktır. Yani adıyla sanıyla resmi kayıtlara geçmek istemektedir. Kum böceği avına çıkan Jumpei, karınca aslanı¹⁴¹ yakalar, yürür, gezer, fotoğraf çeker, derken yorgun düşüp sahilde uyuyakalır. (Acaba uyanıyor mu?) Uyanınca bir de bakıyor ki, otobüsü kaçırmıştır. Köylüler, onu köyde bir evde misafir etmeyi teklif edince kabul eder. Sadece ip merdivenle inilebilen dev bir kum kuyusunadaki barakada, dul bir kadına misafir olur. Kadın çok misafirperver davranıyor, hizmet ediyor, güzel yemekler yapar. Jumpei de topladığı böcekleri koleksiyon kutusuna iğneler. Jumpei; gecenin karanlığında kadını çalışırken, kum kürerken görür, sohbet ederler. Kadın; kaplara doldurduğu kumu, yukarıda onu almaya gelen köylülere verir. Köylüler kumu çıkırıkla yukarı çekerler. Sabah erkenden kalkan Jumpei, kadını uyandırma-dan usulca ayrılmak isterken, yukarıya çıkmasını sağlayacak ip merdivenin olmadığını fark eder.

Jumpei'nin, kadına kum taşımada ve bazı ihtiyaçlarını gidermekte

¹⁴⁰Sağlam Ayşe, **Kumdan Buhranlar**, Radikal Gazetesi, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&habemo=7546 18.04.2008, (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

¹⁴¹Ters konik bir şekilde kazdığı son derece küçük, sarmal kum havuzuyla avını tuzağa düşüren bir kum böceği türü.

yardımcı olması için tuzağa düşürüldüğünü anlaması uzun sürmüştür. İzleyici olarak, kurtulmak için birkaç başarısız yöntem deneyen Jumpei'nin, karınca aslanının tuzağına düşen zavallı yaratıklardan bir farkını kalmadığını anlamamız uzun sürmez. Film kısa süre içinde bir çeşit klostrofobik korku filmine dönüşür. Derken müthiş bir şey olur ve hikâye birden biçim ve yön değiştirir, basit ama vurucu bir macera filmi olmak yerine devasa bir metafora evrilip, düşünceye adanmış bir başyapıt olmaya karar verir. Bu sefer "hikâye" izleyiciyi tuzağına düşürür. Her sahnede, her tartışmada, her replikte korkunç bir gerçeğin dev yapbozu tek tek kayıp parçalarını tamamlar. Yönetmen Teshigahara; bizi tahta bir satıha tam gövdemizden çivilemektedir.

Bu filmin başrolü, sinematografik açıdan kusursuz bir şekilde resmedilen, ıssızlığın ortasında adeta kanlı canlı bir karaktere dönüşen "kum". Peki, sonsuzluğa uzayan, her şeyi kuşatan ve herkesi kendine esir, herkesi münzevi kılabilmiş "kum taneleri", "kum tepeleri" metaforik olarak neyi simgeliyor? Toplum, muhafazakârlığı, gelenekleri, kaderi, zamanı? Buna herkesin kendine göre bir cevabı olabilir. Ancak basitçe filmde kum; özgür iradeyi ipotek altına alan ne varsa, onu simgelemektedir.

Bir sahnede; bilimi, ilerlemeyi, kuşkuculuğu, özgürlüğü, başkaldırıyı ve bağımsızlığı savunan Jumpei, anlamsız hayatını kabullenmiş, temel ihtiyaçlarını gidermekten başka bir beklentisi olmayan, konformist kalabalıkları simgeleyen kadın karaktere sorar:

"Kürek sallamak için mi yaşıyorsun, yaşamak için mi kürek sallıyorsun?"

Aslında sadece kadına değil, hepimize sorulmuş bir soru. Acı ama gerçek, çoğumuz bir çeşit kürek mahkûmuyuz, kapana kısıldık ve çıkmıyoruz, başkalarının hayatını yaşıyoruz ve de ne çabuk adapte oluyoruz öyle değil mi? Oysa ya anlatılmaya değer bir hayat yaşayacaktık, ya da okunmaya değer bir hayat yazacaktık? Bulabildik mi kayıtlara kendi adımızla geçecek o böceği? Bulduk. Düz bir satıha iğnelenmiş halde kendimiz!

Rüyaları, zevkleri ve fikirleri olan, üretmeye, özgürlüğe ve bağımsızlığa büyük bir tutkuyla bağlı olduğu anlaşılan Jumpei 3 ay sonra unutulunca karşı-konulamayacak olduğu düşünülene boyun eğip, hepimizi ters köşeye yatırır. Jumpei, ilk başlarda absürt olduğunu düşündüğü için kaç-

maya çalıştığı şeyleri, zora düştüğünde ('susuzluk') rasyonalize eder ve sonsuz özgürlüğü kölelikte bulur.

Aynı zamanda senaristlerden biri olan Kôbô Abe'nin 1962 tarihli avantgarde romanından uyarlanan *The Woman in the Dunes* filmi; kısmen Max Frisch'in *Stiller*, Kafka'nın *Dönüşüm*, Dostoyevski'nin *Yeralından Notlar* ya da *Öteki* eserleri gibi edebi köklerden besleniyor ama büyük ölçüde Albert Camus'un *Sisifos Söylencesi* yazısına dayanmaktadır. Kral Sisifos Söylencesi'ne göre Tanrı Zeus tarafından cezalandırılan Sisifos, sonsuza kadar bir kayayı bir tepeye taşımakla yükümlüdür, tam tepeye varacakken, kaya elinden kayar ve Sisifos en başından başlar. Sonra yeniden. Yeniden... Ama Sisifos pes etmez. Sisifos durmaz. Sisifos asla şikâyet etmez.

Friedrich Gottlieb Welcker; Sisifos'un bilginin peşinde boşa çaba harcayan bir insanı sembolize ettiğini ileri sürmüştür (öğretmen). Camus ise onun mutlak mutluluğu yakalayan, bir konformist olduğunu öne sürmüştür (kadın). Buradaki Sisifos, ilk başlarda; adı olmayan ve kalabalıkları simgeleyen "kadın" kahraman. Yaşamak için bir neden arıyor, onu da bulur. Görünen o ki, Camus'un da öne sürdüğü gibi (sanılanın aksine) halinden baya bir memnun. Hayatının amacını bulduğunu (yeme, içme, uyuma, seks) ve onu gerçekleştirdiğini düşünür. Filmin finalinde ise öğretmen (bilim adamı Jumpei) Sisifos'a dönüşüyor, bu korkunç amok koşusunda¹⁴² bayrak tüyler ürpertici bir şekilde el değiştirmektedir. Eşini ve çocuğunu kaybeden insan (kadın) kuyudan gidince, eşini ve çocuğunu kaybeden yeni bir insan (öğretmen) yerini doldurmaktadır.

Woman in the Dunes, çok katmanlı yapısı, her türlü yoruma açık sayısız metaforuyla köyün tenhaliğinde kaybolanların şehrin kalabalığında kaybolanlara cevabı olarak da okunabilmektedir. Köylülerin, kumu, şehir inşaatlarında kullanılmak üzere sattıklarını öğreniriz, aslında bu tip bir kum, bol tuzlu deniz kumu inşaatta kullanılmaz, çürüme yapar. Çimento harcına zarar verir. Köy, şehirden intikamını alıyor gibidir.

Şehirli Jumpei bir yerde şöyle der: "*İnsan pek çok belgeye ihtiyaç*

¹⁴² Amok, Malezya kültüründe katletmeye yönelik çılgınlık durumunu tanımlar. Cinnet halinde olma, sonuçlarını hesap edemeden şiddet kullanma durumudur. Bu özel durum altında olan, ister silahla, ister bir araçla suç işleyen, toplu öldürme ya da yaralamalarda bulunan kişilere amok koşucusu adı verilmektedir.

duyuyor: sözleşmeler, ehliyetler, kimlik kartları, izinler, tapular, sertifikalar, kayıtlar, sendika kartları, bonservisler, faturalar, borç senetleri, geçici müsaadeler, izin mektupları, gelir beyannameleri... Daha fazlası olacak mı? Bunları unutabilir miyim? İnsanoğlu bir yerlerde yanlış yapmaktan çok korkuyor. Doğru tarafta olmak için yenilerini uydurup duruyor.” Filmin açılış jeneriğinin adı geçen belgelerden oluşması ve finalde son gösterilen şeyin Jumpei’nin 7 yıldır kayıp olduğuna dair bir belge (Kayıp İnsan Bülteni) olması tesadüf değildir. Senaristler Abe ve Teshigahara’ya göre; şehir, senin yaşadığını (hatta öldüğünü) yani var olduğunu ya da yok olduğunu ‘otoritelere ve diğer insanlara ispatlayabilmen için belgelere ihtiyaç duyduğun yerdir. Köyde ise bilgiye, belgeye hatta bir isme bile ihtiyaç yoktur. Finale doğru Jumpei, bir zamanlar var olduğunu zannettiği yerde de aslında hiç var olmadığını öğrenir. Köy kazanır.¹⁴³

Kısmen neofeminist bir deneme, kısmen politik bir tez, kısmen de bir yaşamda kalma öyküsü olan *Woman in the Dunes* (Suna No Onna), temel düşüncesinden hem daha azını hem daha çoğunu ifade etmektedir. Her nasılsa, bu film, oldukça ilgi çekici kum görüntüleri barındırmaktadır. Filmin kendisi gibi, görüntü yönetmeni Hiroshi Segawa’nın görüntülediği kum tepeleri de hiç ummadığınız yerlerde sık sık yer değiştirir, kayıp gider, elenir, yıkılır.

Avantgarde Filmlerden Seçmeler

Eros+Massacre/ Erosu Purasu Gyakusatsu/ Eros+Katliam, 1969, Yoshishige Yoshida

Yoshida’nın 1969 yapımı üç buçuk saatlik bu kült film; özgürlükten anarşizme, feminizmden modernliğe kadar birçok alanda entelektüel söylemde bulunan sinema tarihindeki en sıra dışı ve de avantgarde yapımlardan biridir. Elbette ki bir anlamda da yönetmenin sinemasal anlamdaki zirvesidir. Karakter oluşumu açısından iki ayrı dönemde geçme-

¹⁴³Tunç Ertan, *Women in the Dunes*, <http://www.otekisinema.com/woman-dunes-1964/>, 19 Kasım 2014, (Erişim Tarihi: 31.08.2016).

sine rağmen üç ayrı döneme dair söylemde bulunan film, postmodernist anlayışın sinemadaki en güçlü temsillerinden birini oluşturmaktadır. 1910'da geçen filmin büyük bölümünde anarşi ve feminizmin modernist düşüncede kendine yer bulma çabası anlatılırken, paralel hikâye olan Mako ve Eiko'nun içinde yaşadığı dönem üzerinden modernizme, bu karakterlerin geçmişle olan ilişkileri üzerinden de postmodernizme atıflarda bulunmaktadır. Postmodern sanatının başlıca özelliklerinden olan farklı ontolojik dünyaların çarpışması ve üst üste gelmesi anlayışının resimdeki en önemli temsillerinden biri olan Davit Salle'nin 1980 yapımı *Tight as Houses* tablosunun sinematografideki yansıması üzerinden film boyunca yönetmen birçok eklemleme mizansenini kullanır. *(Bir rugby takımının, komutanlarının küllerini almak için savaşan askerlerle aynı sahada rakip olarak gösterilmesi...)* Elbette burada iki eser arasındaki yaklaşık on yıllık süreye dikkat etmek gerek çünkü bu Yoshida'nın dehasına güzel bir örnektir. Filmde, yıllar sonra kullanılacak olan birçok postmodern yaklaşımın temelleri bulunmaktadır. En çarpıcı örnekse, Mako ve Eiko'nun kent benliği içinde farklı karakterlere büründükleri (farklı tabakadakilerin taklitlerini yaptıkları röportaj sahnesi) sahnedir. Burada kent sosyolojisine postmodern bir bakış getiren Jonathan Raban'ın eserlerinde bahsettiği insan kimliğinin, kentin görüşleri ve yüzleriyle yoğura bilirliliği ve bunu bir yansıması olan personalar arasında gidip gelen bireyin durumu gözler önüne serilmektedir. Yönetmen tüm bu söylemlerine devam ederken ulusal çizgisini de korumayı sürdürür. Eiko ve Noe'nin konuştukları sahnede (Ki dönemsel olarak böyle bir şey mümkün değildir.) Eiko Noe'ye aradan geçen kırk yılda neler olduğunu sorar. Fakat Noe hiçbir şey demeden yürür ve uzakta kocasıyla çocuğunun yürüten silüetlerini görür. Değişmeyen bir şey varsa muhafazakâr beklentilerdir. Ama burada onca yıldır bir türlü aşılamayan konu, bu beklentilerin yer yer zaten varoluşsal olarak gerçekleşenle kesişmesidir. Bu, kadınlığın kendisini feminizm hareketi üzerinden de olsa tam olarak özgürleştirmesini sürekli olarak engeller. Bu anlatı (kocas ve çocuğunun silüetini görmesi) birkaç sahne de daha kendini gösterir. Elbette tahmin edileceği üzere bu sahnelerin ortak noktası Noe'nin bireysel olma çabasına girdiği bölümler olmasıdır. Özellikle Noe'nin bu bahsettiğimiz sürekli kocası ve çocuğunun silüetinin gözüktüğü sahnelerin birinde,

ufukta uzaklaşan Noe'nin görüntüsünde, elinde anahtarı (gücü) bulunduran kadının (çalışmayı istediği dergideki kişi) moderndeki Eiko'nun işvereniyle olan benzerliği çok çarpıcıdır. Dönemler farklı fakat aslında her şeyi çözebilme gücüne sahip olanın (otorite burjuvazisi) hiçbir şey yapmaması ayıdır. Her bir sahnesinde üzerine sayfalarca yazı yazılabilecek diyaloglar olan *Erosu Purasu Gyakusatsu* tüm bu metinsel başarısını bir de sinematografiyle süsleyerek sinema tarihine adını başyapıt olarak yazdırmıştır. Yönetmenin modernizm eleştirisini mekân kullanımıyla (Mako ve Eiko'nun boş inşaatlarda koştuğu sahne) harmanlamayı başarak yer yer anti sinema özelliği gösteren kadrılamaları sadece sinematografisi üzerine bile uzun uzadıya konuşabilecek bir konudur. Geçmişin analizinden yola çıkıp özgürlük ve feminizm üzerine geleceğe dair söylemlerde bulunma başarısını gösteren bir film: *Erosu Purasu Gyakusatsu*¹⁴⁴

Death by Hanging/ Köshikei/ İpe Çekilme, 1968, Nagisa Oshima

Diğer *Yeni Dalga* yönetmenleri -Shohei Imamura, Kiju Yoshida ve Masahiro Shinoda- gibi Oshima da, 1960'larda kendi özel yapım şirketini kurmuştur. Bunun sonucu olarak da ticari kısıtlamalar olmadan, politik olsun veya olmasın dilediği her şeyi filme alabilmiştir. Bununla birlikte Oshima inanılmaz eserlerini yaratmaya başladığında, onun bakışını ifade edecek orijinal sinematik fikirleri ararken hassas konuları keşfetmiştir.

Absürt bir hiciv olan *Death by Hangin*'de genel olarak Japonya'daki ölüm cezası ve ırkçılık konusuna yer verilmektedir. Filmde bir "suçlunun idamdan kurtuluşu; yetkilileri zorlayarak kendi eylemlerini sorgulaması ve ana karakterin kendi deneyimini / hikâyesini duyması işlenir. Oshima, bu filmle "adaleti ve yetkililer üzerinde "insanlığın" etkisini (veya eksikliğini) sorgulamıştır.

Oshima, Masahiro Shinoda'nın *Double Suicide* filmindeki gibi teatral tarzı kullanırken, filmin hikâyesi aynı zamanda Sidney Lumet'in "*12 Angry Men*" filmini hatırlatmaktadır. Neredeyse tüm film bir ölüm oda-

¹⁴⁴Duymuş Kerem, *Erosu Purasu Gyakusatsu*, <http://www.filmloverss.com/erosu-purasu-gyakusatsu-1969/>, 11.08.2014, (Erişim Tarihi: 03.08.2016),

sında ve binanın içinde geçmektedir. Filmde R adında Koreli bir adam, (Kafka'nın K'sına benzer bir şekilde) ipe asılarak idam edilmesine rağmen kurtulur. Bunun sonrasında ise idam cezasını savunmayan ve suçlarını bilmeyen R için yetkililer, onu suçlu olduğuna ikna etmeye ve idam cezasını onuruyla kabullendirmeye çalışırlar. Yetkililer onun geçmiş günahlarını -en küçük olanları- bile hatırlamasını sağlamaya çalışıyorlar. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu durumla birlikte hikâye ilginç bir hal almaya başlar.

Sonuç olarak Oshima filminde, suçluluk, adalet, suç ve bilinç temalarını kullanarak Japonların Koreliler üzerindeki ırk ayrımcılığını göstermeye çalışmıştır. Birçok ima ve metafor bu yönüyle filmi güçlü ve zengin kılmıştır. Ana karakter R, aslında gerçek bir suçlu olan ve Oshima tarafından "savaş sonrası Japonya tarafından üretilmiş en akıllı ve duyarlı gençlik" olarak tanımlanan Koreli Ri Chun üzerinden şekillenmiştir. Haberi duyduğu ilk o anı anımsayan Oshima, hissettiği heyecanı şöyle dile getirmektedir: *"Benim için bu mükemmel zamanlamaydı. Özellikle Kore ile ilişkili konu üzerinde çalıştıktan sonra düşündüm ki bu olay tam da benim kaygılarımı yankılıyordu."* Rehine krizinin zamanlaması oldukça esrarengizdir. *Death by Hanging* rehine krizinin patlak vermesinden birkaç hafta önce tiyatrolarda gösterime başlamıştır.

Filmin dayanağı Kamatsugawa olayıdır; Koreli öğrenci Ri Chin-U (Li Jin Wu) tarafından 1958'de gerçekleştirilmiş gerçek bir cinayet dosyasıdır. Komatsugawa olayı gazetelerde geniş yankı ve yer bulmuştur. Çünkü Ri, Yomiuri gazetesini bizzat kendi arayarak öldürdüğü Japon liseli kız hakkında bilgi vermeyi önermiştir. Polis suçluyu tespit etmek için yayın istasyonundan konuşma kaydını istemiştir. Ri ayrıca daha önceden işlediği bir suçun kısa hikâyesini yazıp Yomiuri Gazetesi'nin edebiyat yarışmasına göndermiştir. Tutuklandıktan sonra Ri idama mahkûm edilir ve 1962'de asılır. Mahkûmken Ri, başka bir Koreli olan gazeteci Bok Junan ile mektuplaşmıştı ve bu mektuplar, 1963'te yayınlanmıştır. Dolayısıyla bu olay yüksek ilgiyi devam ettirir; siyasi konulardaki toplumsal çekişmeler (Japon mirası sömürgecilik ve Japonya'daki Koreliler üzerindeki sistemli ayrımcılık dâhil olmak üzere) alevlendirir. Komatsugawa olayı ile birlikte Japon toplumunda Korelilerin karşı karşıya kaldığı adaletsizliğe daha fazla dikkatlerin çekilmesini sağlamıştır. Bu noktada,

Ri'nin işlemiş olduğu bireysel suçlar, Japon toplumunda Korelilere karşı olan kolektif suçlar ve yaklaşım ile yakından ilişkilidir.

Oshima'nın *Death by Hanging* filmini incelediğimizde, film öğrencileri ve eleştirileri direkt olarak olayla ilişkilendirmek yerine, filmin özdüşünsel¹⁴⁵ bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. Ancak genellikle bu kriminal olay filmde illüzyon karşıtı bir antitez olarak yorumlanmıştır. Başka bir deyişle teatrallik ve kurgu Oshima'nın konunun önemini vurgulamak için kullandığı bir durum olarak karşımıza gelmektedir. *Death by Hanging* yüksek derecede düşününselliği sergilemektedir. "Gerçekliğin seviyelerindeki dikkate değer çelişkiler karakterler üzerinden ve kayıttaki kamera üzerinden açığa çıkaran film, anlatı sinemasının sınırlarını test etmektedir. "Hikâyeleştirmenin" etkilerini terk etmese de, bir noktada hikâyenin birliğe kafa tutuyor ve iktidarsızlaştırmaktadır.

Film, medya olaylarının kendiliğinden var ettiği teatral yapısını anlamayı sağlamıştır. Filmde gerçek bir olay kurgunun elementlerini oluşturur ve senaryonun teatral sahnelenmesi seyirci önünde gerçekleşir. Seyirciler genel halktı ve sahne haber medyasıdır. Filmde R'ın hayatı yeniden canlandırılırken girdiği odanın gazete kâğıtlarıyla kaplanmış olması gözden kaçırılmayacak gerçekliklerden bir tanesidir. (Zorla role sokulmaya çalışan abartılı mizansenli aile drama sahnesinde). Her yerde bulunan Yomiuri gazetesinin sayfaları 4 duvarı kaplamakta ve üstünkörü olarak haber gazeteciliğinin fitri teatral yapısının görsel işaretlerini oluşturmaktadır. Filmin kalbini oluşturan bu kurgu, Kamatsugawa olayına kati bir bilinçli yaklaşımı sergilemiştir.

Diary of A Shinjuku Thief/ Shinjuku Dorobo Nikki/ Bir Shinjuku Hırsızının Günlüğü, 1966, Nagisa Oshima

Tokyo'nun kültürel aktivitelere önem vermeye başlayan Oshima'nın bir diğer deneysel çalışması olan film Shinjuku'da; yeni fikirler için öğren-oku-paylaş alanı olan yerde gerçekleşmektedir. İki Japon gencinin fikirleri ve yazıları, Batılı filozofları ve eserlerini keşfetmesini ve aralarındaki garip aşkı konu edinir. Bu fikirler bu iki genci etkiler ve kendile-

¹⁴⁵self-reflexive; Kendini yansıtırma.

rini ve Japon toplumunun yıllar boyu nasıl değiştiğini sorgulamaya başlarlar cinsel özgürlük, kadının toplumdaki geleneksel rolünü reddetmesi gibi. Suç ve cinsellik gibi konulara dokunan bir diğer politik filmidir. Devrim metaforu olarak nitelendirebileceğimiz cinsel ve suç faaliyetleri ile Oshima karakterlerini kıskırtır. Önceki filmlerine göre bu durumun bu filmde daha fazla hâkim olduğunu görünmektedir. Bu filmdeki karakterler, öncekilere oranlar, daha özgür, anti sosyal, dinç, suçlu ve anarşist.

Bir kitap hırsız (erkek oyuncu), mağaza çalışanı (kadın oyuncu) tarafından yakalanır. Onların sık sık karşılaşması romantik bir ilişki ile sonuçlanır. Daha sonra ortaklaşa kitap çalmaya karar verirler. Cinsel hayatları da başlar; bununla birlikte seks sahnelerinin biçimsel olarak gösterildiğini görürüz. Filmin en önemli özelliklerinden biri ise kamera hareketleri ve düzenlenmesi ve siyah-beyaz ve renkli görüntüler geçişinin dengesi.

1968-69'da yaşanan olaylı atmosferi en iyi şekilde yakalayan filmlerden bir tanesi olan *Diary of a Shinjuku Thief* filminde yönetmen Oshima ve tüm ekip ekstra diegesis¹⁴⁶ belgesel sekansları ile karşımıza gelir. Filmde özdüşünümsel anlar daha fazla vurgulanmakta ve kasıtlı olarak kurgusal anlatı dünyası, ekstra diegesis ve kurgusal olmayan 1968-69'un dünyası iç içe verilmektedir. Oshima'da bu iki dünya en bulanık biçimde angura¹⁴⁷ tiyatro topluluğunun çarpıcı bir yansıması olarak görülür. Örneğin ara başlıklarla açılış montajı sonrası küresel eşzamanlılık hissi yayılır; *Diary of a Shinjuku Thief* de ünlü Situation Theatre Kara Jûrô'nun Shinjuku sokaklarında koşarken ki sekans ile başlar. Öncesinde "Hırsız!" bağırıışlarını duyarız ve sonrasında Kara'yı bir kaç adamın takip ettiğini görürüz. Onu yakaladıklarında, Kara üzerindeki çıkarmaya başlar ve göbeğinin üzerinde seçkin bir dövme görünür. Bu noktada her şey netleşir ve Kara ve takipçilerinin esprili hiciv ile yakındaki tapınakta gerçekleşecek olan gelecek etkinlikleri için eğlenceli bir reklam yapmış olduğunu fark ederiz. Önemlisi, gösteriyi izlemek için bir araya gelmiş

¹⁴⁶Diegesis, bir anlatı filminde filmin öyküsünün geçtiği evren. Diegesis, gerçekleştiği varsayılan olayları ve görüntüde yer almayan eylemleri ve mekânları içerir. Yönetmenin anlatıma müdahil olduğu ve karakterlerin hareketlerini ve düşüncelerini izleyiciye sunduğu durumlar ekstra diegesistir.

¹⁴⁷Tüm postmodern Japon tiyatrolarını tanımlama için kullanılan terim. İngilizce "underground" kelimesinin Japonca telaffuzudur.

kalabalığın arasında Torio karakteri (genç grafik tasarımcı Yokoo Tanad-ori'nin canlandığı) göze çarpar. Takip eden sahnede kalabalığa karış-madan Shinjuku İstasyonu'nun dışından sokak gösterisini izleyen Torio'ya yakın çekim yapılır. Burada etkin bir biçimde iki tür teatral kurgu bir araya getirilir: Situation Theater'ın performansı ve aktör Yokoo Tanado-ri'nin performansı. Bu iki tarz teatral performans filmin ilerleyen bölümlerinde, Torio karakterini canlandıran Yoko'nun Kara grubuna katılması ve Yui Shousetsu'daki bir adamın milleti soyma girişimini anlatan oyunu sahnelediği bölümde birbiriyle bağlanır. Bu çifte katlanmış teatrallik gel-gelelim Yokoo'nun kendi olarak görüldüğü ve önemli bir seksolog olan Takahashi Tetsu'dan (Situation Theatre'da yedek oyuncu olarak oyununu sahneledikten sonra takip eden seks sahnesini birlikte gerçekleştirdiği) aktris Yokoyama Rie ile birlikte seks danışmanlığı aldığı kısım cinema verité sekansları ile dengelenmiştir. Sonuna doğru, 29 Haziran 1968 isya-nını yakalayan film bir kez daha temsilin kaydını değiştirerek cesur bir belgesel dizisi sunmaktadır. Filmdeki bir diğer teatral olay ise sosyal ak-törlerin sokakta protestocular olarak görülmesidir. Bu eylemin dramatik yapısı özetle, taş ile polis istasyonunun camının kırılması sahnesidir. Se-naryoda olmayan bu olay kurgusal olanla olmayan, teatral gerçeklik ve diegesis ile non-diegesis dünyalar arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Bu genel sınırdaki belirleyici ihlal, ön planda ekran ve dış dünya arasındaki yakınlığı, film yapımında kasıtlı olarak yapılan dönüşümlerden daha somut bir şekilde dikkat çekici sokak performansı içerisinde kendiliğinden gösterir. Oshima'nın zahmete girerek yerinde yaptığı ve aynı zaman-da teatral olan çekimi, onun kendi içinde bir gösteri var etmesini sağla-maktadır. Bir örnek olarak, Kinokuniye kitapçısında var olan sıradan müşteriler, kameranın varlığını onaylar bir şekilde kameraya dönüp ba-kar. O sırada Yokoo senaryo eylemi başlamadan (kitap hırsızlığı) önce adeta bir kamera filmleri gibi rafları taramaya başlar. Bu sahnede film yapımının süreci bir piyes gibi kendisini sunar. Çekim sırasında da gelip geçenlerin ve alış veriş yapanların ilgisini çeker. Benzer bir dinamik de açılış sahnesi olan Kara'nın ve takipçilerinin gösterisini ve insanların etrafını sardığı bölümü kameranın paylaşmasıdır. Bu esnada gelip geçenlerden bazıları kameraya bakarken bazıları da kafasını çevirmektedir. Bu tarz sahneleri içeren film Oshima'nın bu filmi yapımındaki 1968 Shinju-

ku yazında meydana gelen tek bir olayın basit gerçekliğini vurgular. Filmdeki bu vurgu açılışa erkâna gelen ilk ara başlık “Shinjuku, Yaz 1968, Cumartesi 17.30” yazısında çitlatılmıştır.

Teatral bir gösteri gibi film yapım sürecini sahneleyen ve kendini bu olayı belgeleyen film yapımı ve bu belgelenmiş gerçekliklerden bir parçasını oluşturan bir eser olarak bu film televizyon haberlerinin gerçeklik etkilerini algılamayı güçleştirir ve bu gerçeklerle yüzleştirir. Oshima televizyonun medya olaylarını yaratma gücünün ve güçlü gerçeklik duygusunu nasıl var ettiklerinin ayırdındadır. Öğrenci protestolarını teatral unsurları ile aşlanmış gösteri biçimi olarak işleyen film sadece bu nedenle önemli bir çalışma değildir. *Diary of a Shinjuku Thief* şakacı bir şekilde açılış sekansında Kara'nın Sokak gösterisini, kapanış sekansında (sokak gösterilerinin ve protestoların patlak verdiği 1968'de) motif olarak kırık saate bağlar.

KAYNAKÇA

- Desser David, **Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema**, Indiana University Press, Bloomington, 1998.
- Dower John W. **Peace and Democracy in Two Systems: External Policy and Internal Conflict**, in *Postwar Japan as History*, edited by Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Furuhata Yuruko, **Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics (Asia- Pacific: Culture, Politics, and Society)**, Duke University Press Books, 2013.
- Garon Sheldon and Mochizuki Mike, "Negotiating Social Contracts," in *Postwar Japan as History*, ed. Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Hein E. Laura, "Growth Versus Success: Japan's Economic Policy in Historical Perspective," in *Postwar Japan as History*, ed. Andrew Gordon, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kuloğlu Gökhan, **Aksiyon ve Anarşi: Seljun Suzuki Sineması**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 4, Mayıs 2016.
- Nochimson P. Martha, **Bir Dünya Sinema**, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012.
- Packard R. George , **Protest in Tokyo; the Security Treaty Crisis of 1960**, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966.
- Richie, Donald, **Japan Journals 1947-2004**, Stone Bridge, Berkeley, 2004.
- Richie, Donald, **A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos**, Kodansha America, New York and Tokyo, 2005.
- Standish Isolda Politics, **Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s**, Bloomsbury Academic, 1 edition, 2011.
- Wesley Makoto Sasaki-Uemura, **Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan**, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- White W. James , "Dynamics of Political Opposition," in *Postwar Japan as History*, Berkeley:

İnternet Kaynakları

-Blakeslee David, **The Insect Women**,

[C:\Users\Ayse\Downloads\http://criterionreflections.blogspot.com.tr/2013/06/the-insect-woman-1963-473.html?q=insect+women](http://criterionreflections.blogspot.com.tr/2013/06/the-insect-woman-1963-473.html?q=insect+women), 27 June 2013, (Erişim Tarihi: 03.08.2016)

-Ceylan Oğuzhan, **Japon Sineması Tarihi Üzerine Bir İnceleme**, http://www.academia.edu/attachments/35530888/download_file?st=MTQ3MTcwMTA5MSwNTEuMTMLjclLjE4Ng%3D%3D&s=swp-splash-paper-cover. (Erişim Tarihi 03.08.2016)

-Champer, Fred, **The Insect Woman**,

<http://www.chicagoreader.com/chicago/the-insectwoman/Film?oid=11510117>. (Erişim Tarihi 03.08.2016)

-Durdu Serdar, <http://birzamanlarsinema.blogspot.com.tr/2014/12/bir-zamanlar-sinema-oneriyor-12-face-of.html>, 26 Aralık 2014, (Erişim Tarihi 03.08.2016)

-Duymuş, Kerem, **Dahi bir Avantgarde Sinemacı: Yoshishige Yoshida**, <http://www.filmloverss.com/dahi-bir-avantgarde-sinemaci-yoshishige-kiju-yoshida/3/24.11.2014>, (Erişim Tarihi: 03.08.2016)

-Duymuş, Kerem, **Erosu Purasu Gyakusatsu**,

<http://www.filmloverss.com/erosu-purasu-gyakusatsu-1969/>, 11.08.2014, (Erişim Tarihi: 03.08.2016)

-Duymuş, Kerem, **Japon Sineması ve En Etkili 15 Yönetmeni**, <http://www.filmloverss.com/japon-sineması-ve-en-etkili-15-yonetmeni/>, 18/06/2016, (Erişim Tarihi 31.08.201)

-Özgür Ansiklopedi, **Japan New Wave**,

https://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_New_Wave#cite_ref-11. (Erişim Tarihi 31.08.201)

-Japon Yeni Dalga Akımı-1, <http://www.turkcealyazi.org/viewtopic.php?p=105897> (Erişim Tarihi 03.08.2016)

-Öperli Nadir, **Öteki Japonya'nın Yönetmeni**, 2003, [http:// filmlerim.com /makale/888/ shohei-imamurabroteki-japonya-nin-yonetmeni/](http://filmlerim.com/makale/888/shohei-imamurabroteki-japonya-nin-yonetmeni/), (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Peter Bradshaw, **Commission us: Sex, death and long grass in**

Kaneto Shindo's Onibaba, <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/oct/15/onibaba-kaneto-shindo-devil-woman>, 21 October 2010, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Sağlam Ayşe, **Kumdan Buhranlar**, Radikal Gazetesi,

http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&habemo=7546 18.04.2008, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Thapa Deepesh, **The 15 Best Films of Nagisa Oshima**, <http://www.tasteofcinema.com/2016/the-15-best-films-of-nagisa-oshima/>, 30.01.2016, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Tunç Ertan, **Women in the Dunes**,

<http://www.otekisinema.com/woman-dunes-1964/>, 19 Kasım 2014, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Türk Sinema Araştırmaları,

http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/festivaller_berlin_11_971/1964_528_33_34.pdf (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Yılmaz Ramazan Hasan, **"Japon Sineması: Dünyanın Renkleri"**, <http://www.on5yirmi5.com/yazar/hasan-ramazan-yilmaz/14282/japon-sineması-dunyanin-renkleri.html> (Erişim Tarihi: 04.08.2016)

-Nagisa Oshima, <https://mubi.com/cast/nagisa-oshima>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Seijun Suzuki, <https://mubi.com/cast/seijun-suzuki>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Shohei Imaura, <https://mubi.com/cast/shohei-imamura>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Shuji Terayama, <https://mubi.com/cast/shuji-terayama>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

-Susumi Hani, <https://mubi.com/cast/susumu-hani>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)
-Hiroshi Teshigahara, <https://mubi.com/cast/hiroshi-teshigahara>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)
-Toshio Matsumoto, <https://mubi.com/cast/toshio-matsumoto>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)
<http://www.wildgrounds.com/2013/01/28/the-essential-films-of-nagisa-oshima/>, (Erişim Tarihi: 31.08.2016)

1970 SONRASI JAPON SİNEMASI

Güneş Kabilesi Akımı, Pembe Filmler, Romantik Soft Pornografi, Video Dönemi, Yakuza Filmleri ve Hentai

Ahmet Ziya Sekendiz

Japon sinema tarihini şöyle bir gözden geçirdiğimizde Türk sinema tarihi ile benzerlikler taşıdığını görmemiz mümkündür. Türk sineması nasıl tiyatrocular eli ile başlayıp, uzun süre devam etmiş ve sonradan sinemacı bir nesil yetişip bayrağı devralmışsa benzer bir durum Japonya'da da yaşanmıştır.

Japon sinemasının Türk sineması ile bir başka benzeşme noktası da iki sinemanın da B sınıfı diye tabir edilen filmler üretmesi ve toplumda büyük kabul görmüş olmasıdır.

Türk sinemasında B sınıfı aksiyon ve fantastik filmler 1960'larda başlayıp 1970'lerin sonunda hız kesmiş, 90'larda da neredeyse tamamen bitmiştir. Bu dönemde birçok değişik türe ait film bulmak mümkündür.

Japon sineması ise B sınıfı ya da trash filmler olarak adlandırılan ürünlerini özellikle 1960-1980'li yıllar arası verir. Ancak bu filmler Türk sinemasında benzerlik kurduğumuz türden çok daha farklıdır ve bize göre bunları B sınıfı olarak nitelendirmek de son derece tartışmalı bir durumdur. Zira B sınıfı bir filmin öncelikle son derece kısıt bütçelerle ve kötü/özensiz bir yönetmenlikle çekilmiş olması ya da öyleymiş gibi görünmesi beklenir. Oysa Japon sinemasında az sonra inceleyeceğimiz Sun-tribe ve Pink Movies türlerine ait filmlerin bazıları yüksek bütçe ile çekilmiş, uluslararası festivallerde ödüllere aday olmuş ve kimileri de bu ödülleri kazanmıştır.

Japonya'nın birçok şeyi batıdan alıp Japonlaştırması gibi, B filmleri de bilindik halinden çok farklı bir mahiyete sokmuş olmaları dikkat çekicidir.

Japonlar sinemayı çok kısa sürede benimsemişlerdir. Bu benimsemede başlıca faktör kabuki adlı geleneksel Japon tiyatrolarıdır. Kabuki, 17. yüzyılın başlarında doğmuştur. İlk başlarda dini etkiler de bulunan

mizahi skeçler, dans ve pantomim temsillerinden oluşurken zaman içinde dinin tesirinden sıyrılarak kimi tahrik edici danslar, hareketler ve konuşmalar içeren oyunlar haline gelmiştir. Bu yüzden kadınların sahneye çıkması 1629'da yasaklanmıştır. Kadın rollerini de erkekler oynamıştır. Sinema, kabukinin renkli oyunlarını siyah beyaz perdede bir yansıması gibidir.

Japonya her şeyi kendine uyarladığı gibi sessiz filmleri de uyarlamış ve sessiz filmleri benshi adı verilen film anlatıcıları eşliğinde izlemişlerdir.¹⁴⁸ Benshi sanatçıları, bugün beğeni ile izlediğimiz harikulade anime seslendirmelerinin de öncüllerini oluşturmaktadır. Kısacası, Japonya sinemaya, sinema da Japon kültürüne son derece uygun bir sanattır.

Japonlar kendi sinemalarını da inşa ettiler. Savaş sonrası Japon sinemasında Akira Kurosawa'nın katkısı önemlidir.¹⁴⁹

Japonya dünyanın geri kalanından farklı bir dili olan bir sinema geliştirmektedir. Ne var ki batı dünyasında Japon filmlerinden bahsedince birçok ortalama izleyicinin aklına uzun ve karmaşık canlandırmalar, şiddet, kötü efektler ve seks gelecektir. Bu durumun nedenlerinden biri Japon filmlerine batı dillerinde yayınlanmak üzere dublaj yapılırken filmlerin kısaltılması ve tutarsız hale getirilmiş olması olsa da izleyici bazı bakımlardan haksız da sayılmamaktadır.¹⁵⁰

Japon sineması sürekli yenilik peşindeydi. Buna “kendini ifade etme” de diyebiliriz. Zira artık savaş sona ermişti. Ama savaş acıları net olarak dile getirilemiyordu. Japon halkının geçmiş savaşçı ruhu ile bağlantısı savaşın galipleri tarafından kesilmek isteniyordu. Öte yandan Japonya ekonomik yönden gelişmekteydi ve kapitalist bir dönem başlıyordu. Bu da sadece tüketmek için yaşayacak, Amerikalı gençleri andıran bir Japon gençliğin ortaya çıkmasına neden oluyordu. Japonya sinema için çok malzeme biriktirmiş ve biriktirmeye devam ediyordu. Ama bunu ifade etme imkânları kısıtlıydı.

¹⁴⁸Kuloğlu Gökhan, **Japonya'da Benshi Gelenegi ve Sinema**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 1, Ocak 2016, s.7.

¹⁴⁹Kuloğlu Gökhan, **Japon Sinema Tarihi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 1, Ocak 2016, s.5.

¹⁵⁰Tombs, P. **Fantastik Filmler Uzakdoğu'dan Güney Amerika'ya**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006, s.247.

1946 yılında Amerika'nın başı çektiği müttefiklerin Japonya için uygulamaya koydukları batılılaşma programının işlemeye başlanması ile samuray filmleri gibi savaşı düşünceleri uyandıracak birçok film türü yasaklanmıştır. Artık senaryolarda demokrasiye ve kadın özgürlüğüne yer verilmeye başlanmıştır. Genç yönetmenler farklı arayışlar içindeydiler. Yapımcıların şans verdiği yönetmenlerden biri de Masumura Yasuzo oldu. Masumura Yasuzo, 1958 tarihinde *Giants and Toys* adlı filmi yaptı. Film, Yeni dalga Japon sinemasının ilk örneklerindendi. Yönetmen filmde şekerleme firmalarının rekabeti üzerinden medya yıldızlarını hicvediyordu. İş dünyasını reddediyor ve yükselen merhametsiz şirket kültürlerini eleştirirken çalışanların bozulan sağlık ve hayatlarına vurgu yapıyordu.

1960'lar boyunca birçok yönetmen yetişti. Japon Yeni Dalgası'nın önemli temsilcileri: Tashigahara Hiroshi, Masumura Yasozo, İmamura Shobei, Masahiro Shinoda gibi yönetmenler Japon sinemasını dünya arenasına taşıdılar ve büyük başarılar elde ettiler.¹⁵¹

Sıra dışı bir sinema efsanesi olma yolunda ilerleyen Japon sineması, 1970'lerde ağır bir darbe alır. Bu darbenin adı televizyondur. Televizyonun gelişi ile Japon sineması izleyicisini yitirmeye başlar.¹⁵² Bununla birlikte zaten 60'ların başlarından itibaren film endüstrisi zaten bir krizin eşiğine gelmiştir. Yapımcı sayısı düşüşte olup büyük bütçeli klasik filmler dönemi artık sona ermiştir. Ve birçok küçük firma ortaya çıkmıştır. Bu firmalar seks filmleri, gençliğe yönelik hazırlanmış ve çıplaklık içeren filmler ile bütçesi düşük cinsellik ve seks barındıran filmler çekmekteydiler.¹⁵³

Güneş Kabilesi Akımı(Taiyozoku / Sun-tribe)

Bir yandan yeni dalga filmler çekilirken bir yandan da asi gençler hakkında bir dizi film türemeye başlamıştı. Bu filmler *Taiyozoku* (sun-tribe/güneş kabilesi) olarak anılıyordu.

Bu filmlerin çıkış noktası Shintaro Ishihara'nın sorunlu gençlik hak-

¹⁵¹Kuloğlu Gökhan, *Japon Sinema Tarihi*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 1, Ocak 2016, s.6.

¹⁵² Kuloğlu Gökhan, *a.g.e.*, s.6.

¹⁵³Tombs, P. *a.g.e.*, s.257.

kinda yazdığı bir dizi öyküdür. Bu öykülerde yeni neslin hedonist tavırları, aşkları, sorunları ve deneyimleri ele alınıyordu. Öykülerden birinin adı *Taiyo no Kiseitsu* yani “Güneş mevsimi” idi. Bu kitaplara “Güneş Kabile-si” kitapları adı verilmiş ve film akımı da adını buradan almıştır.

Birçok filmi yapılan yazarın bu filmleri, başka ama benzer öykülerin anlatıldığı filmler izlemiştir. Bu filmler benzer Amerikan yapımı filmlere göre çok daha müstehcen yapımlar olmuştur. Düşük bütçeli bu filmlerde sert adamlara, baştan çıkaran kadınlara ve bolca şiddete yer verilmiştir. Bu filmlerin sinemalarda gösterilmesi halkın ve medyanın tepkisine neden olmuş ve uzunca bir süre gençlerin bu filmlerdeki kahramanları örnek almalarından endişe duyulmuştur. Bikinili kızlar, sevişme sahnele-ri, ihtiraslı öpüşmeler, saygısız ve sadece kendini düşünen gençler, sert polis müfettişleri, dansçı kızlar, çete üyeleri, fahişeler, cinayetler, gasp, hırsızlık... Klişe senaryolara sıklıkla rastlanan bu filmler gençlerden büyük ilgi görmüştür.

1946 yılında Japon sinemasında öpüşmenin gösterildiği ilk iki film olan *Aru Yo no Seppun* ve *Hatachi no Seishun* gösterime girmesi büyük tartışmalara neden olmuşken aradan sadece 10 sene geçtikten sonra artık sinemada konusu şiddet ve seks olan filmler gösterilmiştir.¹⁵⁴ Ancak iş bu kadarla da kalmamıştır!

Bu türün bazı filmleri şunlardır:

Kurutta kajitsu (Crazed Fruit), Ko Nakahira, 1956

Film Shintaro Ishihara’nın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan film, aynı kadına âşık olan iki kardeşin hikâyesini anlatmaktadır. Natsuhisa (Yujiro Ishihara) ve küçük kardeşi Haruji (Masahiko Tsuga-wa), aynen zamanın Amerikalı gençleri gibi zevklerinin peşinden koşmak üzere plajda vakit geçirirken Eri (Mie Kitahara) adlı çekici bir kadından etkilenirler. Ancak sonradan kadının bir Amerikalı ile evli olduğunu öğrenince işler çığırından çıkar.

¹⁵⁴Tombs, P.a.g.e., s.257.

Taiyono hakaba (The Sun's Burial), Nagisa Oshima, 1960

Osaka'nın hırsızlık, tecavüz ve fahişelik dolu karanlık sokaklarında geçer. Şiddet ve seks dolu bu hikâyede Tatsu ve Takeshi zoraki olarak Shin'in çetesine katılırlar. Shin yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan ve en büyük olmaya çabalayan biridir. Film, olağan üstü bir gerçekçilik ve şaşırtıcı bir iğrençlikle Osaka'nın bu karanlık tarafında dönenleri sunar. Bu karanlık dünyada, kan bile alıp satılabilen bir nesnedir.

Shokei no heya (Punishment Room), Kon Ichikawa, 1956

Film, anne babasına arkadaşlarına ve öğretmenlerine hiç saygı duymayan üniversite öğrencisi Katsumi etrafında şekillenir. Katsumi uyuşturucu kullanır, sınıf arkadaşına tecavüz eder. Bir çeteye katılmaya çalışır.

Seishun zankoku monogatari (Cruel Story of Youth), Nagisa Oshima, 1960

Filmde suç işleyen âşıklar anlatılır. Kiyoshi, kadınlara “nesne” gibi davranan üniversiteli bir gençtir. Makoto ise cinsel arzuları yeni uyanmaya başlamış liseli bir genç kadındır. Kiyoshi, Makoto'yu yaşlı bir adamın saldırısından kurtarır. Birlikte olmaya başlarlar. Kiyoshi ve Makoto para kazanmanın bir yolunu bulmuşlardır: Makoto yaşlı adamların kendisine cinsel yönden yaklaşmasına izin verecek, ardından devreye Kiyoshi girecek ve adamdan tehditle para sızdıracaktır.

Subete ga kurutteru (Everything Goes Wrong), Seijun Suzuki, 1960

Asi ve aynı zamanda çete üyesi bir genç olan Jiro'nun hikâyesi anlatılır. Annesi zengin bir adamın metresi olan Jiro kendisini suç ve sadomazohist oyunların ortasında bulur.

Kyonetsu no kisetsu (The Weird Love Makers), Koreyoshi Kurahara, 1960

Akira adındaki bir suçlunun ve arkadaşlarının işledikleri suçları ve kendisini hapse yollayanlardan intikam almasını konu eder. Kendisini hapse yollayan adamın nişanlısını hamile bırakır.

Kısaca konularından ve temel öğelerinden bahsettiğimiz bu örnek filmlerde de görülebileceği gibi bu türe ait filmlerde çeteler, acımasız adamlar ve şuh kadınlar vardır. Filmler, Amerikan suç filmlerinden ve çizgi romanlarından etkilenmiştir.¹⁵⁵ Bu türün bazı yönetmenleri şunlardır:

Ko Nakahira

1926 Tokyo doğumlu yönetmen, kariyeri boyunca 34 film yapmıştır. 1971 yılında yönettiği *Yami no naka no chimimoryo* (A Soul to Devil) adlı film, Cannes film festivalinde Altın Palmiye'ye aday olmuştur. Yönetmen, 1978 yılında hayatını kaybetmiştir.

Kon Ichikawa

1915 İse doğumlu yönetmen, çocukluğunda ressam olmayı hedeflerken ayrıca kılıçlı dövüş ve samuray filmlerinin de tutkudur. Disney'in *Silly Symphonies* adlı film serisini izledikten sonra animasyoncu olmaya karar vermiştir. Teknik okulu bitirdikten sonra bir animasyon stüdyosunda çalışmaya başlamıştır. Çalıştığı stüdyonu Toho film stüdyoları ile birleşmesinin ardından yönetmen olarak görev almaya başlamıştır.

Kon Ichikawa'nın filmlerinde keskin bir karanlık ve rahatsız edicilik belirgin özelliklerdir. Yönetmen 2008 yılında vefat etmiştir.

¹⁵⁵Tombs, P.a.g.e., s.256.

1932 Kyoto doğumlu yönetmen, şiddet ve cinsellik içeren filmleri ile tanınır. Yönetmen aynı zamanda Japon yeni dalgasının önde gelen isimlerindendir. Yönetmen henüz *Ai to kibo no machi* adlı ilk filminde Japonya'ya ait gelenekten kaynaklanan değerleri eleştirir. Böylelikle gençlerin duygularına tercüman olmaya başlar. Yönetmen, sun-tribe türünün özelliklerinden “cinselliği” bolca kullanır. Sadece sevişme değil şiddet sahneleri de tepkilere neden olur.

1978 yılında Oshima *Ai no borei* adlı filmi ile Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü kazanır. Nagisa Oshima, 2000 yılında Fujisiwa'da hayatını kaybetmiştir.

Sun tribe filmleri dönemi 10 sene kadar sürdü. Bu filmleri ilgi çekmişti ama televizyon ile rekabet edebilmek için daha farklı bir şeye ihtiyacı vardı. Bu da televizyonun gösteremeyeceği şeyler üretmektir.¹⁵⁶ Sinemacılar fazla miktarda cinsellik ve şiddet içeren filmler yapmaya yöneldiler. Böylece “Pink Film” (Pembe Film) çağı da başlamıştır. 1960'ların ortalarından itibaren Japon sinemalarını dolduran bu filmler büyük ilgi çekmeye başladılar. “Sun tribe filmleri” ortadan kalkarken yine şiddet ve cinsellik içeren ama daha sıra dışı hatta fantastik konulara sahip olabilen “Pembe Filmler” ortaya çıkmıştır.

Pembe Filmler (Pink Movies/ Pinku Eiga)

Pembe filmler (Pinku Eiga) softcore pornografik ve şiddet içeren filmlerdir. Bu filmlerin hâkimiyeti 1980'lerin ortalarına dek devam etmiştir. Bu filmler küçük bağımsız yapım şirketleri tarafından üretilmeye başlanmış, daha sonraları büyük şirketleri de bu türde filmler yapmaya yönelmişlerdir.

Bu filmlerde birçok alışılmadık şey vardı. Örneğin tecavüz olağan bir şeydi.¹⁵⁷ Bu filmlerde seks ve şiddet izleyici çekmek amacı ile yüksek dozda verilse de arka planda kimi mesajlar da yer alabiliyordu. Mesela

¹⁵⁶Oylum Rıza, *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011. s.77.

¹⁵⁷Oylum Rıza, *a.g.e.*, s.77.

Tetsuji Takechi'nin 1965 yapımı *Kuroi Yuki* adlı filminde silah taşıdığında ereksiyon olan bir adamın, bir Amerikan üssündeki askerleri öldürmesi işlenmiştir. Bu filmlerde alternatif bir gerçeklik yaratılmış ve alternatif gerçeklik oluşturma alışkanlığı ileriki yıllarda animelerde de devam etmiştir.

Tetsuji Takechi'nin filmi *Hakujitsimu*, Pembe Filmlere dikkat çeken ilk yapımdır. Bu filmin gösterime girdiği yıl olan 1964'de olimpiyatlar ve fuara da ev sahipliği yapan Japonya'nın birçok yabancı ziyaretçiyi ağırlayacak olması nedeniyle belki de batılılara rezil olmamak düşüncesi ile film sansürlenmiştir. Junichiro Tanizaki'nin bir hikâyesinden uyarlanan film büyük bir bütçeye sahipti ve bu sayede geniş bir alana dağıtılabilmiştir.¹⁵⁸ Hastalarına tecavüz eden bir dişiçi anlatan filmde, tavana asma, elektrik verme, anestezi altında tecavüz gibi öğeler bulunur. Kana-ko Michi'nin canlandığı kadın karakter bu türlü işkencelerden zevk alır gösterilir. Film büyük iş yapması üzerine yönetmen Tetsuji Takechi de bu tür filmler çekmeye devam etmiştir.¹⁵⁹

Önceleri daha çok küçük firmalar tarafından yapılan pembe filmler ilgi görünce Nikkatsu, Shockiku ve Toi gibi büyük firmalar da bu tür filmlere yönelmiştir. Büyük filmler, pembe filmleri tarihi filmlerle birleştirdiler. Bunlardan en ilgi çekenlerden biri de *Kamisori Hanzo* (Hanzo the Razor) serisidir.

Pembe filmlerde kadınlardan oluşan topluluklar, harem, rahibeler kullanılan temalar/öğeler olmuştur. Filmlerde işkence biz zevk kaynağı olarak sunulmuştur. Bu filmlerde, yasal düzenleme gereği cinsel organlar gösterilememiş ve yönetmenler kamera açısına saksı, masa gibi farklı objeler koyarak cinsel organları gizlemişlerdir. Pembe filmlerin bazı örnekleri şunlardır:

Kofun! (Naked Pursuit/Çıplak Takip), Toshio Okuwaki, 1969

İntihar etmek isteyen bir kız, bir adada elleri kelepçeli bir kanun kaça-

¹⁵⁸Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, *Daydream* (1964),

[https://en.wikipedia.org/wiki/Daydream_\(1964_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Daydream_(1964_film)), (Erişim Tarihi: 12.09.2016).

¹⁵⁹Tombs, P. a.g.e., s.258.

ğı tarafından kovalanmaktadır. Adam kıza her yettiğinde kızın giysisini biraz daha fazla parçalar. Kız sonunda çıplık kalır. Kız tecavüze uğrar, şoka girer ve intihar etmekten vazgeçer. Ailesi ile yüzleşmek üzere çıplak bir şekilde oradan ayrılır.

Filmdeki tecavüzcü, devrimci öğrenci grubu üyesidir. Kızın intihardan vazgeçmesinden, ailesine çıplak olarak gitmesine kadar birçok şey alt okumaya müsaittir. Kızın çıplaklığı Japon halkını ve yenilgiden sonra akıllanmasını sembolize ederken, kızın ailesinin de Japonya'yı temsil ettiği düşünülebilir. İşin ilginç, bu politik bakış açısı, sürekli yasaklanma tehlikesi ile karşı karşıya kalan pembe filmlerin savunma sistemini oluşturmaktadır. Ancak her pembe filmin bu tür politik göndermeleri olduğu- nu söylemek doğru olmaz. Zaten bu çıkarımlar da tartışmalıdır.

Nikutai no mon (Gate of Flesh), Seijun Suzuki, 1964

İkinci Dünya Savaşı sonunda bazı Tokyo fahişeleri bir araya gelirler ve muhabbet tellalları olmadan çalışmaya başlarlar. Terkedilmiş bir bina- da çalışmaktadırlar. Ailesi ölmüş bir genç kadın olan Maya gruba katılır. Amerikan askeri öldürmüş kaçak bir Japon askeri binaya sığınır. Kadınlar yaraları iyileşene kadar adamın orada kalmasına izin verirler ama adam iyileşince oradan ayrılmaz. Maya ona âşık olur. Film boyunca kadınlar adama otoritelerini göstermek ya da onunla sevişmek için çabalarlar. Filmdeki işkence sahneleri şoke edicidir. Filmde ağır bir Amerikan karşıtlığı vardır. *Nikutai no mon* Avrupa'da gösterilen ilk pembe filmlerden biridir.

Taiji ga mitsuryo suru toki (The embryo hunts in secret), Koji Wakamatsu, 1966

İki kişilik oyuncu kadrosundan oluşan filmde, işi ve annesi yüzünden delirmiş bir adam iş yerinde çalışan bir kadını odasına kapatır ve kadını sürekli döver, kamçılar, bıçakla zarar verir.

**Okasareta Byakui (Violated Angels /Tecavüze Uğramış Melekler),
Koji Wakamatsu, 1967**

Üç günde çekilen film, yönetmenin en ünlü filmi olarak sayılabilir. Seksüel yönden sıkıntı yaşayan ve akli dengesini yitiren genç bir adam, ıssız bir bölgedeki pansiyona gelir. Buradaki birçok hemşireyi öldürür. Hemşirelerden biri adamı delirten şeyi, onun hayal kırıklıklarını anlayarak ona şefkat gösterir. Filmde bol miktarda lezbiyen sevişme ve kurbanlardan birinin derisinin yüzölme sahnesi vardır.

**Sei ju gakuen (School of the Holy Beast / Kutsal Canavar Okulu),
Norifumi Suzuki, 1974**

Maya'nın manastırda rahibe olan annesi intihar etmiştir. Maya manastırın emrine girer. Böylece neler olduğunu anlayabilecektir. Manastırda kendini kırbaçlatma, lezbiyenlik, işkence gibi şeylerin olduğunu görür. Maya, annesinin zaman zaman manastıra gelerek rahibelerle birlikte olan bir keşişin tecavüzüne uğrayıp hamile kaldığını ve intihar ettiğini öğrenir. Filmin bir sahnesinde bir rahibe Hz. İsa ikonası üzerine idrarını yapmaya zorlanır. Rahibe idrarını yapar. Pembe filmlerde de Sun tribe filmleri gibi değergere saldırı söz konusudur.

Shikiyo Daimyo (The Erotomaniac Daimyo), Norifumi Suzuki, 1972

Haremi olan feodal hükümdarın haremde bir Fransız ve bir zenci kadının lezbiyen ilişkisi görülür. Filmde bir kadının romantik müzik eşliğinde bağırşaklarını delerek harakiri yaptığı bir sahne de vardır.

Tokugawa Onna Keibatsushi (Shogun's Joys of Torture /İşkencenin Keyfi) Teruo Ishii, 1968

Toei şirketinden çıkan film üç öyküden oluşur. Filmde bir kadın ayaklarından asılır ve kafası koparılır, biri boğalar tarafından parçalanır bir başkası ise diri diri yakılır. İki kişi enest suçlu işleyen bir kızı konuşturmak için kızı halatla bağlar ve döver. İtiraf edince de kızı çarmıha gerip

kumsalda yükselen dalgalarda ölüme bırakılır.

Sonraki öyküde bir Budist rahibeler tapınağında bir rahibeye türlü işkenceler yapılır. Vajinasına biber doldurulur, yine vajinasına giren küçük balıkların olduğu bir fıçıya sokulur en sonunda da öldürülür.

En son öyküde ise sadist bir işkenceci bir dövmeceye acının gerçek halini ifade eden bir yüz hali yaratılabileceğini söyler ve insanlara işkenceler yapar. Bir işkence sırasında ona katılan dövmece, işkencecinin bağışıklarını değer ve ifadeyi görmeye çalışır.

Goyokiba (Hanzo the Razor: Sword of Justice), Kenji Misumi, 1972

Seri tarihi bir manga uyarlamasıdır. 18.yüzyıl dedektifi olan karhama-nımız kadın şüphelileri sorgulamak için cinsel organını kullanır. Sorgu aletini sertleştirmek için bir çekiç ile bir taş blok kullanır. Türün bazı yönetmenleri şunlardır:

Seijun Suzuki

Yönetmen 1923 doğumludur. Aynı zamanda film yapımcısı, aktör ve senaristtir. Filmlerinde zıtlıklarla bezenmiş görsellikler, dine karşı alaycı bir tavır ve nihilizm görülür. Japon film şirketi Nikkatsu için 1956-67 yılları arasında 40 film yapmıştır.

Koji Wakamatsu

1936 yılında dünyaya gelen yönetmen Pembe filmler ile tanınır. Pembe filmlerin en önemli temsilcilerinden biri olan Koji Wakamatsu'nun filmleri yurt dışında da gösterime girmiştir. Sadece iki haftada ve tek bir dekorda (mesela bir oda) geçen az kadrolu ve son derece ucuza mal olan filmler çekiyor ve onlara çarpıcı isimler veriyordu. Mesela *Taiji ga mitsuryo suru toki* (Embriyo gizlice avlanır), *Yuke yuke nidome no shojo* (haydi haydi ikinci defa bakire) ve *Okasareta Byakui* (Irzına geçilmiş melekler) gibi. Yönetmen 2012 yılında vefat etmiştir.

Norifumi Suzuki

1933 doğumlu yönetmen aynı zamanda senaristtir. En çok Torakku Yaro serisi ile tanınır. Bu bir komedi aksiyon filmleri serisidir. 1985 yılında Yokohama Film Festivali'nde Kariyer ödülü alan yönetmen 2014 yılında vefat etmiştir.

Teruo Ishii

1924 yılında dünyaya gelen yönetmen *Super Giat* film dizisi ve pembe film *Tokugawa Onna Keibatsushi* ile tanınmaktadır. Kariyeri boyunca çevirdiği 83 film savaş, bilim kurgu, korku, erotik ve kara film gibi çeşitli türlerdedir. Yönetmen 2005 yılında vefat etmiştir.

Romantik Soft Pornografi

Fahişelik hikâyeleri Japon sanat dallarında çokça kullanılan bir türdür.¹⁶⁰ Seks tüm Japonya'da ilgi çeken bir öge olunca büyük film şirketlerinden Nikkatsu düşük bütçeli soft porno filmlerine yönelmiştir.

1971 yılında gösterime giren *Hachigatsu no Nureta Suna* ve *Danchizuma: Hirusagari no Joli* büyük başarı kazanmasına rağmen uzun yıllar sürecektir. Şirket sonraki yıllarda da kısa sürede çekilen düşük bütçeli filmlere devam etmiştir. Bu türde bazı romanlar temel alınmış ve filmlerin orijinalliği ve başarısı garanti altına alınmıştır.

Ichi Sayuri: Nureta Yokujo (Sayuri Ichijo: Following Desire), Tatsumi Kumashiro, 1972

Gerçek bir yaşam öyküsünü esas alan film, Osakalı striptizci Sayuri Ichijo'nun yerine geçmek isteyen bir başka striptizci ile olan rekabetini anlatmaktadır.

¹⁶⁰Tombs, P. a.g.e., s.270.

Maruhi: Shikijo Mesu Ichiba (Confidential: Secret Market), Tanaka Noboru, 1974

Fahişelik tarihi hakkında bir seriye ait bir bölüm olan film, fahişelik yapan bir anne kızın hikâyesi anlatmaktadır. Film, bu yaşamın düşkün durumunu gözler önüne sererken genç kızın müşterileriyle birlikte olurken tuhaf erkek kardeşi de onları izlemektedir.

Seksenlere gelindiğinde işkenceden romantik soft pornografiye kadar birçok şey denenmiştir. Hatta artık cinsel organları gizlemek için kamera açısına farklı bir obje koymak yerine montaj sırasında mozaikleme türü sansür uygulanmıştır. Yapımcılar, cinsel organ gösterme yasağının kalkmasını istemişlerdir. Çünkü artık yapılabilecek hemen her şey yapılmıştır. Bu yasak günümüzde de devam etmektedir.

Video Dönemi

1980'lerin ortalarında artık izleyici video piyasasına yönelmiştir. Bu piyasanın yaygınlaşmasıyla birlikte ucuz filmler ortaya çıkmıştır. Böylelikle video filmler artık daha karanlık noktalara yönelmeye başlamışlardır.¹⁶¹

Video pazarının en başarılı yapımcı ve yönetmenlerinden biri Toru Mumiranishi'dir. Toru Miranishi, gerçek gibi görülen görüntüleri röportaj ve cinsellik içeren sahneler ile kurgulayarak belgesel pornografi türünün öncülerindendir.¹⁶² Üniformalı kızlar yönetmenin vazgeçemediği imgelerdendir. Yönetmen filmlerinde masum görünümlü kızları tercih etmiştir. Bu filmler bugün AV olarak anılan Japon porno film piyasasının ilk örneklerini oluşturmaktadır.

¹⁶¹Tombs, P. a.g.e., s.275.

¹⁶²Tombs, P. a.g.e., s.275.

Hentai – Pornografik İçerikli Animeler

Animeler, daha İkinci Dünya Savaşı öncesi ortaya çıkmış Japon çizgi filmleridir. Zaman içinde dönüşerek şimdiki haline gelmiş ve onlarca türe ayrılmıştır. Animeler çocuklar için olduğu gibi büyükler için de yapılabilmektedir. Bu türlerden biri de pornografik öğeler içeren ve Japonca sapık anlamına gelen “hentai”dir.

Hentailerde hem pornografik ölçüde cinsellik ve şiddet bulunmaktadır. Hatta tuhaf-korkunç yaratıklar birçok hentaide yer alan öğelerdir.

Urotsukidoji, 1987

1987 tarihli *Urotsukidoji*, aşırı şiddet ve seks içeren bir hentai anime-dir. Aynı adlı mangaya (Japon çizgi romanı) dayanan anime film, kıyamet sonrasında ortaya çıkan canavarların okullu kızlara işkence etmesini konu almaktadır.

The Rapeman, 1994

Aynı adlı mangadan uyarlanmış dokuz gerçek oyuncu ile çekilen filmin hentai animesi, insanlara tecavüz ederek adalet sağlayan maskeli bir kahramanın hikâyesini anlatmaktadır.

1970’lerden günümüze uzanan Japon Sineması serüveninde yer alan türler, bugün farklı adlarla, bazen daha da farklılaşarak ve kendi içinde ayrılarak devam etmektedir.

Yakuza (Japon Mafyası) Filmleri

Yakuza, Japon suç şebekeleri üyelerine verilen isimdir. Yakuzaların kirli dünyası aynı zamanda popüler bir film türü haline gelmiştir.

Sessiz film döneminde şimdiki yakuzaların öncüleri olan zenginden alıp yoksula veren karakterlere oldukça sık rastlanmaktadır. Bu karakterler sempatik ama yalnız kişilerdir. İkinci Dünya Savaşı’nda sinema, Japonya’da propaganda amacı ile kullanıldığı için Robin Hood tipi yakuzalar sönükleşmiş ve savaşın ardından, işgalin de 1952 yılında son bulması

ile yakuzalar eski popülerliğine kavuşmuşlardır. 1950'lerin sonu ve 1960'larda Nikkatsu stüdyosu Amerikan Gangster filmlerinden oldukça etkilenmiş olan yakuza filmleri yapmıştır.

Erken dönem Japon sinemasında Daisuke İto'nun 1927 yapımı *Chūji tabi nikki* (A Diary of Chūji's Travels) filmi önemli örnek teşkil eder. İlk modern yakuza filmi ise, Teruo Ishii'nin 1961 yapımı *Hana to arashi to kyōgu* filmidir.

Yakuza filmlerin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte alt türler ortaya çıkmıştır. Kahramanlık filmleri (Ninkyo eiga) adlı bir alt yakuza film türü Taoi stüdyosu tarafından yapılmaya başlanmıştır. Meiji ve Taisho dönemlerinde geçen hikâyeleri konu alan filmlerde kahramanlar, soğukkanlı ve onurlu kanun dışı kişilerdir. Taoi stüdyosunun yapımcısı ve yakuza filmlerinin babası olarak kabul edilen Koji Shundo'nun kızı Junko Fuji (gerçek adıyla Sumiko Fuji) yakuza filmlerinde oynamaya başlamış ve *Hibotan Bakuto* serisi ile popüler bir yakuza yıldızı haline gelmiştir. 1972 yılında Junko Fuji'nin yakuza filmlerini bırakmasıyla kahramanlık filmleri dönemi sona ermiştir. İzleyici artık "Jitsuroku eiga" adlı yakuza alt türüne yönelmiştir. Bu türde savaş sonrası karakterler, samuraylar gibi onurlu değillerdir. Acımasız ve kendi arzularına göre yaşayan sokak eşkiyalardır. Bu türün birçok örneği gerçek hikâyelere dayanırken belgesel tarzı çekimlerle kameraya alınmışlardır. "Jitsuroku filmleri" Kinji Fukasaku'nun 1973 tarihli *Jingi Naki Tatakai* adlı filmi ile popüler olmuştur. 1980'lerde videonun ortaya çıkışıyla tür büyük bir darbe almış ve 1994 yılında Toei stüdyolarıyla birlikte birçok stüdyo yakuza filmleri çekmeye son vermiştir. Ancak 1990'larda düşük bütçeli video pazarına yönelik filmler çekilmeye başlanması üzerine bu filmlerden beslenen "Gokudo" adı verilen tür ortaya çıkmıştır. Özellikle Toei stüdyosu altındaki genç yönetmenler çektiği bu türe ait birçok filmde seks ve şiddete yer verilmiştir. Bu yönetmenlerden Takashi Miike, çektiği şiddet içeren filmlerle "Godaku" pazarının en yaratıcı yönetmenlerinden olmayı başarmıştır. Bu türe ait filmler şunlardır:

Yoidore tenshi (Drunken Angel), Akira Kurosava, 1948

Yoidore tenshi, Akira Krosava'nın yönettiği savaş sonrası yakuzaların

bugün bildiğimiz haliyle anlatıldığı ilk filmidir. Filmde, Matsunaga alt kademe bir yakuzadır. Yakuza organizasyonu lideri hapse girince kendini içkiye ve kadınlara verir. Rakip çete ile bir çatışmadan sonra alkolik bir doktor tarafından tedavi edilir. Aralarında sıra dışı bir arkadaşlık başlar. Yakuza lideri hapisten çıkınca ekibi tekrar toplamaya koyulur. Doktor, yakuza lideri ve Matsunaga'yı ilgilendiren bazı sorunlar baş gösterecektir.

Koroshi no rakuin (Branded to Kill), Seijun Suzuki, 1967

Nikkatsu firmasının “Ninkyo Eiga” türüne ait bir filmidir. Goro Hana-da haşlanmış pirinç kokusunu cinsel olarak tahrik edici bulan bir yakuza tetikçisidir. Japonya'nın en iyi üçüncü tetikçisidir. Gizemli bir kadından aldığı bir işte başarısız olunca kendisini esrarengiz “bir numara” ile karşılaştıracak çılgın bir savaşa girmiştir.

Suzuki, absürt sayılan bu çalışmasının ardından on yıl boyunca film dünyasında yasaklanır ve iş yapamamıştır. Ancak filmleri kült filmleriyle John Woo ve Quentin Tarantino gibi filmcilere ilham kaynağı olmuştur.

Abashiri Bangaichi (Abashiri Prison), Teruo Ishii, 1965

Kötü şöhretli Abashiri hapisanesindeki Shinichi Tachibana altı ay sonra çıkmayı bekleyen uysal bir mahkûmdur. Gonda adındaki bir yakuza çetesi üyesi ile elleri birbirlerine kelepçeli olan Shinichi, Gonda'nın kaçış planına dâhil olması anlatılmaktadır.

Jingi Naki Tatakai (Battles Without Honor and Humanity), Kinji Fukasaku, 1973

Gerçek hikâyeden esinlenilerek yapılan film, savaş sonrası yakuzaları anlatmaktadır. Gazeteler-röportajlarla belgesel havası verilen film, türünün en iyilerinden bir olarak kabul edilmektedir. Savaş sonrası Hiroshima'da genç yakuza Shozo Hirono'nun yaşadıklarını anlatırken Hiromo'nun yeraltı dünyasında yükselmek için verdiği çabaya odaklanmaktadır.

Jingi no Hakaba (Graveyard of Honour), Kinji Fukasaku, 1975

Gerçek bir yakuza üyesinin hayat hikâyesine dayanan film, bir adamın güçlü bir yakuza olarak oto kontrolünü kısa sürede yitirmesini anlatmaktadır. Film, 2002 yılında Takashi Miike tarafından da yeniden çevrilmiştir.

Ryuji, Tôru Kawashima, 1983

Genç bir yakuzanın hapisshaneden sonraki yaşamını anlatan film, hapisten çıktıktan sonra karısı ve kızı için suç dünyasını terk etmeye çalışan bir adamın öyküsünü anlatmaktadır.

Onibi, Rokuro Mochizuki, 1997

Ünlü yönetmen Rokuro Mochizuki'nin başyapıtı olan filmde, vahşi yakuza türüne ait olmasına rağmen romantizm ve cinsel arzulara da yer verilmiştir. Uzun süre hapiste yatmış kiralık katil Noriyuki Kunihiro, hayatını değiştirmek arzusu ile evine dönmüştür. Artık dürüst bir işte çalışmak istemektedir. Ancak vahşi tabiatı ile sık sık mücadele etmesi gerekmektedir.

Black Society Üçlemesi, Takashi Miike

Üçlemenin filmleri:

Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia senso (Shinjuku Triad Society, 1995)

Gokudô kuroshakai (Rainy Dog), 1997

Nihon kuroshakai (Ley Lines, 1999)

Politik tarafı ile öne çıkan yönetmenin 1999 tarihli *Odishon* (Audition) adlı filmi ile uluslararası camiada tanınmasından önce çektiği video pazarı için yapılmış bir üçlemedir. Her bir film, Japonya'da yaşayan Asyalı etnik azınlıklar üzerine ilginç gözlemler içerir. Üçlemede karımıza önce melez bir polis dedektifi Tayvanlı gangsterlere karşı mücadele eder. İkinci olarak da Tayvan'a sürgüne gönderilen bir Japon gangs-

terin hayatına odaklanılır. Bir diğesinde ise Japonya’da yaşayan ve kendi hayat yolunu bulmaya çalışan bir grup Çinli gencin yakuza teşkilatı ile başarılarının derde girmesi anlatılmaktadır.

Bu türde film yapan yönetmenler:

Kinji Fukasaku

1930 yılında dünyaya gelen yönetmen ve senaryo yazarı, yakuza filmi *Jingi Naki Tatakai* (1973) ve samuray dönem filmi *Yagyu Ichizoku no Inbo* (Shogun's Samurai, 1978) ile tanınmaktadır. Yönetmen 1970’lerin ilk yarısında sıklıkla kullandığı Shaky camera adlı kamera tekniği ile özdeşleşmiştir. Bu teknik özellikle “Jitsuroku eiga” filmlerinde kullanılmıştır. Yönetmen, 2003 vefat etmiştir.

Takashi Miike

1960 doğumlu yönetmen, TV’lerde uzun süre farklı pozisyonlarda çalışmıştır. 1990’larda video pazarının başlaması ile ilk dağıtılan filmi *Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia senso* (Shinjuku Triad Society, 1995) olmuştur. 1999 yılında *Odishon* (Audition) adlı filmi ile uluslararası çapta üne kavuşan yönetmenin filmleri içerdiği cinsellik ve şiddet ile tanınmaktadır.

Rokuro Mochizuki

1957 yılında dünyaya gelen yönetmen, aynı zamanda bir Pink Film türünde de birçok filme imza atmıştır. 19.Yokohama Film Festivali’nde *Onibi* (1997) ve *Koi Gokudo* (A Yakuza in Love, 1997) ile En İyi Yönetmen Ödülü kazanmıştır.

Yazkuza filmleri 1980’lerden sonra eski etkisini yitirse de günümüzde de ürünler vermektedir. 2000’li yıllarda çekilen en önemli yakuza filmlerine *Brother* (Takeshi Kitano, 2000), *Koroshiya Ichi Ichi the Killer* (Takashi Miike, 2001), *Gozu* (Takashi Miike, 2003) ve *Autoreiji* (Outrage, Takeshi Kitano, 2010) filmleridir.

KAYNAKÇA

- Kuloğlu Gökhan, **Japon Sinema Tarihi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 1, Ocak 2016.
- Kuloğlu Gökhan, **Japonya'da Benshi Geleneği ve Sinema**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 1, Ocak 2016.
- Oylum Rıza, **Uzakdoğu Sineması**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011.
- Riche, D., **Japanese Cinema an Introduction**, New York:Oxford, 1990.
- Schilling, Mark, **The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films**. Stone Bridge Press, 2003.
- Tombs, P. **Fantastik Filmler Uzakdoğu'dan Güney Amerika'ya**, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2006.

İnternet Kaynakları

- Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, **Daydream (1964)**,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Daydream_\(1964_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Daydream_(1964_film)), (ErişimTarihi:12.09.2016).
- complex.com
- imdb.com
- tasteofcinema.com
- bfi.org.uk

İnanç, içinde korkuyu da barındırır. Korku bireysel olduğu kadar toplumsal olarak da oluşur. Bu sebeple her toplum kendi dini, inanç ve değerler sistemi üzerinden korkular taşır. Korku sineması da bu korku algısına göre şekillenir. Türk sinemasında cin temalı filmler karşımıza çıkarken Amerikan sinemasında zombilerle karşılaşmamızın temel sebebi de budur.

Konu korku sineması olduğunda Japonya’da karşımıza Budizm ve Şintoizm dini ile ahlak yapısının unsurları çıkmaktadır. Korku toplumsal değerler ve inançlardan etkilenecek oluşur. Japon toplumuna baktığımız zamanda ilk karşılaşacağımız şey etkileri hâlâ devam eden Hiroshima ve Nagazaki felaketleridir. Bu felaketler ölümleri getirmiştir lakin sadece insanın değil doğanın da ölümü söz konusudur. Bu da karşımıza *Godzilla*’yı çıkarır. İnanç sistemi içerisinde yer alan öğeler kadar toplumsal felaketlerde kültürün parçasını oluşturur. Yurei (hayalet) hikâyeleri dini öğelerden gelirken *Godzilla* gibi korku öğeleri ise toplumsal felaketlerden oluşur.

Japon korku sinemasını özellikle batı tarzı korku filmlerden ayrılan kendine özel bir tarzı ve akışı bulunmaktadır. Sessizce biriken dehşet, çoğunlukla ahlaka dayalı hikâyeler ve intikam bunlardan en dikkat çekenleridir. Bunlar da geleneksel Japon hikâyelerinden veya Japon kültürü ve mitolojisinden (özellikle konu hayaletler ise) alınır. Dahası, şiddet ve cinsellik bakımından önemli derecede sömürü de Japon filmlerinde mevcuttur.

Japonya’da sinemanın gelişiminden önce tiyatrolar çok yaygındı ve Japon yapımcılar tiyatroya düşkün olan seyirciyi sinemaya çekmek için romanlardan ve tiyatrolardan uyarlama eserlere ağırlık vermişlerdi.

1923 yılında Tokyo’da gerçekleşen deprem Japonya’da her şeyi olduğu gibi sinemayı da etkilemiştir. Hasar gören stüdyolar çalışamaz hale gelmiştir. Bu da yabancı filmlerin Japonya’da ki gösterimlerini arttırmış ve topluma batı kültürü yoğun şekilde aktarılmaya başlanmıştır. Böylece

Japon toplumunun sinema algısında da değişmelere ve gelişmelere yol açmıştır.

1945 sonrasında batının korku hikâyeleri sinema dünyasında önemli yer tutmaya başlamıştır. Japon yapımcılar da bu duruma kayıtsız kalmamış ve insanların korkutucu halk hikâyelerine olan ilgisini fırsata çevirmek için Japon korku sinemasının temellerini atmaya başlamışlardır.

1953 yapımı *Ugetsu Monogatari* filmi Japon korku filmlerinin öncüsü sayılır. Fantastik ve dramın birleşimi ile temelleri atılan Japon korku sineması 1964 yapımı *Kwaidan* ile hayalet temalı filmlerin ilk örneklerini verir.

Babası İrlandalı ve annesi Yunan olan Lafcadio Hearn'ın bir yabancı olarak Japon korku kültürüne katkısı büyüktür. Kendisi hayatının son dönemini Japonya'da yaşamış ve orada vefat etmiştir. Hearn, Japonya'da eserlerini Koizumi Yakumo takma ismiyle yayınlamış ve öğretmenlik yapmıştır. Ta ki 54 yaşında kalp krizinden vefat edene kadar. Mezarı Toshima-Tokyo'da bulunmaktadır. Japonya'da hayalet hikâyeleri ile üne kavuşan Hearn, Japon sinemasına hayalet hikâyelerinin kullanılması konusunda büyük katkı sağlamıştır. Masaki Kobayashi, Hearn'in eserlerinden uyarlayarak dört kısa film yapmıştır. Bu filmler korku sinemasında yeni, farklı bir deneme olmuştur. Bu durum Japon korku algısının modern korku algısına doğru ilerlemeye başladığının göstergesidir.

Kwaidan örneğindeki gibi (Kwaidan, basitçe hayalet hikâyesi anlamına gelir) ruhlar dünyası hakkında hikâyeler Japon korku sineması tarihinde sıkça yenilenerek izleyiciye sunulmuştur. *Ugetsu Monogatari*'de bulunan açgözlülüğün cezalandırılması veya *Kwaidan*'daki gibi sadakat, bağlılık gibi unsurları öven ahlaki değerler Japon korku filmlerinde telkin edilmiştir.¹⁶³

Japon korku sinemasında önemli bir yere sahip olan diğer isimlerden birisi de Nobuo Nakagawa olarak kabul edilir. 1959 yapımı *Yotsuya* (Hayalet Hikâyesi) ve 1960 yapımı *Jigoku* (Cehennem) filmleri en önemli filmleri sayılır. Yönetmen Nakagawa filmlerinde mutlak bir ön görü kul-

¹⁶³Harris H. Mark, **Japanese Horror Movies**,

<http://horror.about.com/od/foreignhorormovies/a/japan.htm>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

lanır. Bu da Japon sinemasında korku türüne ait başlıca unsurlardan birisi olarak yer alır.

Kendilerini Yeni Dalga ismi ile tanımlayan bir grup yönetmen 1960' larda dikkatleri üzerine çekmiştir. Yeni Dalga yönetmenleri sinemada yeni girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Özellikle Kaneto Shindo, 1964' te *Onibaba* filmini çektiğinde gerek Japon sineması gerekse korku sineması alanında bir şaheser yaratmıştır. *Onibaba* filmi sisteme derin eleştiriler de yapan bir filmidir. İçinde cinsellik, şiddet, korku, öfke ve dramı barındıran ilk Japon korku filmi olmuştur *Onibaba*'nın bu başarısının ardından benzer filmler sinemada yerini almaya başladı. Hiroshi Teshigahara'nın *Suna No Onna* filmi ve Akira Kurosawa'nın *Sanjuro* filmi cinsellik ve şiddet dolu Japon korku filmlerinin temellini atılmasına katkıda bulunmuştur.¹⁶⁴

Amerikalıların 1933 yılında çektiği *King Kong*'un etkisiyle 1950'li yıllarda, Japon korku sinemasını bambaşka bir yere götüren *Godzilla* karşımıza çıkmıştır. Yönetmen Ishiro Honda nükleer savaştan kaynaklanan bütün korkuları bir araya getirip bunu dinozor benzeri bir canavar olan *Godzilla* üzerinden geleneksel anlatımı ile seyirciye sunmuştur. *Godzilla* ile birlikte korku sinemasının içine bilimkurgu da girmiştir. Lakin 1970'lerde gerileyen piyasadan dolayı sinema yeniden aksamaya başlamıştır. Bu dönemde de çoğunlukla porno ve şiddet içerikli filmler ön plana çıkarak para kazanma amaçlı yapımlar üretilmiştir. Yapılan filmler genellikle erkeklere hitap ettiği içinde sinemalara kadınların gitmesi nadir bir durum haline dönüşmüştür.¹⁶⁵

Özellikle 1980'li yıllarda büyük bir patlama yapan “slasher” türü filmler bütün dünyada yankı uyandırmaya başlamıştır. 1970'ler sonu, 1980'ler döneminde Amerika'da yükselişe geçen korku sineması alt türü teen-slasher içerisinde önemli bir yere sahip olan Halloween, içerdiği muhafazakâr yapı ve göndermeleri ile türün en önemli temsilcilerinden birisi olmuştur. Bu yankı Japonya'da da hissedilmiştir ve korku filmlerinde Amerikan tarzı bir yaklaşım ortaya çıkmaya başlamıştır. Halloween gibi teen-slasher filmler Amerika'daki ahlaki çöküşü ziyadesiyle sergi-

¹⁶⁴McRoy, Jay, *Japanese Horror Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005, s.112.

¹⁶⁵Powell, Anna. *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005, s.210.

lemiştir. Japon korku filmlerinde bu çöküş kadınlar üzerinden yansıtılmıştır. Kadınların zayıf oluşu, seks objesi olmak dışında bir görevlerinin olmaması, sürekli şiddet görmeleri gibi öğeleri özellikle Japon korku filmlerinde güçlü bir biçimde görmek mümkündür.¹⁶⁶

Lakin 1985 yapımı *Guinea Pig* ve 1988 yapımı aynı zamanda seri filmlerin Japonya'daki ilk örneklerinden olan *Shiryo No Wana* filmi slasher filminden çıkıp derin bir öfke, şiddet ve cinsellik içeriyordu. Teen slasher filmlerinden bile daha fazla vahşet içeren bu filmler büyük ölçüde dikkat çekmeyi başarmış ve Japon korku sinemasına yeni bir özellik katmıştır. 1980'lerin sonlarında artık Japon sineması şiddet ile özdeşleşmiştir. Bunun yanında filmler hala kitaplardan uyarlanmaya devam etmektedir. Zamanla roman uyarlamaları manga uyarlamalarına kaymaya başlayacak ve manga Japon sineması için öz kaynaklardan birisi olacaktır.

Korku filmlerinde sıkça rastlayabileceğimiz bir olgu da intikam duygusudur. Filmlerde katil bir şekilde öldüğünde şeytani ruhu mutlaka geri döner ve yaptığı işkenceleri çoğaltarak yoluna devam eder. Ta ki masum, melek kahramanımız o şeytani ruhu cehenneme geri gönderene kadar. Japon korku öğelerinden birisi olan hayaletlerin bazılarının motifleri de bu olguyla paralellik göstermektedir. Azap ve öfke içinde ölen şahıs (genelde kadın) intikam için geri döner ve iyi huylu filmin başrol karakteri tarafından filmin sonunda ya intikamından vazgeçirtilir ya da geldiği yere geri yollanır.¹⁶⁷

1990'lı yıllarda sinemanın televizyon ile mücadelesi başladı. Japon televizyonlarında yayınlanmaya başlayan korku hikâyeleri programları büyük ölçüde dikkat çekerken şiddet de televizyona uyarlanmaktaydı. Televizyon ile olan mücadelesinde Japon korku sineması kendi kültürel unsurlarını kullanarak izleyicisinin dikkatini çekmeye yöneldi. Bu yıllarda da Japon inanç sistemi içinde yer alan kadın kötü ruh filmleri ön

¹⁶⁶Karasoy Olca, *Kötülüğün Öteki Adı: Michael Myers "Halloween" Film İncelemesi*, <http://filmanalizi.com/1036-2/>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

¹⁶⁷Karasoy Olca, *Child's Play/Çocuk Oyunu (1998) Film Analizi*, <http://filmanalizi.com/childs-play-1-cocuk-oyunu-1988/>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

plana çıkmaya başladı. *Ring* (1998) bu filmlerin öncüsü ve en önemlisi-dur.

Japon korku filmlerinde en çok kullanılan, orta sınıf insanlardır. Japon korku türünün içerisinde hayaletler, kötü ruhlar, intikamcı ruhlar, kan, nefret ve ölüm vardır. İzleyiciye bu yolla ölüm korkusu hissettirilerek korku duygusu uyandırmak amaçlanır.

Japon kültüründe ruhlar son derece önemli bir yere sahiptir. Bunda Budizm ve Şintoizm'in etkileri vardır. Bu sebeple Japon filmlerinde sıklıkla intikam almaya gelen ruhlar kullanılır. Bilinmezliğin korkusu Japon korku filmlerinin temel yapı taşıdır. Japon filmlerinin diğer bir özelliği ise izleyiciyi şok eden sonlarla bitmemeleridir. Japon korku filmlerinde seyirci filmin sonunda kafa karışıklığı yaşamaz ve bu konuda tatmin edilir.

İntikam duygusunun görüldüğü filmlerde, intikamcı ruh genellikle kadın ruhu üzerinden yansıtılır. Samuray kültürünün bunda katkısı büyüktür. Japon kültürünün önemli bir parçası samuraylıktır. Japon halkı Budizm, Şintoizm ve samuray gelenekleri etrafında şekillenmiştir. Bu kültürde kadın, ailesine adanmış ve aile ilişkisinin temel yöneticisi olarak görülür. Kadının toplumdaki görevi iyi bir eş ve anne olmaktır. Bu algıyı oluşturan en etkili düşünce Konfüçyanizm felsefesi temelli olan Samuray kültürüdür. Konfüçyanizm felsefesi ile gelişen Samuray kültürü erkeklerin kadın üzerinde hâkimiyetine izin verir ve erkek kadından daha yüce bir varlık olarak görülür. Zaman içerisinde batının etkisi ile Japon kadını ev alanının dışına çıkmış olsa da kültürde bir değişme olmamıştır. Bütün bu sebepler de bize kötü ruhların genellikle kadın ruhu olabileceğinin göstergesi olmuştur. Bu sebeple beyaz tenli, uzun siyah saçlı ve intikam dolu gözlerle kurbanlarının peşine düşen karakterler hep kadındır. Japon kadınları geleneksel olarak saçlarına çubuk takarlar. Saçları sadece cenazelerinde açılır. Bu sebeple korku filmlerinde hayaletler saçları sallınmış olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Budist öğelerden birisi olarak "su" da ruhlar dünyası ve insanlar dünyası arasında geçiş aracı kabul edilir. Bu sebeple filmlerinde "su" korku öğesi olarak kullanılır.

Takvimler 1990'lı yılları gösterdiğinde Japon korku sineması şiddet ve cinsellik unsurlarını azaltarak yeniden geleneksel hayalet temalı filmlere yöneldi. Bu değişimi bir nevi köklerine geri dönüş olarak tanımla-

mak mümkün. *Ring* (1998), *Dark Water* (2002), *Ju-on* serisi gibi filmlerde şiddetin arka plana itilerek bilinmez ve ürkütücü bir atmosferin yaratıldığını görürüz. Japon geleneklerinde yurei olarak tabir edilen uzun saçlı ve soluk tenli hayaletler bu filmlerde boy gösterir.

Yurei, yani bu hayaletler, Japonlar için yeni bir akım değildi ama Amerikalı yapımcılar için adeta yeni bir ekmek kapısı haline gelecekti. 2000'li yılların başlarında birçok Japon korku filmi uyarlaması birbiri ardına gösterime girmeye başladı. *Ring*, *The Grudge*, *Dark Water*, *One Missed Call* gibi filmler Hollywood'dan nasibini aldı. Elbette devam filmleri de unutulmadı.

J-Horror olarak adlandırılan Japon korku sineması; folklorunu ve çeşitli hayalet ile kötü ruh temalarını benimsemiş olsa da şiddet içerikli veya batı kültüründen etkilenmiş filmler de yok değil. *Audition* (1999), *Kibakichi* (2004) ve Sion Sono'nun ödüllü filmi *Suicide Club* (2001) hayalet dışı korku yapımlarına verilebilecek örneklerdir.

Japon Korku Filmlerinde İşlenen Konular

Hayaletler, poltergeist (gürültücü hayalet), şeytan çıkarma, Şamanizm, paranormal ve yokai (doğaüstü canavarlar) gibi unsurlar işlenir. Hepsini inanış ve kültürlerden çıkmaz.

Japon korku filmlerinin kaynağı olan hayalet öyküleri “kaidan” adı verilen ve Edo ile Meiji dönemlerine kadar uzanan hikâyelere dayanır. Özellikle “yurei” denilen Japon hayalet hikâyeleri birçok filme ilham olmuştur.

Yurei, Japonya'da yaygınlaşmış bir kültürdür. Öfkeli hayalet de denilen yurei, inanışına göre bu hayaletler yaşayanların dünyasına etki edebilir, zarar verebilir ve hatta ölümlere neden olabilir. Beyaz saflığı ve temizliği sembolize eder. Beyaz elbise giymelerinin sebebi arafta düzgün bir cenaze ve ayin ile atalarına katılmayı beklemesidir.

Uzun saçlı olmalarının kaynağı Japonya'da geleneksel saç modelinin uzun ve topuz yapılarak tepeden bağlanmasıdır. Ölüler saçlar açık şekilde gömülür.

- Japon korku filmlerinin erken örneklerine “doğaüstü dram filmleri” de denilebilir. 1953 yapımı *Ugetsu Monogatari* adlı film, ilk Japon korku filmi olarak kabul görmektedir ve halk masallarına dayanan *Kwaidan* (1964) doksanlı yıllarda çoğalan Japon hayalet hikâyelerine önyak olmuştur.
- Japonya’da Budizm ve Şinto adında iki inanç bulunmaktadır ve ikisi de iç içe geçmiş durumdadır. Örneğin düğünler Şinto geleneğine göre yapılırken cenazeler Budizm’e göre yapılabilir. Bu esneklik sebebiyle Japon kültürü, efsaneleri, inanışları ve masalları bir hayli geniştir. Basit bir deyişle hayalet ve ölüm sonraki yaşamın Japon kültüründeki yeri büyüktür.
- Japon korku filmlerinde erkekler genelde akılsız sosyopat ve şiddet kullanan katiller olarak tasvir edilir. Bu yüzden hayalet olarak geri gelmezler çünkü yaşayan dünyada zaten kötüdürler. Kadınlar ise masum olarak tasvir edildikleri için saftırlar ve yaptıkları veya yapılmak zorunda bırakıldıkları her şeyi erkekler yüzünden gerçekleştirirler. Bu yüzden de diğer taraftan ya pişmanlık duydukları ya da intikam arzusu ile dolup taştıkları için hayalet olarak dönerler.
- Toplumda kadın ikinci sınıf vatandaşdır. Baskı ve şiddet gördükleri için öldükten sonra ruhları huzur bulamaz ve onlara zulüm yaşatan erkeklerden intikam almak için geri dönerler.
- Kadınlar fiziksel olarak daha zayıf olduğu için ve hayaletler fiziksel güç kullanmadığı için ideal materyaldir. Ayrıca bu kadınlar veya çocuklar (çocuklar erkek de olabilir) yaşadıklarında erkeklerden daha az tehditkârdır.
- Vahşet ve katliam temalı filmler bolca kanlı içeriği ile daha çok erkek izleyiciyi hedef alırken kadınları hedef alan filmler daha ılımlı, psikolojik gerilim ve ani sıçramalara dayalıdır. Böyle filmlerde genelde bir kadın vardır ve dediklerine kimse inanmaz, aksine deli sanılır. Ayrıca bir erkek tarafından ihanete uğramış hayalet kadın da vardır.
- Erkek hayalet efsaneleri çok azdır. Kökenleri genelde yaşanmış bir cinayetten gelmektedir. Köken hikâyelerinden birisi kırmızı pelerin giyen bir adamın 1940’lı yıllarda okul çevrelerinde kızları hedef alan cinayetler

işlemiş olması. Ve bu adam kurbanlarını öldürmeden önce banyo aynasında onlara kendisini göstermiştir.

Kaiju olarak adlandırılan canavarlı film akımı Godzilla ile başlamıştır. Genelde bir doğa felaketini temsil ederler ve insanların çaresizliğini gözler önüne serer.

Geleneksel Japon korku filmlerine konu olan hayalet temasının genelde kitaplardan veya masallardan uyarlandığını görürüz. Lafcadio Hearn'nin eserleri, Ryu Murakami'nin *Audition* adlı eseri, Bancho Sarayashiki hikâyeleri ve Yasushi Akimoto'nun *One Missed Call* romanı yazılı kaynaktan gelen uyarlamalara örnek olarak verilebilir. Bu da aslında bizleri yeniden en başa götürüyor ve bizlere Japon korku öğelerinin dini inanç, masal ve folklor gibi unsurlardan çıktığını kanıtlamaktadır.

Kaiju olarak adlandırılan dev canavar filmlerinin ise batı kültüründen geldiği, daha doğrusu film çekme ilhamını oradan aldığı su götürmez bir gerçek. *Godzilla*'nın ilham kaynağı *King Kong* filmidir. Lakin Japon kültüründe de Daimajin (majin, şeytan anlamına gelir) gibi dev canavarlar az da olsa bulunmaktadır.

Japon Korku Sinemasında Önce Çıkan Filmler Godzilla

İlk olarak 1954 yılında gösterime giren ve popüler kültürün önemli bir parçası haline gelip dünyaya yayılan *Gojira* veya genel kabul gören adıyla *Godzilla*, geleneksel Japon korku öğelerinden tamamen arınmış ve "Kaiju" olarak adlandırılan bir filmidir. Japon korku sinemasında bir alt dal olan Kaiju filmlerde bir canavar genellikle ya bir şehri ya da dünyayı tehdit etmektedir. Bu filmlerdeki amaç ise korkutmaktan ziyade karınca misali insanların dev yaratıklara karşı olan çaresizliğini gözler önüne sermektir. Ayrıca canavarlar insanlığa karşı bir felaketi temsil etmektedirler. Bu tarz filmlerde gerilmezsiz, korkmazsınız ama dev canavarların ürkünçlüğü ve karşısında ne kadar çaresiz olduğunuz fikri ile ürperebilirsiniz.

1954 yılında *Godzilla* ile başlayan Kaiju furyası 1950-60'lı yıllarda oldukça popülerdir. Günümüzde de Kaiju filmler Japonya'da hayalet hikâyelerine alternatif olarak görülmektedir. Kaiju filmleri Amerikan B-Film olarak adlandırılan düşük bütçeli ve fazla bir iddiası olmayan filmlere benzetmek mümkündür. Amerikan sineması da tıpkı hayalet hikâyelerini kendisine uyarladığı gibi *Godzilla*'yı alıp Amerikanlaştırmıştır. *Godzilla* dışında *Gamera*, üç başlı Kral Ghidorah veya Daimajin gibi figürler Kaiju türünün popüler canavarlarıdır.

Kwaidan

Birkaç hikâyenin bir araya gelmesiyle oluşan 1964 yapımı *Kwaidan*, her ne kadar Japon korku sinemasının önemli örneklerinden olsa da İrlandalı bir baba ve Yunan bir annenin evladı olup, Yunanistan'da doğmuş, lakin kırk yaşında yaşamını Japonya'da sürdürmeye başlamış Lafcadio Hearn veya Japonya'da bilinen adı ile Koizumi Yakumo'nun aynı adlı eserine dayanmaktadır. Kelime anlamı “hayalet hikâyeleri” olan *Kwaidan*, 1965 yılında Cannes Film Festivali'nde Jüri Ödülü'ne layık görülmüştür. Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü'ne de aday gösterilmiştir. Yönetmenliğini Masaki Kobayashi'nin üstlendiği film kendisinin ilk renkli filmi olma unvanına sahiptir.

Kwaidan, dört farklı hikâyeden oluşmaktadır. *The Black Hair* (Kara Saç), *The Woman of the Snow* (Karlarnın Kadını), *Hoichi the Earless* (Kulaksız Hoichi) ve *In a Cup of Tea* (Bir Çay Bardağının İçinde) adlı hikâyeler farklı konular üzerinde yoğunlaşsa da hepsinin ortak özelliği hayaletler barındırmasıdır. Filmde yönetmen kaynak materyali olan aynı adlı kitaba bağlı kalmıştır. Barındırdığı hayalet hikâyelerinin yanında tarihi olaylar ve samuray savaşları gibi gerçekten yaşanmış olaylara da değinmektedir. En büyük özelliklerinden birisi filmin izleyicisini sürekli bir beklenti içinde bırakmasıdır. Durağan başlayan hikâye katlanarak devam etmektedir ve gerçek olaylarla örülü senaryo doğaüstü içeriği ile son bulmaktadır.

Onibaba

Hem tarihi, hem de bir korku filmi olan 1964 yapımı *Onibaba*, nam-ı diğer “Şeytan Kadın”, 14.yüzyıl Japonya’da, iç savaş sırasında iki kadının askerleri öldürüp elindekileri alıp satarak yaşamaya çalışmalarını konu alır.

Filme adını veren Onibaba, oni ve baba olmak üzere iki kelimeden oluşmaktadır. Oni ‘kötü ruh’ demekken baba ise argo deyimle ‘kocakarı’ anlamına gelmektedir. “Yokai” denilen kötü ruhları temsil eden Onibaba, insan etiyle beslenen uğursuz varlıklardır.

Onibaba, iki kadının mücadelesini ele aldığı için Japon korku sinemasına uygun olarak bu iki kadının çaresizliğini ve bir kadının çaresiz kaldığında yapabileceği şeyleri gözler önüne seriliyor. Bir kadın ile gelininin yaşam mücadelesini anlatan filmin hikâyesi, doğrudan geleneksel Japon korku öğelerinden almasa da bir nevi temsil etmektedir. Filmde bir hayalet veya kötü ruh yoktur. Lakin *Onibaba*’yı temsil eden maskeyi takan bir kadının kötü ruh sanılması vardır.

Audition

Odishon veya ülkemizde yayınlanmış adı ile “Ölüm Provası” olarak bilinen 1999 yapımı film, 1997 yapımı aynı adlı romandan uyarlanmıştır. Filmde olaylar eşi yıllar önce vefat etmiş olan Shigharu Aoyama’nın etrafında dönmektedir ve yeni bir eş bulmak için sahte bir mülakat düzenledikten sonra yaşanılanları konu alır.

FIPRESCI ödülüne sahip olan *Ölüm Provası* hayalet hikâyelerinden farklı olarak aşk, işkence ve sadist unsurlar barındırmaktadır. İki kişinin birbirlerine ettikleri masum bağlılık yeminlerinden sonra ortaya çıkan kıskançlık, birçok Japon filminde süregelen "intikamcı kadın" portresini şiddetli bir şekilde yansıtmaktadır. Barındırdığı bu tema nedeniyle bazı kesimler tarafından feminist bir film, bazı kesimler tarafından ise kadın düşmanı bir film olarak lanse edilmiştir. "İşkence pornosu" olarak tabir edilen şiddetli işkence sahnelerinin izleyiciye yansıtılması nedeniyle bu türün de öncü filmlerinden bir tanesidir.

Ring

Klasik Japon korku folklorunu temsil eden ve ülkemizde *Halka* olarak bilinen, ilk olarak 1998 yılında gösterime giren seri, ilhamını Japon halk masalı Bancho Sarayashiki'den (hayal kırıklıkları ve güvenin boşa çıkmasını konu alan hayalet hikâyeleri) alan aynı adlı romandan uyarlanmış filmlerdir. Bir televizyon kanalı için muhabirlik yapan ve dul bir kadın olan Reiko'nun lanetli olduğu söylenen bir videokaset etrafında gerçekleşen ölümleri araştırması konu edinmiştir.

Filmin ilginç bir özelliği, *Rasen* adlı filmle aynı anda gösterime girmesi ve *Rasen* filminin, *Ring*'in devamı olarak lanse edilmiş olmasıdır. *Ring*'i izleyenlerin merak edip derhal *Rasen*'i izlemeye gitmesini, dolayısıyla daha fazla hâsılât elde etmeyi amaçlayan yapımcılar böyle bir yola başvurmuşlardır. Gelgelelim *Rasen*, *Ring* kadar beğenilmeyince 1999 yılında çıkarılan *Ring 2* filmi yeni devam filmi olarak duyurularak *Rasen* unutulmuş devam filmi olarak tarihe geçmiştir.

Ring filmi, Japon geleneksel korku öğeleri ile günümüz modern teknolojisini (hayalet ve videokaseti) harmanlayarak geleneksel Japon korku temasını günümüze getirmiştir. Filmdeki korku öğesi kız Sadako ise çağımızda “yurei” denilen huzuru bulamamış hayaletleri temsil etmektedir.

Ring'in en önemli özelliği, Japon korku sinemasının kapılarını Hollywood'a açmasıdır. Doksanların sonuna kadar Amerikan korku – gerilim sinemasına hâkim olan slasher (işkence) filmler *Ring* ile beraber yeni bir soluk bulmuş ve birbiri ardına Japon korku filmi uyarlamaları gösterime girmeye başlamıştır. Dolayısıyla işkence ve şiddet yerini doğüstü konulara ve bilinmezliğe bırakmıştır.

Ring ile başlayan Japon korku sinemasının Amerikan yeniden yapımları birebir aynı değildir. Hollywood eldeki malzemeyi alarak genellikle kendi mitlerini, inançlarını ve sembollerini kullanmıştır. Örneğin Japon korku sinemasının temeli Budizm ve Şintoizm iken Amerikan uyarlamalarında dini semboller kilise ve Hz. İsa'dır. Yani hem Japon hem de Amerikan filmlerinde hayalet aynıyken, geçmişleri farklıdır. *Ring* örneğini verecek olursak; Sadako ve Samara hem aynı hem de farklı kişilerdir. Bunda Hollywood'un teknik ve finansal olarak daha üstün olmasının da etkisi büyüktür. İki karakterin de geçmişlerini bir kenara

bırakırsak Sadako'nun televizyondan çıkma sahnesi daha sadeyken Samara'nın efektleri bir hayli ürperticidir. Lakin süslü püslü olmak her zaman iyi değildir çünkü o kadar makyajın altında esas olan kaybolabilir. Sadeliği ve gerilimi dolandırmadan, doğrudan sunan orijinal *Ring*, birçok eleştirmene göre Hollywood yapımı *Ring*'ten daha amatör bir film gibi gözükse de genel içerik olarak daha iyidir.

Suicide Club

Japonya'nın Quentin Tarantino'su olarak bilinen Sion Sono tarafından bağımsız bir korku filmi olarak çekilen 2001 tarihli yapım, birbiriyle alakasız gibi görünen intiharların nedenlerini araştıran iki dedektifi konu almaktadır. Fantasia Uluslararası Film Festivali'nde en sıra dışı film ödülünü alan yapım bir hayli kanlı ve rahatsız edici içeriği ile dikkat çekmektedir.

Sono'nun filmleri her daim “inanç ve coşku” doludur. İnanç ile kastedilen din; coşku ile kastedilen ise cinselliktir. Sono'yu bir aşçıya benzetmek mümkün. Bu aşçı yemeğe o kadar çok ve karışık malzeme koyuyor ki, aslında yemeğin tadının berbat olması lazımdır. Lakin Sono bütün kuralları yıkıyor ve ne yapıyor ne ediyor, o yemeğin çok lezzetli olmasını sağlıyor. Yemeğin tuzu biberi ise korku öğelerini temsil eden şiddettir. Bir Sion Sono filmi izlediğinizde en fazla kırmızı rengi göreceğiniz su götürmez bir gerçektir.¹⁶⁸

Ülkemizde, İntihar Kulübü olarak anılan film, geleneksel Japon korku sinemasından farklı bir çizgide ilerlemektedir. Bir grup küçük kız öğrencinin el ele tutuşarak hızlı trenin önüne atlaması ve tüm platformu kan gölüne çevirmesi eleştirmenler arasında tartışmalara neden olurken izleyiciye farklı bir korku tattırmaktadır. Sion Sono'nun filminde belirsizlikten ve doğaüstünden ziyade insan eti ve vahşet ile izleyicisine soğuk terler döktürülmek isteniyor. Korkudan çok hızlı bir gerilim, süregelen bir heyecan ön plandadır. Ayrıca kuşak çatışması da filmde başarı ile boy göstermektedir. Örneğin filmdeki iki dedektifin ipuçlarının nerede oldu-

¹⁶⁸Karasoy Olca, *Sion Sono: Aşk ve Nefret Üçlemesi*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2016. s.4-11.

ğunu bildikleri halde nasıl elde edeceklerini bilememesi (interneti kullanmayı bilmemeleri) gibi etkenler filmi izlenmeye değer kılmaktadır. Öte yandan kan banyosu ile başlayan korku filminin polisiyeye dönüşmesi ve bir süre böyle devam ettikten sonra yeniden korkuya dönüşmesi senaryoda kopukluklara neden olmuştur.

Dark Water

2002 yapımı *Karanlık Sular* olarak da bilinen film aynı adlı romandan uyarlanmıştır ve üç sene sonra yine aynı adlı Hollywood uyarlaması gösterime girmiştir. Boşanmış bir kadın ve kızının eski bir apartman dairesine taşınması ve bu apartmanda doğaüstü olayların meydana gelip olağandışı bir şekilde su basmasını konu almaktadır. Yönetmen koltuğundaki isim ise Ring serisi ile tanınan Hideo Nakata yer almaktadır.

Karanlık Sular adlı yapımda bir apartmana musallat olmuş hayalet teması işlenmektedir. Çatırdayan, borularından ses gelen, su akıtan ve elektrikleri gidip gelen bir bina ile doğaüstü güçlerin birleştirilmesi, izleyicide “basit bir boru sesi mi yoksa gerçekten birisi ya da bir şey mi var” şeklinde bir merak duygusu oluşturmaktadır. Bir anne kızının velayetini almaya çalışırken, diğer taraftan apartmanda başına gelenlerden dolayı ruhsal sağlığını sorgulamaya başlamaktadır. Bir başka deyişle filmde aslında yine bir kadının çaresizliği ve kızı için her türlü fedakârlığı yapabileceği anlatılmaktadır.

Filmin Amerikan uyarlaması yine kendisine has değişiklikleri beraberinde getirmektedir. Örneğin Amerikan uyarlamasında anne karakterinin geçmişi daha abartılarak karakterin annesi alkolik ve küfürbaz olarak yansıtılmıştır. Orijinal filmde de anne çocukluğunda annesi tarafından ihmal edilse de dozu bu kadar değildir. Japon anne çaresiz ama daha sağlam dururken Amerikan anne ruhsal açıdan daha duygusal ve dengesiz olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Japon kültürünün etkisiyle orijinal filmdeki erkek karakterlerin anneye karşı daha sert ve daha az yardımsever olduğunu görünmektedir.

Ju-On: The Grudge

Ülkemizde Hollywood uyarlaması nedeniyle *Garez* olarak bilinen 2002 yapımı *Ju-On*, geleneksel Japon korku folklorunun klasik bir örneğidir. *The Grudge* ise Ju-On serisinin Japonya’da vizona girmiş üçüncü filmidir. Farklı özelliklerinden birisi de karışık bir sıralama ile altı farklı bölüm sunmasıdır. Daha farklı bir ifadeyle, filmin karışık ama belirli bir düzene göre ilerlediğini söylemek mümkündür.

Filmde bir kişinin büyük bir öfke veya hüznün sonucu ölerек geride *Garez* adı verilen bir lanet bırakması konu edilir. Kişi ölünce laneti taşıyan bir varlık doğmaktadır ve onunla karşılaşan kurban da ölerек lanetin yeniden ve daha güçlü bir şekilde doğmasına sebebiyet vermektedir. Filmde *Garez*’in vücut bulmuş hali Kayako adındaki kızdır. Kayako için Japon edebiyatında yer alan ve öfke dolu hayalet anlamına gelen “Onryo”yu temsil ettiğini söyleyebilmek mümkündür.

Amerikan uyarlamalarından da nasibini alan *The Grudge*, *Ring* kadar başarılı olamamıştır. Bunun en büyük sebebi ise Japon *The Grudge*’da bulunan kültürel farkın aktarılamamasıdır. Bir başka deyişle uzak doğuda korkunç sayılabilecek bir element batı kitlesi için sıradan kalmaktadır. *Ring* örneğinde Amerikalı yapımcılar kültürel ayıklamayı doğru bir şekilde yerine getirip filmi kendi izleyicileri için hazır hale getirmeyi başarmışken *The Grudge*’da yapımcıların Japon folklorunu batı dünyasına aktaramadığına tanıklık edilmektedir. Bunun en belirgin örneği de filmin kadrosunun büyük bölümü Amerikalıyken filmin Japonya’da geçmesidir. Bu da bizlere Japon korku gelenekleri ile Amerikan korku geleneklerinin ne denli farklı olduğunu gösteren bariz bir örnektir.

One Missed Call

Orijinal ismi *Chakushin ari*, ülkemizde bilinen ismiyle *Cevapsız Arama* olan 2003 yapımı film aynı adlı romandan uyarlanma bir filmidir. Tema olarak *Ring* filmleri ile benzerlik gösteren *One Missed Call*’da korku ögesi gelecekten gelen bir sesli mesaj ve peşinde yaşanan lanet üzerinedir. Ve yine *Ring* gibi *One Missed Call* da Hollywood’un uyar-

lama Japon filmi furyasından nasibini almış, 2008 yılında Amerikan ver-siyonu gösterime girmiştir.

Hollywood'un *One Missed Call*'a getirdiği en büyük artı filmin daha anlaşılır ve açıklayıcı oluşudur. Orijinal sürümünde bazı ayrıntılar havada kalırken veya anlamsız sahneler boy gösterirken yeniden uyarlama seyircisini mümkün olduğunca soru işareti olmadan bırakmak istemektedir. Nitekim Hollywood teknik ve finansal yönden çok daha üstün olsa da bir hayaleti veya laneti Japon korku sineması gibi kullanamamaktadır. "Gerilim" faktöründe Japon sinemasının önde olduğunu görünmektedir. Gerek kullanılan rahatsız edici imgeler, gerekse gerilimin katlanarak artmasını Amerikan korku sineması Japonlar gibi işleyememektedir. Örneğin orijinal Japon yapımlarında sırada ne var birçok zaman bilirsiniz ama ne zaman geleceğini bilmemek, dolayısıyla oluşan gergin bekleyiş seyirciyi filme çeker. Amerikan uyarlamalarında ise bekleyişlerden ziyade "jump scare" diye tabir edilen ve aniden ortaya çıkan canavar/ruh veya düşman ile ani heyecanlar yaşatılmak istenmektedir. Bir tarafta heyecan artarken öteki tarafta aniden bastırıp gitmektedir.

Kansen

Infection olarak da bilinen 2004 yapımı filmde hayalet temasından farklı olarak batının izlerini görmek mümkündür. Filmde yine Japon korku sinemasının mihenk taşlarından psikolojik korku unsuru varken doğaüstünden ziyade hastanede bir doktorun hatasıyla gerçekleşen korkunç olaylar anlatılmaktadır.

Kansen filmini Hollywood'un slasher filmlerine benzetmek mümkündür. Zira yeşil bir sıvı ile gerçekleşen salgın neticesinde hemşireler ve doktorlar tek tek salgına kurban gitmektedir. Buna karşın *Kansen*'de de Japon korku sinemasının başarı ile yerini getirdiği belirsizlik ve beklerken gerilme gibi öğeleri mevcuttur.

Japon Korku Sinemasında Öne Çıkan Yönetmenler

Hideo Nakata

1961 doğumlu Nakata için Japon korku sinemasının kapılarını batıya açan yönetmen denilebilir. İntikamcı ruh temasını başarı ile işleyen yönetmen en çok *Ring*, yani “Halka” filmleri ile tanınmaktadır.

1996 yılında yönetmenliğini yaptığı *Don't Look Up* (Joyu rei) adlı korku filmiyle adından söz ettiren Nakata, 1998 yılında çıkardığı ilk *Ring* filmi ile beyaz elbiseli ve uzun siyah saçlı kız korku ögesinin sinemada yaygınlaşmasına vesile olmuştur. Ayrıca Hideo Nakata'nın hemen her korku filminde yüzünü örten uzun siyah saçlı kız figürünü görebilmek mümkündür.

Yönetmenin bir özelliği de Hollywood uyarlaması ikinci *Ring* filminin yönetmeni oluşudur. Böylelikle Nakata'nın ilk Amerikan filmi deneyimi kendi filminin uyarlamasının ikincisi olmuştur.

Ishiro Honda

1993 yılında 81 yaşında vefat eden yönetmen, kaiju türündeki filmle-riyle ön plana çıkmaktadır. Kariyerinin ilk yıllarında çeşitli savaş belgesellerinde de görev alan Honda, ilk *Godzilla* filminin yönetmeni olarak dikkat çekmektedir.

Geleneksel Japon korku öğelerinden farklı olarak Honda'nın korku elementleri kaiju kategorisine giren canavarlardır. Dev boyutlara varan bu canavarlar şehirlere saldırmakta ve insanoğlunu yok olma tehdidi ile karşı karşıya bırakmaktadır.

"Canavarlar fazla uzun, fazla ağır ve fazla güçlü doğmaktadır. Bu onların trajedisidir" sözü ile kaiju canavarlarının sadece yıkım için gezen dev yaratıklar olmadıklarını, onların “suçlarının büyük olmaları olduğunu belirterek onlara bir nevi kişilik kazandırmıştır. *Godzilla, Rodan, Mothra* ve *Gorath* yönetmenin ünlü canavarlarından birkaçıdır. Ayrıca yönetmen Japon kökenli *Godzilla* ve Amerikan kökenli *King Kong*'u bir araya getirerek Amerikalı yönetmen Thomas Montgomery ile ortaklaşa *Godzilla vs. King Kong* (1962) filmini çekmiştir.

Kaneto Shindo

2012 yılında tam yüz yaşındayken vefat eden Kaneto Shindo, tarihi temalı ve korku temalı filmleri ile Japonya'da oldukça saygı gören bir yönetmendir. Japon folklorunu filmlerinde başarı ile icra eden yönetmen kimi filminde doğrudan doğaüstü güçlere ve hayaletlere yer verirken kimi zamansa sadece göndermeler yaparak veya temayı kullanarak izleyicisini psikolojik etmenlerle korkutmaya çalışır. Ayrıca fakirlik, sosyal statü ve kadın sıkça başvurduğu temalardır.

Önde gelen filmlerinden olan 1968 yapımı *Kuroneko* adlı filminde iki kadının acımasız bir kaza sonucu ölmelerini ve ruhlarının intikam almak için geri dönüşünü ele alır. Shindo'da birçok Japon korku filminde görebileceğimiz üzere eserinde Japon korku sineması için vazgeçilmez olan kadının çaresizliği ve fiziksel olarak zayıfken ruh olarak terör estirmesi elementlerini kullanmıştır.

Onibaba filminde ise yönetmen doğaüstü elementleri doğrudan kullanmamıştır. Tasvirler, betimlemeler ve göndermeler ile Japon korku hikâyelerini gerçekmiş gibi göstererek tüyler ürpertici bir atmosfer oluşturmuştur.

Akuto (1965) ve *Lost Sex* (1966) gibi filmlerinde de korku öğelerinden ziyade yönetmenin işlemeyi sevdiği bir tema olan kadın istismarı ve cinsellik çok daha ön plandadır.

Kiyoshi Kurosawa

1955 Kobe doğumlu olan Kurosawa, Japon korku sineması denilince akla gelen isimlerdendir. Çeşitli küçük çaplı projelerde yer aldıktan sonra adından ilk olarak 1997 yapımı polisiye-gerilim filmi *Cure* ile söz ettiren yönetmen daha çok 2000'li yıllarda yönettiği *Pulse*, *Loft* ve *Retribution* gibi korku filmleriyle Japon korku sinemasında ün yapmıştır.

Kurosawa, tarzı bakımından Stanley Kubrick'e benzetilse de yönetmen kendisini daha çok Alfred Hitchcock ve Yasujiro Ozu'ya benzettiğini ifade etmiştir. Birçok filminde ise aktör Koji Yakusho'yu başrol olarak tercih etmiş ve etmeye devam etmektedir. Korku unsuru olarak ise

hayaletleri tercih eden yönetmen yavaş başlayan tempo ile gerilimi tırmandırmaktadır.

Takashi Miike

1960 doğumlu yönetmen Japonya'nın en sıra dışı yönetmenlerinden-
dir. Kan ve şiddet sahneleri ile ün yapan yönetmen yılda dört-beş filmin
yönetmenliğini yapabilmektedir. *Odishon* (Audition) ve *One Missed Call*
gibi Japon korku sinemasının kan dolu filmlerinin yönetmenliğini yapan
Miike, cinsel istismar konusunu da eserlerine sıkça konu etmiştir. Kara
mizah tarzında filmleri de olan yönetmen Japonya'da sınırları zorlayan
adam olarak nam salmıştır.

Takashi Miike korku filmleri ile anılan bir isim olmasına karşın çocuk
filmleri ve çeşitli müzikallerde de yönetmenlik yapmıştır. Bir oyun uyar-
laması olan *Ace Attorney*'in yönetmen koltuğunda da usta yönetmen bu-
lunmaktadır.

Mangadan uyarlanan *Ichi the Killer* adlı polisiye-korku türündeki
film en fazla tartışılan filmidir. Aşırı şiddet ve yine aşırı kadın istismarı
barındıran filmin galasında izleyicilere kusmalarına karşın özel kese kâ-
ğıtları dağıtılmıştır. Japonya dışında da film ya sansürlenerek ya da kesi-
lerek gösterime girmiştir.

Animenin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Animenin ilk ortaya çıkışı 1910'lu yıllara kadar dayanmaktadır. 2005
yılında keşfedilen Shimokawa Oten'in beş dakikayı aşmayan, sadece bir
film şeridinden oluşan, tebeşirle çizilmiş ve ilk önce 1917 yapımı olarak
gösterilen *Katsudo Shashin* adlı eser, Japon animasyonuna gösterilen ilk
örnektir. Daha sonra yapılan incelemelere göre eserin 1912'den önce
çıktığı açıklanmış ve akabinde çıkış yılı 1907 olarak kabul edilmiştir.
Lakin kesin doğruluğu tartışma konusudur çünkü 1923'te yaşanan büyük
Kanto depremi ve İkinci Dünya Savaşındaki nükleer felaket gibi etmen-
lerden dolayı birçok film stüdyosu, dolayısıyla film şeritleri yok olmuş-
tur. *Katsudo Shashin* gibi birçok örnek sonradan keşfedilmiştir fakat

yapılan incelemelere göre *Katsuda Shashin*'den daha eski olmadıkları kanısına varılmıştır.

Shimokawa Oten, Kitayama Seitara ve Kouchi Junichi Japon tarihinde ilk animasyoncular, dolayısıyla animenin isim babaları olarak kabul edilir. Bu üç yönetmenin birkaç dakikayı aşmayan ve genelde propaganda niteliğinde olan eserleri ile anime tarihi profesyonel olarak 1917 yılında başlamıştır. O yılda yaklaşık yirmi küsur kısa filmin üretildiği tahmin edilmektedir. O dönemden günümüze kadar gelebilen tek eser Kouchi Junichi'nin *Nakamura Gatana* adlı eseridir. Nitekim bu anime sağlam olarak günümüze kadar gelebilmesine karşın ilk profesyonel anime eseri olarak kabul edilmemektedir. 1973 yılında vefat etmesine rağmen 1917'den sonra herhangi bir eseri olmayan Shimokawa Oten'e ait *Dekobo shingacho-Meian no shippai*, ilk profesyonel anime eseri olarak kabul edilmiştir.

1924 yılına gelindiğinde ise anime eserleri yeni özellikler kazanmaya başlamıştır. Bu yılda çıkan *Hare and the Tortoise* adlı yapım ses efektleri içeren ilk animedir. Kenzo Masaoka'ya ait 1933 yapımı *Chikara to Onna no Yo no Naka* adlı yapımda ise ilk kez dublaj kullanılmıştır. Lakin filmin herhangi bir sağlam kopyası olmadığı için kayıp filmler kategorisi altında gösterilmektedir. Bir sene sonra 1934 yılında ilk kez cel-animasyon tekniği kullanılarak *Chagama Ondo* adlı kısa anime filmi yayınlanmıştır.

Mitsuyo Seo'nun yönettiği 1945 yapımı *Momotaro: God Warriors of the Sea* adlı film, 74 dakikalık süresi ile ilk uzun metraj anime filmidir. Savaş döneminde çekilen bu film savaşı konu almaktadır ve umut ve barış temalarıyla o dönem genç bir mangaka (manga çizeri) olan Osamu Tezuka'yı derinden etkilemiştir. Günümüzde Toei şirketi olarak bilinen (Toei Animasyon bu şirkete bağlıdır) Japan Animated Films'in 1948 yılında kurulmasıyla animeler günümüz animelerine doğru şekillenmeye gitmiştir. Çoğunlukla savaş propagandaları ve reklamlar üzerine kurulu olan animeler yerini romanlardan ve Japon kültüründen gelen filmlere bırakmaya başlamıştır.

1958 yılında gösterime giren *Hakujaden*, Japon sinema tarihinin ilk renkli anime filmi olarak görülür. 60'lı yıllarda ise Japon animasyonları yavaş yavaş dünyaya yayılmaya başlamıştır. Tetsujin 28-go başta olmak

üzere *Wonder 3*, *8 Man*, *Jungle Taitei* ve *Testuwan Atom* (bilinen adıyla *Astro Boy*) İngilizce dublaj yapılan ilk anime örnekleridir. *Astro Boy*'un yaratıcısı olan Osamu Tezuka, 1958 yılında Toei ile çalışmaya başlamış, *Son-Goku the Monkey King* (Dragon Ball serisindeki Goku karakteri de bu Japon mitine dayanır) gibi önemli eserlerin icrasında bulunmuştur. Nitekim Tezuka, Toei ile anlaşması sona erdiğinde kendi stüdyosunu kurmuş (Mushi Production) ve eserlerini üretmeye oradan devam etmiştir.

1960'lı yılların başında sadece sinemalarda veya satılan film şeritleriyle projeksiyon makinelerinde izlenebilen animeler televizyona taşınmıştır. Dokuz dakika uzunluğunda ve renkli olan *Mogura no Adventure* televizyonda yayınlanan ilk anime örneğidir. Televizyonda yayınlanan *Astro Boy* animenin hem Japonya'da hem de dünya çapında büyük atılımlar yapmasına olanak tanımıştır. Ayrıca yüksek izlenme oranları nedeniyle televizyonda yayınlanan animelerin iyi bir gelir kaynağı olabileceğini de ispatlamıştır.

Takvimler 1970'li yılları gösterdiğinde Madhouse ve Sunrise gibi anime dünyasında önemli yere sahip olan iki stüdyo daha kurulmuştur. Bu dönemle birlikte yeni temalar ortaya çıkmaya başlamış ve bilimkurgu anime dünyasında yer edinmeye başlamıştır. 1974 yapımı *Uchu Senkan Yamato* ilk uzay-bilimkurgu anime filmidir. 70'li yılların sonuna doğru anime Japon kültürünün önemli bir parçası haline geldi ve her alanda ürünler üretilmeye başlanmıştır. Çok geçmeden de "otaku" (anime ile içli dışlı olan kişiler için kullanılan tabir) terimi Japon dilinde yer edinmiştir. 1979 yılında yayınlanan *Mobile Suit Gundam* ile dev robotların konu edildiği "mecha" türü anime kategorisi olarak önemli türlerden birisi haline gelmiştir.

1980'li yıllar anime dünyasının altın yılları olarak kabul edilir. Kurulan birçok stüdyo, farklı kategorilerde çıkan animeler ve iyileştirilen görüntü kalitesiyle (basit bir örnekle *Astro Boy* saniyede sekiz kare iken bu dönem saniyede yirmi dört kare kullanılmaya başlanmıştır.) adeta anime patlaması yaşanmıştır. *Captain Tsubasa*, *Golgo 13*, *Dragon Ball* gibi önemli serilerin yanında Studio Ghibli'ye ait önemli anime filmleri *Castle in the Sky*, *Grave of the Fireflies*, *My Neighbor Totoro* izleyicilerle buluşmuştur. Ve Topcraft çatısı altında çıkmasa da ilk Studio Ghibli filmi

olarak kabul edilen (sebebi yapımda çalışan kişilerin Ghibli'yi kurması) *Nausicaa of the Valley of the Wind*'in anime dünyasındaki yeri büyüktür. Aynı şekilde 1988 yapımı *Akira* da anime dünyasının mihenk taşlarından birisi olarak görülmektedir.

1991 yılında Japonya'da yaşanan ekonomik kriz anime dünyasını da etkilemiştir. Lakin bütçe kısıtlamalarına ve birçok anime stüdyosunun kapanmasına karşın popülerliğinden bir şey kaybetmemiştir. *Only Yesterday*, *Whisper of the Heart* ve *Princess Mononoke* 90'lı yılların önemli Studio Ghibli yapımlarıdır. 1992 yılında televizyonlarda yayınlanmaya başlayan *Sailor Moon* ve mecha türündeki *Neon Genesis Evangelion* izlenme oranlarıyla büyük başarılar elde etmiştir. 1997 yılında bir oyun uyarlaması olan *Pokemon*, günümüzde anime serisi dışında da her alanda karşımıza çıkmaktadır.

90'lı yıllardan itibaren CGI (computer generated imagery) giderek artan bir önemle animelerde boy göstermeye başlamıştır. 1997 yapımı *Princess Mononoke*'nin bazı sahnelerinde kullanılan CGI, tekniğin doğru kullanıldığında ne kadar etkili olabileceğini göstermiştir. CGI aynı zamanda para ve zaman da demektir. Elle gerçekleştirilen çizimlerde ufak bir hatanın bedeli baştan almak olabilirken bilgisayar ortamında gerçekleştirilen çizimlerde yapılan hatalar anında geri alınabiliyordur. Elle çizime nazaran daha seri gerçekleştirilen bilgisayar işlemleri daha az zaman almakta ve dolayısıyla daha fazla anime projesinin daha kısa zamanda yapılmasına olanak vermektedir. Lakin adeta seri üretim gibi gerçekleştirilen CGI yoğunluklu çizimler her zaman kalite bakımından tartışma konusu olmuştur. Elle gerçekleştirilen çizimler daha samimi bir hava sunarken CGI çizimleri daha dijitaldir. Birçok eleştirmen ve anime izleyicisi CGI'nin animelerde ne düzeyde kullanılması gerektiğini tartışmaya hala devam etmektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde kaliteli anime yapımları boy göstermeye devam etti. *Naruto*, *Bleach*, *Spirited Away* gibi yapımlar büyük beğeni topladı. 2006 yılında yine ekonomide yaşanan gerileme yılda çıkan anime sayısını düşürse de ayakta kalmayı başaran stüdyolar kaliteli yapımlar sunmaya devam etti. Ayrıca yine bu dönemde standardı 26 olan bölüm sayısı 13'e düşürüldü ve yaygın hale geldi. Yine bu dönemde Amerikan yapımlarında da çizimleri bakımından animelere (ve ilk bakışta Japon

yapımı sanılan) benzeyen yapımlar görmek mümkün. *Avatar* serisi buna verilebilecek en güzel örnektir.

Korku sineması ile adından bahsettiren Japonya, günümüzde animele-ri ile anılmaktadır. Geçmişten günümüze de anime kendi içinde bir evrim geçirmiş, gerek konu gerekse teknik olarak büyük ölçüde gelişmiştir. Değişen ve gelişen yaşam koşulları kültür algısını da değiştirmiştir. Anime-lerde bunu özellikle değişen konular ile görebiliriz. Günümüz animelerin- de bolca şiddet, cinsellik, kan, vahşet ve korku-gerilim öğeleri görülmek- tedir. Bu da küreselleşme ile birlikte oluşan yeni kültürün etkilerindendir. Günümüzde özellikle korku, gerilim, psikolojik ve cinsellik içeren anime türleri daha çok beğenilmektedir.

Anime Dünyasında Öne Çıkan Yönetmenler **Hayao Miyazaki**

1941 doğumlu Miyazaki'nin tartışmasız en önemli anime yönetmeni kabul edildiği tartışılmaz bir gerçektir. 1984 yılında *Nausica of the Wal-ley of the Wind* (Rüzgârlı Vadi) ile tanınmaya başlayan yönetmen inanıl- maz hayal gücü ve animelerinde kullandığı büyümlü dünyalarla ün yapmış- tır. 2001 yılında çıkan *Spirited Away* (Ruhların Kaçışı) filmi Akademi Ödülü kazanan ilk Japon animasyonu olma unvanına sahiptir.

Osamu Tezuka

Animenin babası diye de anılan 1928 doğumlu Tezuka, *Astro Boy* ile Japon animasyonlarının kapılarını batıya açmıştır. 50'li ve 60'lı yıllarda eserlerinde kullandığı sıra dışı tekniği ve konuları ile Japonya'nın Walt Disney'i lakabını alan mangaka ve yönetmen, 1989 yılında aramızdan ayrılmıştır.

Shinichiro Watanabe

1965 doğumlu yönetmen, yapımcı ve yazar Watanabe, 1990'lı yılların sonunda çıkardığı *Cowboy Bebop* ve 2000'li yılların başında çıkardığı *Samurai Champloo* ile batı dünyasında da büyük ses getirmiştir. Jazz

müzikleri ve noir (kara film) temasıyla öne çıkan yönetmenin yönettiği anime serisi sayısı bir elin parmağı kadar olsa da yeteneği ile dikkat çekmektedir.

Satoshi Kon

Pankreas kanseri sebebiyle henüz 46 yaşında vefat eden 1963 doğumlu yönetmen, anime dünyasının hayalperest yönetmeni olarak bilinmektedir. Psikolojik etmenleri, gerçeklik ve hayal unsurlarını birbirine karıştırıp kimsenin cesaret edemeyeceği sularda yüzen yönetmen, *Perfect Blue*, *Paprika* gibi filmleriyle adından söz ettirmiştir.

Katsushiro Otomo

1954 doğumlu yönetmen, mangasını da yazdığı 1988 yapımı filmi *Akira* ile kalitesini kanıtlamıştır. Animasyon dünyasında önemli bir yere sahip olan Winsor McCay Ödülü ve Angoulême Büyük Ödülü'nde ödül olan ilk mangaka olma unvanına sahiptir. *Akira*'dan önce çıkardığı *Neo Tokyo* ve on yıl yapım aşamasında kalan, 20 milyon dolarlık bütçesiyle *Steamboy* diğer önemli yapımlarıdır.

Korku Sinemasında Animeler ve Örnekleri

Japon korku öğelerinden Japon animasyonları animeler de nasibini almıştır. 1953 yapımı *Ugetsu Monogatari*'den sonra ortaya çıkmaya başlayan korku hikâyeleri kısa bir süre sonra anime stüdyolarına da sıçramıştır. Şair ve çocuk kitapları yazarı Kenji Miyazawa'nın eserlerine dayanan 1958 yapımı *Chuumon no Ooi Ryouriten* (1993 ve 2003 uyarlamaları da mevcuttur) bilinen ilk korku türündeki anime filmi örneğidir. "Stop motion" yani kamera karşısındaki objelerin kare resimlerini çekerek hazırlanan 18 dakikalık bu kısa film Britanyalı iki avcının derin bir ormanda kaybolup garip bir restorana sığınmalarını konu alıyor. Restorana girerek bir sonraki hamlelerini tartışmak isteyen iki avcıyı kötü bir sürpriz beklemektedir çünkü restoran hiç de normal bir yer değildir. Aksine doğaüstü güçlerin egemenliği altındadır.

Korku-macera türündeki *Bouken Shounen Shadar* ise 1967 yılında yayınlanmaya başlayan 156 bölümüyle bu türdeki ilk anime serisidir. Burada ise doğaüstü elementlerin aksine dünyayı istilacı güçlerden kurtarmaya çalışan Genç Shadar'ın maceraları konu edilmektedir.

Korku türündeki animelerde batı kültürünün etkilerini de fazlasıyla görmek mümkündür. Vampir serileri başta olmak üzere zombiler, psiko-patlar, seri katiller, Hz. İsa ve kilise gibi öğeler Japon korku filmlerinde olduğu gibi animelerde de mevcuttur. Batı kültüründen etkilenen ve en fazla ön planda olan anime örneği şüphesiz *Hellsing* (2001) ve *Hellsing Ultimate* (2006 – 2012) serileridir. Öte yandan geleneksel Japon korku unsurları barındıran *Jigoku Shoujo* (2005 – 2006 – 2008) tarzında animeler de mevcuttur.

Korku Türündeki Animelerde Öne Çıkan Eserler **Gakkou no Kaidan**

Ghost Stories olarak da bilinen ve 20 bölümden oluşan 2000 yapımı animede olaylar Satsuki Miyanoshita ve küçük kardeşi Keichiro'nun Tokyo'dan hastalıktan ölen annelerinin küçük kasabasına taşınması ile başlar. Kasabanın eski okul binası, şeytanlar ve kötü ruhların etkisi altındadır. İlk olarak iki kardeş bu tüyler ürpertici okuldan uzak dursa da kedileri kaya kötü bir ruh tarafından alıkonulunca iki kardeş ve arkadaşları kasabayı tehdit eden bu doğaüstü varlıklara karşı savaşmaya karar verirler.

Animede doğaüstü varlıklar olan şeytanlar ve şeytan çıkarma ayinleri temel alınmakta. Japon korku unsurlarına batının şeytan çıkarma ayinlerinin karıştığı söylenebilir. Animenin farklı bir özelliği ise yapımın doğaüstü-korku türünde olmasına karşın, batı için hazırlanan versiyonunun kara mizah türünde oluşudur. Bunun sebebi de İngilizce dublajın orijinalinden farklı olması ve konuşmalara mizah katılmasıdır.

Hellsing

2001 yılında çıkmış vampir temalı bir seri olan *Hellsing*, günümüzde geçmektedir. İngiltere'de kraliçe adına çalışan Hellsing teşkilatı, vam-

pirleri avlayıp yok etmektedir. Lakin son zamanlarda teşkilatın başı ileri teknoloji ürünü olan bir çip nedeniyle sonradan vampire dönüşmüş ucubeler ile derttedir. Hellsing Teşkilatı da bir yandan sonradan olma vampirlerle uğraşırken bir yandan da teşkilata sürekli çamur atmaya çalışan ve Vatikan teşkilatı olan Iskariot ve adamları ile uğraşmaktadır. Çünkü Iskariot, Hellsing'in bünyesinde bulunan ve çok güçlü bir vampir olan Alucard'ı yok etmek istemektedir.¹⁶⁹

Hellsing adlı anime Japon korku kültüründen tamamen arınmış ve batıyı benimsemiş bir animedir. Vampirler, kilise, Vatikan gibi temalara sahip olan animenin içeriğinde Japonya'ya ait unsurlar görmek mümkün değildir. Korku öğeleri bakımından vahşet, parçalanmış cesetler, güçlü Alucard karşısında yaşanan çaresizlik ve bolca kan içermektedir. Öyle ki anime görülebilecek en şiddet dolu yapımlardan birisidir. 2006 ve 2012 yılları arasında yayınlanmış ve kaynak materyali mangaya daha fazla sadık kalmış on bölümlük bir serisi daha bulunmaktadır.

Elfen Lied

13 bölümden oluşan 2004 yapımı seri, “diclonius” adı verilen ve insanoğlunun evrimleşmiş hali olarak tabir edilen varlıkları konu almaktadır. Dicloniusların kafalarında ufak boynuzları bulunmasına rağmen en önemli özellikleri çok tehlikeli olmalarıdır. “Vektör” adı verilen ve sırtlarından çıkarabildikleri görünmez kollar sayesinde bir insanı rahatça ikiye bölme gücüne sahiptirler. Üstelik bir Diclonius'un en büyük arzusu öldürmektir. Anime, Lucy adındaki diclonius ve çocukluğunda büyük bir trajedi yaşamış olan (öyle büyüktür ki unutmamıştır) Kouta adlı genci konu almaktadır.

Elfen Lied tamamen şiddet ve psikolojik gerilim üzerine kuruludur. Şiddet unsurları Lucy üzerinden aktarılırken psikolojik kısmı Kouta ve diğer normal karakterler üzerinden sunulmaktadır. Şiddet ve yıpratıcı psikolojik unsurların yanında çocuk istismarı da animede işlenen bir di-

¹⁶⁹Moral Rafet Kaan, **Hellsing**,

<http://www.anime-inceleme.com/2009/12/hellsing.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

ğer konudur. İçeriği bakımından *Elfen Lied* izlenebilecek en depresif ve ürkütücü animelerdendir.

Jigoku Shoujo

Yirmi altı bölümlük üçer seriler halinde 2005, 2006 ve 2008 yılları arasında yayınlanmış olan *Jigoku Shoujo* (Cehennem Kız) adeta Japon korku kültürünü resmetmektedir. Anime, Hell Link adlı internet sayfası aracılığı ile insanların nefret ettikleri kişileri cehenneme yollamasını konu almaktadır. Sadece gece yarısı girilebilen bu siteye nefret edilen kişinin ismi yazılırsa Cehennem Kız Emma Ai gelerek bu isteği yerine getirecek ve ismi yazılan kişi cehenneme yollanacaktır. Fakat Emma Ai'in dediği gibi bir kişi lanetlenirse iki mezar kazılır. Laneti yapan da sonunda cehenneme gidecektir.¹⁷⁰

Soluk teni ve salınmış uzun saçları ile bir yurei hayaleti temsil eden Emma Ai, klasik bir Japon korku ögesidir. Her bölümde birisini cehenneme götürmek için yardımcıları ile beraber gelmekte ve her bölümde farklı Japon korku unsurları karşımıza çıkmaktadır. *Hellsing* gibi anime-lerin aksine, *Jigoku Shoujo* tamamen psikolojik olarak izleyicisini korkutmakta ve germektedir. 78 bölüm süren serinin her bölümünde farklı bir tema işlenmesi geleneksel Japon korku öğelerinin ne kadar geniş olduğunun bir başka kanıtıdır.

Higurashi no Naku Koro ni

When They Cry adı ile de bilinen 2006 yapımı anime bir oyun uyarlaması olup psikolojik korku üzerine kuruludur. Maebara Keichi adında bir genç yeni taşındığı kasabada, yeni arkadaşlar edinir ve onlarla oldukça iyi zaman geçirir. Lakin köy korkunç bir gizem saklamaktadır. Her yıl düzenlenen festivalde bir cinayet işlenmektedir ve bir kişi de ortadan

¹⁷⁰Moral Rafet Kaan, *Jigoku Shoujo*,

<http://www.anime-inceleme.com/2010/08/jigoku-shoujo.html>,

(Erişim Tarihi: 09.09.2016).

kaybolmaktadır. Doğal olarak köyün yeni sakini Keichi de bu yaşananları araştırmak istemektedir.

Anime küçük kızların etrafında döndüğü için şiddet unsurları daha bir ürkütücü olsa da aslen korku kaynağını gerilim ve gizemden almaktadır. Anime, ne tam olarak şiddet ve kan içerikli ne de tam olarak psikolojik etmenlerle donatılmıştır. Yapım bu ikisinin arasında gidip gelmektedir. Yeri geldiğinde şiddet sahneleri ile izleyicisinin nefesini kesmeyi amaçlarken yeri geldiğinde karakterlerin duygusal patlamaları ve yaşadıkları korku izleyiciye aktarılmak istenmektedir.

Highschool of the Dead

2010 yılında yayınlanan 12 bölümlük seri, batı korku kültürünün mi-henk taşlarından birisi olan zombileri ile dikkat çekmektedir. *Highschool of the Dead* aslında konu olarak çoğu zombi temalı yapımlardan farksızdır. Her zamanki gibi hayat normal seyrinde ilerlerken bir yerlerden bir virüs patlak verir ve ölümler ayaklanır. Sonun başlangıcı başlamış olur.¹⁷¹

Highschool of the Dead aslında tam olarak korku kategorisine giren bir yapımdır. Ecchi diye tabir edilen cinselliğin daha ön planda olduğu seri batıdan zombi öğesini alarak cinsellik ile birleştirmiş ve izleyicisine sunmuştur. Barındırdığı kan ve şiddet unsurları serinin korku öğesinin temelini oluşturmaktadır.

Shiki

2010'da yayınlanmaya başlayan *Shiki*, bir başka vampir temalı animedir. Hikâye Sotoba adında, etrafı ormanlarla çevrili sakin ve sessiz bir köyde geçmektedir. Kasaba, sıradan, normal alışagelmış bir kasabadır. Bu kasabada herkes birbirini tanımaktadır ve suç oranı sıfırdır. Doğal ölümler haricinde herhangi bir ölüm gerçekleşmez ve buradaki insanlar birbirlerine düşkün oldukları kadar dedikodu yapmayı da sevmektedir. Günün birinde, yıllardır boş olan Kanemasa malikânesine birileri taşınır

¹⁷¹Moral Rafet Kaan, **Highschool of the Dead**, <http://www.anime-inceleme.com/2010/10/highschool-of-dead.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

ve aynı sırada garip olaylar meydana gelmeye başlar. İnsanlar önce halsizleşir sonra yatağa düşer, ardından da ölmeye başlarlar. Taşınan aile tüm kasaba halkının dikkatini çeker çünkü malikâneyi sanki yüzyıllar öncesinden kalma bir şato gibi inşa etmişlerdir. Lakin kimse ikinci kez onlara dönüp bakmaz ve ölümler arasında bir bağ kurmaz.¹⁷²

Shiki de ünlü *Hellsing* gibi batı kültüründen vampirleri almıştır, lakin *Hellsing*'teki gibi aşırı şiddet ve durmak bilmeyen kan gibi öğeler mevcut değildir. Animenin esas korku kaynağı yarattığı gizem ve her bölümde artan gerilimdir. Dolayısıyla *Shiki* animesini izleyen birçok insana göre animenin ilk bölümleri yavaşken giderek hızlanmaktadır. Bunun sebebi ise şüphesiz Japon korku sinemasının unsurlarından birisi olan gerilimi tırmandırma tekniğidir. *Shiki* animesinde vampir var diye değil, şimdi ne olacak diye gerilip korkabilirsiniz.

Another

2012 yapımı anime serisi Yukito Ayatsuji'nin 677 sayfalık aynı adlı romanından uyarlanan bir animedir. *Another*'da olaylar 1998 yılında geçmektedir fakat hikâye 1972 yılında yaşanan olaylara dayanmaktadır. 1972 yılında, küçük bir kasaba olan Yomiyama kasabasında, Kuzey Yomiyama Orta Okulu'nun 3-3 sınıfının başarılı ve sevilen öğrencisi Misaki hayatını kaybeder. Tüm öğrenciler ve öğretmenler bu ani ölümle şoka uğrar fakat öğrencilerden birisi "Misaki ölmedi, bakın işte orada" deyince tüm sınıf, hatta öğretmenler bile Misaki sanki yaşıyormuş gibi davranmaya başlarlar ve hayatlarına devam ederler. Misaki'nin sırası sanki kendisi gerçekten orada oturuyormuş gibi boş bırakılır ve hatta mezuniyet törenine bile okul sırası götürülür. Buraya kadar her şey garip olsa da sıra dışı bir şey yoktur. Fakat mezuniyet resmi çekildiğinde herkes şok olur çünkü merhum Misaki de resimde görülebilmektedir. Ölü gibi bembeyazdır, fakat yine de resimdedir ve gülmektedir.¹⁷³

¹⁷²Koç M. Cem, *Shiki: Hayatını Kaybetmiş Sevdiklerinizi Tekrardan Görmenin Bedeli Ağır Olabilir*, <http://filmanalizi.com/shiki-anime/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

¹⁷³Moral Rafet Kaan, *Another*, <http://www.animeinceleme.com/2012/04/another.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

Lanetlere ve hayaletlere yer verilen yapım bir okulda geçer. Kaza niteliğinde değişik ölümler meydana gelmeye başlamasıyla gerilim her bölümde artacaktır. Animede klasik hayalet ve lanet teması işlenmiş olup tıpkı filmlerde görülebileceği üzere tansiyon her bölüm biraz daha artmakta, izleyicinin üzerinde heyecan ve beklenti ile baskı oluşturulmaktadır.

Corpse Party

Aynı adlı oyundan uyarlanan ve devamı niteliğini taşıyan, tam adıyla *Corpse Party: Tortured Souls* olan 2013 yapımı OVA (orginal video animation) serisi sadece dört bölümden oluşsa da şiddetin ve işkencenin zirve yaptığı animelerdendir. Birçok kaynak ve eleştirmene göre en dehşet verici anime olma özelliğine sahip olan seri bir okulda geçmektedir ve çeşitli işkencelere maruz kalan ilkökul öğrencileri konu edilmektedir.

Corpse Party'yi Sion Sono'nun kana doymuş filmlerine benzetmek mümkündür. Kan, işkence ve gerilim sahneleri ile izleyicisini altüst etmeyi amaçlayan yapım Japonların konu şiddet olunca sınır tanımadığının açık bir örneğidir.

Yamishibai: Japanese Ghost Stories

Her bölümü beş dakika süren, 39 bölümden oluşan ve ilk kez 2013 yılında izleyicisinin karşısına çıkan animede her hafta akşam beş saatlerinde sarı maskeli bir adam ortaya çıkarak Japon efsanelerinden beşer dakikalık hikâyeler anlatmaktadır.

Kaynağını klasik Japon korku folklorundan alan anime, tıpkı *Jigoku Shoujo* gibi geleneksel korku elementleri kullanmaktadır. Hayaletler, kötü ruhlar, intikam, ihtiraz, kıskançlık gibi unsurların bolca serpiştirildiği bölümleri bir hayli kısa olan bu anime Japon mitolojisi ve korku öğelerinden hoşlananlar için ideal bir kaynak oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Karasoy Olca, **Sion Sono: Aşk ve Nefret Üçlemesi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2016. s.4-11.
- McRoy, Jay. **Japanese Horror Cinema**, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005.
- Powell, Anna. **Deleuze and Horror Film**, Edinburgh: Edinburgh University Pres, 2005.

İnternet Kaynakları

- Harris H. Mark, **Japanese Horror Movies**, <http://horror.about.com/od/foreignhorrormovies/a/japan.htm>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Karasoy Olca, **Kötülüğün Öteki Adı: Michael Myers “Halloween” Film İncelemesi**, <http://filmanalizi.com/1036-2/>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).
- Karasoy Olca, **Child's Play/Çocuk Oyunu (1998) Film Analizi**, [http:// filmanalizi.com/childs-play-1-cocuk-oyunu-1988/](http://filmanalizi.com/childs-play-1-cocuk-oyunu-1988/),(ErişimTarihi:10.09.2016).
- Koç M. Cem, **Shiki: Hayatını Kaybetmiş Sevdiklerinizi Tekrardan Görmenin Bedeli Ağır Olabilir**, <http://filmanalizi.com/shiki-anime/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Moral Rafet Kaan, **Hellsing**, <http://www.anime-inceleme.com/2009/12/hellsing.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Moral Rafet Kaan, **Jigoku Shoujo**, <http://www.anime-inceleme.Com/2010/08/jigoku-shoujo.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Moral Rafet Kaan, **Highschool of the Dead**, <http://www.anime-inceleme.com/2010/10/highschool-of-dead.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Moral Rafet Kaan, **Another**, <http://www.anime-inceleme.com/2012/04/another.html>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

JAPON SİNEMA ENDÜSTRİSİ TARİHİNE GENEL BAKIŞ: STÜDYOLAR VE FESTİVALLER

Yeter Şeko

Doğduğu ilk günden büyük bir endüstrinin parçası olacağının sinyallerini veren sinema, 21. yüzyılda kitleleri peşinden sürüklemeye devam etmektedir. Seyircisi ile bulunduğu ilk yer Fransa olmasına karşın, günümüz sinema dünyası Amerikan sinemasının temsili olan Hollywood filmlerinin hegemonyası altındadır. Öte yandan Hollywood, filmleri ile gerçekliği yeniden kurgulamaktadır. Vietnamlıların haksız olduğunu, Almanlar deyince Nazi subaylarını, Meksikalıların hırsız olduğunu, Afrika kökenli insanların sadece uyuşturucu satan kötü insanlar olduğunu, Ortadoğuluların terörist, Uzakdoğuluların acımasız mafya üyeleri olduklarını sanıyorsak ve hâlâ Kızıldere'liilerin karşısında kovboyların tarafını tutuyorsak yeniden yaratılmış bir gerçekliğe inanıyoruz demektir.¹⁷⁴

Öte yandan dünyanın pek çok farklı ülkesinde yerel sinemalar her geçen gün biraz daha gelişmektedir. Bu da modern dünyanın içinde olduğu Hollywood etkisinin yakın zamanda kırılacağını göstergelerinden biridir. Avrupa sineması yükselişte, Latin Amerika sineması artık kendi estetiğini oluşturdu. Uzak doğu sineması ise farklı coğrafyalar da izlenen filmler üretebiliyor.

Hollywood sinemasına alternatif oluşturan Uzakdoğu ülkelerinden biride şüphesiz ki Japonya'dır. Akira Kurosawa'nın yönettiği Rashomon'un 1951 yılı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazanması, Japon sinemasının Batı ülkelerince keşfedilmesinin tarihidir.¹⁷⁵ Batı ülkeleri tarafından oldukça geç keşfedilse de Japon Sineması sanıldığından daha köklü bir geçmişe sahiptir. İlk başarılı Japon filmi 1897 yılında yapılmıştır.¹⁷⁶ Lumiere Kardeşlerin Cinematografi'yi 1895 yılında icat et-

¹⁷⁴Oylum Rıza, *Uzakdoğu Sineması*, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011, s.7.

¹⁷⁵Nowell-Smith Geoffrey, *Dünya Sinema Tarihi*, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s.811.

¹⁷⁶Keiko I. McDonald, *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*, Hawaii: University of Hawaii Publishing, 2006. s.3.

tiği göz önünde bulundurulduğunda, Nerdeyse sinemanın doğuşu ile eş değer bir tarihe sahip Japon sinemasının, günümüzde, dünyanın dördüncü büyük sinema endüstrisine sahip olması kaçınılmazdır.¹⁷⁷

Hollywood sineması ile kıyaslandığında daha az bir bilinirliğe sahip olmasına rağmen Japonya’da da her yıl yüzlerce film üretilmektedir. Japon sinema endüstrisinin en önemli lokomotifini ise şüphesiz ki Japon Film stüdyolarıdır. Sinema kavramı ile çok erken tanışan Japonya’da ilk film stüdyoları da 1920’li yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Japonya’nın sinema konusunda dünyanın dördüncü güç olmasını sağlayan başlıca Japon film stüdyoları ise şöyle sıralanabilir.

- ❖ Daiei Motion Picture
- ❖ Art Theatre Guild
- ❖ Kadokawa Shoten
- ❖ Toho
- ❖ Nikkatsu Corporation
- ❖ Shochiku
- ❖ Toei Company

Daiei Motion Picture (Daiei Kabushikigaisha)

Japonca tam adı ile “*Daiei eiga kabushikigaisha*” film olan Daiei Motion Picture film stüdyosu, 1942 yılında Japon savaş hükümeti yönetiminde kurulmuştur. Japon sinema endüstrisinde var olan 10 film stüdyosuna ek olarak kurulan Daiei’nin kurulma amaçlarından en önemlisi: Pazarı tekelleştiren Toho ve Shochiku gibi büyük film şirketleri ve batmanın eşiğindeki Shinko Kinema ve Daito film şirketleriyle birleşerek varlığını devam ettirmeyi başaran Nikkatsu gibi şirketlere alternatif olmaktır. Sağ görüşlü yazar Kikuchi Kan (1888-1948), yeni kurulan film şirketinin ilk resmi başkanı olana kadar, Daiei’nin yönetim işlerini daha

¹⁷⁷Australia & International Companions, "Top 50 countries ranked by number of feature films produced, 2005–2010", (Erişim Tarihi: 06.09.2016)

önceden Shinko Kyoto film stüdyosunun başkanlığını yapan Nagata Masaichi (1906-1985) üstlenmiştir. 1945 ile 1947 yılları arasında köklü değişiklikler yaşayan şirket öncelikle tekel karşıtı politikalar altında Nikkatsu film şirketi ile birçok bireysel anlaşmaya imza atmıştır. Yeni başkan Nagata'nın desteği ile Daiei'nin kendi bağımsızlığını kazanması için önemli adımlar yine bu yıllarda atılmıştır. Tokyo ve Kyoto'da şirketleri olan Shinko Daito ve Nikkatsu'nun her türlü imkânından faydalanan Daiei, bu şirketlerin çalışanları ve anlaşmalı aktörlerini kendi filmleri için kullanmıştır.

Daiei stüdyosunda erken dönem yapımlarının çoğu savaş propaganda-sı teması etrafında şekillenmiştir. Yönetmen Manrue Santaro'nun *İlahi Bir Rüzgâr'dı Esen/Kakute Kamikaze Wa Fuku* (Thus Blew The Divine Wind) filmi ile yine Manrue'nin yönetmenliğini yaptığı *Kikuchi Kan*'ın Meiji Bölgesi'nin *Halk Tarihi* adlı kitabından uyarlanan Western film, 1872 yılında çok ses getiren bir kazayı anlatmaktadır. Daiei'nin erken dönem sinemasının karakteristiğini en iyi yansıtan filmlerden bir diğeri olan *Köle Gemisi/Maria Ruzo- Ko Jiken:Doreisen* (The Slave Ship, 1943) filmi de Yokohama'ya demir atmış bir Portekiz gemisinde kötü yaşam koşulları altında yaşamlarını devam ettirmeye çalışan Çinli işçilerin hayatını işlemektedir.

1950'li yıllarda altın çağını yaşayan stüdyo, uluslararası festivallerde ödül kazanan pek çok yapıma imza atmıştır. Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmi 1951 yılında düzenlenen Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan Ödülünü" alması yalnızca Daiei stüdyosu için değil Japon Sineması tarihi için önemli bir yere sahiptir. Kurosawa'nın deniz ötesinde kazandığı bu başarıyı yine Daiei yapımları olan Kenji Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Hikâyeleri/Ugetsu Monogatari* (Tales of a Pale and Mysterious Moon After the Rain, 1953) ve Teinosuke Kinugasa'nın *Cehennem Kapıları /Jigokumon* (Gate of Hell, 1953) filmleri uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle devam ettirmişlerdir.¹⁷⁸

1970'li yıllara kadar pek çok başarılı filme imza atan stüdyo, 1971 yılında iflas ettiğini açıklamış ve 2002 yılında Kadokawa Picture şirketi

¹⁷⁸Sharp Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011. s.47.

Art Theatre Guild (Ato Shiata Girudo)

Kısaltılmış ve yaygın olarak bilinen adı ile ATG, 15 Kasım 1961 yılında kurulmuştur. Yüksek kalite yabancı sanat filmlerinin Japonya'da tanıtılması amaçlı kurulan ATG, bunun yanı sıra kendi ülkesinde ki bağımsız yönetmenlerin filmlerinin tanıtımı için olanaklarda sağlamıştır. ATG'nin kurulması film eleştirmenleri ve özellikle Nagamasa Kawakita ve Kashiko Kawakita gibi Japon film endüstrisinin belirgin figürleri için yeni bir sirkülasyon oluşmasını sağladı. ATG'nin ilk başkanı, Toho film stüdyosu başvekili İwao Mori'ye yakınlığı ile bilinen Tsuneo İseki'dir. ATG 1960'lı yıllarda yaptığı işlerle Japon Yeni Dalgası'nda önemli bir rol oynamıştır.

Yabancı filmlerin Japonya'da dağıtımına getirilen kotaların ve hali hazırda baskın olan büyük stüdyoların olduğu 1950'li yıllarda, Japon sinema izleyicisinin, daha deneysel ve az reklamsız çalışmalar olan, Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Satyajit Ray gibi ünlü yabancı yönetmenlerin filmlerini ulaştırmakta zorluk çekmiştir. 1962 yılında AGT, Toho'nun da desteği ile piyasadaki bu boşluğu doldurmak amacı ile ülkenin çeşitli yerlerine 10 adet sinema salonu kurmuştur. Bu salonların amiral gemisi ise şüphesiz ki Kuzui Kinshiro tarafından yönetilen Art Theatre Shinjuku Bunka salonu olmuştur.

ATG'nin gösterimini yaptığı ilk yabancı film ise Polonya yapımı Jerzy Kawalerowicz tarafından yönetilen *Mother Joanna of the Angels* filmidir. Bu ilk filmden sonra ise gösterimde olan birçok film ile yine yakın zamanda gösterime girmiş Jean Cocteau'nun *Le Testament d'Orphée* filmi (1960), Ingmar Bergman'ın *Wild Strawberries*'i (1957), Luis Buñuel'in *Viridiana*'sı (1961), ve John Cassavetes'in *Shadows* filmi (1959) gibi pek çok film yayınlanmıştır. Bu filmlere olan ilgiden sonra ATG yakın dönemde yayınlanmış filmlerin yanı sıra daha eski yapımların tarihlerine sahip ama kült olarak kabul gören Sergei Eisenstein'in Batt-

¹⁷⁹Kuloğlu Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları, Japon Sinema E-Dergisi*, Sayı:4, Mayıs 2016, s.8.

leship Potemkin (1925), *Alexander Nevsky* (1938), ile *Ivan the Terrible* (1945) gibi filmlerinin gösterimini de gerçekleştirmiştir. Yabancı filmlerin gösterimlerinin yanı sıra ATG Japonya'da ki, Shindo Kaneto'nun *Adam/Ningen* filmi (The Man, 1962), Hani Susumu'nun *Kadın ve Adam/Kanojo to kare* filmi (She and He, 1963), Kuroki Kazuo'nun *Sessizliğin Kantları Yoktur/Tobenai chinmoku* filmi (Silence Has No Wings, 1966) ve Mishima Yukio'nun *Vatanseverlik/Yukoku* filmi (Patriotism, 1966) gibi bağımsız yönetmenlerin filmlerine de solanlarında yer vermiştir.

1967 yılına gelindiğinde ATG, artık belirli bağımsız yönetmenlere film yapmaları için bütçe sağlamaya başlamıştır. Piyasadaki ticari stüdyoların sağladığı bütçenin dörtte biri kadar kısıtlı bir bütçe olsa da, film yapma konusunda sıkıntılar çeken birçok bağımsız yönetmen ATG'nin bu girişiminden faydalanmıştır. Shohei İmamura'nın *Bir Adamın Yok Oluşu/ Ningen johatsu* (A Man Vanishes, 1967) filmi ile başlayan bu yeni dönem, sonraki yıllarda Nagisa Oshima'nın *Asılarak Ölüm/ Koshikei* (Death by Hanging, 1968) filmi ile devam etmiştir. Nagisa Oshima, 1968 ile 1972 yılları arasında kendi şirketi Sozoshia ile ATG'nin ortak yapımı olan toplamda beş film çekmiştir. 1967 yılının Ağustos ayında Art Theatre Shinjuku Bunka'nın bodrum katında yeraltı filmleri ve canlı performanslar için bir "*Scorpio Tiyatrosu*" isimli sergi salonu daha açmıştır. Kenneth Anger'in *Scorpio Rising* (1964) filminden esinlenerek isimlendirilen bu yeni salon Masao Adachi'nin deneysel ve hikâyesiz filmi *Gingakei* (Galaxy, 1967) ile açılmıştır. Toshio Matsumoto'nun *Bara no soretsu* (Funeral Parade of Roses, 1969), Masahiro Shinoda'nın *Shinju-ten Amijima* (Double Suicide, 1969), Kazuo Kuroki'nin *Nihon no akuryo* (Evil Spirits of Japan, 1970) ve Shuji Terayama'nın *Sho o suteyo, machi e deyo* (Throw Away Your Books, Lets Go into the Streets, 1971) filmleri ise ATG'nin ulusal ve uluslararası alanlarda ses getiren yapımları olmuştur.

1979 yılında şirketin yeni başkanı olan Shiro Sasaki, stüdyonun çalışma alanını daha pornografik filmler olarak bilinen "*Pembe Filmler*" üzerine şekillendirmiştir. Sasaki, katı ahlak kurallarına sahip Japon toplumunun sineması için bir kırılma olan Kazuyuki İzutsu'nun *Gaki teikoku* (Empire of Kids, 1981), Kichitaro Negishi'nin *Enrai* (Distant Thunder, 1981), Banmei Takahashi'nin *İrezumi ari* (Tattoo, 1982) gibi filmleri

1980'li yıllarda Director's Company ile birlikte çekmiştir.

Stüdyonun çektiği son film ise Nobuhiko Obayashi'nin *No-yuki yama-yuki umibe-yuki* (Bound for the Fields, the Mountains and the Seacoast, 1986) filmi olmuştur. Bu yapımdan sonra film yapma işini bırakan ATG, film dağıtımına devam etmiştir. Bu dönemden sonra Japon sinema endüstrisinde etkinliği azalmaya başlayan ATG'nin seyirci ile buluştuğu son film ise, Kaneto Shindo'nun *Bokuto kidan* (The Strange Tale of Oyuki, 1992) filmi olmuştur.¹⁸⁰

Kadokawa Pictures (Kadokawa EigaKabushikigaisha)

Japonya'nın en önemli film şirketlerinden biri olan Kadokawa Pictures, ismini şirketin kurucusu sayılan Haruki Kadokawa'nın aile isminden almıştır.¹⁸¹ 1942 yılında kurulan ve 2002 yılında bünyesine Daiei Pictures'i katan Kadokawa önceleri manga, dergi ve popüler yayınları yayınlamak amacı ile kurulsada daha sonrasında yayın grubunu genişletmiştir.¹⁸² Resmi olarak 1972 yılında Japon film endüstrisine giren Kadokawa, küresel pazarda rekabet edebilecek filmler yapmak amacı ile kurulmuştur. Şirketin ilk başkanı olan Haruki Kadokawa, erken dönem çekilen filmlerin konularını, kendinden önce babası Genyoshi Kadokawa'nın Kadokawa Shoten Yayıncılık adı altında bastırıldığı mangaların hikâyeleri oluşturmuştur.

1993 yılına kadar neredeyse 63 film yapan Kadokawa, 1980'li yıllarda gişe rekorları kıran birçok yapıma imza atmıştır. Şirketin çektiği ilk film ise Kon Ichikawa'nın gizem gerilim türündeki *İnugami-ke no ichizoku* (The Inugami Family, 1976) filmidir. Kadokawa Picture, bu ilk filmin ardından birçok western film çekmiştir. İlerleyen zamanlarda George

¹⁸⁰Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.24-27.

¹⁸¹Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.117.

¹⁸²Kuloğlu Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları, Japon Sinema E-Dergisi*, Sayı:4, Mayıs 2016, s.8.

Kennedy, Broderick Crawford, Glenn Ford, Chuck Connors, Chiba gibi Amerikan oyuncular ile çekimlerinin Tokyo ve New York'ta geçtiği filmler çeken Kadokawa, bu yapımlar için büyük bütçeler ayırmıştır. Hem İngilizce hem de Japonca olarak Japonya ve Amerika'da da gösterime giren filmler ile Kadokawa, okyanus ötesi ülkelere ulaşmıştır. Öte yandan ayrılan tüm bu büyük bütçeler ve yabancı oyuncular ile çekilen filmlere rağmen stüdyo, yerelde kazandığı başarıyı Amerika'da elde edememiştir.

Haruki Kadokawa, stüdyo bünyesinde toplamda altı filmin yönetmenliğini de üstlenirken film yapımı dışında yazarlıkla da uğraşmıştır. Haruki, 1993 yılında kokain kaçakçılığı suçu ile tutuklanması üzerine aile şirketi olan Kadokawa'dan ayrılarak yerine küçük erkek kardeşi Kadokawa Tsuguhiko (1943–) geçmiştir. Haruki'nin Hollywood pazarına dâhil olmak için attığı başarısız adımlar sebebi ile araları açık olan kardeşlerin arası bu yüzden daha çok bozulmuştur. 100 milyon yen karşılığında 1994 yılında serbest bırakılan Haruki, 1995 yılında Haruki Kadokawa Office adıyla kendi şirketini kurmuştur. Haruki Kadokawa'nın şirketten ayrılması üzerine kısa bir süre yeniden teatral film yapımına geri dönen Kadokawa Shinto, 2002 yılında Daiei satın aldıktan sonra pazarda ki yerini yeniden güçlendirmeye başlamış ve şuan bilinen adı ile Kadokawa Picture halini almıştır.

Toho (TohoKabushikigaisha)

Japonya'nın en büyük film şirketlerinden biri olan Toho, 1932 yılında Ichizo Kobayashi tarafından kurulmuştur.¹⁸³ İsmi Tokyo-Takarazuka Theater Company'nin kısaltmasından alan Toho, sinema, tiyatro, video müzik, video oyun, film dağıtım ve gösterimleri gibi çalışmalarıyla Japonya'da başı çeken şirketlerden biridir. Hankyu Railway (*Hankyū Densetsu*) şirketinin başkanı Ichizo Kobayashi, 1932 yılında Tokyo Ta-

¹⁸³Kuloğlu Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları, Japon Sinema E-Dergisi*, Sayı:4, Mayıs 2016, s.8.

karazuka Tiyatrosu'nu kurarak Toho film stüdyosunun temellerini attıktan birkaç yıl sonra Tokyo'nun merkezinde daha gösterişli ve çoğu birinci sınıf kalitede mekânlar oluşturmuştur. Tiyatro müteşebbisi ve film oyuncusunu olarak kısa sürede başarıya ulaşan Toho, Shochiku'ya rakip gösterilen ilk şirket olmuştur. 1935 yılında Kobayashi dönemin popüler yapımlarından Osaka Mainichi Sesli Haber Filmi programının telif hakkını alarak 1936 yılında film dağıtım işine girmek için Toho Film Dağıtım Şirketi'ni kurmuştur. Hollywood ve Avrupa yapımı filmlerin dağıtımını yapan bu şirket, film dağıtımının yanı sıra sesli film üretimi ve fotoğraf kimya laboratuvarı (PCL) işleri ile de ilgilenmiştir.

Şirket sinema endüstrisinin pek çok farklı dalında iyi işlere imza atarken Takako İrie, İsamu Kosugi, Setsuko Hara, Hideko Takamine gibi dönemin önemli oyuncular ile Masahiro Makino, Nobuo Nakagawa, Teinosuke Kinugasa, Yasujiro Shimazu, Sadao Yamanaka, Kunio Watanabe gibi yönetmenlerini de bünyesine katmıştır. Nikkatsu, Shochiku, Makino Talkie gibi dönemin önemli film stüdyolarından transfer ettiği isimler ile adından söz ettiren Toho, 1940'lı yıllarda da Japon sinemasının usta yönetmeni Akira Kurosawa anlaşılmaya varmıştır. Japon sinemasının altın yılları diye bilinen 1950'li yıllara gelindiğinde ise stüdyo pek çok farklı türde bugün başyapıt kabul edilen işlere imza atmıştır. Bu işlerin arasında Akira Kurosawa'nın meşhur filmi Yedi Samuray/ *Shichininno samurai* (Seven Samurai, 1954), Hiroshi İdagaki'nin *Samuray Üçlemesi/Miyamoto Musashi* (Samurai Trilogy, 1954–1956), Honda İshiro'nun çok bilinen *Godzilla (Gojira)*, 1954) gibi önemli yapımlara imza atmıştır.

1970'li yılların başında özellikle Daiei ve Nikkatsu şirketlerinin çok etkilendiği ekonomik krizin etkilerinden kaçınmaya çalışan Toho, 1972 yılında pek çok farklı alana bölünmüş olan şirketi tek bir çatı altında birleştirerek küçültme kararı almıştır. Bu tarihten sonra *Japonya'nın Batışı* (Nihon chinbotsu, Moritani Shiro, 1973) gibi büyük bütçeli, Hollywood filmleri tarzında yapımların üretimine odaklanmıştır. 1970'li yılların sonuna doğru anime filmlerin dağıtımını da üstlenmeye başlayan şirket özellikle Usta yönetmen Hayao Miyazaki'nin *Üçüncü Lupin: Cagliostro Şatosu (Rupansansei: Kariosutoro no shiro)*, 1979), filminin dağıtımını gerçekleştirmiştir. Anime filmlerin dağıtımını genellikle televizyon şirketleri tarafından yapılsa da özellikle 1985 yılında Stüdyo Ghibli ani-

melerinin dağıtımı 1980 ile 1990 yılları arasında Toho'nun önemli gelirleri arasında yer almıştır.

2000'li yıllara geldiğimizde Yojiro Takita'nın Ying yang Ustası (Onmyoji, 2001), Tetsuya Nakashima Trendeki Adam (Densha otoko, Murakami Shosuke, 2005) gibi başarılı yapımlara devam eden Toho, günümüz Japon sinema endüstrisinin en önemli kuruluşlarından biridir.¹⁸⁴

Nikkatsu Corporation (NikkatsuKabushikigaisha)

Japonya'nın en eski film yapım stüdyoları arasında yer alan Nikkatsu'nun kökleri 1909'da kurulan Büyük Japonya Film Makineleri Üretimi Şirketi'ne (*Dai-Nihon Firumu Kikai Seizo Kaisha*) kadar uzanmaktadır. 1912 yılında Japon Sinematografi Şirketi (Nippon Katsudo Shashin Kaish) olarak kurulan Nikkatsu, ismini 'Nippon Katsudo Shashin Kaish' kısaltılmış halinden almıştır. Yokota Einosuke'nin başkan olduğu o yıllarda şirket ülkenin çeşitli yerlerinde 70 tane tiyatro salonu açmıştır. Üç tanesi Tokyo'da, bir tanesi de Kyoto'da olan bu sahneler erken dönem Japon film piyasasında gösterimlerini yaptıkları popüler melodramlar sayesinde önemli bir yere edinmişlerdir. 1923 yılında Büyük Kanto depreminin oluşturduğu yıkımlar sebebi ile çalışmalarını tamamen Kyoto'ya kaydıran Nikkatsu, Tokyo'ya 1934 yılında Chofu banliyösünde yeni bir stüdyo kurmak amacıyla dönmüştür.

Kariyerlerine Nikkatsu'da başlayan yönetmenlerin arasında Daisuke İto, Kenji Mizoguchi, Tomu Uchida yer alırken ilk yapımlarını yine bu stüdyoda gerçekleştiren oyuncular arasında ise Chiezo Kataoka, Tsumasaburo Bando ve Takako İrie yer alır. Nikkatsu 1920'lerin sonunda ilkel sound-on-disk teknolojisi üzerine denemeler yapmıştır. Nikkatsu çalışmalarının ürünü olarak Namio Ochiai'nin *Kaptanın Kızı* (Taii no musume, 1929) ve Kenji Mizoguchi'nin *Memleket* (Fujiwara Yoshie no furusato, 1930) filmlerini çekmiştir. Her iki filmde teknik ve finansal olarak büyük bir başarısızlığın temsili olsa da, şirket 1932 yılında ilk stüdyonun ilk sesli filmi olan Kenji Mizoguchi'nin *Vakitli Arabulucu* (Toki no

¹⁸⁴ Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.262.

ujigami, 1932) filmini çekmiştir.

1934 yılında Yokota başkanlık görevini Nakatani Sadayori'ye devretti. Nikatani Sadayori, şirketin başına geldiğinde birçok çalışanı işten çıkararak şirkette yeni yapılandırmalara gitmiştir. Bu yeni yapılandırma sonucu işten çıkarılan isimlerden biri de, daha sonrasında Daiei şirketine geçen ve 1924 yılından itibaren Nikkatsu'da çalışan Masaichi Nagata'dır. Yapılan bir diğer önemli değişiklik ise Kyusaku Hori'nin genel müdür olarak atanmıştır. 1947 yılına gelindiğinde Hori, şirketin başkanı olmuştur. Shochiku ve yeni kurulan Toho film şirketlerinin oluşturduğu yıllarda mali problemlerle mücadele eden Nikkatsu, savaş döneminde kurulan hükümetin sinema endüstrisini yeniden şekillendirmek amacı ile yaptığı girişimler sonucu Shinko ve Daito gibi küçük şirketlerle birleşerek Daiei film şirketine dönüştürülmüştür.¹⁸⁵

Savaş sonrasında bu şirketlerle ortak işler yapmaya devam eden Nikkatsu, 1950 sonrasında samuray ve tarihsel drama filmleri, 1960'larda kentsel gençlik drama filmleri yaparken 1970'lerde ise gençlere yönelik filmler üretmeye başlamıştır. Seijun Suzuki, Kon Ichikawa ve Shohei Imamura'nın çektiği filmlerle altın dönemini yaşayan stüdyonun önemli yapımları arasında *Buta to gunkan* (Pigs and Battleships, 1961), *Nippon konchūki* (The Insect Woman, 1963) ve *Erogotoshitachi* (The Pornographers, 1966) yapımları yer almaktadır. Günümüzde ise stüdyo, Nippon TV ile ortak çalışmalar yürütmekte olup daha çok filmlerin dağıtımını üzerinde çalışmaktadır.¹⁸⁶

Shochiku (Shochiku Kabushikigaisha)

Film dağıtımı ve gösterimi konusunda Japonya'nın en eski şirketlerinden biri olan Shochiku, 1895 yılında Takejiro Otani (1877–1969) tarafından kurulmuştur. Otani, abisi Matsujiro Shirai (1877–1951) çabalarıyla 1902 yılında ticaret yapmaya başlamıştır. Şirketin ismi olan Shochiku, iki

¹⁸⁵Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.181.

¹⁸⁶Kuloğlu Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:4, Mayıs 2016, s.8.

kardeşin isimlerinin ilk iki hecelerinin Japonca farklı telaffuzu olan “Matsu” (*shō*) ve “Take” (*chiku*)’dan gelmektedir. Ayrıca Shochiku kelimesi, Japonca’da çam bambu ve erik kelimelerinden oluşan *shochikubai* kelimesine çok benzemektedir. Asya kültürünün genelinde kabul gören ve “*Kışın Üç Arkadaşı*” olarak bilinen bu ağaçlar mutluluğun ve kaliteyi sembolize etmektedir.

Kurulus kurulmaz kabuki ve shinpa tiyatrolarıyla yaptıkları anlaşmalar sayesinde pazarda bir tekel haline gelen Shochiku, Nikkatsu’nun kurulmasıyla 1920’lerin sonunda sinema alanına da el atmıştır.

Shochiku Kinema adı ile pazara hızlı bir giriş yapan Shochiku, *jidai-geki* tarzı yapımların pazara hâkim olduğu bir dönemde bu tarzdan bağımsız filmler yaparak, özellikle western tarzı film konusunda öne çıkmıştır. Western filmlerde yakaladığı başarıyı devam ettirmek amacıyla Tokyo ve Yokohama arasında bulunan Kamata kentinde bir stüdyo kuran Shochiku, Japonya’da doğmuş büyümüş olan Amerikalı genç sinemacı ve yönetmen Henry Kotani’yle çalışmaya başlamıştır. Şirketin pazardaki tabuları kırdığı bir diğer konu ise Nikkatsu’nun başlattığı kadın oyunculara filmlerde rol verme girişimine Shochiku’nun da dâhil olmasıdır. Sumiko Kurishima’nın Shochiku yapımı olan ve Henry Kotani’nin yönettiği *Gelincik (Gubijinso)* ile *Elektrikçi ve Karısı (Denko to sono tsuma)* filmlerde oynaması rakip stüdyolarında yapımlarında kadınlara yer vermeye başlamasına sağlamıştır.

Shochiku’nun Japon sinemasını modernizasyonu için yaptığı ilk çalışmaları *shinpa* tarzı hikâyelerden uyarlanan trajediler ve melodramlar oluşturmaktadır. “Saf Film Hareketi” ilkeleri çerçevesinde çekilen bu filmler daha çok aksiyon odaklı tarihi *jidaigeki* yapımlarını sevenler tercih etmiştir. Büyük Kanto depremiyle Kamata stüdyosu kullanılamaz hale gelir ve şirket geçici olarak Kyoto’daki Shimokamo bölgesine taşınmıştır. 1924 yılında 30 yaşındaki Shiro Kido’nun Kamata’da yeniden inşa edilen stüdyo denetlemesinin ardından stüdyo radikal birçok değişime gitmiştir. Dönemin popüler yapımları olan ve temelde Amerikan yapımlarının etkisi ile oluşan *shomingeki* tarzı filmlerin çekimleri için ayarlamalar yapmıştır. *Shomin-geki* tarzı yapımlarla o dönem adından söz ettiren yönetmenler arasında Heinosuke Gosho, Hotei Nomura, Yasujiro Ozu, Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu ve Kiyohiko Ushihara yer alır-

ken bu yapımlarda oynayan oyuncular arasında ise Ureo Egawa, Tokihiro Okada, Denmei Suzuki ve Kinuyo Tanaka yer almıştır.

1931 yılına gelindiğinde ise Shochiku, Japonya'nın ilk sesli filmi olan *Komşunun Karısı ve Benim Karım* (Madamu to nyobo) adlı filmi gösterime girmiştir. Heinosuke Goshō tarafından çekilen film, yerelde geliştirilmiş olan Dobashi sistemi ile çekilmiştir. 1936 yılında Shiro Kido, Shochiku Kamata'yı Tokyo'nun dışına tarihi Kamakura kentinin yakınlarında ki Ofuna'ya taşıma kararı almıştır. 1935 yılında kurulan Büyük Japon Sinema Topluluğu (*Dai Nihon Eiga Kyokai*) kurulması, devlet kanadında yer alan ve topluluğun kurulmasına yardımcı olan Kido'nun yeni getirilen sinema yasalarına tabii olmasıyla birlikte Shochiku'da tıpkı diğer stüdyolar gibi propaganda temalı filmler üretmeye başlamıştır. Bunların arasında en çok bilinen ise anime filmlerin yapılmaya başlandığı ilk dönemlerde çekilen 1943 yapımı *Momotaro, Denizlerin Kartalı* (Momotaro no umiwashi) ve 1945 yapımı *Momotaro, Denizlerin İlahi Savaşçısı* (Momotaro umi no shinpei) filmleri yer almaktadır.

1950'lilerin sonuna gelindiğinde Nikkatsu'nun oluşturduğu gençliğe hitap eden yeni marka "*taiyōzoku*" karşısında kendisinin eski moda kaldığını, savaş öncesi jenerasyona hitap ettiğini fark eden Shochiku imajını düzeltmek ve yapımlarına yeni bir soluk kazandırmak amacı ile kadrosuna üç genç yönetmen Masahiro Shinoda, Kiju Yoshida ve Nagisa Oshima'yı eklemiştir. Otuz yaşın altında olan bu yönetmenlerde Oshima' Shochiku ile çalışmaya başladıktan sonra çok başarılı işlere imza attılar. 1960'lı yıllarda ise büyük stüdyolar televizyona karşı kan kaybetmeye başlamış ve Shochiku'nun iki büyük rakibinden biri olan Shintocho 1961 yılında, diğer rakibi Daiei ise 1971 yılında iflas etmiştir. İflaslar devam ederken Toei ve Nikkatsu gibi bazı şirketler çözümü erotik ya da şiddet konulu filmler çekmekte bulurken Shochiku, yerel pazarda sahip olduğu büyük payı aile imajını korumak amacıyla çok popüler filmlerin çekimi- *Adam Olmak Zordur* (Otoko wa tsurai yo, 1969-97) film serisi ile en iyi yabancı film dalında Oscar'a aday gösterilen *Alacakaranlık Samurayı* (Tasogare seibei, 2002) filmleri yer almaktadır. Günümüzde hâlâ varlığı-

Toei (ToeiKabushikigaisha)

Toei, yakın zamanda kurulan ve Japon sinemasının ikinci altın çağından beri varlığını sürdüren beş büyük film şirketinden biridir. Tokyo Film Dağıtım Şirketi (*Tokyo Eiga Haikyū*) adıyla kurulan şirket, 1 Ekim 1949 tarihinde kurulmuştur. Şirketin resmi olarak kurulması ise, 31 Mart 1951 yılında iki küçük şirket olan Toyoko Eiga ve Oizumi Eiga birleşmesiyle gerçekleşmiştir. Adı Toyoko ve Eiga kelimelerinin ilk hecelerinin birleşiminden gelen Toei, savaştan sonraki yıllarda Tokyo sinema dünyasında yer edinmeye başlamıştır. Özellikle stüdyonun çekirdeğini oluşturan çalışanların Çin'deki Mançurya Film Topluluğu'ndan Japonya'ya dönmesi ile şirket çalışmalarına hız kazandırmıştır. Kurulduğu yıllarda Daiei ve Toho ile ortak işler yürütse de 1950'li yıllardan itibaren bağımsız yapımlar üretmeye başlamıştır. Stüdyonun sadece 1954 yılında çekilmiş 104 filmi bulunmaktadır.

1970'lerde ise Roman Porno türüne yönelmiş rakibi Nikkatsu'ya karşı pazar payını kaybetmek istemeyen Toei, filmlerinde çıplaklık ve şiddet öğelerini artırma yoluna gitmiştir. Bunların yanı sıra basit aksiyon filmlerinin çekimine de ağırlık veren Toei, 1977 yılında daha düşük bütçeli filmler yapmak amacıyla Toei Merkez Filmi kurmuştur. Bu yeni yapılanma altında Toru Murakawa'nın *En Tehlikeli Oyun* (Mottomo kiken na yugi, 1978), Sogo Ishii'nin *Çılgın Gök Gürültüsü Yolu* (Kuruizaki sanda rodo, 1980), Kohei Oguri'nin *Çamurlu Irmak* (Doro no kawa, 1981) çekmiştir. Yapılan tüm çalışmalara rağmen bu yeni şirketin işlerine 1988 yılında son verilmiştir.¹⁸⁸

Hâlâ varlığını koruyan Toei'nin 1956 yılında Toei Animation kurmuştur. Eiichiro Oda'nın *One Piece*, Shotaro Ishinomori'nin *Cyborg009*, Takehiko Inoue'nin *Slam Dunk*, Akira Toriyama'nın *Dragon Ball* ile

¹⁸⁷Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.225.

¹⁸⁸Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.253.

Dr. Slump, Naoko Takeuchi'nin *Sailor Moon* gibi dünya çapında bilinirlik kazanmış animelerin yapımını gerçekleştirmiş olan Toei Animation günümüzde çalışmalarına devam etmektedir.¹⁸⁹

Diğer Japon Film Stüdyoları

- ❖ Kindai Eiga Kyokai
- ❖ Million Film
- ❖ Shintoho
- ❖ Taisho Katsuei
- ❖ Tennenshoku Katsudo Shashin
- ❖ Yokota Shokai
- ❖ Yoshizawa Shoten

Kindai Eiga Kyokai

Kindai Eiga Kyokai, Japonya'nın bağımsız film şirketlerinden biridir. Türkçe anlamı “Modern Film Topluluğu” olan Kindai Eiga Kyokai, 1950 yılında yönetmen Kozaburo Yoshimura ve Kaneto Shindo ile oyuncu Taiji Tonoyama tarafından kurulmuştur. Kaneto Shindo'nun *Çıplak Ada* ve *Onibaba* gibi birçok filmi bu stüdyoda çekilmiştir.¹⁹⁰ 1960'lı yıllarda iflasın eşiğine gelen şirket kalan son parası ile *Çıplak Ada* filmini çekmeye karar verir. Çekilen bu son film yurt dışında çok beğenilmiştir. Hatta Moskova Film Festivali'nde ödüle layık görülmüştür. Şirket bu film sayesinde yeniden toparlansa da hiçbir zaman çok kâr getiren yapımlara imza atamamıştır.

Million Film

Yakın dönem Japon film stüdyoları arasında gösterilen Million Film,

¹⁸⁹Kuloğlu Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları*, *Japon Sinema E-Dergisi*, Sayı:4, Mayıs 2016, s.8.

¹⁹⁰Georges Sadoul, Peter Morris, *Dictionary of Film Makers California*, University of California Publishing, 1972, s.232.

1968 yılında Tokyo’da kurulmuştur. *Pembe Film* olarak da bilinen pornografik film yapımları ile ün kazanan stüdyo, kurulduğu ilk on yıl içerisinde kârlı işler yapsa da, 1988 yılında iflas etmiştir.¹⁹¹

Shintohe (Shintohe Kabushikigaisha)

Kelime anlamı “*Yeni Toho*” olan Shintohe, 1947 yılında kurulmuştur. Toho’nun işçi grevleri sebebiyle zor zamanlar geçirdiği günlerde kurulan Shintohe, kurulduğunda film yapım, dağıtım ve gösterimleriyle uğraşan altı şirketin en küçüğüdür.¹⁹² Japon sinemasının altın çağını yaşadığı zamanlarda Toho’nun himayesine giren Shintohe, son filmi *Jingaku*’yu da çektikten sonra iflas etmiştir.¹⁹³

Taisho Katsuei

Taisho Katsuei, 1920 yılında Asano Ryoze tarafından kurulmuştur. Kısaca Taikatsu adıyla bilinen şirketin geçmişi Benjamin Brodsky ve Thomas Kurihara tarafından 1918 yılında kurulan Toyo’ya (daha çok bilinen adı ile Gündoğumu Film Yapım Şirketi) dayanmaktadır. Kurulan tiyatroların masrafını ve Amerikan filmlerinin ihracatı için olan bütçeyi karşılayamayan Taikatsu kısa süre sonra iflas etmiştir.

Tennenshoku Katsudo Shashin

Türkçe adıyla “*Doğal Renk Film Şirketi*” olan Tennenshoku Katsudo Shashin 1914 yılında kurulmuştur. Japonya’nın erken döneminde aktif olan Fukuhodo şirketinin kalıntıları üzerine kurulan Tennenshoku Katsudo Shashin, Japonya’da renkli film yapmak için girişimlerde bulunan ilk şirkettir. Kinemacolor olarak bilinen ve 1906 yılında bulunan

¹⁹¹Weisser, Thomas; Yuko Mihara Weisser, **Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films**, Miami, Vital Books, 1998, s. 20.

¹⁹²Jasper Sharp, **Historical Dictionary of Japanese Cinema**, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.220.

¹⁹³Colette Balmain, **Introduction to Japanese Horror Film**, UK: Edinburgh, University Press, 2008, s.14.

bu yöntemi Japonya’da deneyen şirket, Kinemacolor’ın çok masraflı olması sebebiyle daha sonrasında siyah beyaz film yapımına geri dönmüştür. 1910’lu yıllarda aktif olan Tennenshoku Katsudo Shashin, 1919 yılında Kokkatsu tarafından satın alınmıştır.

Yokota Shokai

Yokota Shokai erken dönem Japon film stüdyosudur. Şirketin kökleri, kurucu Einosuke Yokota’nın, Lumiere Kardeşlerin sinematografını Japonya’da tanıtan Katsutarō Inabata’dan Japonya’daki ilk sinematografi satın aldığı yıllara kadar uzanır. 1901 yılında Yokota Einosuke tarafından kurulan Yokota Shokai, başta film ihracatı ve gösterimleri ile ilgilenmiştir. 1908 yılında şirketin *jidaigeki* tarzında film çekmek için birkaç girişimi bulunsada 1910 yılında Yoshizawa Shoten, Fukuhodo ve M. Pathe birleşerek Nikkatsu’ya dönüşmüştür.

Yoshizawa Shoten

Japonya’da sinema adına ilk girişimin sahibi olan Yoshizawa Shoten’ nin kuruluş tarihi tam olarak bilinmemektedir. Bu sebeple şirketin kuruluş yıllarına dair bilgiler belirsiz olsa da Japon sinema pazarının oluştuğu ilk dönemlerde şirketin yöneticiliğini, Yoshizawa aile şirketine evlilik yolu ile dâhil olan Kawaura Kenichi (1868–1957) üstlenmiştir.

Önceleri bir çeşit ilkel projeksiyon makinesi olan büyülmüş fener işi ile uğraşan şirket, Kawaura Kenichi’nin 1897 yılında, İtalya’ya olan bir gezisi sırasında sinematografiyi satın almıştır. Yapılan bu radikal değişiklikle Japonya’nın erken dönem sinema pazarında en kazançlı şirketi olan Yoshizawa Shoten, 1912 yılında Nikkatsu’ya dâhil olmuştur.¹⁹⁴

Japon Film Festivalleri

Sinema dünyası için, bir filmin çekilmesi kadar önemli olan bir diğer

¹⁹⁴Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Toronto, The Scarecrow Press, 2011, s.307.

şey ise şüphesiz ki çekilen bu filmin seyirciye ulaştırılmasıdır. Her ne kadar, filmler, sanatsal bir tasarımın ürünü olsalar da ticari kaygılar güdülererek de ortaya çıkarlar. Yani hiçbir yönetmen ya da yapımcı bir filmi karanlık bir odada tek başına izlemek için çekmez. Çektikleri filmi izleyicisine en doğru kanaldan ve eksiksiz bir şekilde ulaştırmak isteyen sinemacıların karşısına ilk çıkan problem, filmin pazarlanma sürecidir. Bu noktada festivaller üretilen filmlerin hem yurt dışında hem de yurt içinde tanıtılmasında çok etkilidirler. Özellikle Amerikan sinemasının hegemonyası altında ki ana akım sinemada yer bulamayan yapımlar için film festivalleri önemli bir alternatiftir.

Sinema tarihinde düzenlenen ilk film festivali 1932 yılında organize edilen Venedik Film Festivali'dir.¹⁹⁵ Nitekim Japon sinemasının uluslararası alanda tanınmasını sağlayan da Akira Kurasawa'nın *Rashomon* filminin, 1952 yılında düzenlenen Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan Ödülünü" almasıdır. Buradan da anlaşılacağı üzere ulusal sinemaların uluslararası alanda sesini duyurabilmesi için de festivaller vazgeçilmez bir seçenektir. Dünyanın birçok yerinde her yıl yüzlerce film festivali düzenlenmektedir. Japon sinemasında festival kültürü ayrı bir yere sahiptir. Her yıl düzenlenen onlarca festival, hem yerel hem de dünya çapında yapımların Japon izleyicisi ile buluşturulmasını sağlamaktadır. Japon sinema dünyasında öne çıkan festivaller ise şöyle sıralanabilir:

- ❖ Tokyo Uluslararası Film Festivali
- ❖ Hiroşima Uluslararası Animasyon Film Festivali
- ❖ Okinawa Uluslararası Film Festivali
- ❖ Yamagata Uluslararası Belgesel Film Festivali
- ❖ Yubari Uluslararası Fantastik Film Festivali
- ❖ Tokyo Uluslararası Filmex Film Festivali

Tokyo Uluslararası Film Festivali

İlk defa 1985 yılında düzenlenen festival Japonya'nın ilk uluslararası film festivali olma özeliğini de taşımaktadır. 1985 yılındaki ilk festivalde Akira Kurasawa'nın *Ran* filmi ile perdelerini açan festival, daha o sene

¹⁹⁵ Esen Şükran, *Sinemada Festivaller*, Marmara İletişim Dergisi, Sayı: 8, Ekim 1994, s.106.

140 filmi seyirciyle buluşturmuştur. Yerli yabancı birçok yönetmen ve oyuncunun katılımıyla gerçekleşen bu ilk organizasyondan sonra festival her geçen gün uluslararası festivaller arasında ki yerini güçlendirmiştir. 2016 yılının Ekim ayında 29.'su düzenlenecek olan festivalin açılış filmi ise Stephen Frears'ın İngiltere-Fransa ortak yapımı *Florence Foster Jenkins*'dir.¹⁹⁶

Hiroshima Uluslararası Animasyon Film Festivali

İlk defa 1985 yılında düzenlenen festival aynı zamanda Japonya'nın ilk uluslararası animasyon film festivalidir. Association Internationale du Film d'Animation, bilinen adı ile Uluslararası Animasyon Film Topluluğu (ASIFA), Uluslararası Animasyon Festival Organizasyon Kurulu (International Animation Festival Organizing Committee) ve Hiroshima Şehri Kültür Fonu (Hiroshima City Culture Foundation) tarafından düzenlenen festival, Sevgi ve Barış teması üzerine temellendirilmiştir. Ağustos 2016 itibari ile 16.'sı düzenlenmiş olan Hiroshima Uluslararası Animasyon Film Festivali'nin Büyük Ödülünü ise Dahee Jeong'un yönettiği *Boşluk* (The Empty) filmi kazanmıştır.¹⁹⁷

Okinawa Uluslararası Film Festivali

İlki 2009 yılında düzenlenen Okinawa Uluslararası Film Festivali, Japonya'nın Okinawa adasında bulunan Naha ve Ginowan şehirlerinde gerçekleşmektedir. "*Neşe & Barış*" olmak üzere iki kısımdan oluşan festivalin düzenlenme fikri ve organizasyonu Japonya'nın köklü eğlence şirketi Kogyo Yoshimoto'ya aittir. Festivalin "*Neşe*" kısmında pek çok farklı ulusun komedi filmlerine yer verilirken, "*Barış*" kısmında ise

¹⁹⁶Tokyo International Film Festival History, <http://history.tiff-jp.net/>, (Erişim Tarihi: 07.09.2016).

¹⁹⁷Hiroshima International Animation Film Festival History, <http://hiroanim.org/>, (Erişim Tarihi: 07.09.2016).

drama ve belgesel filmlere yer verilmektedir. Festival Nisan 2016 itibari ile 8. kez kapılarını izleyicisine aralamıştır.¹⁹⁸

Yamagata Uluslararası Belgesel Film Festivali

Asya'nın ilk uluslararası belgesel film festivali olan Yamagata Uluslararası Belgesel Film Festivali, Tokyo'nun kuzeyinde yer alan Yamagata şehrinde düzenlenmektedir. İlki 1989 yılında organize edilen festival, oluşturduğu samimi atmosferi ile Asyalı belgesel sinemacıları Batılı meslektaşları ile bir araya getirmeyi amaç edinmektedir. Yıl aşırı düzenlenen Yamagata Uluslararası Belgesel Film Festivali'nin 15.'si 5-12 Ekim 2017 tarihleri arasında gerçekleşmesi planlanmaktadır.¹⁹⁹

Yubari Uluslararası Fantastik Film Festivali

Yubari Fanta olarak da bilinen Yubari Uluslararası Fantastik Film Festivali, 1990 yılı itibari ile düzenlenmeye başlanmıştır. Genel film festivali algısının dışında özel olarak fantastik filmlere odaklı Yubari Fanta, festival çerçevesinde duyurulan filmlerin gösteriminin yanında Japon fantastik film yapımcılarının dünya çapında ile entegre çalışmasını sağlamayı da amaçlamaktadır. Festival 2016 Şubat ayı itibari ile 26. kez perdelerini takipçileri için aralamıştır.²⁰⁰

Tokyo Uluslararası Filmex Film Festivali

İlki 2000 yılında düzenlenen Tokyo Uluslararası Filmex Film Festivali Takeshi Kitano film şirketine bağlı Office Kitano tarafından orga-

¹⁹⁸Okinawa International Film Festival, <http://oimf.jp/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

¹⁹⁹Yamagata International Documentary Film Festival, <http://www.yidff.jp/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

²⁰⁰Yubari International Fantastic Film Festival, <http://yubarifanta.com/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

nize edilmektedir. “Sinemanın Parlak Geleceği İçin” mottosu ile yola koyulan festival, Kasım 2016 itibari ile 17. kez düzenlenecektir.²⁰¹

KAYNAKÇA

- Balmain Colette, **Introduction to Japanese Horror Film**, UK, Edinburgh: University Press, 2008.
- Esen Şükran, **Sinemada Festivaller**, Marmara İletişim Dergisi, Sayı:8, Ekim 1994.
- Kuloğlu Gökhan, **Japon Film Yapım Stüdyoları**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:4, Mayıs 2016.
- McDonald Keiko I, **Reading a Japanese Film: Cinema in Context**, Hawaii: University of Hawaii Press, 2006.
- Nowell-Smith Geoffrey, **Dünya Sinema Tarihi**, Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Oylum Rıza, **Uzakdoğu Sineması**, İstanbul: Başka Yerler Yayınları, 2011,
- Sharp Jasper, **Historical Dictionary of Japanese Cinema**, Toronto: The Scarecrow Press, 2011.
- Sadoul Georges, Morris Peter, **Dictionary of Film Makers**, California: University of California Press, 1972.
- Yamada Kazuo, **Nihon Eiga No Rekishi To Gendai**, Tokyo, Shin Nihon Shuppansha Press, 2003.
- Weisser, Thomas; Yuko Mihara Weisser, **Japanese Cinema Encyclopedia: The Sex Films**, Miami, Vital Books, 1998.

İnternet Kaynakları

- Australia & International Comparisons , "Top 50 countries ranked by number of feature films produced, 2005–2010", (Erişim Tarihi: 06.09.2016).
- Hiroshima International Animation Film Festival History, <http://hiroa-nim.org> //, (Erişim Tarihi: 07.09.2016).
- Okinawa International Film Festival, <http://oimf.jp/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Tokyo International Film Festival History, <http://history.tiff-jp.net/>, (Erişim Tarihi: 07.09.2016).
- Tokyo International Filmex Film Festival, <http://filmex.net/>, (Son Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Yamagata International Documentary Film Festival, [http:// www.yidff.jp](http://www.yidff.jp), (Erişim Tarihi: 09.09.2016).
- Yubari International Fantastic Film Festival, <http://yubarifanta.com/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

²⁰¹Tokyo International Filmex Film Festival, <http://filmex.net/>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

JAPON SİNEMASI'NDA ÖNEMLİ OYUNCULAR

Gökhan Kuloğlu

Sinema aygıtının Japonya topraklarına geldiği ilk yıllarda, Japon halkı bir süre yabancı oyuncuların performanslarını izledikten sonra kendi içlerinden yetişme oyuncuların performanslarını izlemeye başlamıştır.

Japon Sineması'nın ilk dönemi kabuki, noh gibi tiyatro oyunlarının kameraya alınmasından oluşmaktadır. Bu dönemde tiyatro oyuncularının performanslarını beyaz perdede izleyen seyirci, tiyatronun getirmiş olduğu yasaklar dolasıyla uzunca bir süre kadın oyuncularından mahrum kalmıştır. Kadın rollerini oyama adı verilen “makyaj yapan ve kostüm giyen erkek tiyatro oyuncuları” canlandırmıştır. 1920'li yıllarda tiyatrodaki sinemada yaşanan Batılı hareketler ile kadın da sinemada kendine yer bulmaya başlamıştır. 1930'lu yıllardan sonra ise tiyatro oyunlarının kayda alınması durumu yerini daha sanatsal, topluma yönelen filmlere bırakmıştır. Böylelikle Japon Sineması'ndaki oyunculukta kalıplardan çıkarak doğal bir sunuma kavuşmuştur.

Japon Sineması'nın adını Batı'ya duyuran filmler kadar sinema oyuncularının da performansları etkili olmuş ve Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Machiko Kyo, Setsuko Hara gibi birçok yıldız oyuncu ortaya çıkmıştır. Japon Sineması'ndaki bu yıldız oyuncular, kendi stilleri doğrultusunda Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu gibi usta yönetmenlerle çalışarak Japon Sineması'ndaki yaratıcılığa katkıda bulunmuşlardır.

İsuzu Yamada (Mitsu Yamada, 1917 – 2012, Osaka)

Naniwa erejii (Osaka Elegy), *Gion no shimai* (Sisters of the Gion) ve *Yojinbo* (Yojimbo) filmleriyle izleyicinin zihnine kazınan İsuzu Yamada, 5 Şubat 1917'de Osaka'da dünyaya gelir. Babası Kusuo Yamada, shinpa tiyatrosunda onnagata rollerine canlandırırken, annesi Ritsu geyşa olan İsuzu, annesinden öğrendiği geleneksel dans ve babasından öğrendi-

ği nagauta²⁰² ile sanata adım atar.²⁰³

Geyşa olan annesi Ritsu'dan aldığı eğitimler ile sanatçı kişiliğini geliştiren İsuзу, annesinin Nikkatsu Stüdyosu başkanı ile olan iyi bağlantıları sayesinde 13 yaşında sinemaya adım atar. Ve ilk olarak Nikkatsu'nun yapımını üstelediği 1930 yapımı *Koete o ken* (Beyond Swords) filminde rol alır. Kamera karşısına geçtiği ilk filmde, güzelliğiyle birçok kişiyi büyüler. Japon sinemasının sessiz filmlerinin son döneminde, usta yönetmen Kenji Mizoguchi'nin yönetmenliğini yaptığı 1936 yapımı *Naniwa erejii* (Osaka Elegy) ve *Gion no shimai* (Sisters of the Gion) filmlerinde sergilediği büyüleyici performansla tüm seyircileri büyüler. *Gion no shimai* filminde canlandırdığı geyşa olan Omocha karakteriyle ailesinden aldığı tüm geleneksel ve kültürel kodları ekrana yansıtır. *Naniwa erejii* filminde canlandırdığı Ayako Murai rolüyle Japon kadının modernleşme yolundaki yüzünü ekran önüne sermeye çalışır.²⁰⁴

Kariyeri boyunca 120'den fazla film ve televizyon yapımında rol alan Yamada, 1930'ların ortalarında Kenji Mizoguchi'nin yönetmenliğini yaptığı filmlerde oynadığı “düşmüş kadın” ve “mücadeleci kadın” rolleriyle zihinlerde yer eder. 1935 yapımı *Orizuru Osen* (The Downfall of Osen) filminde güçlü kadın imajı çizerken 1934 yapımı *Aizo Toge* (The Mountain Pass of Love and Hate) filminde ise düşmüş kadın olarak karşımıza çıkar.

Savaş sonrası dönemde, Teinosuke Kinugasa ile evlenen Yamada, 1947 yılında batı tarzı tiyatro oyunlarında rol aldı. Bunun haricinde 1941'de *Kino Kieta Otoko* (The Man Who Disappeared Yesterday) filminde rol aldı. 1950'li yıllarda ise komedi filmlerinde rol almaya başladı. Gosho'nun 1955 yapımı *Takekurabe* (Growing Up), *Ai no onimotsu* (Burden of Love) filmlerinde rol aldı. Akira Kurosawa'nın 1957 yapımı *Kumonosu-jo* (Throne of Blood) filmindeki bir savaş ağasının hain eşi

²⁰²Kelime anlamı “uzun şarkı” olan nagauta, kabuki, noh gibi tiyatro oyunlarından söylenmiştir. Samisen eşliğinde söylenen bu şarkı, vokal ve koro eşliğinde de seslendirilmiştir.

²⁰³Lim Dennis, *İsuзу Yamada, Actress Who Worked With Kurosawa, Dies at 95*, http://www.nytimes.com/2012/07/16/movies/isuzu-yamada-actress-who-worked-with-kurosawa-dies-at-95.html?_r=0, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

²⁰⁴**Theater Guide Online**, <http://www.theaterguide.co.jp/Watchfor/2000/1027.html>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

olan Lady Asaji rolüyle beyazperde de yeniden yükselir. Bu yükselişini ise Yasujiro Ozu'nun 1957 yapımı *Tokyo boshoku* (Tokyo Twilight) filmindeki Kikuko ve Akira Kurosawa'nın 1961 yapımı *Yojinbo* (Yojimbo) filmindeki Orin rolüyle taçlandırır. Sinemadaki rollerinin dışında 1981-85 yılları arasında yayınlanan *Hissatsu: Sure Death* ve 2000 yılında yayınlanan *Aoi Tokugawa Sandai* televizyon dramalarında rol alır.

9 Temmuz 2012'de Tokyo'da vefat eden İsuza Yamada, 95 yıllık yaşamına oyunculuğunun yanında, ülke içerisinde militarizme, erkek egemenliğine karşı verdiği feminist hareketlerle de hatırlandı. Japonya'da toplum içerisinde kadının önemini yüksek sesle söyleyen önemli kişilerden olan İsuza Yamada, kariyeri boyunca birçok ödül kazandı. 1952'de *Gendai-jin* ve *Hakone Fuunroku* filmlerindeki performansı ile Blue Ribbon Ödülleri ve Mainichi Film Ödüllerinde En İyi Kadın Oyuncu Ödüllerini kazandı. 1995 yılında Japon Akademi Ödüllerinde sanat hayatı boyunca göstermiş olduğu başarılar adına "Özel Onur Ödülü" aldı. 1993 yılında Japonya Hükümeti tarafından *bunka korosha* (Person of Cultural Merit) "Kişisel Kültürel Başarı" nişanı ile ödüllendirilir. 2000 yılında ise Japonya İmparatoru'nun verdiği "Kültür Nişanına", Japonya'nın en önemli kültür ödülüne layık görülür.

Kinuyo Tanaka (1909 – 1977, Yamaguchi)²⁰⁵

Saikaku Ichidai Onna (The Life of Oharu) ve *Sansho Dayu* (Sansho the Bailiff) filmleri tanıdığımız Kinuyo Tanaka, Japonya'nın en ünlü sinema oyuncusu ve yönetmenlerindendir. Sinema kariyeri boyunca 250'den fazla filmde rol alırken 6 filmde yönetmenliğini yaptı. Daha henüz 14 yaşındayken Japon sinemasına sessiz dönemdeyken adım atar. 29 Kasım 1909 yılında Japonya'nın Yamaguchi şehrinde doğan Kinuyo Tanaka, 1924 yılında Shochiku Stüdyosu'nun yapımı olan *Genroku onna* (A Maid of the Genroku Era) filmiyle birlikte sinema dünyasına adım atar. Yine o dönem filmlerde birlikte çalıştığı yönetmen Hiroshi Shimizu ile evlenir.

²⁰⁵Kuloğlu Gökhan, **Kinuyo Tanaka: Japon Sineması'nda Tabuları Yıkan Kadın**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 8, Eylül 2016, s.6-7.

Tanaka, Yasujiro Ozu'nun *Daigaku wa detakeredo* (I Graduated, But, 1929), Heinosuke Gosho'nun *Aiyoku no ki* (Desire of Night, 1930) gibi sessiz dönem filmlerinde ve ilk sesli film performansı olan 1931 yılında Gosho'nun *Madamu to nyobo* (The Neighbor's Wife and Mine) filminde rol alır. Ve Japon sinemasında ses getirerek oyunculuğu ile ön plana çıkar. Bu dönemde Yasujiro Ozu'nun 1933 yapımı *Tokyo no Onna* (Woman of Tokyo) ve Heinosuke Gosho'nun *Izu no odoriko* (The Dancing Girl of Izu) gibi önemli filmlerde rol alır.

İlk dönemlerde rol aldığı filmlerle üne kavuşan Tanaka'nın adıyla filmler yapılmaya başlanır ve bu filmlerde başrollerde oynar. Heinosuke Gosho 1930 yılında *Kinuyo Monogatari* (The Kinuyo Story), *Hiromoso Nomura* 1937'de *Joi Kinuyo sensei* (Doctor Kinuyo) ve 1940 yılında ise *Kinuyo no hatsukoi* (Kinuyo's First Love) filmlerini yapar. Bu gelişmelerin dışında savaş öncesi çekilen ve Japon sinemasında hâsılat rekoru kıran Hiromasa Nomura'nın 1938 yapımı *Aizen-Katsura* (Flower in Storm) filminde rol alır.

Japon sinemasında yıldız oyuncu konumunda en zirvede olan Kinuyo Tanaka zamanla dergilerinde sayfalarını süsler. Savaş sonrası Japonya ile Amerika arasında kültür elçisi görevi üstlenen Kinuyo Tanaka, 1950'li yıllarda dergilerde yaptığı söyleşilerde ve çekildiği fotoğraflar da Batılı tarzda giyinen ve davranan Japon kadını rol modelini çizmiştir. Amerika'ya giderek burada gazeteler ve dergilere röportajlar verdi. Ve bu dönemde Tanaka adına birçok haber yapılırken karikatürler çizildi. Ünü sinemanın dışına taşarak bir kültürel obje haline dönüştü.²⁰⁶

Kenji Mizoguchi'nin 1952 yapımı *Saikaku Ichidai Onna* (The Life of Oharu) ve 1954 yapımı *Sansho Dayu* (Sansho the Bailiff) filmlerde rol alarak kariyerinin olgunluk döneminde sinemanın zirvesine yerleşti. Magazinden kazandığı popülerlik ve filmlerdeki oyunculuğunun getirdiği seyirci ilgisini arkasına alarak yeni çalışmalara imza attı.

Magazin dünyasından kazandığı ün ve zamanında çalıştığı usta yönetmenlerinden edindiği tecrübeyle 1953 yılında kamera arkasına geçerek Japon sinemasının ilk kadın yönetmeni olma unvanını kazandı. 1953

²⁰⁶Sanders Jason, *Elga Stars III: Kinuyo Tanaka*, <http://bampfa.org/news/eiga-stars-iii-kinuyo-tanaka>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

yılında çektiği *Koibumi* (Love Letter) filminin ardından beş film daha çekti. 1955 yılında *Tsuki wa noborinu* (The Moon Has Risen) ve *Chibusa yo eien nare* (The Eternal Breasts), 1960 yılında *Ruten no Ouhi* (The Wandering Princess), 1961’de *Onna bakari no yoru* (Girls of the Night) ve 1962’de *Ogin sama* (Love Under the Crucifix) filmlerinin yönetmenliklerini yaptı. Çektiği altı filmde jidai-geki (kostümlü drama), shomin-geki (alt-orta sınıf melodramı) ya da shin-geki (realist drama) türünde eski kalıpları kullanan klasik filmlere imza attı. Filmlerinde kadınlar kültürdeki kuralların dışına çıkamazken sevgi, aşk gibi duyguları mizah ile anlatmıştır.

Cinsel rollerin katı olduğu Japonya’da başlangıcından itibaren erkeklerin hâkim olduğu sinema sektöründe oyuncu olarak en zirveye çıkması ve bunu zaman içerisinde kamera arkasına geçerek yönetmen olarak taçlandırması takdire şayandır. 21 Mart 1977 yılında vefat eden Tanaka 67 yıllık yaşamına birçok başarı sığdırmayı başarmıştır. İlk filmi olan *Koibumi* (Love Letter) 1954 yılında Cannes Film Festivali’nde gösterilirken Kei Kumai’nin 1974 yapımı *Sandakan hachiban shōkan: Bokyō* (Sandakan No. 8) filmiyle 1975’de düzenlenen Kinema Jumbo Ödüllerinde “En İyi Kadın Oyuncu” ödülü kazanmıştır. 1970 yılında Japon Hükümeti tarafından Onur Madalyası’na layık görülen sanatçı, 1977 yılında ise Kutusal Hazine Altın ve Gümüş Yıldız Nişanı’nın üçüncü sınıfına layık görülmüştür.

Masayuki Mori (Yukimitsu Arishima, 1911 – 1973, Hokkaido)²⁰⁷

Akira Kurosawa’nın Japon Sineması’nı dünyaya duyuran filmi *Rashomon*’undaki Takehiro Kanazawa ve Kenji Mizoguchi’nin Akinari Ueda’nın kısa öykülerinden yola çıkan *Ugetsu Monogatari* filmindeki Genjurō rolleriyle akıllarda yer eden Masayuki Mori, Japon Sineması’nın en çok aranan alternatif yüzlerinden biridir.

13 Ocak 1911’de Japonya’da Hokkaido’nun Sapporo şehrinde dünyaya gelen Masayuki Mori, Japon edebiyatında Meji ve Taishō dö-

²⁰⁷Kuloğlu Gökhan, **Masayuki Mori: Japon Sineması’nda Alternatif Rollerin Usta İsmi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 7, Ağustos 2016, 20-21.

namlerini öykülerinde ve denemelerinde ele almasıyla tanınan yazar Takeo Arishama'nın oğludur. Sanatçı babanın çocuğu olarak doğan Mori, Kyoto Üniversitesi'nde eğitimini aldıktan sonra sinemaya atılmaya karar verir. Uzun yıllar Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi ve Mikio Naruse gibi önemli yönetmenlerle çalıştıktan sonra 7 Ekim 1972'de (62 yaşında) Tokyo'da vefat eder. Ardında sinema seyircisinin kendisini hatırlayacağı birçok önemli film bırakır.

Akira Kurosawa'nın 1945 yapımı *Tora no O o Fumu Otokotachi* (The Men Who Tread on the Tiger's Tail) filminde Kamei rolünü canlandırarak sinemaya adım atar. 1945 yılında yapımı tamamlanan filmin gösterimi işgal devletleri tarafından yasaklandı. Film, 1952 yılında işgalci kuvvetler ve Japon Hükümeti arasında imzalanan San Francisco Antlaşması sonrası seyirci ile buluşabildi. Asıl ününü kazanacağı 1950 yapımı *Rashomon* filmine kadar Akira Kurosawa'nın 1945 yapımı *Zoku Sugata Sanshiro* (Sanshiro Sugata Part II) ve Kozaburo Yoshimura'nın 1947 yapımı *Anjo-ke no butokai* (A Ball at the Anjo House) filmlerinde rol aldı. Masayuki Mori, *Anjo-ke no butokai* filmindeki Masahiko Anjô rolündeki performansı ile 1948'de düzenlenen Mainichi Film Ödüllerinde "En İyi Erkek Oyuncu" ödülünü kazandı. İki yıl sonra Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmindeki haydut saldırısına uğrayan, eşine tecavüz edilip sonrasına öldürülen samuray Takehiro Kanazawa rolüyle izleyicinin aklına kazınarak oyunculuk kariyerinde büyük başarı yakaladı. Bu rolünün ardından 1952'de Kenji Mizoguchi'nin Japonya'nın Guy de Maupassant'ı olarak görülen Akinari Ueda'nın kısa öykülerinden yola çıkan *Ugetsu Monogatari* (Tales of the Pale and Silvery Moon after the Rain) filmindeki çömlek ustası olan Genjurô rolüyle artık izleyicinin zihninde iyice yer edinmeyi başarmıştır.

Toshiro Mifune, Takashi Shimura gibi oyuncularla birlikte birçok filmde rol alan Masayuki Mori, bu oyuncuların aksine oyunculugu ile fazla öne çıkmasa da Japon sinemasında alternatif roller için "en iyi ikinci adamlar" için aranan yüz oldu. Rol aldığı filmlerde dengeli ruh haline sahip karakterler ve sıra dışı karakterler ile farklı oyunculuk performanslarına imza atmıştır. Alışıldığın dışındaki samuray ve asker tipler ve zihindeki sınırları yıkan karakterleri canlandırmıştır. Rol aldığı filmler arasında Akira Kurosawa'nın *Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*

(The Bad Sleep Well, 1960), Mikio Naruse'nin *Onna Ga Kaidan Wo Agarū Toki* (When A Woman Ascends The Stairs, 1960), Kon Ichikawa'nın *Taiheiyo Hitori-Botchi* (Alone Across The Pacific, 1963), Mikio Naruse'nin *Ani Imoto* (Older Brother, Younger Sister, 1953) gibi filmle bulunmaktadır.

Machiko Kyo (Yano Motoko, 1924 - ..., Osaka)²⁰⁸

1925 yılında Osaka'da doğan Machiko Kyo, Kurosawa'nın *Rashomon* ve Mizoguchi'nin *Ugetsu Monogatari* filmleriyle tanıdığımız Japon Sineması'nın yıldız kadın oyuncularından. Annesi ile birlikte Osaka'nın ünlü dans ve gösteri topluluklarından olan Nihon Kagekidan'da gösteri yapan Machiko Kyo Japonya'nın Osaka bölgesinde o dönem “mükemmel bacaklara sahip kız” olarak gösteri dünyasında ün salar. Gösteri dünyasında parlamasının üzerinden çok geçmeden 1949 yılında Daiei Stüdyosu'nun yetenek avcıları tarafından keşfedilerek sinema dünyasına adım atmıştır.²⁰⁹ Ve bu keşfin üzerinden çok geçmeden 1950 yılında yıldız olacağı Akira Kurosawa'nın *Rashomon*'da oynar ve hayatı aniden değişir. Ürü *Rashomon* filmiyle birlikte Japonya'nın dışına taşarak uluslar arası platforma taşınır.

Kyo, Japon Sineması'nın Hollywood tarzında sunulan ilk kadın oyuncusu olur. Kısa sürede Japonya'nın pin-up kızı olan (popüler kültürü kabullenmiş–temsil eden manken) Machiko Kyo, ilk zamanlar vücudu ile dile getirilmiş olsa da zamanla sinemayla birlikte (özellikle *Rashomon* ve *Ugetsu Monogatari* filmleri) yüzüne yerleştirilen aleni duygusallık ile Japon stüdyolarının geleneksel görünüş-sunumla yükselttiği dünyaya sunduğu bir yüz olmuştur.

Akira Kurosawa imzası taşıyan “*insanoğlu zayıftır, bu nedenle yalan söyler, bu yalanı bazen kendine bile söyler*” mottosundan yola çıkan

²⁰⁸Kuloğlu Gökhan, **Machiko Kyo: Gelenekselden Moderne Zarafetin Öyküsü**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2016, s.14-16.

²⁰⁹Sanders Jason, **Eiga Stars: Machiko Kyo in Japanese Film-fan Magazines of the 1950s**, <http://blook.bampfa.berkeley.edu/2011/06/eiga-stars-machiko-kyo-in-japanese-film-fan-magazines-of-the-1950s.html>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

1950 yapımı *Rashomon* filminde azılı haydut Tajomaru'nun ormanda saldırıp öldürdüğü samurayın eşi rolündeki Machiko Kyo, değişken ruh hallerini kusursuz oyunculuğu ile insanoğlunun değişkenliğini sorguladığı eşsiz oyunculuğu ile seyirciyi mest eder. Mizoguchi'nin 1953 yılında çektiği Japonya'nın Guy De Maupassant'ı olarak tanınan Akinari Ueda'nın kısa öykülerinden uyarlanan *Ugetsu Monogatari* filminde Genjuro'nun ilk görüşte tutulduğu gerçekle-hayal arasındaki, güzeller güzeli Lady Wakasa rolüyle iyiden iyiye seyircinin gözünde yerini sağlamlaştırır.

Bir dönem Japonya'nın sinemadaki geleneksel kadın temsili olmasının dışında popüler kültüründe yüzü olmayı başaran Machiko Kyo, stüdyolar ve magazin dünyası için sunulan bir kadın bedeni olmuştur. Nihon Kagekidan'daki "mükemmel bacaklara sahip kız" ününde yardımıyla savaş sonrası Japonya'sının değişen kültürel yapısındaki baştan çıkarıcı kadın temsili de üstlenmiştir. Kyo, Japonya'nın Batı görünümlü kadın olmanın vitrindeki yüzü olmuştur. Ancak bu durum bazı hayranlarının kendisine yabancılaşmasına neden olmuştur. Her ne kadar ilk çıkışı yine dansçılık-beden performansı ile olsa da seyirci önündeki geniş çaplı ilk temsili *Rashomon*'daki samuray eşi rolündeki geleneksel temsil olması nedeniyle izleyici onu hep geleneksel olarak hatırlamak istemiş ve bu popüler kültür içindeki mankenlik serüvenine zaman zaman tepki göstermiştir.

Kyo'nun *Rashomon* ile başlayan uluslararası tanınırlık yolculuğu Amerikan film dağıtıcısı Edward Harrison'un *Rashomon*, *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri* (*Ugetsu Monogatari*) ve *Cehennem Kapısı* (*Jigokumon*) filmlerini Amerika'ya pazarlayarak burada göstermesiyle birlikte Machiko Kyo'nun ünü iyice artmıştır. 1955 yılında düzenlenen ABD tanıtım turuna katılan Kyo, gazetecilerin ilgi odağına oturmuş ve Marilyn Monroe, Jane Russel ile karşılaştırılmıştır. *Life* Dergisi ve *Mat-mazel Dergisi*'nin yayınladıkları "dünyanın yedi büyük kadını" başlıklı yazı dizisinde kendisine yer bulmuştur.²¹⁰

Kendisini popüler kültürün tam ortasında bulan Machiko Kyo, sine-

²¹⁰Sanders Jason, *Eiga Stars: Machiko Kyo in Japanese Film-fan Magazines of the 1950s*, <http://blook.bampfa.berkeley.edu/2011/06/eiga-stars-machiko-kyo-in-japanese-film-fan-magazines-of-the-1950s.html>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

mada başladığı geleneksel kadın temsilinden arınarak 1956 yılında Kenji Mizoguchi'nin Yoshiko Shibaki'nin *Susaki no Onna* romanından uyarlanan *Utanç Caddesi* (Street of Shame) filminde Amerikanlaşmış, sakız çiğneyen-fahişe olarak rol alır. Bu onun kendi kariyerinin “arzulanan beden olma durumunun” getirdiği bir sonuç olarak bu filmde vücut bulur. Sadece yetişkin kitle için sinemada izleyici karşısına çıkan film, ABD’de dağıtılır. Her şeye rağmen Machiko Kyo filmdeki gerçekçi performansı ile seyirciyi büyülemeyi başarır. Yine aynı yıl içerisinde yönetmenliğini Daniel Mann’ın yaptığı MGM ile Japon ortak yapımı komedi filmi *Teahouse of the August Moon* filminde Amerikan ordusu kaptanına eşlik eden şımarık geyşa rolünü canlandırdı. Seyircinin gözündeki geleneksel Japon kadını görünümünü gittikçe silmeye başlayan Kyo, 1957’de Kon Ichikawa’nın *The Hole* filmindeki rolüyle de bu durumu sürdürür.

1950’ler boyunca Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Teinosuke Kinugasa ve Kozaburo Yoshimura gibi yönetmenlerle çalışır. Kariyerindeki popüler kültürün ve batılı kadın temsili olma durumunu, Kon Ichikawa’nın eşi ile kızının nişanlısı arasında ilişki olduğundan şüphelenen bir adamın öyküsünü konu alan 1959 yapımı *Oddsession*, Hiroshi Teshigahara’nın *The Face of Another* filminde yüzünü değiştirmek zorunda kalan Okuyama’nın eşi rolüyle seyirci karşısına çıkar.

Machiko Kyo’nun çalıştığı Daiei Stüdyosu’nun savaş sonrası zor zamanlar geçirir ve film ürerimi yavaşlayarak 1971 yılında iflas ettiğini açıklar. Bunun üzerine işlerinde azalma yaşayan Machiko Kyo, takip eden yıllarda tiyatro ve televizyon sektöründe işlerde rol almaya başlar. Fukuko Ishii ile geleneksel Japon tiyatrosu oyunları düzenlemeye başlar. Bunun yanında ayrıca 1994 yılında yayınlanan *Hana no Ran* televizyon dizisinde Hino Shigeo rolünü canlandırır.

1987 yılında Japon Hükümeti tarafından çalışmaları ile Japonya’ya büyük katkılarda bulunmuş, övgüye layık kişilere verilen “Mor Kurdele Madalyası” ile ödüllendirilir. Japon Akademi Ödülleri’nde “Ömür Boyu Başarı Ödülü” ve Japonya İmparatorluğu’nun sınıf değerlendirme sistemi olan Order of te Precious Crown’da 4. Sınıf olan Wisteria’ya layık görülmüştür.

Günümüzde ise yaşamına Tokyo’da devam etmekte olan Japon sinema tarihinin başarılı yüzü Kyo’nun sinema perdesinden ani kopuşu her

ne kadar üzücü olsa da Japonya'da oyuncululuğu, duruşu ve popülerliği ile bir döneme damga vurmuş önemli isimlerden olmayı başarmış, halen daha da bu sıfatla anılmaya devam etmektedir. O seyircinin zihninde hep *Rashomon*'da samurayın eşi Masako Kanazawa, *Ugetsu Monogatari*'deki Lady Wakasa olarak yaşamaya devam edecektir.

Takashi Shimura (Shoji Shimazaki, 1905 – 1982, İkuno)

12 Mart 1905 yılında Hyogo şehrinde dünyaya gelen Takashi Shimura, aktif oyunculuk hayatı boyunca 200'ü aşkın filmde rol aldı. Akira Kurosawa'nın yönetmenliğini yaptığı *Rashomon*, *İkiru*, *Yoidore tenshi*, *Shichinin no Samurai* gibi önemli filmlerde görev aldı.

Aile büyükleri samuray sınıfına mensup olan Shimura, kariyeri boyunca birçok filmde samuray rollerini canlandırdı. Bu rollerden en önemlisi de *Shichinin no Samurai* (Seven Samurai, 1954, Toho) köyü korumaya çalışan samuray grubunun lideri Kambei Shimada rolüyle izleyiciyi etkilemiştir. Okul yaşamı boyunca birçok okul değiştiren Shimura, oyunculuk kariyerine ilk olarak radyo oyunlarında yer alarak başlar. 1930 yılında ise Kindaiza adında bir tiyatro topluluğuna katılır ve burada rol almaya başlar. Daha sonar Shinseigeki ve Shinsenza gibi tiyatro gruplarında da rol alır. Bu dönemdeki oyuncu çevresi sayesinde Kyoto merkezli Shinko Kinema film şirketinin yapımını üstlendiği filmlerde çeşitli görevler alır. Sessiz dönem filmleri olan 1934 yapımı *Ren'ai-gai itchome* ve 1935 yapımı *Chuji uridasu* filmlerinde yöneticilik ve seslendirme görevi alır. İtami Mansaku'nun 1936 yapımı Akanishi Kakita filmiyle sinema dünyasında ününü duyurur.²¹¹

Kendi dönem meslektaşları arasında Japonya'nın en çok bilinen yüzlerinden biri olarak hafızalara kazınmayı başaran Shimura, beyaz perdede Akira Kurosawa ile buluşması *Sanshiro Sugata* (1943) filmi ile olur. Kurosawa'nın yönetmenliğini yaptığı 30 filmde birlikte çalışan Shimura, Kurosawa'nın üç çalışması dışında tüm filmlerinde oynadı. Kurosawa ile beraber geçirdikleri 20 yıl içerisinde Shimura'nın yer almadığı o üç film

²¹¹Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, **Takashi Shimura**,
https://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Shimura, (Erişim Tarihi: 11.09.2016).

Sanshiro Sugata Part II (1945), *One Wonderful Sunday* (1947) ve *The Lower Depths* (1957)' idi.²¹²

Shimura, tartışmasız bir şekilde en iyi oyunculuğunu başrolünde yer aldığı *İkiru* (1952) filminde sergiledi. Shimura, filmde ölümle mücadele eden bir devlet memuru olan Kanji Watanabe'yi canlandırıyordu. Shimura, sinema kariyeri boyunca, Kurosawa filmleri dışında iki yüzden fazla farklı filmde yer aldı. 11 Şubat 1982'de Tokyo'da vefat edene dek birçok önemli filmde rol alarak Japon Sineması'nın önemli oyuncularından biri olmayı başaran Shimura, 1974 yılında Japon Hükümeti'nin kültür ödülllerinden olan Mor Kurdele Madalyası ve 1980 yılında da Japon İmparatorluğu'nun "Order the Rising Sun" nişanının 4.Sınıf rütbesi ile ödüllendirilir. Ayrıca Shimura, 1954 yapımı *Shichinin no Samurai* ve 1952 yapımı *İkiru* filmi ile BAFTA Ödülleri'nde "En İyi Yabancı Aktör" ödülünü almıştır.

Toshiro Mifune (Sanchuan Minlang, 1920 – 1997, Tsingtao)

1920 Shandong doğumlu Toshiro Mifune, II. Dünya Savaşı sonrası Japon Sineması'nın önde gelen oyuncusudur. Samuray tiplerleriyle ve yer yer polisiye karakterle kamera önüne çıkmıştır. Sinema seyircisi onu Akira Kurosawa'nın Japon tarihinin izini süren filmlerindeki rolleriyle hatırlamaktadır.

Gençliğinde, babasının fotoğrafçı dükkânında çalışan Mifune, II. Dünya Savaşı'nda Japon İmparatorluk Ordusu'nun Hava Fotoğrafçılığı biriminde görev aldı. Dönemin film yapım şirketlerinden Toho'nun düzenlemiş olduğu "Yeni Yüzler Yarışmasına" arkadaşlarının ısrarı üzerine fotoğraf gönderir ve başvuru yapan 4000 kişi içinden seçilen 48 kişi ile birlikte oyunculuk kariyeri başlar. Dönemin yönetmenlerinden Yamamoto Kojiro onu Senkichi Taniguchi'ye tavsiye eder ve 1947'de ilk uzun metraj filmi olan *Shin Baka Jidai*'de görev alır. Kurosawa ile tanışarak sinema kariyerinde çıkış yakalayan Mifune, 1950 yapımı *Rashomon* filmindeki performansı ile dünya sinemasında vitrin oyuncu haline gele-

²¹²Şeko Yeter, **Japon Oyuncular: Takashi Shimura**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 2, Şubat-Mart 2016, s.8.

rek dünyaca tanılır olur.²¹³

Sırasıyla rol aldığı *Yoidore tenshi* (Drunken Angel, 1948, Toho) filminde başarılı gangster rolüyle Japon Sineması'nda diğer gangster rollerinde en çok aranan ismi olmayı başardı. *Yoidore tenshi* filminden sonra *Tengoku to Jigoku* (High and Low, 1963, Toho), *Nora Inu* (Stray Dog, 1949, Toho), *Sukyandaru* (Scandal, 1950, Shochiku), *Shizukanaru Ketto* (The Quiet Duel, 1949, Daiei) gibi polisiye ve gangster türü filmlerde rol alır.

Mifune asıl başarısını yönetmenliğini Kurosawa'nın yaptığı *Shichinin no Samurai* (Seven Samurai, 1954, Toho) filmindeki samuray grubunun yedinci üyesi olan Kikuchiyo rolüyle dikkatleri üzerine çeker. Aslında resmi olarak samuray olmayan ama samuraymış gibi davranan uyumsuz birini canlandıran Mifune, epik oyunculuğu ile zihinlere kazınır. Kurasawa'nın bir Uzakdoğu westerni tadında diyebileceğimiz *Yojinbo* (Yojimbo, 1961, Toho) filminde canlandırdığı Kuwabatake Sanjuro rolüyle bir roninin hikâyesini izleyiciyle buluşturur. Mifune, Kurosawa'nın digger önemli filmlerinden olan *Kakushi toride no san akunin* (The Hidden Fortress, 1958, Toho) ve *Kumonosu-jo* (Throne of Blood, 1957, Toho) filmlerinde samuray tiplerini canlandırır. Japon Sineması'nda çarpıcı bir yere sahip olan Kenji Mizoguchi'nin *Saikaku Ichidai Onna* (The Life of Oharu, 1952, Shintoho) filminde de Oharu'nun (Machiko Kyo) yasak aşkı Katsunosuke'yi canlandırır.

Kariyeri boyunca 1970'e yakın uzun metrajlı filmde yer alan Mifune, Kurasawa ile çektikleri samuray ve Japon tarihi temalı filmlerle seyircinin zihninde yer etti. Özellikle kamera karşısında her ne yapacağı belli olmayan ani çıkışları, rollere kattığı çılgınlık boyutundaki gerçeklik ile zihinlerde yer esen Mifune, Kurasawa ile 16 filmde çalıştı. 1993 yılında Japon Sineması'na üstün katkılarından dolayı Japon Hükümeti'nden Kutul Hazine Altın ve Gümüş Yıldız Nişanı'nı almıştır.

²¹³Kuloğlu Gökhan, **Toshiro Mifune ve 10 Önemli Filmi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:3, Nisan 2016, s.9.

13Aralık 1932’de Tokyo’da dünyaya gelen Tatsuya Nakadai, yakın bir dostu olan yönetmen Masaki Kobayashi’nin desteğiyle birlikte sinemaya adım atar. Akira Kurosawa’nın *Shichinin no Samurai* (Seven Samurai, 1954, Toho) filmiyle kendisine sinemada ciddi anlamda yer oluşturan Nakadai, filmde kasabada dolaşan bir samurayı canlandırır.

Tatsuya Nakadai’nin beyaz perdeye ilk çıkışı 1952’de biten Amerikan işgalinden bir yıl sonra olmuştur. Savaş boyunca, Japon film yapımcıları sadakat, vazife ve kişisel fedakârlığın feodal değerlerini ön planda tutmaya zorlansalar da Amerikan yönetimi altında bunları göstermeleri yasaklanmış ve demokrasi ile bireysel hakları göstermeleri söylenmiştir. Sinema bu iki rejimden kurtulduğundaysa; Japon tarihi, gelenekleri ve içinde bulundukları durumun kuşkuyla incelenmesi için bir temel hazırlanmıştır.²¹⁴ Böyle bir ortam Tatsuya Nakadai yakın dostu Masaki Kobayashi’nin yönetmenliğini yaptığı *Kabe atsuki heya* (The Thick Walled Room, 1956, Shochiku) filminde rol alarak sinemaya adım atar. Kariyerinde Masayaki Kobayashi’nin *Seppuku* (Harakiri, 1962, Shochiku) ve *Kaidan* (Kwaidan, 1965, Toho); Kihachi Okamoto’nun *Dai-bosatsu Toge* (The Sword of Doom, 1966, Toho), Hiroshi Teshigahara’nın *Tanin no kao* (The Face of Another, 1966, Toho), Akira Kurosawa’nın *Ran* (1985, Toho) ve *Kagemusha* (Shadow Warrior, 1980, Toho) gibi önemli filmlerde rol alır.

Akira Kurosawa’nın *Yojimbo* filminde Nakadai, haydut Unosuke’yi akıcı ve çarpıcı bir biçimde oynar ve Toshiro Mifune’nin oynadığı kaba yontulmamış kahramana uyumunu filme damga vurmayı başarır. Nakadai, Toshiro Mifune’ye kıyasta “daha küçük rollerin oyuncusu” gibi görünse de mütevazı bir biçimde geliştirdiği özgün oyunculuk diliyle sinemaya damga vurmuştur. Ve Kurosawa’da bu ikiliyi her zaman birbirlerine uygun rakipler olarak görmüştür.²¹⁵

Nakadai, Teshigahara tarafından yönetilen ve Kobo Abe’nin, yüzü

²¹⁴Smith I. Sara, **Japon Sinemasının Muhafif ve Serseri Yüzü: Tatsuya Nakadai**, Cihan Yavuzcan (çev.), Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:5, Haziran 2016, s.8.

²¹⁵Smith I. Sara, **a.g.e.**, s.7.

kimyasal bir deney sonucu dağılan bir bilim adamının hikâyesinin anlatıldığı romandan esinlenen *Tanin no Kao* (The Face of Another, 1966) filminde bir başka ruhsuz karakteri canlandırır. Geçirdiği kaza sonucu yüzüne taktığı maske ile kişiliği değişen Okuyama karakterini başarıyla canlandırır.

Kurosawa'nın *Tengoku to Jigoku* (High and Low, 1963, Toho) filmindeki takınıtlı bir detektif rolünde coşkulu bir performans sunar. Kobayashi'nin *Kaidan* (Kwaidan, 1965, Toho) filminde ise farkında olmadan evlendiği kar kadın (yukionna) gibi, sonu gelmeyen bir şaşkınlıktan ve ilkel korkudan yararlanarak seyirciye yüzü merak ya da dehşetle dolmuş bir oyunculuk şöleni sunar.

İkinci Dünya Savaşı öncesindeki nesil ile savaştan sonraki genç nesilin niteliklerini bünyesinde barındıran tecrübeli oyuncu, rol aldığı filmlerde samuray, gangster ve yakuza gibi rolleriyle tanındı. Rol aldığı filmlerde etkileyici bir biçimde kameraya gülümser, saç topuzunu Tony Curtis'in geriye taranmış saçları gibi ayarlar, ekose atkısı, çizgili kimonosunun üstünde gelişigüzel bağlar. İçinde bulunduğu ruh haline göre meleksi ve şeytansı bir özellik alabilen parlayan gözlerini kameraya her döndüğünde izleyici ile psikolojik bağını kurmayı başaran Nakadai, geleneksel ve değişimi üzerinde barındıran ne varsa beyaz perdeye taşıyan önemli oyuncularından biri olmayı başarmıştır.²¹⁶

Tatsuya Nakadai, Japon Sineması'ndaki yetmiş yıllık aktif oyunculuk hayatına birçok ödül sığdırmayı başarmıştır. Bunlardan en önemlileri *Ningen no jôken* (The Human Condition, Masaki Kobayashi, 1961, Shochiku), *Eien no hito* (Immortal Love, Keisuke Kinoshita, 1961, Shochiku) ve *Kagemusha* (Shadow Warrior, Akira Kurosawa, 1980, Toho) filmlerindeki performansı ile Mainichi Film Ödülleri'nde üç kez En İyi Aktör Ödülü'nü kazanmıştır. Ayrıca *Kagemusha* ve *Seppuku* filmleri ile Mavi Kurdele Ödülü'nü (Blue Ribbon Awards) iki kez kazanmayı başarmıştır. Ayrıca 1992 yılında Chevalier Sanat ve Edebiyat Nişanı'na, 1996'da Japon Hükümeti tarafından verilen yüksek kültür ödülü olan Mor Kurdele Madalyası ile "Order the Rising Sun" Nişanı'nın 4.Sınıf rütbesi ile ödüllendirilir.

²¹⁶Smith I. Sara, a.g.e., s.7.

17 Haziran 1920’de Yokohama’da sekiz çocuklu ailenin beş kızından biri olarak dünyaya gelen Setsuko Hara (asıl adıyla Masae Aida), Nikkatsu’da görev alan yönetmen Hisatora Kumagai ile evli olan ablası sayesinde 15 yaşında sinemaya adım atar. Ve ilk olarak *Tamerafu Nakare Wako-do yo* (Hesitate Young Folks!, Akira Taguchi, 1935) filminde öğrencilerden birini canlandırır.²¹⁷

Yasujiro Ozu’nun filmleri olmak üzere Japon sinemasında başyapıt kabul edilen birçok filme ruh veren Setsuko Hara, sinemada Japon kadınlarının ideali ve idolü olmuş ve filmlerinde hep yeniliğe açık, anlayışlı, iyi aile kızını oynamıştır. Yasujiro Ozu’nun filmlerindeki duruşu ile uzun süre “ebedi bakire” lakabı ile anılmıştır.²¹⁸ Japon Sineması’nda Yasujiro Ozu’nun filmleri ile özdeşmiş bir oyuncu olarak anılan Hara, sinemaya ayak bastıktan kısa bir süre sonra adından söz ettirir ve Arnold Franck’in Alman- Japon ortak yapım filmi *Atarashiki tsuchi* (The New Earth, 1937) filmiyle popüler olur. Bu filmde kendini aktif bir volkana atarak kurban eden iyi kalpli bir bakireyi canlandıran Hara, seyircinin zihnine bu rolüyle kazınır. Bu rolden sonra Hara birden bire Japon savaş filmlerinin kriz sahnelerinde kendisini feda eden ‘Japon kadını rolü’ için aranan oyuncu olmaya başladı. Onun oluşturduğu bu algı, Akira Kurosawa’nın ilk savaş sonrası filmi *Waga seishun ni kuinashi* (No Regrets For Our Youth, 1946, Toho) filmine kadar devam etti. Bu filmten sonra Kimisaburo Yoshimura’nın *Anjo-ke no butokai* (A Ball At The Anjo House, 1947, Shochiku) ve Keisuke Kinoshita’nın *Ojosan kanpai* (Here’s To The Girls, 1949, Shochiku) filmlerinde iyimser ve geleceği parlak yeni bir “Japon kadını” canlandırdı. Bununla birlikte Hara’nın üstlendiği rol ise, hayatı boyunca oğlu, kocası ve yahut babasını destekleyen sabırlı bir Japon kadınıydı. Birçok kadın filminde rol alan Hara, bu filmlerden en önemli olanı ise Yasujiro Ozu’nun Noriko üçlemesi olan *Banshun* (late

²¹⁷Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, **Setsuko Hara**,

https://en.wikipedia.org/wiki/Setsuko_Hara, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

²¹⁸Richie Donald, **Japon Sinemasının Dışı Yüzü: Setsuko Hara**, Yeter Şeko (çev.), Japon Sinema E-Dergisi, Mayıs 2016, s.13.

Spring, 1949, Shochiku), *Bakushu* (Early Summer, 1951, Shochiku) ve *Tokyo Monogatari* (Tokyo Story, 1953, Shochiku) filmlerinde canlandırdığı anlayışlı, büyüklerini gözeten ve her zaman yeniliklerin getirdiği değişime hazır olan Japon kadını Noriko rolüdür.

Setsuko Hara 1961 yılına kadar Yasujiro Ozu ile çalışmaya devam eder. Birlikte çalıştıkları bu on iki yılda başarılı bir iş arkadaşlığı kurarlar. *Kohayagawa-ke no aki* (The End of Summer, 1961, Toho) filmi bu ikilinin birlikte yaptığı son çalışma olur. İki yıl sonra Ozu'nun vefat etmesiyle birlikte, Setsuko Hara oyunculuk kariyerine son verme kararı alır. Bunu kararını açıkladığında henüz kırk üç yaşındaydı. Hara'yı tanıtan ve ona hatırı sayılır bir yatırımda bulunan Shochiku film stüdyosu, onu bu kararından vazgeçirmek için çok dil dökmesine ragmen onu bu karardan vazgeçiremediler. Tüm oyunculuk kariyeri stüdyosunun onun için seçtiği "Setsuko Hara" üzerine kuruluydu. Ama artık "Masae Aida" yani kendisi olmak istediğini söylüyerek sessizce sinemaya veda etti.²¹⁹

5 Eylül 2015'de Kanagawa'da vefat eden Hara'nın yaşamı 2001 yılında Satoshi Kon'un yazıp yönettiği animasyon filmi Sennen Joyü'ya (Millennium Actress, 2001, Madhouse) konu olmuştur. 26 yıllık sinema kariyeri boyunca birçok başarılı filme imza atan Hara, Bانشun (late Spring, 1949, Shochiku), Aoi sanmyaku (Blue Mountain Range, 1949, Toho), Ojôsan kanpai (Here's to the Lady, 1949, Shochiku), Meshi (Repast, 1951, Toho) ve Bakushu (Early Summer, 1951, Shochiku) filmleriyle 1950-52 yıllarında düzenlenen Mainichi Film Ödülleri'nde beş kez En İyi Aktris Ödülü'nü kazanmıştır.

Diğer Japon Sinema Oyuncuları

13 Aralık 1903 yılında Tokyo'da dünyaya gelen **Tsumasaburo Bando** (gerçek adıyla Denkichi Tamura) Japon Sineması'nın sessiz döneminde Tojin ve Makino Film stüdyolarının yapmış olduğu jidaigeki filmlerinde savaşçı rolleriyle zihinlerde yer etmiştir. Annesinin ölümünden ve babasının iflas etmesinin ardından okuldan ayrılarak ünlü kabuki sanatçısı Kataoka Nizeamon'un öğrencisi olmuştur. Kokatsu ile birleşen tiyatro-

²¹⁹Richie Donald, a.g.e., s.13.

ların bünyesinde oyunlara çıktıktan sonra 1923 yılında Makino Film Stüdyosu'nun oyuncu kadrosuna katılmıştır. Burada senarist arkadaşı Rokuhei Susukita'nın yazmış olduğu jidaigeki filmlerinde rol almıştır. İlk filmi sessiz dönemde çekilen 1923 yapımı *Kosuzume Toge*'dir. Rol aldığı filmlerdeki performansıyla adından söz ettiren Bando, daha sonra kendi film yapım şirketi olan Bantsuma'yı açmıştır ve birçok jidaigeki filmine imza atmıştır. 7 Temmuz 1953'te vefat eden Bando, Japon Sineması'nda jidaigeki türünün usta isimi olarak zihinlere kazınmıştır.

1 Aralık 1945'te Wakayama'da dünyaya gelen **Junko Fuji** (gerçek adıyla Sumiko Fuji) Toei stüdyosunun yapımcısının kızı olarak yer aldığı yakuza filmlerindeki rolleriyle Japon Sineması'nda hafızalara kazınmıştır. Özellikle 1960 ve 70'ler arasında rol aldığı yakuza filmlerinin en önemli oyuncularından olan Junko Fuji, sinemaya 1964 yapımı *Bakumatsu zankoku monogatari* filmiyle adım atmıştır. Yakuza filmlerine ilginin düşmesinin ardından uzun yıllar oyunculuktan uzak kalan Fuji, 1990 ve 2000 yıllarında televizyon dramalarında rol almıştır. Günümüzde halen daha yaşayan oyuncu 2007'de Japon Hükümeti tarafından Mor Kurdele Madalyası ve 2016'da Order of the Rising Sun, Altın Işınları Nişanı'nın dördüncü sınıfına layık görülmüştür.

27 Mart 1924'te Hokkaido'da dünyaya gelen **Hideko Takamine**, Shochiku'nun 1924 yapımı *Haha* filmindeki çocuk olarak oynadığı oyunculuk sinemaya ses getirerek giriş yapmıştır. 1937 yılında Toho'ya geçiş yaparak oyunculuga devam eden Takamine, Kajiro Yamamoto'nun *Tsuzurikata kyōshitsu* filmindeki rolüyle Japon Sineması'nda adından iyice söz ettirir. Savaş dönemi öncesinde oynadığı birçok film işgal kuvvetleri tarafından yok edilen Takamine'nin Mikio Naruse'nin yoksullukla mücadele eden güçlü, iradeli kadın karakterleriyle akıllarda kalmıştır. Rol aldığı 1931 yapımı *Tokyo Chorus*, 1951 yapımı *Carmen Comes Home* ve 1960 yapımı *When a Woman Ascends the Stairs* filmleriyle öne çıkmaktadır. 28 Aralık 2010'da akciğer kanserinden vefat eden oyuncu, 1996'da Japon Akademi Ödülleri'nde "Yaşam Boyu Başarı Ödülüne" 1962 Happiness of Us Alone, 1958 Times of Joy and Sorrow, 1956 Floating Clouds ve 1955 Twenty-Four Eyes filmleri ile Mainichi Film Ödülleri'nde "En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne" layık görülmüştür.

13 Mayıs 1904'da Tamamizu'nun bir köyünde dünyaya gelen **Chis-**

hu Ryu, Japon Sineması'nda 65 yıllık oyunculuk kariyerine 160 film ve 70 televizyon programı sığdırmayı başarmıştır. Budist bir tapınakta rahiplik yapan bir babanın oğlu olarak başladığı hayatına, köyündeki ilkokuldan mezun olarak Toyo Üniversitesi'nde Hint felsefesi üzerine okuyarak devam etmiştir. Rahip olmasını bekleyen ailesini yanıltarak üniversiteyi bırakarak 1925 yılında Shochiku stüdyosunun Kamata şirketinde oyunculuk yapmaya başlamıştır. On yıl boyunca küçük çaplı rollerde figüranlık yapan Ryu, Yasujiro Ozu'nun bir kolej komedisi olan 1928 yapımı *Dreams of Youth* filmiyle adından söz ettirmeye başlamış ve yine Ozu'nun 1936 yapımı *College is a Nice Place*'deki performansı yerini sağlamlaştırarak aranan oyuncuların olmayı başarmıştır. Rol aldığı filmlerde doğduğu yerin kırsal Kumamoto aksanını koruyan Ryu, Japon Sineması'ndan kültürel özünü yansıtan önemli karakterlerdeki performansı ise akıllara kazınmıştır. Özellikle Yasujiro Ozu'nun Noriko Üçlemesi'ndeki (Banshun 1949, Bakushu 1951, Tokyo Monogatari 1953) Shukichi rolleriyle Japon Sineması'nın unutulmaz oyuncularından olmayı başarmıştır. 16 Mart 1996'da vefat eden Ryu, 88 yıllık yaşamına 1949, 1952, 1971 ve 1991 yıllarında Mainichi Film Ödülleri'nde "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü", Japon Hükümeti'nin Mor Madalya Ödülü 1967 ve 1975'te Order of the Rising Sun, Altın Işınları Nişanı'nın dördüncü sınıfına layık görülmüştür.

29 Kasım 1931'de Tokyo'da dünyaya gelen **Shintaro Katsu** (gerçek adıyla Toshio Okumura) Japon Sineması'nın özellikle sessiz dönemine damga vurmuş çok yönlü oyuncudur. Oyuncululuğun yanında yazarlık, şarkıcılık, yapımcılık ve yönetmenlikte yapan Katsu, samisen ve nagauta'da (kabuki oyununda söylenen geleneksel uzun ezgili şarkı) yeteneğiyle film yapımcılarının dikkatlerini üzerine çekmiştir. 1955 yılında *A Girl Isn't Allowed to Love* filmiyle sinemaya adım atan Katsu, 1960 yılında *Akumyo*, 1965'de *The Hoodlum Soldier (Heitai Yakuza)* ve 1960'larda yapılan *Zatoichi* film serilerinde rol alarak adını duyurmuştur. 19 filmin yapımcılığını, 5 filmin yönetmenliğini, 3 filmin yazarlığını yapan Katsu, 100'ün üzerinde filmde rol almıştır. 21 Haziran 1997'de 65 yaşında vefat eden Katsu, 1972 yılında Kaoyaku, Inochi bo ni furo, Shin zato ichi: Yabure! Toji-ken, Kitsune bo kureta akanbo filmleriyle Mainichi Film Ödülleri'nde "En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü", 1998'de Japon Akademi Ödülleri'

nde Japon Sineması'ndaki kariyeri adına "Özel Ödülü" layık görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Lim Dennis, **Isuzu Yamada, Actress Who Worked With Kurosawa, Dies at 95**, http://www.nytimes.com/2012/07/16/movies/isuzu-yamada-actress-who-worked-with-kurosawa-dies-at-95.html?_r=0, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).
- Richie Donald, **Japon Sineması'nın Dışı Yüzü: Setsuko Hara**, Yeter Şeko (çev.), Japon Sinema E-Dergisi, Mayıs 2016.
- Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, **Setsuko Hara**, https://en.wikipedia.org/wiki/Setsuko_Hara, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).
- Smith I. Sara, **Japon Sineması'nın Muhafif ve Serseri Yüzü: Tatsuya Nakadai**, Cihan Yavuzcan (çev.), Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:5, Haziran 2016.
- Kuloğlu Gökhan, **Toshiro Mifune ve 10 Önemli Filmi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı:3, Nisan 2016.
- Şeko Yeter, **Japon Oyuncular: Takashi Shimura**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 2, Şubat-Mart 2016.
- Özgür Ansiklopedi: Wikipedia, **Takashi Shimura**, https://en.wikipedia.org/wiki/Takashi_Shimura, (Erişim Tarihi: 11.09.2016).
- Sanders Jason, **Eiga Stars: Machiko Kyo in Japanese Film-fan Magazines of the 1950s**, <http://blook.bampfa.berkeley.edu/2011/06/eiga-stars-machiko-kyo-in-japanese-film-fan-magazines-of-the-1950s.html>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).
- Kuloğlu Gökhan, **Machiko Kyo: Gelenekelden Moderne Zarafetin Öyküsü**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2016.
- Kuloğlu Gökhan, **Masayuki Mori: Japon Sineması'nda Alternatif Rollerin Usta İsmi**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 7, Ağustos 2016.
- Sanders Jason, **Eiga Stars III: Kinuyo Tanaka**, <http://bampfa.org/news/eiga-stars-iii-kinuyo-tanaka>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).
- Kuloğlu Gökhan, **Kinuyo Tanaka: Japon Sineması'nda Tabuları Yıkan Kadın**, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 8, Eylül 2016.
- Theater Guide Online, <http://www.theaterguide.co.jp/Watchfor/2000/1027.html>, (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

JAPON SİNEMASI'NDAKİ ÖNEMLİ YÖNETMENLER

Güneşin Batmadığı Ülkeye Yolculuk...

Deniz Balcı

Japon Sineması, kuşkusuz Uzakdoğu'dan dünyaya açılan en bilindik ve güçlü ülke sineması olma özelliğini taşıyor. Türkiye'nin sinemada yaşamış olduğu emekleme yıllarını, benzer şekillerde yaşayan Japonlar, görsel sanatlardaki asıl sıçramalarını II. Dünya Savaşı'ndan sonra yaptılar. Sinemanın hem bir dışavurum aracı olarak ortaya çıktığı, hem ideolojik bir araç olarak kullanıldığı hem de toplumsal birlik ve beraberlik adına birleştirici unsur olarak görev gördüğü bir ülkeydi Japonya. Haliyle 1950'li yıllar sonrası, nicelik ve nitelik olarak Türkiye'den biraz daha ileriye gittiler ve dünyanın en kişilikli sinemalarından biri ortaya çıktı.

Elbette sinemasındaki bu gelişim bir anda ya da kendiliğinden gerçekleşmedi. Japon Sineması, dünya sinemasının içerisinde de özgünlükleriyle her zaman kendilerine özel bir yer edinecek yönetmenleri sayesinde buralara kadar geldi. Bin yıllık zengin kültürel ve imparatorluk tarihi, tanınmış korkunç toplumsal olaylar, başka ülkelerde kolayca karşılamayacağımız benzersiz ulusal öğeler (samuraylar, geyşalar, yakuzalar, dinler, mistizm vb.) yönetmenlerin elinde bu kitabın konusunu oluşturan, muazzam sinemanın oluşmasını sağladı.

Kurosawa ile savaş meydanlarına indiğimiz, Ozu ile Japon aile yapısının değişimini gözlemleme fırsatı bulduğumuz; Mizoguchi ile Japonya'nın bin yıllık kadın algısı üzerine bilgilendiğimiz, Oshima gibi devrimci bir yönetmen ile kanıksadıklarımıza darbe yediğimiz, İmamura ile Asya'nın çağlar öncesi acımasız hayat şartlarına tanık olduğumuz bambaşka bir sinema ve yaratıcıları var karşımızda. Yalnız bunlar değil, animeleriyle, chambara adını verdikleri samuray filmleriyle, jidaigeki (dönem drama-sı), gendaigeki (güncel drama), shomingeki (toplumsal içerikli drama) türlerindeki özgün yapımlarıyla, bir döneme damgasını vuracak Japon korku ve gerilim sinemasıyla, yüzlerce iyi örneğin verildiği yakuza (Japon mafyası) filmleriyle; Amerikan sektörünü bile büyük ölçüde etkile-

yecek tokusatsu (özel efektli sinema) ve kaiju (canavar filmleri) filmle-riyle Dünya Sineması'nda yeri dolmayacak bir iz bıraktılar.

Tüm bu türlerde ve hatta deneysel, avantgarde akımlarda dahi çok iyi eserlerin verildiği bu kimono giyen, sushi yiyen, utangaç ve mağrur in-sanların dünyasını daha iyi anlamak için; onların anlatıcılarına, köprüleri-ne; yani yönetmenlerine daha yakından bakmak gerek. Güneşin batmadı-ğı ülkeye yolculuk...

Akira Kurosawa (Shinagawa, Tokyo, Japonya / 1910 - 1998)

Japon Sineması'nın dünyada en çok tanınan yönetmeni kuşkusuz ki Akira Kurosawa'dır. 1951 Venedik Film Festivali'nde *Rashomon* filminin "Altın Aslan Ödülünü" almasıyla, Batı dünyasının ilgisi Japon Sineması ve Akira Kurosawa üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu hem yönetmenin kendi kariyerinde, hem de ülke sinemasının gidişatında önemli bir istihdam basamağı olarak yer almıştır.

Kurosawa, 23 Mart 1910 tarihinde sekiz çocuklu bir ailenin içine doğarken üç erkek, dört kız kardeşi vardı. Babası askeri bir okulda müdür olup Kurosawa'nın çocukluğu süresinde samuray savaşı, savaş ve taktikleri üzerine araştırmalar yapmaktaydı. Japonya'nın katı toplum yapısı ve otoriter kuralları her geleneksel Japon ailesinde olduğu gibi, Kurosawa ailesinde de bulunuyordu ve bu yaşantı Akira Kurosawa'nın kişiliğinin oluşmasında çok etkili olmuştur.

1923'te Büyük Kanto Depremi'ni, sonrasında iki büyük dünya savaşı ve halen zararları tamamen onarılamamış iki atom bombası felaketlerini yaşamış olan Kurosawa, tüm bu süreçte bir yandan da ailesel travmalar yaşamıştır. Kardeşi Heigo Kurosawa, sessiz filmlerde anlatıcı olarak çalışıyordu ve Kurosawa çocukluğunu Heigo'nun yanında geçirmişti. Bu ve-sileyle birçok sessiz filmi izleme fırsatı bulmuştur. Ancak sessiz filmler-de anlatıcılık yapma mesleği olan benshiliği icra eden Heigo, bir süre sonra intihar edince bu olay, Kurosawa'nın ilk travması olmuştur. Bunu henüz atlatmamıştı ki, birkaç ay sonrada en büyük erkek kardeşi hayatını kaybeder. Bunlar Kurosawa'nın erken yaşlarda olgunlaşmasına ve büyük dönüşümler yaşamasına sebep olmuştur. Kurosawa, çocukluk yıllarında

yalnızca sinemayla yakın ilişki içerisinde olmamıştır. Resim ve edebiyatla da ilgilenmiştir. Özellikle resme olan yatkınlığıyla çevresindeki herkesi etkilemeyi başarmıştır. Hem Japon geleneksel resmi, hem de batı usulü modern resim yapabiliyordu. Zaten Kurosawa'nın filmleri için yaptığı storyboard çalışmaları, resim açısından da çok değerli çalışmalar olmasıyla dikkatleri çekmiş ve değer görmüştür. Onun kadar ayrıntılı ve görsel olarak güçlü storyboard çalışması yapan sinema yönetmeni çok azdır. Gençlik yıllarında ise yazılar yazmaya başlayan Kurosawa'nın radikal bir üslup tercih ettiği yazıları çoğunlukla komünist bir ideolojinin ürünleri olarak nitelendirilmiştir. İlk zamanlar bu görüşlere karşı çıkan Kurosawa, zamanla bu tezi kabullenmeye başlamıştır. Ancak yönetmenliğiyle ün yapmaya başladıktan sonra periyodik olarak yazı yazma alışkanlığını bırakmış ve daha çok filmleri ve senaryolarıyla ilgilenmeye başlamıştır.

İzleyici olarak kurduğu ilişkiyi daha ileri götürmek isteyen Kurosawa, 1936'da Japonya'nın hatırı sayılır stüdyolarından biri olan PLC'de çalışmaya başlamıştır. İlk başlarda daha ufak çaplı işlerde set çalışanı olarak yer alan Kurosawa bir süre sonra yardımcı yönetmenlik yapmıştır. Kajirō Yamamoto'nun asistanı olan Kurosawa, ilk ciddi sinema bilgilerini Yamamoto'dan öğrendi ve aktif yaratıcı olarak ilk işini Yamamoto'yla birlikte 1941 senesinde gerçekleştirir: *Uma (Horse / At)* adlı film, senaryosunun büyük çoğunluğunu Kurosawa'nın yazdığı, Yamamoto ile birlikte yönettiği ilk büyük işidir.

"*Uma*" filmi sonrasında Kurosawa birkaç filmde daha yardımcı yönetmen olarak çalışmıştır. Bu süreçte kendi uzun metrajını çekme konusunda hem lojistik hem de yeteneksel anlamda eksiklerini tamamlayan yönetmen, 1943 senesinde senaryosunu yazar Tsuneo Tomita ile birlikte yazdığı *Sanshiro Sugata (Büyük Judo Efsanesi)* adlı filmi yönetir. 25 Mart 1943'te ilk gösterimini yapan bu film, Kurosawa'nın ilk filmi olma özelliğini taşıırken aynı zamanda onun ayrıksı sinema anlayışının sinyallerini veren bir yapımdır. Bir edebiyat uyarlaması olan *Sanshiro Sugata* judo dövüş sanatıyla ilgili olup Japonya'da daha önce yapılmış dövüş filmlerinde görülmeye alışılmamış estetik sahneler barındırmaktaydı. Ancak bu film Japon hükümeti tarafından sansürlenmesi üzerine Kurosawa istediği sıçramayı bu filmle sağlayamamıştır.

Akira Kurosawa'nın *Sanshiro Sugata* 'dan sonra çektiği filmlerde mev-

cut Japon Hükümeti'nin etkisi açıkça hissedilmektedir. 1944'de çektiği *İchiban Utsukushiku (The Most Beautiful/En Güzel)* propaganda filmi olarak nitelendirilebilecek bir film olup askeri fabrikada çalışan kadınları anlatmaktaydı. Kurosawa 1943 senesinde çektiği ilk filminden sonra büyük atılım gerçekleştirerek, Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan Ödülü"nü alan filmi 1950 yapımı *Rashomon*'a kadar on tane film yönetmiştir. Bu on filmi, ideolojik olarak belirli baskıların altında kalan ama sinema dilini her geçen gün geliştiren, yeni şeyler deneyen çalışmalar olmuştur. 1950 senesinde çekilen *Rashomon* filmi Japon Sineması'nın geleceği için de birçok şeyi değiştirmiştir.

Rashomon sadece Kurosawa'nın değil Japon Sineması'nın tanınırlığı'nın da bir kırılma noktasıdır. 1951 Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan Ödülüne" layık görülen film, bir sene sonrasında 24. Akademi Ödülleri'nde Oscar adayı olarak listeye alınmıştır. Bu yalnız Japon Sineması için değil, Uzakdoğu sineması için muazzam bir başarı olmuştur. Kurosawa hem Japonya'da hem de dünyada bir anda ilgi odağı haline gelmiştir. Japonya'nın en önemli hikâye yazarı olan Ryunosuke Akutagawa'nın bir öyküsünden yola çıkarak senaryolaştırdığı filmde, bir haydudun ormanda, bir samurayı öldürüp karısına tecavüz etmesi sonrası, olayın soruşturulması esnasında; haydudun, kadının, öldürülen samurayın, tanık olan oduncunun ifadelerine başvurularak olayın aydınlatılması süreci ele alınmaktadır. Gerçeğin göreceliği üzerine olan bu film, alışılmamış çekim ve anlatım teknikleriyle bir anda tüm sanatseverlerin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Rashomon'dan sonra Kurosawa, daha cesur ve kendi istediğini yapacak güce sahip bir yönetmen haline gelir. 1951'de Dostoyevski'nin büyük romanlarından biri olan Budala'yı kendi adaptasyonundan geçirerek *Hakuchi (The Idiot/Budala)* isimli filmi çeker. 1952'de yine Batıda eleştirmenler tarafından çok beğenilen *Ikiru (To live/Yaşamak)* isimli filmi tamamlamıştır.

1954 senesinde gelindiğinde ise Kurosawa'ya yeniden Oscar yollarını açan *Shichir'in no Samurai (Seven Samurai/Yedi Samuray)* filmi tamamlamıştır. Yönetmenin başyapıtlarından bir tanesi olarak tarihe geçen *Yedi Samuray* epik bir Japon samuray destanıdır. Kurosawa'nın Shinobu Hashimoto ve Hideo Oguni ile olan senaryo birlikteliklerinin de en başarılı

sonucudur. 207 dakikalık efsane film, on altıncı yüzyıl Japonya'sında, yedi efendisiz samurayın köylüler tarafından, her yıl hasat zamanı köylerini yağmalamaya gelen bir grup hayduda karşı koruma olarak kiralamalarını ve sonrasında yaşananları anlatır. *Yedi Samuray* Kurosawa'nın sinemanın anlatım olanaklarını kullanmada ne kadar uzmanlaştığını gösteren en önemli filmidir. Yönetmenin *Rashomon* ile ulaştığı şöhretin doruğa çıkmasını sağlamıştır. Amerikan western sinemasına alışmış olan Batılı izleyici, benzer ortak noktalar bulduğu ama daha sofistike olan bu öyküyü kolayca bağrına basmıştır. Hatta Amerikan sinema endüstrisi *Yedi Samuray*'a tepkisiz kalamamış, 1960 senesinde John Sturges tarafından "*The Magnificent Seven (Yedi Silahşor)*" adıyla uyarlamasını finanse etmiştir. Ancak Amerikan versiyonunda eksik olan şey işsiz silahşorlara çok uzak olan samurayların onur ve haysiyet yasalarıdır. Kurosawa ülkesinin getirdiği bin yıllık öğelerden bir tanesi olan samuraylığı bu filmde batıya en doğru şekilde tanıtmış ve bunun başarısını da görmüştür.

Yedi Samuray sonrası Akira Kurosawa sinema dünyasının en önemli yönetmenlerinden bir tanesi olarak anılmaya başlamıştır. Ülkesinde o zamana değin, tanınmış en büyük yönetmen olmuştur. Batı dünyasının da Uzakdoğu'dan merakla takip ettiği ilk büyük sinema sanatçısı olma şansına erişirken her yaptığı iş ilgiyle karşılık bulmuştur. *Yedi Samuray* sonrasında Kurosawa, işlerine büyük hayranlık beslediği, dramatik anlatımın ustası Shakespeare'nin "*Macbeth*" eserini sinemaya uyarlamak için kolları sıvamıştır. "*Macbeth*"in feodal Japonya'ya uyarlandığı bu filmde yönetmen, Noh oyunlarının yapısını da göz önünde bulundurarak senaryo çalışmasını gerçekleştirir. İki senelik titiz bir çalışmanın sonucunda 1957'de *Kumonosu-jo (Throne of Blood/ Kanlı Taht)*'in yapımı tamamlanmıştır.

1957'de *Kanlı Taht*'in hemen arkasından Maksim Gorki'den uyarladığı *Donzoko (Ayak Takımı* ve 1958'de *Kakushi toride no san akunin (The Hidden Fortress/Gizli Kale)* filmlerini çekmiştir. Bu film George Lucas'a Star Wars film serisini yapma konusunda ilham olmasıyla akıllara kazınmış bir filmidir. Bu dönemler Kurosawa'nın eserleriyle yeni sanatçılara ilham olmaya başladığı zamanlardır. Kurosawa 1975'e kadar içinde çok beğenilen *Yojimbo (Bodyguard/Fedai, 1961)* filminin de olduğu altı film daha yönetir. Bu dönemde farklı arayışlar içerisine giren Kurosawa bir

teklifi değerlendirmek adına Hollywood'a dahi gitmiştir. Ancak burada anlaşmaya vardığı film çalışmalarında, şartların çekimler sırasında farklılaştırıldığı görünce, çalışmaları tamamlamayıp ülkesine geri dönmüştür. Ancak hala ayrıklı çalışmaların peşinde olan yönetmen, 1975'te yapımını tamamladığı *Dersou Ouzala* (*Dersu Uzala*) filmiyle kendi kariyerinde bambaşka bir sayfa açmıştır. “*Dersu Uzala*” Rus yazar Vladimir Arsenyev’in aynı adlı eserinden sinemaya aktarılmıştır. Bu film için Japonya dışına çıkan Kurosawa, çekimlerin çoğunu Sibirya çoraklarında tamamlamıştır. Yönetmenin ilk kez farklı bir dilde çalıştığı film Japonya-Sovyet Rusya ortak yapımı olarak Rusça, 70 mm. kamera ile çekilmiştir. Yönetmenin en büyük hayallerinden bir tanesi olan 70 mm. sadece bu filminde hayat bulur. Film Kurosawa'nın en büyük ustalık eseri olarak görüldü ve 1976 Akademi Ödülleri'nde “En İyi Yabancı Film Oscar Ödülü”nü almıştır.

Dersu Uzala sonrası yine büyük epik bir film çekmek isteyen Kurosawa, George Lucas ve Francis Ford Coppola'nın yürütücü yapımcılığında 1980 senesinde *Kagemusha* (*Shadow Warrior/ Gölge Samuray*) filmini çekmiştir. Ardından da beş sene sonra Akira Kurosawa'nın tüm dehasını konuşturduğu, sinema tarihinin kusursuz filmlerden bir tanesi olan, etkileyici eserlerinden olan *Ran*'ı (1985) çekmiştir.

“*Ran*”dan sonra Kurosawa büyük bütçeli, devasa dekorlu, uzun, destansı filmlerine veda etmiştir. İnsan öykülerine odaklandığı, daha içsel öyküleri senaryolaştırdığı bir döneme başlamıştır. Bu durum, birçoklarına göre yönetmenin yorgunluğuna bağlarken bazıları ise sanatsal açıdan içsel tatmini sağladığından daha minimal hikâyelere yönelmek isteği içerisinde olduğunu savunmuştur. Sebepleri tartışılarsun, bu dönemde Kurosawa arkasında üç güzel film bırakır: *Yume* (*Dreams/Düşler*, 1990), *Hachigatsu no rapusodî* (*Rhapsody in August/Ağustos'ta Rapsodi*, 1991), *Madadayo*, 1993.

Kurosawa 1993 senesinden sonra bir daha film çekmezken 1995 senesine kadar bazı senaryolar yazmıştır. Bunları çekmek fikriyle hareket etmesine rağmen 1995 senesinde bir kaza geçirip, koltuk değneği kullanmak zorunda kalınca ümitlerini yitirmiştir. Bu süreçte zihnen de yorgunluk yaşayan büyük yönetmen, gözle görülür günlük hayatını zorlaştıran sıkıntılar da yaşamaya başlamıştır. Bundan sonra zamanını evde istirahat

ederek geçiren Kurosawa, 6 Eylül 1998'de 88 yaşında Tokyo'da vefat etmiştir.

Ancak ardında hala başarısı alt edilememiş, filmlerinin üzerine geçilememiş, tüm dünyada yüzlerce sanatçıya ilham olmuş bir kariyer; muazzam filmler, çizimler, resimler, senaryolar bırakmıştır. Kurosawa ulusal sinema kodlarını, evrensel temalar üzerinde en iyi şekilde kullanan ilk büyük yönetmenlerden bir tanesi olarak akıllara kazınmayı başarmıştır.

Seçme Filmleri

- ❖ *Rashomon* (Rashomon/Raşomon) 1951-Daiei
- ❖ *Shichinin no Samurai* (Seven Samurai/Yedi Samurai) 1954 - Toho
- ❖ *Kumonosō-jo* (Throne of Blood/Kanlı Taht) 1957-Toho
- ❖ *Yojinbo* (The Bodyguard/Fedai) 1961-Toho
- ❖ *Derusu Uzara* (Dersu Uzala/Dersu Uzala) 1975-Daiei & Mosfilm
- ❖ *Kagemusha* (The Shadow Warrior/Gölge Savaşçı) 1980- Toho
- ❖ *Ran* (Ran/Ran) 1985-Herald Ace, Nippon Heral Films& Greenwich Film Prodüksiyon
- ❖ *Yume* (Dreams/Düşler) 1990-Warner Bros. Pro.

KAYNAKÇA

1-Harper Dan. (2002). **Akira Kurosawa**.

<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/kurosawa/>(Erişim tarihi: 12.08.2016).

2-Kurosawa A., **Kurbağa Yağı Satıcısı**. Deniz Egemen (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

3-Nochimson M.P., **World on Film, Bir Dünya Sinema**. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki Basım Yayın. 2012.

4-Prince S., **Savaşçının Kamerası, Akira Kurosawa Sineması**, Ahmet Ergenç (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2013.

5- Norman Barry, **Yüzyılın En İyi 100 Filmi**, Vehbi Sargın, Jale Mutlu (çev.), İstanbul: Afa Sinema Yayınları, 1997.

Yasujiro Ozu, sinemada büyük işler başarmış çoğu dünya yönetmeni tarafından Japonya'nın en iyi yönetmeni olarak gösterilir. Akira Kurosava'nın çok ses getiren başarılı kariyerine göre daha sessiz ve derinden ilerlemiş olan Ozu, ölümünden sonra değeri daha çok anlaşılan ve başta-cı edilen sinemacılardan biridir. Hayatı boyunca evlenmemiş, hiç çocuk sahibi olmamış, annesinin yanından ayrılmamış, bir dönem ciddi alkol problemleriyle uğraşmış olan mütevazı yönetmen; sinema tarihine kazandırdığı Ozu sineması ve özellikleriyle, zaman içinde hayat hikâyesine benzer şekilde gösterişsiz ama çok önemli bir yerin sahibi olmuştur.

12 Aralık 1903'te, gübre satıcılığı yapan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Okul hayatı boyunca değişik şeylere ilgi duyan Ozu, çocukluğunda en sevdiği şeyin judo dövüşleri olduğuna karar verir. Ancak ortaöğretimine başladığı yıllarda, onun için kötü bir alışkanlık olarak hayatında yer alacak alkole başlar. Liseden mezun olduğu vakit gelecek için ailesinin de öngördüğü birçok işe başlayan Ozu, bu işlerin hiçbirinde kendini bulamadı ve hepsinden ayrılmak zorunda kalmıştır.

1923'de babasının tüm itirazlarına rağmen, amcasının referansıylar Shochiku Stüdyoları'nda kamera asistanı olarak işe başlamıştır. Okulda fotoğrafçılıkla ilgilenmiş olan Ozu'nun, filmlere olan iştahlı ilgisini amcası fark etmiş ve yeğeninin bu işte başarılı olacağı inanmıştır. Fakat bu dönem Japonya'da büyük hasarlar meydana açan, Büyük Kanto Depremi'nde yönetmenin ailesi ağır hasar görmüştür. Hem yaralıları bulunurken hem de ciddi maddi kayıpları olmuştur. Bunun depremin hasarlarını onarmaya çalışan aileye yardım amaçlı Ozu, 1924'te de bir senelik askeri görev yapmak zorunda kalmıştır. Geri dönmesiyle 1925'ten 1927'ye kadar Shochiku Stüdyoları'nda kamera asistanlığı, sonrasında da yönetmen yardımcılığı yapan Ozu, 1927 senesinde stüdyonun yönetmenlerinden biri olmuştur.

Bu dönemde Japonya modernleşme süreci olup sinema da buna ayak uydurmuştur. Japon film endüstrisinin başındaki isimler, Amerikan endüstrisini örnek alıyor ve Birleşmiş Devletler'dekine benzer, izleyicisini avucunun içine alan filmlere yatırım yapmışlardır.

İşte Ozu'nun sinema dili böylesi imkânsızlıkların olduğu, imkanların-

da belli kalıplar içerisinde kısıtlandığı bir ortamda gelişmiştir. Birçok Japon filmi ilgi çekici bulmadığını itiraf eden yönetmen bu dönemde Chaplin, Lloyd ve Lubitsch gibi Batılı üstatların filmlerini inceleyerek ve özümseyerek ilerlemiştir.

Yasujiro Ozu'nun ilk yıllarında çekmiş olduğu filmlerin büyük çoğunluğu savaş yıllarında kaybolmuştur. Şu an izleyebildiğimiz ilk filmi 1929'de yaptığı *Gakusei Romansu: Wakaki hi (Student Romance: Days of Youth)* isimli filmidir. Aynı kıza ilgi duyan iki yakın arkadaşın standart komedisi olan bu film Ozu'nun ilk senelerindeki Amerikan Film Endüstrisi etkisindeki komedi filmlerine iyi bir örnektir. Yönetmenin kayıp eserleri onu en doğru şekilde sınıflandırarak incelememizi olanaklı kılmamasına rağmen ilk dönem filmlerinin genellikle kendisinden yapılması istenen komedi/drama filmleri olduğunu bilinmektedir.

Ozu'nun önemli bir sinemacı olarak anılmasını sağlayan filmlerse daha sonraları çektiği yapımlardır. Bu yapımlarda ölüm ve yaşam paradoksu, modernleşmenin getirdiği değişen Japon toplumundaki geleneksel grupçu anlayışın terk edilmesi ve bireyselliğin öne çıkması ile kuşak çatışmaları konu edilmektedir.

Geniş aile filmleri ve bu ailelerin modernleşen Japon toplumundaki sorunlarıyla özel olarak ilgilenen yönetmenin bu anlamda en bilinen yapıtı *Tokyo Monogatari (Tokyo Story/Tokyo Öyküsü, 1953)* olmuştur. Bu filmde daha önce de benzer aile ilişkilerini konu aldığı gibi, evlatlarını ziyaret etmek amacıyla metropol kent olan Tokyo'ya ziyaret eden, kırsal kesim insanı profiline uyan yaşlı ebeveynler konu almıştır. Bu ziyaret Japon geleneksel kültüründe olması gerektiği gibi gerçekleşmeyecek, beklenmeyen gelişmeler acı bir son hazırlamıştır.

Ozu peş peşe çektiği, minimal bir anlatımı benimsediği filmlerinde benzer temaların etrafında dönüp durmuştur. Yaşlanan insanlar ölecektir, ebeveynler son yıllarında yalnızlıkla mücadele edeceklerdir, çocuklar vakitleri geldiğinde ya iş ya eğitim ya da evlilik için evden ayrılacak, kendi hayatlarını kuracaklardır, dostlar arkadaşlar zamanla kendi yollarına gideceklerdir. Bunlar Ozu'nun filmlerinde her zaman dingin bir şekilde cereyan etmesine alışık olduğumuz olaylar zincirinin temel öğeleridir. Ozu bu konularla olduğu kadar bu konuları işleme şekliyle de fark yaratmıştır. Kendine ait sinemasal bir dile sahip olan yönetmen, çoğunlukla

tam karşıdan geleneksel Japon evlerinde olduğu gibi yer mesafesinden oyuncularını izleyen kamera, karakterleri takip etmektense sabit bir izlek olarak yer alan, oyuncuların kadrasına girip çıktığı kamera ile meşhurdur. Bunlar onun sade ama incelikli dilinin oluşmasını sağlayan temel kendine has teknik kullanımlardır.

Seçme Filmleri

- ❖ *Tokyo no Korasu* (Tokyo Chorus) 1931-Shochiku
- ❖ *Ukikusa monogatari* (A Story of Floating Weeds) 1934- Shochiku
- ❖ *Hitori Musuko* (The Only Son) 1936-Shochiku
- ❖ *Toda-ke no Kyodai* (Brothers and Sisters of Toda Family) 1945 - Shochiku
- ❖ *Banshun* (Late Spring/Geç Gelen Bahar) 1949-Shochiku
- ❖ *Bakushu* (Early Summer/Erken Gelen Yaz) 1951-Shochiku
- ❖ *Tokyo Monogatari* (Tokyo Story/Tokyo Hikâyesi) 1953- Shochiku
- ❖ *Ohayo* (Good Morning/Günaydın) 1959–Shochiku

KAYNAKÇA

1-Nochimson M.P.,*World on Film, Bir Dünya Sinema*. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki Basım Yayın. 2012.

2-Nowell-Smith G.,*Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2003.

3-Rosenbaum, Jonathan. (2000). *Is Ozu Slow?*. [http:// sensesofcinema.com /2000/ feature-articles/ozu-2/](http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/) (Erişim tarihi: 13. 08. 2016).

Kenji Mizoguchi (Hongo, Tokyo, Japonya / 1989 - 1956)

Kenji Mizoguchi, Kurosawa ve Ozu ile birlikte Japon sinemasının en önemli üç yönetmeninden bir tanesi olarak görülmektedir. Kariyerinin son yıllarında dünyaca saygı görmeye başlamış olsa bile, ölümünden sonra eserleriyle en çok konuşulan ve ilham olan Japon sinemacıların başında gelir.

16 Mayıs 1898 tarihinde, tüccarlıkla geçinen bir ailenin içine, üç çocuktan biri olarak dünyaya gelen Mizoguchi, ciddi ekonomik zorluklar geçiren ailesi ile birlikte yaşadıkları yerden başka bir şehre göç etmiştir. Bu süreçte Mizoguchi Ailesi, kız evlatlarını bir geyşa evine evlatlık olarak vermiştir. Bu geçim zorlukları Kenji'ye de yansımış ve bir sene okula gidememiştir. Amcasının yanına, ona yardımcı olması amacıyla gönderilmiştir. Ancak Kenji'nin ailesel sıkıntıları son bulmamıştır. 1915 senesinde annesinin vefatıyla sarsılan ailede, baba daha fazla aileyi devam ettiremeyeceğini idrak etmesiyle çocuklarını, geyşa evine sattığı kız kardeşlerine verir. Bu vakitten sonra kız kardeşi Suzu'nun yanında yaşayan ve onun aracılığıyla sanatla; özellikle tasarım işleriyle ilgili çalışmalarına başlayan Kenji, bu dönemde seneler sonra kadınlara ekstra yer vereceği sinemasının kendi hayatı üzerindeki izdüşümlerini yaşamıştır.

Suzu, sürekli olarak kardeşine iş imkânları tanımış ve onu yeni insanlarla tanıştırmıştır. Sonunda Kenji, tasarımcı olarak işe başladığı bir gazete tutunmayı başarır ve burada tanıştığı yazar Tadao Sato, Mizoguchi için yol gösterici olmuştur. Sato, Mizoguchi'nin drama yazarlığı yapmasını sağlamıştır.

Buradaki gelişiminden sonra Mizoguchi, 1920 senesinde film endüstrisine geleceğini güvence altına alma düşüncesiyle adım atmıştır. Aslında aktörlük tekliflerini değerlendirmek adına girdiği film stüdyolarında yapabileceği her işi yapmaya başlar. Zamanla senaryo redaktörlüğü, set şefi ve set koordinasyonu işlerinde çalışır. 1923 senesinde kendi filmlerini çekmeye başlar. Umutsuz ve sürekli olarak skandallarla geçen bir aşk ilişkisinin içine de bu dönemde düşen yönetmen, bu süreçte yolunu bulmak için kendini işine vermiş ve sürekli filmler çekmiştir. Ancak bu filmlerden çoğu tıpkı Yasujiro Ozu'nun filmlerinde de olduğu gibi kayıp durumdadır.

1930 senesinde Mizoguchi Japon Sineması için bir ilki gerçekleştirmiş ve ilk sesli film olan *Furusato* 'yu (*Home Town*) çeker. 1935 senesine gelindiğinde Mizoguchi hayatının sonuna kadar beraber çalışacağı senarist Yoshikata Yoda ile ilk birlikteliğini yapar ve *Naniwa Ereji* (*Osaka Elegy*) adlı filmi çekmiştir. Bu film, yönetmenin; birbirinin kopyası, benzer filmleri bir kenara bırakıp yenilikçi ve estetik kaygıları olan bir sinemaya geçiş yapmasının ilk belirtileridir. Filmin senaryosundan çok tat-

min olmasına rağmen, finansal eksiklerden kaynaklanan bazı aksaklıklardan dolayı Mizoguchi, sonuçtan memnun kalmamıştır. Ancak yönetmen bu filmden sonra sinematografik açıdan olumlu olarak ivme kazanmıştır. Yaptığı filmlerde farklılaşan sinema dili ve kamera kullanımındaki ustalık artmıştır. 1938 senesinde gelindiğinde Mizoguchi başka bir önemli işi olan *Zangiku monogatari* (*The Story of the Late Chrysanthemums/Son Krizantemlerin Öyküsü*) filmini yönetmiştir. Shofu Muramatsu'nun aynı isimli romanından uyarlanan film, yönetmenin en başarılı ilk yapımlarından bir tanesidir. Aynı zamanda Mizoguchi'nin zamanla daha iyi anlaşılacak feminist tarafını açıkça destekleyen ilk yapıttır. Bu filmden sonra Mizoguchi'nin sinema anlatımında kullandığı uzun planlar, plan-sekanslar ve ustalık eseri mizansenler dikkat çekmeye başlamıştır.

1940'lı yıllara gelindiğinde Mizoguchi, yönetmenlik hayatında bir sıçrama sayılacak bir filme imza atmıştır: *Genroku Chushingura* (*The Ronin 47/Ronin Efsanesi*). İki part şeklinde 1941 ve 1942'de tamamlanan bu film 223 dakikalık, oldukça uzun süresiyle, görkemli sahneleriyle yönetmenin ilk büyük bütçeli epik filmidir. Mizoguchi'nin o güne değin getirdiği sinemasal dilini savaş meydanlarında, Şogunlar döneminde izleme fırsatı bulan dünya seyircisi bu filmle yönetmene yaklaşmıştır ve yönetmenin dünya çapında ses getiren ilk yapımı olarak tarihe geçmiştir. Bu devasa filmde Mizoguchi tek plan tek sahne olayını genişletmiş ve onu plan sekansın babalarından biri saydıran plan-sekanslara imza atmıştır.

Japonya'nın savaş yılları araya girmesiyle birlikte Mizoguchi bu dönemde milli duyguları yüceltici propaganda filmleri yapmıştır. 1953'e gelindiğinde Mizoguchi savaşı yaşamış, büyük yıkımları görmüş ve yıpranmış bir yönetmen olarak, Japon toplumundaki erkeklerin savaşı yüceltme ve savaşma arzusuna karşın, kendi savaş propagandası yapan filmlerinin de ardından özür dilemek istercesine *Ugetsu monogatari* (*Ugetsu*) filmini yapar. "*Ugetsu*" ilk başta sıradan bir Sengoku Dönemi filmi olarak görülebilir. Ancak yönetmenin savaş sonrası yapıtlarında görülen ortak temaların en güçlü yansıdığı filmidir ve savaşın doğurduğu acıları, kadınlara mal edilen sonu gelmeyen ıstırapların yansıtıldığı destansı bir ağıttır. Bu film Japonya'nın savaş sonrası psikolojisini en iyi şekilde analiz eden başlıca yapıtlardan biri olduğu gibi Mizoguchi'nin başyapıtı olarak kabul görmektedir.

1950'li yılların ortasına gelindiğinde siyah beyaz film konusunda yetkinleşmiş olan Mizoguchi renkli film denemeleri yapmıştır. 1955 senesinde iki tane filme imza atar: *Shin Heike Monogatari* (*Tales of the Taira Clan*, 1955) ve *Yokihi* (*Princess Yang Kwei-Fei*, 1955). Yönetmenin renkli olarak çektiği bu iki film, siyah beyaz filmlerdeki başarısını üzerine çıkamamış ve Mizoguchi filmografisinin vasat filmleri olmuşlardır.

Başarısız renkli film denemelerinden sonra 1956'da çektiği son filmi *Akasen Chitai* (*Street of Shame/Utanç Sokağı*) yönetmenin sinemaya nitelikli vedası olmuştur. Hem Japonya'da hem de yurt dışında büyük başarı kazanan film, beş kadın seks işçisinin hayatına odaklanan konusuyla yönetmenin hayatı boyunca belleğine kazanan ve eserlerinde sıkça kulanmayı sevdiği Japon toplumundaki kadın imgesi üzerine en başarılı yapımlarından bir tanesine imza atmıştır.

Seçme Filmler

- ❖ *Zangiku Monogatari* (The Story of the Last Chrysanthemums/ Son Krizantemlerin Öyküsü) 1939- Shochiku
- ❖ *Genroku Chushingura* (The 47 Ronin / Ronin Efsanesi) 1941- Shochiku
- ❖ *Saikaku Ichidai Onna* (The Life of Oharu) 1952-Shintoho
- ❖ *Ugetsu Monogatari* (Ugetsu / Ugetsu) 1953-Daiei
- ❖ *Sansho Dayu* (Shansho the Bailiff) 1954-Daiei
- ❖ *Akasen Chitai* (Street of Shame/Utanç Sokağı) 1956-Daiei

KAYNAKÇA

1-Nochimson M.P., *World on Film, Bir Dünya Sinema*. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki Basım Yayın. 2012.

2-Nowell-Smith G., *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2003.

Nagisa Oshima (Kyoto, Japonya / 1932 - 2013)

Nagisa Oshima yalnız Japonya'nın değil, dünyanın gördüğü en ilerici ve avantgarde yönetmenlerindendir. Sanat hayatı boyunca film yapma işini yalnız eğlence sektörüne hizmet eden, finansal odaklı bir iş olarak

görmedi ve zamanının çok ilerisinde provokatif, sansasyonel, tartışmalı yapımlarla adını sinema tarihine yazdırmıştır.

31 Mart 1932'de Kyoto'da dünyaya gelen Nagisa Oshima, üniversite eğitimini Kyoto Üniversitesi'nde 'Siyaset Bilimi ve Tarihi' bölümünde yapmıştır. Sonrasında film sektörüne yönelen yönetmen Shochiku Stüdyolarında çalışmaya başlamıştır. Kısa zamanda kendi filmlerini yönetecek yetkinliğe ulaşmıştır. İlk kısa film çalışması olan *Ashita no Taiyo* (*Tomorrow's Sun*) filmini 1959 senesinde yönetmiştir. Bu yedi dakikalık kısa film, Oshima'nın sinemaya ilk adımıdır. Ancak aynı sene çektiği 62 dakikalık *Ai to Kibō no Machi* (*The Town of Love and Hope*) ile uzun metraj filmler yönetmeye hazır olduğunu kanıtlamıştır.

Savaş sonrası Japonya'da gelişen radikal gelişmeler sinemayı da büyük ölçüde etkilemiştir. İtalya'da ortaya çıkan “Yeni Gerçekçilik” ve 60'ların en önemli sanatsal olaylarından bir tanesi olan “Fransız Yeni Dalgası”, Japonya'daki genç sanatçılarında ilgisini çekmiştir. İşgal kuvvetlerinin 1952'de Japonya'dan ayrılması, gerisinde Amerikan emperyalizmine tepkili ancak süreçten de nasibini almış kızgın gençler bırakmıştır. Bu kızgın gençlerden bazıları *Nuberu Bagu*'yu (Japon Yeni Dalgası'nı) oluşturmuşlardır. Japonya'daki klasik sinema ustalarının yarattıkları sinemaya tepkili olan bu gençler, yepyeni, tutkulu, tartışmalı bir sanatın başlangıcını yaptılar. Bu isimlerin en önemlilerinden bir tanesi de Nagisa Oshima'dır. Oshima böyle bir ortam içerisinde yeşermiş üniversitede almış olduğu eğitimin, onda yarattığı geniş perspektiften bakabilme becerisi, ona daha avantgarde bir sinema yapabilme yetisinin anahtarlarını vermiştir.²²⁰

1960 senesinde üç tane film yönetmiştir: *Seishun Zankoku Monogatari* (*Cruel Story of Youth/Gençliğin Acımasız Öyküsü*), *Taiyō no Hakaba* (*The Sun's Burial*) ve *Nihon no Yoru to Kiri* (*Night and Fog in Japan/Japonya'da Gece ve Sis*). Bu üç renkli filminden özellikle *Nihon no Yoru ti Kiri* 107 dakikalık süresi ve 50 planı geçmeyen yapısıyla devrimci bir niteliğe sahipti. Stüdyoların dayattığı kolay izlenebilir ve hazmedilir yapımların aksine, Oshima seyirciyi zorlayacak, sanatsal kaygıları olan bir

²²⁰Nochimson M.P., **World on Film, Bir Dünya Sinema**. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki Basım Yayın. 2012, s. 223.

filmle izleyicinin karşısına geçmiştir. İçerikte sahip olduğu kural tanımazlığı biçimsel olarak da sinemasına taşırken bu film bir sonraki kuşağın kült filmlerinden bir tanesi haline gelecektir.

Bir yandan sanatsal yatkınlığını ve tarzını yoğun bir şekilde filmlerine aktarmaya devam eden Oshima, 1962 senesiyle birlikte televizyon sektörüne de giriş yapmıştır. Sonrasında televizyon filmciliğın en bilinen isimlerinden biri haline gelmiştir.

Oshima, takıntılı ve istikrarlı bir yaratım süreci izlememiştir. Sürekli olarak gelişip, dönüşmekte; zamanın getirdiğı farklılıklar ve yaşanan olaylara karşı kendince sanatsal tepkiler vermektedir. 1966'da yaptığı *Hakuchū no Tōrima (Violance at Noon)* 1960'da yaptığı *Nihon no Yotu to Kiri*'den farklı olarak çok fazla plan içermektedir ve daha aktif bir sinemasal anlatım diline sahiptir.²²¹

1970'li yıllara gelindiğinde Oshima, sinema anlayışında daha pervasız daha özgürce hareket etmeye başlamıştır. Siyaset, gelenekselliğe olan tepkili bakış ve cinselliğın tabulaştırmasına olan nefreti 1976'da çektiğı *Ai no Corrida*'da (*Tutku İmparatorluğu*) tavan yapmıştır. Bu film Oshima'nın sansürün ve kuralların suratlarına tükürdüğü ve kendi imparatorluğunu ilan ettiğı yapım olmuştur. Bu filmle birlikte uluslar arası festivaler de ilk kez bir film resmi olarak sansürlenerek; bir ilk yaşanmıştır. 1977 Berlin Film Festivali'nde Alman başsavcı ve Alman polisi, "*Tutku İmparatorluğu*"na rahatsız edici derecede müstehcen olduğı gerekçesiyle el koymuştur. Sonrasında da dünyanın birçok ülkesi filmi yasaklılar listesine almıştır. "*Tutku İmparatorluğu*" Japonya'da gösterime girmemesine rağmen Oshima'nın yargı karşısına çıkmasına neden olacak kadar rahatsızlık yaratmıştır. Oshima yargı karşısında elli beş sayfalık bir savunma yapmıştır.²²² "*Tutku İmparatorluğu*"nın ardından, onu tamamlayıcı nitelikte olan *Ai no Bōrē (Empire of Passion/Duygu İmparatorluğu)* filmini çekmiştir. Başına belalar açan, sansürlenlen "*Tutku İmparatorluğu*"ndan sonra benzer temalı bu film, yönetmenin yasaklara ve sansürlere karşı bir başkaldırısı olmuştur. Oshima erotik içerikli sinemanın en yetkin örneklerinden biri olan bu filmle, 1978 Cannes Film Festivali'nde "En

²²¹Nowell-Smith G., *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınları, 2003. s.816.

²²²Yeres, A., *Sakıncalı 100 Film*. İstanbul: Es Yayınları, 2006, s. 189.

İyi Yönetmen Ödülüne” layık görülmüştür. Bu onun sistemle girdiği mücadelesinde elde ettiği açık zaferinin göstergesi olmuştur.

1980'lere gelindiğinde Oshima Japon normlarıyla uğraşmayı bir kenara bırakarak; konusunu Afrika kökenli yazar Laurens van der Post'un “*The Seed and the Sower*” romanından alan, oyuncu künyesinde David Bowie, Tom Conti, Takeshi Kitano ve Ryuichi Sakamoto gibi sıra dışı isimlerin yer aldığı, İngilizce ve Japonca çektiği *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (İyi Noeller Bay Lawrence –1983) adlı filmi yapar. Müzikleriyle fark yaratan ve film müziklerini de üstlenen filmin oyuncularından Ryuichi Sakamoto'ya BAFTA Ödüllerinde “En İyi Film Müziği” ödülünü getiren yapım çok tartışılır ve künyesinde bulunan herkesin başarılı bulunduğunu benzersiz bir yapım olmuştur.

“*Merry Christmas, Mr. Lawrence*” sonrasında yine Japonya dışı bir denemeyle izleyicilerin karşısına çıktı Oshima:1987 yapımı, *Max, Mon Amour* (Max Sevgilim) Oshima'nın Fransız yazar, senarist Jean-Claude Carriere ile kotardığı bir yapım olmuştur. Bu filminden sonra bir süre sinemaya ve televizyona ara veren yönetmen 1999'da son filmi *Gohatto* (Taboo/Tabu) için kamera arkasına geçmiştir. Tokugawa Dönemi'nin sonlarında vukuu bulan bir samuraylık ve eşcinsellik filmi olan “*Taboo*” yönetmenin son filmi olmuştur. Yönetmen 2013'te 80 yaşında iken hayatını kaybetmiştir.

Seçme Filmleri

- ❖ *Nihon No Yoru to Kiri* (Night and Fog in Japan/Japonya'da Gece ve Sis) 1960-Shochiku
- ❖ *Hakuchu No Torima* (Violence at Noon) 1966-Shochiku
- ❖ *Koshike* (Death by Hanging/İpe Çekilme) 1968- Art Theatre Guild & Shochiku
- ❖ *Ai No Korida* (In the Realm of the Senses/Tutku İmparatorluğu) 1976-Oshima Nagisa Production
- ❖ *Ai No Bore* (Empire of Passion/Duygu İmparatorluğu) 1978 - Oshima Nagisa Production

- ❖ *Senjo no Meri Kurisumasu ya da Furo* (Merry Christmas, Mr. Lawrence) (Mutlu Yıllar Bay Lawrence) 1983- Recorded Picture Company & Oshima Nagisa Company

KAYNAKÇA

- 1-Nochimson M.P., **World on Film, Bir Dünya Sinema**. Özgür Yaren (Çev.). Ankara: Deki Basım Yayın. 2012.
2- Nowell-Smith G., **Dünya Sinema Tarihi**. İstanbul: Kabcı, 2003.
3- Yeres, A., **Sakıncalı 100 Film**. İstanbul: Es Yayınları, 2006.
4-Kim, Nelson, (2004), **Nagisa Oshima**, [http:// sensesofcinema.com /2004/ great-directors/oshima/](http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/oshima/) (Erişim Tarihi: 17.08.2016).

Hiroshi Teshigahara (Chiyoda, Tokyo, Japonya / 1927 - 2001)

Hiroshi Teshigahara 28 Ocak 1927'de Tokyo'da, Japonya'nın en ünlü ve başarılı ikebana sanatçılarından biri olan Sofu Teshigahara'nın oğlu olarak dünyaya gelir. Çocukluğu ikebana sanatını daha yükseklerle çıkarmak adına yalnız çiçekleri değil, her türlü materyali kullanarak hem minik hem dev enstalasyonlara imza atan babasının yanında geçmiştir. Teshigahara'nın steril estetik anlayışın temeli bu zamanlarda atılmıştır.

1950 senesinde Tokyo Sanat Üniversitesi, müzik bölümünden mezun olan Teshigahara en iyi sanatsal ifade aracının video olduğunu düşündüğünden bu alana yönelir ve hemen belgesel işleri yapmaya başlar. 1953'te ilk kısa belgesel çalışması olan *Hokusei*'yi tamamlar. 1960'lı yıllara değin belgesel çalışmalarıyla uğraşan yönetmen, *12 Photographers*, 1955, *Ikebana*, 1956, *Tokyo 1958*, 1958 ve *Jose Torres*, 1959 belgesel filmlerini yapar.

Teshigahara'nın sanat hayatını, sonradan Japonya'nın Franz Kafka'sı olarak gösterilecek, tüm zamanların en postmodern yazarlarından biri olan Kobo Abe (1924-1993) ile olan arkadaşlığı çok etkilemiştir. 1960 senesinde uzun metraj bir film yönetmek isteyen Teshigahara, Kobo Abe ile işbirliği yapmış ve yazarın bir televizyon için yazdığı *Sengoku (Progratry/Araf)* eserini filmleştirmek için kollarını sıvamıştır. Bu sinema tarihine altın harflerle yazılacak, dört filmlik bir işbirliğinin ilk meyvesidir. Senaryo koltuğuna Kobo Abe'yi alan Teshigahara, müzik için de To-

ru Takemitsu ile anlaştı. Bu birlikteliğin ilk ürünü olan *Otoshiana (Pitfall /Görünmez Tehlike)* 1962 senesinde tamamlamıştır. Zamanı için deneysel sayılabilecek, yoğun sürreal öğeler barındıran film acımasız eleştirilerle karşılaştığı gibi bazı kesimler tarafından baş tacı edilmiştir. Sanatsal kuttupları ve otoriteleri birbirine düşüren ilk uzun metrajıyla sonraki filmle-
rinin habercisidir.

Görünmez Tehlike’nin yayınlandığı 1962 senesinde Kobo Abe de başyapıtı sayılan *Suna no Onna* (Kumların Kadını-Turkuaz Kitap Yayınları, 2008, Çev. Hüseyin Can Erkin) kitabını yayımlamıştır. Japon Edebiyatı’nın gelmiş geçmiş en önemli romanlarından biri olan “*Kumların Kadını*”nın yayımlanmasının ardından, *Görünmez Tehlike* için iş birlik yapmış olan Teshigahara, Kobo Abe ve Toru Takemitsu, sonraki film için bu romanı seçerler ve ortaya sinema tarihinin en başarılı uyarlamalarından bir tanesi ortaya çıkar: *Suna no Onna (The Woman in the Dunes/Kumların Kadını, 1964)*. Akabinde 37. Akademi Ödüllerinde “En İyi Yabancı Film” ödülü için yarışan film, Oscar ödülünü alamasa da Cannes Film Festivali’nde “Jüri Özel Ödülüne” layık görülmüştür. Fransa’dan büyük övgülerle dönen film Teshigahara’nın ve Kobe’nin ortaklıklarının muazzam sonucu olarak değerlendirilmiştir.

Kumların Kadını’ndan sonra *Hooze Tooresu (Jose Torres II)* belgeselini yöneten yönetmen üçüncü uzun metrajı için yeniden Kobo Abe ve Toru Takemitsu ile masa başı yapmıştır. Kobo Abe’nin 1964 tarihli romanı “*Tanin no Kao*”nun uyarlaması olan film, 1966 senesinde tamamlanmıştır. *Görünmez Tehlike* ve *Kumların Kadını* filmlerinden sonra gelen *Tanin na Kao (The Face of Another/Bir Başkasının Yüzü)* Teshigahara’nın başarılı ve ayrıksı üçüncü filmi olarak kayıtlara geçmiştir. Bu üçlü birlikteliğin son filmi ise, 1968 senesinde çekmiştir: Kobo Abe’nin 1967 çıkışlı *Moetsukita chizu* romanından uyarlanan *Moetsukita chizu (The Man Without a Map/Harap Harita, 1968)* filmidir. Bu filmde teknik olarak olanaklarını genişleten ve gelişmiş yeni teknikleri uygulayan Teshigahara, birliktelikleri boyunca ilk kez, filminin uyarlandığı romanın aslıyla olan ilişkisi yüzünden sertçe eleştirilmiştir. Bu Teshigahara’nın Kobo Abe’yle olan birlikteliğinin sonunu getirmiştir. Hikâye konusunda farklı arayışlara giden Teshigahara, bir sonraki uzun metraj çalışmasını *Harap Harita*’dan dört sene sonra gerçekleştirmiştir. Bu kez Amerikan yazar

John Natham'ın kaleminden çıkan, savaş sonrası Japon psikolojisini açıkça taşıyan, anti militarist bir film olan *Sama Soruja* (*Summer Soldiers*, 1972) ile izleyicilerin karşısına geçmiştir. Görüntü yönetmenliğini de kendisinin üstlendiği filmde, Abe ile olan birlikteliği sonrası çok farklı sularda yüzmeye çalışan ve farklıları uygulamaktan çekinmeyen yönetmen kişiliği yine dikkat çekmiştir.²²³

Sama Soruja sonrası yönetmen, 1970li yıllar Japonya'sında revaçta olan televizyon sineması için bazı filmler yapmıştır. 1984'de İspanyol mimar Gaudi üzerine 72 dakikalık özgün ve etkileyici bir belgesel olan *Antoni Gaudi* belgeselini yöneten Teshigahara, 1986'da sinema kariyerinin sonuna doğru yaklaşırken *Rikyu* (1989) isimli filmi için çalışmalara başlamış ve 1989'da filmi tamamlamıştır. Bu filmde Japon tarihine dalan yönetmen, Japon çay hazırlama ve sunma seremonilerini etkileyici bir şekilde filme almıştır. Yer yer Japon Edebiyatı'nın büyük yazarı Yasunari Kawabata'nın *Senbazuru* (Bin Beyaz Turna-Doğan Kitap, 2005, Çev. Ahmed Arpad) romanını anımsatan bu film, Teshigahara'nın çocukluğundan itibaren getirdiği asalet yüklü sanat anlayışının yansıdığı film olarak hafızalara kazınmıştır.

Bir sonraki filmi Teshigahara'nın sinema kariyerini sonlandırdığı filmidir. Senaryosunu yazdığı, prodüktörlüğü ve yönetmenliğini yaptığı *Go-hime* (*Princess Goh/Prenses Goh*) filmi 1992 senesinde son kez görücüye çıkmıştır.

Prenses Goh ile sinema kariyerini kafasında sonlandıran Teshigahara daha çok ikebana sanatıyla ilgili çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Babasının ölümüyle birlikte daha çok aklına düşen ikebana, Teshigahara'nın vefat ettiği 2001 yılına kadar; onun vazgeçilmez uğraşı olmuştur. Bu alanda da ayrıca inceleme konusu olacak değerli çalışmalara imza atmıştır.

Seçme Filmler

- ❖ *Otoshiana* (Pitfall/Görünmez Tehlike) 1962-Teshigahara Prodüksiyon

²²³Harper Dan, **Hiroshi Teshigahara**, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors /teshigahara/>, (Erişim Tarihi: 16.08.2016).

- ❖ *Suna no Onna* (Woman in the Dunes/Kumların Kadını) 1964-Teshigahara Prodüksiyon
- ❖ *Tanin no Kao* (The Face of Another/Bir Başkasının Yüzü) 1966-Teshigahara Prodüksiyon
- ❖ *Moetsukita Chizu* (The Map Without a Man/Harap Harita) 1968-Toho
- ❖ *Rikyu* (Rikyu/Rikyu) 1989 - Capitol Films

KAYNAKÇA

1-Harper Dan. (2003). **Hiroshi Teshigahara**.

<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/teshigahara/> (Erişim tarihi: 16.08.2016).

2- Richie D., **Japanese Cinema**. New York, Doubleday & Company, 1961.

Takeshi Kitano (Adachi, Tokyo, Japonya / 1947 -)

Takeshi Kitano, uzun yıllardır Japonya'nın en şahsına münhasır, çok sayıda fanatik takipçisi olan, üretkenlikte sınır tanımayan yönetmenlerindendir. Çok yönlü yönetmen 1947'de ailenin en küçük ferdi olarak dünyaya gelir. Çocukluğu süresince ev boyacısı olan babanın ve fabrika işçisi olan annesinin yanında zaman geçirmiştir. Zaman zaman hareketleri ve yaptıkları aşırıya kaçması nedeniyle ailesi bu durumdan uzun zaman endişelenmiştir. Bu yüzden Kitano'yu spor, sanat, matematik gibi farklı etkinliklere yönlendirmeye çalışmışlardır. Kitano, annesinin baskısıyla Meiji Üniversitesi'nde mühendislik okumuştur. Renkli kişiliği ile üniversite yıllarında arkadaşlarını eğlendiren ve güldüren Kitano, 1970'lerin başında komedyen olma isteği ağır bastığından, stand-up yapabilmek umuduyla Asakusa Bölgesi'ne taşınmıştır.

1972'den sonra arkadaşı Niro Kaneko ile Japon geleneksel manzai²²⁴ tarzında şovlar yapmaya başlayan Kitano, sahnede takma isim olarak Beat Takeshi, Kaneko ise Beat Kiyoshi rumuzlarını kullanmıştır. İkili "Two Beat" adlı şovlarını bu zamanlarda oturttular ve kısa sürede ilgi odağı olmayı başarırlar. 1976'ya gelindiğinde ikilinin şovları sahnelerden

²²⁴Bir komik, bir de ciddi karakterin bulunduğu ikili stand-up gösterisi.

televizyona taşınmasıyla ikili uzun süren televizyonda sahne şovları yapmışlardır.

1980'lere gelindiğinde Kitano, komedyenlik işine tek başına devam etme kararı alır. Bir komedi programı tasarlayarak "Big Three" adını verdiği komedyenlik şovunu başlatmıştır. Bu oluşum Kitano'nun sonradan başka dallarda başarılı bir kariyer çezeceği dönemlerde dahi devam ederek, 1990'ların sonlarına kadar, ara ara yeni gösteriler yapan, Japonya'nın en uzun soluklu modern komedi çalışması olmuştur. Komedyenlik Kitano'nun kariyerinde önemli bir başlangıç basamağı olmuştur. Ekranlara alıştığı ve popüler bir televizyon kişiliğine dönüştüğü bu yıllarda çok farklı tecrübeler edinmiştir. Daha sonra yönettiği filmlerde de zaman zaman bu dönemin izleri görülmektedir.

1980'lerin başında sinema dünyasından olan yönetmenlerle arkadaşlıklarını setlere taşımaya karar veren Kitano, bazı filmlerde küçük roller almaya başlar. Bu küçük roller yönetmenin daha önceki kariyerine uygun komedi unsurları içeren karakterlerin rolleri olup bu oyunculuk deneyimlerinde profesyonellikten uzak olduğu ve hem de ortaya her zamankinden farklı bir Kitano ortaya koymadığı için başarılı bulunmamıştır. Takeshi Kitano'nun oyuncu olarak dikkat çekmesi Nagisa Oshima'nın *Merry Christmas, Mr. Lawrence (Mutlu Yıllar Bay Lawrence)* filmiyle olmuştur. Bu filminden sonra Kitano hem televizyon hem de sinemada farklı rollerde oynamaya başlamıştır. Komedi kariyerinin zıddına çok farklı suç, dram, aksiyon, gerilim filmlerinde oynayan yönetmen, oyunculuğuyla iyice konuşulması üzerine yapımcılar tarafından aranılır hale gelmiştir.²²⁵

Kitano bu yıllarda çok farklı projelerde de yer almıştır. Çok yönlü yönetmen video oyunlarda tasarımcısı, seslendirici ve senarist olarak çalışmaya başlamıştır. Kitaplar yazmaya başlaması da bu döneme denk gelir. Yazarın onlarca sayıya ulaşacak olan roman, şiir, haiku, araştırma ve anı kitaplarının ilk başarılı eserleri bu dönemde basılmıştır.

1989 Kitano'nun kariyerini kökünden değiştiren yıl olur. Bu sene içerisinde yönetmenliğini Kinji Fukasaku'nun yaptığı *Sono otoko, kyōbō*

²²⁵ Takeshi Kitano Biography,

<http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>,
(Erişim Tarihi: 07.09.2016).

ni tsuki (Violant Cup) adlı komedi filminin çekimlerine başlanır. Ancak çekimler sırasında bazı anlaşmazlıklar yaşanınca yönetmen Kinji Fusakasu seti terk ederek, filmin yönetmenliğini yapmaktan vazgeçer. Zaten çekimleri başlamış, hali hazırda her şeyi hazır olan seti kurtarıcı adam olarak Takeshi Kitano devralır. Böylelikle filmografisinin ilk filmini, sonradan da sıkça göreceğimiz şekilde, hem yönetmen hem de başrol oyuncusu olarak tamamlar. Bu filmin senaryosu Fukasaku tarafından komedi olarak hazırlanmışsa da, Kitano seti devraldığında senaryoyu revize ettirerek bir polis draması ortaya çıkarmıştır.

Yönetmenlik işinde daha fazla şansını denemek isteyen Kitano, *Violant Cup*'tan bir sene sonra 1990'da senaryosunu kendisinin yazdığı, yönetmenliğini, oyuncululuğunu ve kurgusunu üstlendiği *San tai Yon ekkusu Jugatsu (Boiling Point)* filmini çekmiştir.

Bu süreçte televizyon için yapımlarına ara vermeyen yönetmen, 1991'de üçüncü uzun filmi olan senaryosunu, yönetmenliğini ve kurgusunu tek başına üstlendiği *Ano Natsu, Ichiban Shizukana Umi (A Scene at the Sea)* isimli aşk filmini çeker. Bu filmle yönetmenlik işinde ne kadar ciddi olduğunu gösteren yönetmen, 1993 senesine gelindiğinde hala en başarılı filmlerinden biri olarak görülen ve onun herkes tarafından oyuncudan çok yönetmen olarak anılmasını sağlayan *Sonachine (Sonatine/Sonatin)* isimli filmi çekmiştir. Oyuncu olarak kendisinin yine başrolde olduğu *Sonatin* aynı zamanda yönetmene ilk uluslararası başarısını getiren yapımdır. Ardından bir seks komedisi olan *Minnā-yatteruka! (Getting Any, 1995)* ve komedyenlik yıllarına atıfta bulunduğu, yine komedi sularında yüzdüğü *Kizzu Ritān (Kids Return, 1996)* filmlerini çekmiştir.

1997 tarihli çekilen *Hana-bi (Fireworks)*, yönetmenin önemli Japon yönetmenler arasında sayılmasını sağlarken Venedik Film Festivali'nde "Altın Aslan Film Ödülü"ne layık görülerek uluslararası platformda gösterim açısından başarılar etmiştir. Bu çok ödüllü filmle, Takeshi Kitano, hem oyuncu hem de yönetmen olarak kendi tarzını tüm dünyaya kabul ettirmiştir.

1999 senesinde Cannes Film Festivali'nin açılış filmi olarak gösterilen, Bollywood uyarlaması olan *"Kikujuro no Natsu (Kikujiro)"* filmini çekmiştir. Bollywood versiyonundaki tüm aksaklıkları gidererek bambaşka bir film ortaya çıkaran Kitano, birbirinin parçası gibi yerleştirdiği ko-

medi ve dram unsurlarıyla gerçek hayatın tablosunu çizmiştir.

2000’li yıllara hızlı giriş yapan yönetmen, 2002 senesinde *Doruzu* (*Dolls/Bebekler*) adlı yapımı tamamlamıştır. *Bebekler* Japon Sineması’nın en başarılı, elle sayılan yapımlarından biri olurken, aynı zamanda Kitano’nun yönetmenlik kariyerinde ustalık dönemine geçişinin simgesi sayılmıştır. Ustalık Dönemi’nin ikinci filmi de tıpkı “*Bebekler*” kadar beğeni toplamıştır: *Zatôichi* (*Zatoichi/Zatoichi*, 2003). Ülkemizde de çok beğenilen *Zatoichi*, bir samuray öyküsünden uyarlama olup o güne değin Japonya’da çekilen en dikkat çekici samuray filmidir.

Hiç hız kesmemiş ve keseceğe de benzemeyen Kitano, üretkenliğiyle ayrıca konuşulmayı, yazılmayı hak etmektedir. *Zatoichi*’den sonra altı tane daha uzun metraj film yapan yönetmenin tüm filmlerinde gerek yerel kitle tarafından gerekse uluslararası kesim tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Yönetmenliğin yanında televizyonda da çalışan yönetmen, aynı zamanda kitaplar kaleme alırken başka yönetmenlerin yapımlarında göz dolduran oyunculuklar sergilemekte, video oyunlar için aktörlük yapmakta, kurgularda, tasarımlarda adını söz ettirmeye devam etmektedir.

Seçme Filmler

- ❖ *Sonachine* (Sonatine/Sonatin) 1993-Bandai Visual Company, Shouchiku Co., Shochiku Eiga, Yamada Right Vision Corporation
- ❖ *Hana-bi* (Fireworks/Havai Fışekler) 1997-Bandai Visual Company, Office Kitano, TV Tokyo, Tokyo FM Broadcasting Co.
- ❖ *Brother* (Yakuza Kardeşliği) 2000-Recorded Picture Company, Office Kitano, Bandai Visual Company
- ❖ *Doruzu* (*Dolls/Bebekler*) 2002-Bandai Visual Company, Office Kitano, TV Tokyo
- ❖ *Zatôichi* (*Zatoichi/Zatoichi*) 2003-Asahi National Broadcasting Company, Bandai Visual Company, DENTSU, Office Kitano

KAYNAKÇA

1-Takeshi Kitano Resmi Web Sitesi.

<http://www.kitanotakeshi.com/index.php?content=biography>, (Erişim tarihi: 25.08.2016)

2- Davis, Bob. (2003). **Takeshi Kitano**. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/kitano/>, (Erişim tarihi: 25.08.2016)

1960'larda yönetmen olarak dünya çapında saygınlığını kazanan Kaneto Shindo, Japon Sineması'nın 70 yıllık kocaman döneminde, sektörün içerisinde olmuş, çok sayıda film çekmiş ve senaryo konusunda üretkenliği ile birçok filmin senaryosuna imza atmıştır.²²⁶

Shindo, dört çocuğun en küçüğü olarak, çiftçilikle geçinen bir ailede 1912'de dünyaya gelir. Doğduğu yıllar, Meiji Dönemi'nin sonlarıydı ve Japonya birçok alanda modernleşme konusunda yol kat etmişti. Shindo tüm bu debdebe içerisinde, çocukluğunda dahi sinemaya çok ilgili olmuştur. Gençlik yıllarının başlamasıyla ise, senaryolar yazmaya ve sinemada çalışmak için fırsatlar aramaya başlamıştır 1930'larda sinemada sanat asistanı olarak çalışma fırsatı bulan Shindo, kısa sürede sanat yönetmeni olur. Kılı kırk yaran, titiz çalışmasıyla, yaptığı sanat yönetmenliklerinde her zaman başarılı olur. 1930'lı yılların sonunda yönetmenlik konusunda ilerlemek isteyen Kaneto Shindo, büyük yönetmen Kenji Mizoguchi'nin yardımcı yönetmeni olarak on sene boyunca çalışacağı ve sinemayı öğreneceği maratonuna *Genroku Chūshingura (The 47 Ronin/Ronin Efsanesi)* filmiyle başlamıştır. Mizoguchi'nin büyük yapımlarından biriyle sinemaya adım atan Shindo uzun yıllar sürecek bir serüvenin ilk basamağını da atmıştır.

Büyük yönetmenle çalıştığı dönemde hem sinemanın püf noktalarını ayrıntılı bir şekilde öğrenme fırsatı bulan Shindo, hem de o güne değin çok fazla değer görmemiş senaryolarını Mizoguchi'ye okutma fırsatı bulmuştur. Mizoguchi o zamana kadar kimse tarafından başarılı bulunmayan Shindo'nun senaryolarını iyi olarak nitelendirir ve onun yazarlığa karşı motivasyonun devam etmesini sağlamıştır.

1940'lı yıllarda Shochiku Stüdyosu'nda çalışmaya başlayan Shindo, burada stüdyonun yönetmenlerinin hemen hemen hepsine (Yasujiro Ozu hariç) senaryolar yazmıştır. Bu dönemde yazdığı filmlerle bir sonraki dö-

²²⁶Chatten Richard,

"Kaneto Shindo: Director who made and wrote films for seven decades"
<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/kaneto-shindo-director-who-made-and-wrote-films-for-seven-decades-7805019.html>, (Erişim Tarihi: 28.08.2016).

nemin, senaryoları çekilmek için bekleyen sayılı senaristlerinden biri haline gelmiştir.

1940'lı yılların ikinci yarısı savaş ve yıkımlarla geçmiştir. Atom bombalarının yıkımını yakından görmüş olan ve sonrasında da sinemasında buna çokça yer verecek olan yönetmen, 1951'de daha kişisel bir hikâye ile ilk sinema filmini çekmiştir. *Aisai Monogatari (Story of Beloved Wife)* isimli film yönetmenin başarısız sonuçlanan ilk evliliği üzerine olup 50'ye yakın film çekeceği kariyerinin ilk ürünü olmuştur. Ancak 1960'de çektiği *Hadaka no shima (The Naked Island)* filmiyle daha usta yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Diyalogun bulunmadığı, su olmayan bir adada yaşayan ailenin, taşıma suyla tarım yapmaya çalıştıkları bu film, Japonya'nın savaş sonrası kalkınma politikasının nasıl zorluklar içerisinde ilerlediği ve toplumun en küçük birimi olan ailelerin bu konuda ne kadar özverili olduğunu anlatan toplumsal içerikli bir film olarak akıllara kazınmıştır.²²⁷

Film çekmeye asla ara vermeyen ve hemen hemen her sene birden fazla film yapan yönetmen, 1964 senesine gelindiğinde ona en büyük uluslararası başarıyı da getiren, en popüler filmi *Onibaba'yı (Devil Woman/Şeytan Kadın)* çekmiştir. Tarihsel bir korku filminden beklenmeyecek şekilde, *Onibaba* ilk gösteriminde büyük yankılar uyandırmıştır. Shindo, ikinci korku başyapıtı olan *Kabu no Naka no Kuroneko (The Black Cat / Siyah Kedi)* filmini 1968'de gösterime sokarak bu alanda eşi benzeri bulunmayan özgünlükte iki tane film bırakmıştır.

Filmlerinin tek tek incelenmesi, ayrı bir kitabın konusu olacak Kaneo Shindo, kariyeri boyunca çok farklı tarzlarda filmlere imza atmıştır. 1973'te Meiji Sonrası Japon Edebiyatı'nın en önemli ismi olan Natsume Soseki'nin ülkemizde de basılan romanı "*Kokoro Gönül*", (Paraf Yayınları, 2011, Çev. Bilal Ünal) uyarlaması ile dikkatleri yine üzerine çekmiştir. 1975'te Kenji Mizoguchi'ye vefa borcu olarak onun belgeselini çeken yönetmen, bu çalışmayla bir belgesele oranla daha önce Japonya'da görülmemiş bir başarıya imza atmıştır.

1980'ler ve 90'lar Shindo'nun ustalık dönemi eseriyle geçmiştir. Bir

²²⁷Açar Mehmet, **En İyi 10 Diyalogsuz Film**, <http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/1093456-en-iyi-10-diyalogsuz-film>. (Erişim Tarihi: 10.09.2016).

yandan çok sayıda senaryo yazar Shindo, birçok filme senarist olarak birçok filme de yönetmen olarak imza atmıştır. 2012 yılında 100 yaşında vefat eden Shindo, 2000lerde de, ölümünden bir sene öncesine kadar filmler yapmıştır. 2003 yılında yaptığı *Fukuro (Owl)* usta yönetmenin 2000'lerde yaptığı en dikkat çeken yapım olmuştur. Büyük oranda uluslararası başarı kazanan bu film, yönetmenin en iyi şekilde sinemasına yansıttığı; ölüm ve seks, arzu ve kişilik, toplum ve birey gibi temalar üzerine yaptığı en güzel işlerinden biri olarak tarihe geçmiştir.

Seçme Filmler

- ❖ *Hadaka no Shima* (The Naked Island) 1960-Kindai Eiga Kyokai
- ❖ *Onibaba* (Demon Woman/Şeytan Kadın) 1964-Kindai Eiga Kyokai
- ❖ *Yabu no Naka no Kuroneko* (The Black Cat/Siyah Kedi) 1968-Kindai Eiga Kyokai
- ❖ *Fukuro* (Owl) 2003-Kindai Eiga Kyokai

KAYNAKÇA

1-Chatten Richard, “**Kaneto Shindo: Director who made and wrote films for seven decades**”
<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/kaneto-shindo-director-who-made-and-wrote-films-for-seven-decades-7805019.html>, (Erişim Tarihi: 28.08.2016).

2-Munroe, C. (2012). **10 Must-See Kaneto Shindo Films**,
<http://nishikataeiga.blogspot.com.tr/2012/06/10-must-see-kaneto-shindo-films.html> (Erişim tarihi: 28.08.2016).

Shohei İmamura (Tokyo, Japonya / 1926 - 2006)

Shohei İmamura Japonya'da sinemanın gelişimi adına kilit isimlerdendir. Sanat hayatı boyunca üzerinde çok düşünülmüş; kuramsal alt yapısı olan filmler yapan İmamura, aynı zamanda ülkesine iki kere Altın Palmiye Ödülü'nü getirerek; Cannes Film Festivali'nin iki büyük ödüllü birkaç yönetmeninden bir tanesi olmuştur.

İmamura, Japonya'daki yönetmenlerin birçoğunun aksine, orta sınıf bir ailede doktor bir babanın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Ülkesinin sorunlarından izole edilmiş bir şekilde rahat bir çocukluk geçiren İmamura,

gençlik yıllarına geldiğinde ülkesinde ve dünyada olan şeylere yoğun bir şekilde ilgi duymaya başlamıştır. Üniversite'yi Waseda Üniversitesi'nde Batı Tarihi üzerine okuyan Imamura, bu yıllarda yoğun olarak politik aktiviteler ile uğraşmıştır. Aynı zamanda tiyatroya da zaman ayıran Imamura, hem Japon hem de dünya oyunlarını, romanlarını okumuştur. İyi bir entelektüel seviyeye sahip olan Imamura, henüz gençliğinin baharındaki bu yıllarda burjuvaziden nefret ederek ve alt sınıfın problemlerine yoğunlaşmıştır.

Üniversite yıllarında çalıştığı küçük işlerde sıkıntıları olan insanları inceleme fırsatı bulan Imamura'nın içinde üniversite sonrası bir ateş yanmaya başlar. İçinde biriken ve tepkili olduğu her şeye karşı bir refleks geliştirmek isteğiyle ne yapacağını düşünür. Tam bu buhranı yaşarken 1950'lerde Akira Kurosava'nın *Rashomon* filmini izler ve sinemanın ne derece güçlü bir anlatım aracı olduğunu fark eder. Bunun üzerine bütün konsantrasyonunu sinemaya veren Imamura, 1951'de Shochiku Stüdyoları'nın yönetmen asistanlığı programına başlama kararı alır. Bu süreçte Shochiku stüdyolarında çağdaşları Nagisa Oshima ve Masahiro Shinoda gibi yönetmen adayları vardır. Imamura kısa zamanda setlere transfer olarak ilk çalıştığı işler Yasujiro Ozu'nun klaketçisi olarak görev aldığı yapımlar olmuştur. 1953'te çekilen Ozu'nun en başarılı filmi *Tokyo Hikayesi*'nin künyesinde de Imamura yer alır.

Yasujiro Ozu ile çalışmak Imamura için elbette şanstı ancak yönetmen bu çalışma sürecinde Ozu'nun film yapma alışkanlıklarından pek etkilenmemiştir. Hikâyelerin gidişatı, Ozu'nun minimalist anlayışı, oyuncularla kurduğu diyaloglar, planları kurgulama şekli Imamura'nın yapmak istediği sinemaya ters olması sebebiyle Ozu için daha fazla çalışmak istememiştir. Kendisine daha yakın bulduğu ve alt sınıftan insanların öykülerine sinemasında yer veren Yuzo Kawashima ile çalışmaya başlamıştır.

Imamura 1954 senesinde ödemeleri zamanında yapıldığı ve maaş miktarları daha iyi olduğu gerekçesiyle Nikkatsu Stüdyoları'nda çalışmaya başlamıştır. Burada Yuzo Kawashima ile istediği şekilde çalışma fırsatı bulan Imamura, Kawashima'nın filmlerinde ortak senarist olarak yer almaya başlar. Kawashima, sinema anlamında benzer görüşlere sahip olduğu ve kendisinden bir şeyler öğrenmek için çok hevesli olan Imamura'ya hocalık yaparak ona olan inancından birçok konuda ön ayak olmuş-

tur.

1958 yılına gelindiğinde, yönetmen Nikkatsu Stüdyoları'nda ilk filmi olan *Nusumareta yokujō*'yu (*Stolen Desire*) yapmıştır. İlk filminde cinsel temalı bir konu işleyen Imamura, sonraki filmlerinde Nikkatsu Stüdyoları'nın genel ideolojisine uygun, hafif, izlenimlik filmler yapar. 1961'de yaptığı *Buta to gunkan* (*Pigs and Battleships/Domuzlar ve Savaş Gemileri*) yönetmenin sonradan hep üzerinde durulacak olan, kendine özgü sinema anlayışının ilk meyvesi olmuştur. Bu filmde, üniversite yıllarında tanık olduğu insanların hayatlarını ve dönemin hâkim politik anlayışına ters düşen devrimci fikirlerini sinemasına yansıtma fırsatı bulmuştur. 1963'deki *Nippon konchūki* (*The Insect Woman/Böcek Kadın*) ve 1964'deki *Akai Satsui* (*Unholy Desire/Cinayet Niyetleri*) Imamura'nın kariyeri boyunca kullanacağı hayvan metaforlarını ortaya koyduğu filmografisinin ayrıksı filmlerinden olmuştur. Bu dönemde yönetmenin, insanlarla hayvanlarla arasında kurduğu bağlantılar çok konu edinilere Imamura sinemasının kodları olarak, ilk kez eleştirel anlamda çözümlenmeye başlanmıştır. Imamura bu filmlerden sonra, Japon Yeni Dalgası içinde yer alan ve hakkıyla ciddiye alınan bir yönetmen olmuştur.

1970'li yıllara belgesel filmler yaparak başlayan Imamura, 1979'da ustalık dönemini başlatan *Fukushū suru wa ware ni ari* (*Vengeance is Mine/İntikam Benim*) filmiyle ortaya çıkmıştır. Bu film Japon Akademi Ödülleri'nde "En İyi Film Ödülünü" alarak yönetmenin bol ödüllü geçecek olan son döneminin başlangıcını yapmıştır.

1983 yılında ise Imamura, Japon yazar Shichiro Fukazawa'nın daha önce 1958'de Keisuke Kinoshita tarafından da filme çekilen "*Narayama Bushiko*" romanını film yapmak üzere kollarını sıvayarak 1983 Cannes Film Festivali'nde Imamura'ya Altın Palmiye Büyük Ödülünü getiren *Narayama bushikō* (*The Ballad of Narayama/Narayama Türküsü*) filmi yapar. Film, Japon tarihinin unutulmuş zamanlarında kalmış, acımasız bir geleneği anlatmaktadır. Japonya'nın bir bölgesinde maddi ve manevi yetersizliklerden dolayı fazla görülen çocuklar sokağa bırakılır, belli bir yaşı aşmış aile kurumuna yararı olmayan yaşlılar ise, ailenin güçlü bir bireyi tarafından Narayama dağının zirvesinde ölümlerine terk edilir. Her yaştan bireyin, güçsüz oldukları takdirde içine girdiği yaşam mücadelesi Imamura tarafından belgeselci bir yaklaşımla, oldukça gerçekçi bir şekil-

de sinemaya aktarılmıştır. Bu acımasız film, olabildiğinde sadeleşerek sadece karakterle bağ kurulabilmesi adına yapılmış, görsel bir ağıttır. Filmin getirdiği başarı Imamura sinemasının ve Japon Yeni Dalga sinemacılarının dünya tarafından ciddiye alınması adına çok önemli olmuştur. Zira Cannes Film Festivali'nde ödül alan film, aynı zamanda dünyaya Japonya'yla ilgili çok acımasız bazı gerçeklerden bahsetmiştir.

Narayama Türküsü filminden sonra, yapım açısından daha büyük filmler çekme imkânına sahip olan Imamura, Japon savaş edebiyatının en dokunaklı ve önemli eserlerinden bir tanesi olan Ibuse Masuji'nin "*Kuroi Ame*" (The Black Rain) adlı romanı filmleştirmek adına çalışmalara başlar. Film aynı isimle 1989'da gösterime girer. Hiroshima'ya atılan bomba sonrası bölgede yaşanan dramı gözler önüne süren *Kuroi Ame* (The Black Rain/ Kara Yağmur, 1989), Imamura filmografisinin en iddialı yapımı olarak yer alır ve çarpıcı anlatımıyla izleyiciler tarafından tam not alır.

Kara Yağmur'dan dokuz sene sonra kamera arkasına geçen Imamura, bol ödüllü filmi olan ve Japonya'ya 1997 Cannes Film Festivali'nde ikinci kez Altın Palmiye Ödülü'nü getiren *Unagi* (The Eel/Yılan Balığı) filmini çeker. Film, Cannes Film Festivali'nde büyük tartışmalar yaratmış ve ödülü İranlı yönetmen Abbas Kiarostami'nin postmodern filmi *Taste of Cherry/Kirazın Tadı* ile paylaşmıştır. Film karısının kendisini bir başka adamla aldattığına şahit olan bir erkeğin, karısını öldürdükten sonra hapse girmesiyle gelişen olayları konu alır. Hapishane içerisinde bir yılan balığı ile arkadaşlık kuran adam, bir süre sonra yılan balığı ile insanüstü bir iletişimin içerisine girer. Daha önce Imamura sinemasında çokça örneklerine rastlanan, hayvan figürü bu filmde temelindedir ve en çok konuşulan sinemasal metaforlarından biriyle örülmüştür. Birçok otorite dergi tarafından en iyi filmler listesinde ilk sıralarda yer alan bu yapım, yönetmenin ölümünden önce yaptığı üç filme pek şans vermemiş ve akıllara kazınmıştır.

Sadece, bir yönetmen olarak kalmayan Imamura, eğitimci olarak da ciddi işler yapmıştır. 1970'lerde kurduğu okulda değerli sinemacılar yetiştirirken sonradan Japonya'nın yine en önemli yönetmenlerinden bir tanesi olacak olan Takeshi Miike'in akıl hocalığını yapan Imamura, 2006 senesinde hayata gözlerini yummuştur.

Seçme Filmler

- ❖ *Nippon Konchuki* (Insect Woman/Böcek Kadın) 1963- Nikkatsu
- ❖ *Fukushū Suru wa Ware Ni Ari* (Vengeance is Mine/İntikam Benim) 1979-Shochiku
- ❖ *Narayama bushiko* (The Ballad of Narayama/Narayama Türküsü) 1983-Toei
- ❖ *Kuroi Ame* (The Black Rain/Kara Yağmur) 1989-Hayashibara Group, Imamura Prodüksiyon, Tohokushinsha Film Corporation
- ❖ *Unagi* (The Eel/Yılan Balığı) 1997-Shochiku Co.

KAYNAKÇA

1-Nelson, Kim. (2003). **Shohei Imamura.**, <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/imamura/>(Erişim tarihi: 01.09.2016).

2-Berra, J., **Directory of World Cinema: Japan**, Bristol: Intellect, 2010.

Hayao Miyazaki (Tokyo, Japonya / 1941 -)

Hayao Miyazaki uzmanlık olanı anime filmler nezdinde hem türün kaderini belirlemiş hem de türün en başarılı örneklerini vermiş, olağanüstü çalışkan ve titiz, özgün ve çok önemli bir sanatçıdır. Anime filmlerinin hepsiyle, tarihe damgasını vurmuş bu çılgın adamın sinemasına bakmak ve anlamak; izleyici olarak insanın hem son derece keyifli bir serüven yaşamasına hem de bir yandan derin sorgulamalara yönelmesine neden olur.

1941 senesinde Tokyo'da dünyaya gelen Miyazaki, dört erkek çocuklu bir ailenin ikinci evladıdır. Babası aile işleri olan, savaş uçakları için parça üreten bir fabrikanın yöneticilerindendi. Miyazaki'nin çocukluğu Japonya'da korkunç şeylerin yaşandığı savaş yıllarına denk geldiğinden, ülkesinin içinde bulunduğu ortamdan çok etkilendi. Bu yıllara ait savaş anılarıyla ilgili çok sonra bir röportajında Miyazaki şöyle demiştir: “1941 yılında doğdum, ancak Japonya Anayasası'nın kaleme alındığını hatırlamıyorum. Çocukken, Japonya'nın aptalca bir savaş yürüttüğünü fazlasıyla hissediyordum. Zimnen, Japonya ordusunun Çin'de yaptığı korkunç şeylerden gururla bahsedenleri duydum. Aynı anda, Japon

halkının hava saldırılarından nasıl da kötü etkilendiğini duyuyordum. Farklı insanlardan farklı şeyler duyduktan sonra, doğduğum ülkenin aptalca şeyler yaptığını düşündüğüm için, Japonya'dan gerçekten nefret etme noktasına geldim”.²²⁸

Miyazaki beş yaşındayken savaş sona erdi. Ancak Japonya onarılamaz zararlar almıştı. Çocuk aklıyla Amerikanların ülkede dolaşması, beraberlerinde getirdikleri şeylere Japonların istahla saldırmamasına, benimsemesine tanık oldu. Bir emperyalizm bayramı yaşıyordu ve çocuk Miyazaki içten içe bu durumun iyi bir şey olmadığını hissediyordu.

Miyazaki, 1958'de ilk renkli anime film olma özelliği taşıyan “*Hakuja Den (The White Snake Enchantress)*”’i izleme fırsatı bulur. Bu anime filminin etkisinden çıkamayan yönetmen, animasyoncu olmak istediğine karar verdi. Eli çizime yatkındır ama o güne değin hep uçak ve gemi çizimleri yapmıştır hemen çalışmaya başlayan Miyazaki, o günden itibaren insan, hayvan ve bitki çizimleri ağırlıkta olmak üzere her şeyin çizimini yaparak kendini geliştirdi.

1962 senesinde özel bir kolej olarak hizmet veren Gakushuin Üniversitesi'nde uluslararası ilişkiler ve ekonomi okumaya başladı. Kraliyet ile yakın bağları olan kolejde okurken siyasetle yakından ilgilenme fırsatı bulan Miyazaki Marksizmden etkilendi. Bu yıllarda sürekli kitap okuyan yönetmen, bir yandan animasyonla ilgili gelişmeleri takip etti, çizimler yapmaya sürdürdü ve okulda bir kulüple çocuk kitabı projesi gerçekleştirdi.²²⁹

Mezuniyeti sonrası, hedefleri doğrultusunda direkt Toei Animasyon Şirketi'ne başvuran Miyazaki kabul edildi ve burada en alt seviyeden animatör yardımcısı olarak çalışmaya başladı. Ancak kısa sürede özenli çalışması ve özgün işleriyle; üstlerinin dikkatini çekti ve televizyon için yapılan anime filmlerde önemli roller üstlenmeye başladı. 1964'de yapılan ve yönetmeni Isao Takahata olan “*Okami Shonen Ken (Wolf Boy*

²²⁸Miyazaki Harao, **Miyazaki: Düşünce Yoksunları, Anayasayı Değiştirmemeli**, <http://haber.sol.org.tr/ceviri/unlu-japon-animasyon-yonetmeni-miyazaki-dusunce-yoksunlari-anayasayi-degistirmemeli-97284>. (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

²²⁹Anime Manga Türkiye Blog, **Hayao Miyazaki ve Eserleri**, <http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=27>. (Erişim Tarihi: 09.09.2016).

Ken)” TV serisinde Takahata ile çok güçlü bir uyum yakaladı. Bu Miyazaki'nin kariyeri boyunca devam edecek ve birçok önemli gelişmelere beraber imza atacakları ikili birlikteliğin ilk çalışması oldu.

Miyazaki ve Takahata 1971'de Toei Animasyon Şirketi'nden ayrıldılar ve A-pro Animasyon Şirketi'ne; oradan da 1973'te Zuiyo Pictures şirketine geçtiler. Miyazaki ve Takahata 1985'te kurdukları kendi şirketleri Stüdyo Ghibli'ye değin birçok animasyon şirketinin bünyesinde çalıştılar. Bunun sebebi daha özgür bir şekilde anime yapma istekleridir zira Japonya'da ciddi bir sektör haline gelen anime, o dönem ciddi bir şekilde ülkede genel eğlence kaynağı haline gelen televizyon için seri halde üretilen işleri kapsamaya başlamıştı. Yapımcılar ve şirket yöneticileri bu amaçla projeleri destekliyorlardı. Hâlbuki Miyazaki için sanatsal arka plan önemliydi.

Miyazaki ve Takahata, Zuiyo Pictures'te çalışırken, tüm dünyada büyük ses getiren, ülkemizde de büyük bir ilgiyle izlenen “*Alps no Shojō Haiji (Heidi)*”’yi kotardılar. Yönetmen, 80’li yıllara geldiğinde Sir Arthur Conan Doyle’nin “Sherlock Holmes” roman serisinden bir anime için kolları sıvadı. Altı bölümünü yaptığı ve büyük titizlikle üzerinde durduğu proje bir süre sonra Doyle’nin varisleriyle yaşanan telif problemleri nedeniyle rafa kaldırıldı. Bu proje bir kırılma noktası oldu. Zira emek verdiği ve büyük özenle üzerinde çalıştığı projenin finansal sebeplerle durdurulması Miyazaki’nin çok ağırına gitti ve yönetmen bir daha televizyon için major işler yapmadı. Böylelikle kendisine büyük ün getirecek, animenin en muazzam örneklerini yaratacağı kariyeri başladı.

1979’da ilk uzun metraj anime filmi olan “*Rupan Sansei: Kariosutoro no Shiro (The Castle of Cagliostro)*”’yu yönetti ki bu film Stüdyo Ghibli kurulmadan önce yaptığı filmlerindendir. Bir Avrupa hikâyesi olan ve Arsen Lupen karakterinden esinlenilerek yazılan anime, ustanın en kaba çizimlere sahip çalışmasıdır. Buna rağmen, oldukça eğlenceli hikâyesi, komik diyalogları, sinema tarihindeki çok büyük bazı filmlere yaptığı göndermelerıyla Miyazaki’nin başlangıç filmi, filmografisinde özel bir yerde durur. Bu filmden sonra uzun bir çalışma sürecine giren Miyazaki 1984 senesinde, alışa geleceğimiz Miyazaki Sineması’nın ilk ürünü olan “*Kaze no Tani no Naushika (Nausicaä of the Valley of the Wind/Rüzgarlı Vadi)*” filmini görücüye çıkardı. Miyazaki’nin aynı isimli mangasından

uyarlanan bu film, hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden yapısıyla daha sonraki filmlerinde de göreceğimiz gibi her kesimden insanı kazandı.

1985 senesine gelindiğinde Miyazaki ve arkadaşları, anime filmlerin kaderini değiştirecek çok önemli bir olaya imza atarak Stüdyo Ghibli'yi kurdular. Stüdyo Ghibli bünyesinde yapılan ilk film “*Tenku no Shiro Rapyuta (Castle in the Sky/Gökteki Kale, 1986)*” oldu. Gökyüzünde başıboş bir şekilde uçtuğuna ve içinde değerli hazinelerin bulunduğu inanan Laputa isimli kayıp bir adanın bulunması için verilen mücadeleleri anlatan film, gösterime girdiği 1986'da büyük bir yankı uyandırdı. Daha önce Miyazaki'nin “Rüzgârlı Vadi” mangasını da süreli olarak yayımlayan, Japonya'nın en önemli anime dergisi olan Animage tarafından “Anime Büyük Ödülü” ile onurlandırıldı. “*Gökteki Kale*” Miyazaki'nin babasından dolayı uçaklarla ilişki içinde geçirdiği çocukluğunun, yaratıcılığı nezdinde hayal gücünün süzgecinden geçmiş, benzersizleşmiş hali olarak gösterildi.

1988 senesinde, Miyazaki'nin sonradan önemli kuramcılar tarafından psikanalizle incelenecek olan ve yönetmenin çocukluğunu en başarılı şekilde sinemaya dönüştürdüğüne kanaat getirilen “*Tonari no Totoro (My Neighbor Totoro/Komşum Totoro)*” filmi izleyici karşısına çıktı. Stüdyo Ghibli'nin maskotu haline gelen Totoro'nun hikâyesi hüzünlü olmasına rağmen, film Miyazaki'ye özgü çizgileriyle insanın içini ısıtan bir yapıya sahiptir. 1963 senesinde gerçekleşen vahşi bir cinayetten esinlenen yönetmen, kendi annesinin o çocukken, yatalak bir şekilde geçirdiği sekiz senelik sürecin onda bıraktığı izlenimleri de “*Komşum Totoro*” ya son derece yaratıcı şekilde aktarmıştır.

“*Komşum Totoro*”nun hemen ardından 1989'da gösterime giren “*Ma-jo no Takkyūbin (Kiki's Delivery Service/Küçük Cadı Kiki)*” filmiyle Miyazaki ve Stüdyo Ghibli ilk büyük gişe hâsılatını gerçekleştirdi. “*Komşum Totoro*” gösterimden büyük rakamlarla dönmemişti ve kimse bir sonraki filminde Miyazaki'den bunu beklemiyordu ancak “*Küçük Cadı Kiki*” 1989 senesi, Japonya'da en çok gişe hâsılatı yapan film oldu.²³⁰

²³⁰ Anime Manga Türkiye Blog, **Hayao Miyazaki ve Eserleri**,

1997 senesine gelindiğinde ise “*Mononoke-hime (Princess Mononoke /Prences Mononoke)*” listeler üstü bir başarı geldi. Kurtlar tarafından yetiştirilmiş bir genç kızın, doğayı korumak için verdiği mücadeleyi anlatan film, Japonya'nın o güne değin gişe hâsılatı yapmış bütün yerli yabancı filmlerini geçerek, ülke gösteriminin en büyük gişe hâsılatını yaptı. Akademi Ödülleri'nde Japonya'yı temsil eden film, tüm dünyadan sayısız ödülle kutlandı.

“*Prences Mononoke*” filminden sonra, anime filmlerinin değerinin anlaşılmasını sağlayarak en ücra köşelerde dahi merakla her kesimden her yaştan insanın animasyona merak duymasını sağlamıştır. Daha sonra, kariyerinin daha da üst noktasına çıkmasına olanak sağlayacak ve olağan-üstü bir başarıyla sinema tarihine Miyazaki adını altın harflerle yazdıracak olan *Sen to Chihiro no Kamikakushi (Spirited Away/Ruhların Kaçışı, 2001)* filmi tamamlamıştır.

Ruhların Kaçışı yalnız bir anime olarak değil aynı zamanda bir film olarak da tüm zamanların en başarılı yapımlarından bir tanesidir. Hem sosyolojik, tarihsel arka planı, hem de etkileyici öyküsü ile halen üzerine ne Miyazaki ne de bir başkası tarafından çıkılabilmış bir eserdir. Katıldığı bütün festivallerden ödülle dönen, gösterime girdiği her ülkeden olumlu eleştiriler ve beğeniler alan film aynı zamanda anime türüne binlerce izleyici kazandırmıştır. 75. Akademi Ödülleri'nde de Oscar ödülü ile onurlandırılan film, teknik kusursuzluğu ile göz doldurmuş, akıl almaz görselliğiyle izleyicileri bir şölene dâhil etmiştir.

Ruhların Kaçışı'ndan sonra büyük anime ustası bir müddet kısa filmler yapmıştır. Sonrasında da *Hauru no ugoku shiro (Howl's Moving Castle/Yürüyen Şato, 2004)*, *Gake no Ue no Ponyo (Ponyo on the Cliff/Deniz Kızı Ponyo, 2008)*, ve *Kaze tachinu (The Wind Rises/Rüzgâr Yükseliyor, 2013)* gibi benzersiz anime filmlere imza atmıştır.

Rüzgâr Yükseliyor filminden sonra çok yorulduğu gerekçesiyle uzun metraj film yapımını bıraktığını açıklayan yönetmen, halen kısa film yapımına devam etmektedir.

Seçme Filmler

- ❖ *Tonari no Totoro* (My Neighbor Totoro/Komşum Totoro) 1988-Stüdyo Ghibli
- ❖ *Majo no Takkyubin* (Kiki's Delivery Service/Küçük Cadı Kiki) 1989-Stüdyo Ghibli
- ❖ *Mononoke-hime* (Princess Mononoke/Prences Mononoke) 1997-Stüdyo Ghibli
- ❖ *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (Spirited Away/Ruhların Kaçısı) 2001-Stüdyo Ghibli
- ❖ *Gake no Ue no Ponyo* (Ponyo on the Cliff/Deniz Kızı Ponyo) 2008-Stüdyo Ghibli

KAYNAKÇA

1-Anime Manga Türkiye Blog, **Hayao Miyazaki ve Eserleri**, <http://www.anime.gen.tr/yazi.php?id=27>, (Erişim Tarihi: 09.09.2016)
2-Freiberg, F. (2006). **Miyazaki's Heroins**. http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/miyazaki_heroines/ (Erişim tarihi: 09.09.2016)

Koji Wakamatsu (Wakuya, Miyagi, Japonya / 1936 - 2012)

Wakamatsu Japonya'da ortaya çıkan “*Pinku eiga*” (Pink movie/ Pembe film) akımının en önemli temsilcisidir. Pinku eiga, çoğunlukla bağımsız B-tipi filmlerin yapıldığı, pornografik unsurların yoğun olarak kullanıldığı, Japonya'da 1960'larda başlayan ve 1990'larda sona eren dönemin çıplak sinemasını ifade etmek için kullanılır. Şiddet ve cinselliği, politik reaksiyonlar yaratmak ve devrimci fikirlerini yansıtmak için kullanan Wakamatsu ise türün en önemli temsilcisidir.

Wakamatsu normal bir çocukluk geçirmesine rağmen gençlik yıllarına geldiğinde dizginleyemediği arzuları onun başına bela olmuştur. Okuduğu üniversiteyi yarıda bırakan yönetmen, bir süre sonra yakuza mafyasıyla bazı suçlara karışır bir dönem hapisshane de kalmıştır. Çıktıktan sonra inşaatlarda çalışan, gündelik işler yapan Wakamatsu, bir yandan da aklındaki sıra dışı film projelerini yazmakla uğraşmıştır. Film projeleri aklını ciddi anlamda meşgul etmeye başladıktan sonra sinemacı olma kararı

alan yönetmen, 1963'te Nikkatsu Stüdyoları'nda işe başlamıştır.

Nikkatsu Stüdyoları'nda 1963'ten itibaren birçok filmde yardımcı yönetmenlik ve sonrasında da yönetmenlik yapma fırsatı bulan Wakamatsu, dönemin stüdyolarının yapmış olduğu sıradan filmlerde kendini göstermiştir. Ancak 1964'te gösterime giren Tetsuji Takeshi'nin *Hakujitsumu* (*Daydream*) filminden çok etkilenecek pembe film akımına ilgi duymaya başlamıştır.

1965'te çekimlerini tamamladığı *Kâbe no naka no himegoto* (*Secrets Behind the Wall/Duvarların Ardındaki Gizli Eylem*) filmiyle çok ses getireceği kariyerine başlamıştır. 15.Berlin Film Festivali'nde gösterilerek Japonya dışında gösterim yapan ilk pembe film olma özelliğini taşıyan yapım, erotik ve şiddet yönünün fazlasıyla ağır olduğu gerekçesiyle bazı diplomatik sorunlara yol açmıştır. Ancak Wakamatsu sinemasında ne yapmak istediğine bu filmle tam olarak karar vermiş ve hiçbir baskıya aldırış etmeden, tarzından ödün vermeyerek benzer filmler yapmaya devam etmiştir.

Duvarların Ardındaki Gizli Eylem'in çıkarmış olduğu problem, yapım stüdyolarını korkutmuş, bu yüzden bir sonraki filmi kendi finanse ederek çalışmak zorunda kalan Wakamatsu, yönetmenliğinin yanında yapımcılığını da üstlendiği *Taiji ga Mitsuryō Suru Toki* (*The Embryo Hunts in Secret*, 1966)'yi 1966'da tamamlamıştır. Bu film iki kişilik oyuncu kadrosu, iki odalı klostrofobik atmosferi ve kadın-erkek üzerine sıra dışı diyaloglarıyla tam olarak da Wakamatsu'nun hissettirmek istediğini başardığı bir film olmuştur.

Çekmiş olduğu onlarca film içinden bir anda sıyrılan ve yönetmenini çok tartışılan bir isim haline getiren bu iki pembe filmde sonra 1967'de *Okasareta Hakui* (*Violated Angels*) filmi görücüye çıkarmıştır. *Okasareta Hakui* Wakamatsu'nun en bilinen filmlerinden biri olması özelliğini taşıırken aynı zamanda yönetmenin anti-feminist olarak etiketlenip uzunca tartışılmasına sebep olan yapımdır. 1966'da Amerika'da yaşanan bir suçtan esinlenerek bu filmi kotaran yönetmen, provakatif tarafıyla insanları kışkırtar ve hatta sinirlendiren bir sinema dili kullanmıştır. Acımasız ve sadist olduğu gerekçesiyle yerden yere vurulan Wakamatsu, eleştiriler karşısında her zaman sakinliğini korumuştur.

Filmlerini genellikle bir hafta gibi çok küçük zaman dilimlerinde çe-

ken yönetmen, bunun verdiği avantajla bir sene içerisinde genellikle birden fazla film yapma fırsatı bulmuştur. 1969'da yaptığı filmlerden biri olan *Yuke Yuke Nidome no Shojo (Go, Go, Second Time Virgin)* Wakamatsu adının pembe film denildiğinde akla ilk gelen isim olmasını sağlamıştır.

Wakamatsu pembe filmin normlarını da değiştirip, belirleyen isimdir. Ondan önce şiddet sahnelerinin çok ön planda olmadığı, politik söylemlerin yer almadığı pembe filmler varken; ondan sonra bu çıplak filmler daha zorlayıcı, şiddetli bir içeriğe ve görselliğe sahip olmaya başlamıştır.

1972'de politik söylemlerinin doruğa çıktığı *Tenshi no kōkotsu (Ecstasy of the Angels/Meleklerin Orgazmı)* filmini çekmiştir. Terör ve cinselliğin iç içe geçtiği bu film, uluslararası arenada çok konuşularak bazı eleştirmenlerce bu derece politik bir söylemin pornografiyle zedelendiği ve komediye dönüştüğü yönünde eleştirilmiştir. Ancak bu sert ve keskin filmlerin hayranı olan diğer kesimse, filmi hemen sahiplendi ve yönetmenin başyapıtı olarak göstermiştir.

Wakamatsu hiçbir zaman sinemadan kopmamış ve her zaman yeni, farklı yapımların peşinde koşmuştur. Pembe filmin revaçtan düştüğü 1990'lara kadar türün en başarılı örneklerini veren yönetmen, 90'lı yıllarla beraber pembe film kategorisine sokulamayacak, daha büyük prodüksiyonlu, çok oyunculu, politik dramlara imza atmaya başlamıştır. Yeni sinema anlayışını 2000'li yıllarda iyice kusursuzlaştıran Wakamatsu, *Jitsuroku Rengōsekigun Asama-Sansō e no Dote (United Red Army, 2007)*, *Kyatapira (Caterpillar, 2010)*, *11.25 Jiketsu no Hi: Mishima Yukio to Wakamonotachi (11.25 The Day He Chose His Own Fate, 2012)* gibi çok değerli filmler yapmıştır.

2012 senesinde yolda yürürken bir taksinin çarpmasıyla 76 yaşında hayata veda eden yönetmen, son yıllarda dünyada yeniden keşfedilen bir hazine haline gelmiştir. Dünyanın birçok yerinde aykırı eserler üreten sanatçıları etkilemeye devam eden Wakamatsu kuşkusuz yalnız Japonya'nın değil tüm dünya sinemasının en çarpıcı isimlerinden bir olmuştur.

Seçme Filmler

- ❖ *Kabe no naka no himegoto* (Secrets Behind the Wall) 1965-Wakamatsu Prodüksiyon
- ❖ *Taiji ga Mitsuryo Suru Toki* (The Embryo Hunts in Secret) 1966 Wakamatsu Prodüksiyon
- ❖ *Okasareta Hakui* (Violated Angels) 1967-Wakamatsu Prodüksiyon
- ❖ *Tenshi no kokotsu* (Ecstasy of Angels/Meleklerin Orgazmı) 1972 Wakamatsu Prodüksiyon
- ❖ *Jitsuroku Rengosekigun Asama-Sanso e no Dotei* (United Red Army) 2007-Wakamatsu Prodüksiyon

KAYNAKÇA

1-Berra J., **Directory of World Cinema: Japan**, Bristol: Intellect, 2010.

2-Huber Christoph, **Welcome to the Wasteland: Wakamatsu Koji's Radical Resistance**, <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/features-welcome-to-the-wasteland-wakamatsu-koji%E2%80%99s-radical-resistance/> (Erişim tarihi: 05.09.2016).

Hirokazu Koreeda (Tokyo, Japonya / 1962 -)

Koreeda son dönem Japon Sineması'nın en dikkat çeken ve beğenilen isimlerindendir. 1962 doğumlu yönetmen, Japonya'nın 1950'li yıllardan itibaren devam ettirdiği kalkınma politikalarının ilk meyvelerini vermeye başladığı bir dönemde yetişir. 1970'li yıllarda büyük yıkımın yaralarını büyük ölçüde sarmış olan Japonya, teknolojideki hızlı gelişmesi ve dünya pazarının önemli fertlerinden biri haline gelmesiyle; bir süre sonra dünya ekonomisinde en baş çekecek olan güçlü Japonya'nın sinyallerini verir. Çocukluk ve gençlik yıllarını böyle gelişen bir ülke içerisinde geçirmiştir. Japon Yeni Dalgası'nın, Pembe filmlerin, deneysel yapımların revaçta olduğu zamanlar onun güncel sanat anlayışıdır. Bir yandan televizyonun tüm dünyada olduğu gibi Japonya'da da her eve girmiş olması ve kolay izlenebilir yapımlarla insanları etkilemeye başladığı dönemlerdir. Gelişmekte olan modern toplumların hepsinde karşılaşabileceğimiz toplumsal paradoksların içerisinde olmuştur. Ancak yönetmen, kendini en çok edebiyatla ifade etmekten hoşlanmıştır. Okumak ve yazmak onun için bir

tutku olup bu yüzden Waseda Üniversitesi'nde edebiyat okuyan Koreeda, üniversite yıllarında edebiyatın yanında sinemanın da ne derece güçlü bir sanatsal ifade şekli olduğunu keşfetmiştir. İlk başta izleyici olarak yakınlığı sinema bir süre sonra en büyük tutkusu haline gelmiştir.

Bu yüzden mezuniyetinin ardından bu alana yönelen Koreeda, bağımsız bir televizyon kanalı olan, TV Man Union'da çalışmaya başlamıştır. Kısa sürede yönetmenlikte yapmaya başlayan Koreeda'nın İlkokulu burası olmuştur. 1991'de çalıştığı kurum için ilk belgesel projesi olan *Lessons from a Calf*'ı yapmıştır. Sonrasında da 1995 senesine değin belgesel projeleri kayıta almıştır.

1995'te Koreeda ilk uzun metraj çalışması olan ve 1995 Venedik Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen Ödülüne" layık görülen *Maboroshi no Hikari (Maborosi)* filmini yapmıştır. İlk filmiyle sonradan alışacağımız sinema anlayışını gözler önüne seren yönetmen, belgeselci bir yaklaşımla ele aldığı doğa ve insan devinimleri, oyuncuların göz önüne inen kamera hareketleri ki bu Koreeda'nın hep Yasujiro Ozu ile karşılaştırılmasına sebep olmuştur. Doğal ışıklandırmalar, tanınmamış oyuncular... Hepsi bir araya geldiğinde ilk filmi çekecek bir yönetmen için risk unsuru haline gelir ancak Koreeda bu işin altından şaşkırtıcı bir şekilde rahatlıkla kalkarak kocasının intiharından sonra hayata devam etmeye çalışan genç bir annenin hikâyesinin anlatıldığı *Maboroshi* çok beğenilmiştir.

İlk filminin başarısından sonra yine çok farklı bir yapımla izleyicinin karşısına çıkmıştır. 1998 tarihli ikinci filmi *Wandafuru Raifu (After Life/ Yaşamdan Sonra)* daha önce benzerine rastlanmayan bir öteki dünya filmi olup varoluş ile ölümden sonrasıyla ilgili çarpıcı düşüncelerle bezenmiştir. Hem profesyonel oyuncularla hem de daha önce oyunculuk yapmamış insanlarla çalışan yönetmen, filmin yapımındaki tercihleriyle de filmin temasına dâhil olarak farklı okuma imkânları sunmuştur. Özellikle filmin en farklı sahnelerinden olan röportajlar bu anlamda incelenmeye çok müsaittir. Profesyonel olmayan oyuncularla yapılmış röportajlar zaman zaman senaryo dâhilinde yazılanlardan dışarı çıkmış, yönetmenin talimatıyla sürdürülmüştür ve filmde kullanılan röportajların geneli olan, çoğunlukla oyuncuların doğaçlama konuşmaları ortaya çıkmıştır. Bu Koreeda'nın sonradan da açıkladığı üzere bilerek yaptığı Triervari bir harekettir ve ham bir gerçeklik isteğinin sonucu olarak denenmiştir.

Gerçekle olan saplantılı ilişkisini dramatize etmediği filmleriyle devam ettiren Koreeda, 1988 senesinde Japonya'da yaşanmış, gerçek bir olaydan esinlenerek filmleştirdiği *Dare mo Shiranai*'yi (*Nobody Knows/Kimse Fark etmiyor*, 2004) ilk olarak 2004 Cannes Film Festivali'nde izleyici karşısına çıkartmıştır. Cannes'dan “En iyi Erkek Oyuncu Ödülü” ile ayrılan film, diğer dünya film festivallerinde de büyük beğeni toplamıştır. Olayın ham maddesi olan hikâyenin dramatize edilmeye çok uygun ve her saniyesiyle dokunaklı bir melodrama dönüştürülebilecek olmasına rağmen filmi belgeselci bir gerçekçilik ile ele alan Koreeda; bu tarzıyla hem eleştirmenlerden hem de izleyicilerden tam not almıştır.

Benzer bir yapıya sahip olan *Aruitemo aruitemo* (*Still Walking/Bitmeyen Yürüyüş*) filmini 2008 senesinde gösterime sokan yönetmen, tıpkı *Kimse Bilmiyor*'daki gibi dokunaklı ve trajik bir konuyu; gerçek hayatın içinden bir kesite tanıt oluruşçasına histeriden ve melodramdan uzak olarak işlemiştir. Junpei isimli Yokoyoma ailesi ferdi, seneler evvel boğulmak üzere olan bir çocuğu kurtarmak için yardıma koştuğunda kendi canından olmuştur. Ölümünden sonra Yokoyoma ailesi, her sene bir gün Junpei'yi anmak için toplanmaya başlarlar ve film de bu toplantılardan birini ele alır. Bu filmle beraber “Modern Yasujiro Ozu” olarak adlandırılan yönetmen, Japon toplumundaki bireylerin duygusal süreçlerinde ne derece duyarlı ve sessiz bir dışavurum yaşadıklarını gözler önüne sermiştir.

Sinemasına benzer temalı, kendi özgün imzasını taşıyan filmler yaparak devam eden Koreeda şuan çağdaş Japon Sineması'nın en önemli yönetmenlerinden bir tanesi olarak görülmektedir. Yönetmenin başyapıtlarından biri olan 2005 tarihli *Umimachi Diary* (*Our Little Sister / Küçük Kız Kardeşim*) ile dünya çapında başarısını perçinleyen yönetmen, kariyerinin en başarılı yıllarını yaşamaktadır. Sanatseverlerin gözü de sıradaki projesi için çalışan Koreeda'nın üzerindedir.

Seçme Filmler

- ❖ *Wandafuru Raiфу* (After Life/Yaşamdan Sonra) 1998-Engine Film, Sputnik Prodüksiyon, TV Man Union

- ❖ *Dare mo Shirana* (Nobody Knows/Kimse Farketmiyor) 2004-Bandai Visual Com., Cine Qua Non Films, Engine Film
- ❖ *Aruitemo aruitemo* (Still Walking/Bitmeyen Yürüyüş) 2008-Bandai Visual Com., Cine Qua Non, Eisei Gekijo, Engine Film
- ❖ *Soshite Chichi ni Naru* (Like Father, Like Son/Benim Babam Benim Oğlum) 2013-Amuse, Fuji Television Network, GAGA
- ❖ *Umimachi Diary* (Our Little Sister/Küçük Kız Kardeşim) 2015-Toho, GAGA, Fuji Television Network, Shogakukan

KAYNAKÇA

1-Bradshaw, P. (2015).

Hirokazu Kore-eda: "They compare me to Ozu. But I'm more like Ken Loach", <https://www.theguardian.com/film/2015/may/21/hirokazu-kore-director-our-little-sister-interview> (Erişim tarihi: 08.09.2016).

Masahiro Shinoda (Gifu, Japonya / 1931 -)

Shinoda, orijinal ismi Nuberu Bagu olan, Japon Yeni Dalga Sineması'nın en önemli temsilcilerindendir. 1931'de Japonya'nın Gifu Bölgesi'nde ufak bir kasabada dünyaya gelen yönetmen, birçok ferdi kültürel çalışmalarla uğraşan bir sülalenin üyesidir. Derslerinde başarılı ve yetenekli bir çocuk olan Shinoda, matematik ve fen bilimlerine yönlendirilir ancak o sanatla ilgilenmek ister. Waseda Üniversitesi'nde çok az öğrencinin olduğu tiyatro tarihi bölümüne başlayan Shinoda, burada Japon geleneksel noh, kabuki ve bunraku tiyatroları üzerinde uzmanlaşır. Hem tarihsel hem de güncel birçok tiyatro sanatçısını ve eserini titizlikle inceleyen sanatçı, sonradan yaptığı açıklamalarda karakter yaratmak ve senaryo yazmak için gerekli olan yetilerini bu yıllarda geliştirdiğini belirtmiştir.

1953 senesinde Shochiku Stüdyoları'nda yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başlamış ve Yasujiro Ozu'nun yanında da çalışma fırsatı bulmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde Oshima'nın dikkat çeken ilk filmlerinin hem izleyiciler hem de otoriteler tarafından ciddiye alınması, bakış açısı birbirine yakın olan bir grup genç yönetmen adayını kamçulamıştır. Bunların içerisinde Shinoda da bulunmaktadır. Oshima'nın önlerini açmasından sonra kendin ait bir senaryoyu yönetmek isteyen Shinoda, 1960

da ilk filmi olan *Koi No Takamichi Kippu*'yu (*One-Way Ticket For Love*) tamamlamıştır. Film hem olumlu hem olumsuz eleştiriler aldı ancak ufak çaplı bir başarı elde etmiştir. İlk filminin ardından Oshima'ya asistanlık yapan yönetmen, *Cruel Story of Youth* filminde görev almıştır.

Shinoda, Japon Yeni Dalgası'nın başı çeken diğer yönetmenleri gibi geleneksel Japon tarihine ve yakuzalığa sırtını dönmemiştir. Japon Yeni Dalgacılar genellikle, klasik sinemanın Japon tarihine saplanıp kaldığını ve çağdaşlaşmaktan uzak tekrara düşerek aynı konuların etrafında dönüp dolaştığını düşünmüşlerdir. Yeni Dalga içerisinde yer almasına rağmen, klişe olarak görülen konuları sinemasında işlemekten kaçınmayan Shinoda, filmlerine katmış olduğu kendi özgün darbeleriyle herkes tarafından övgü toplamıştır. İçerikten kaçmayan, onu dönüştüren yönetmenin bu minvalde ilk başarılı yapımı 1964'de tamamladığı *Kawaita Hana* (*The Pale Flower/Solgun Çiçek*) filmi olmuştur. Bir yakuza filmi olan *Solgun Çiçek* II. Dünya Savaşı sonrası Japonya'da oluşan toplumsal melankoliyi çok iyi bir şekilde yansıtan, sınıf farklarına ve Japon toplumundaki cinsiyetçiliğe değinen yapısıyla, benzerlerinden direkt olarak ayrılan bir yapımdır.

1964'te yayımlanan, Japon Edebiyatı'nın en önemli yazarlarından olan Yasunari Kawabata'nın "*Utsukushisa to Kanashimi to*" romanından çok etkilenen Shinoda, aynı yıl eseri filmleştirmek adına çalışmalarına başlamıştır. 1965'te tamamladığı *Utsukushisa to Kanashimi to (With Beauty and Sorrow)* Japonya'da tıpkı roman gibi çok ses getirmiştir. Kawabata'nın lirik ve derin anlatımını sinemasına taşıyan yönetmen Japonya'da bu filmle en iyi adaptasyon filmlerinden birini yapmış olmakla onurlandırılmıştır.

Ancak filmlerdeki politik söylemler oldukça silikleşmiş ve baskın hikâyelerin arkasına saklanmıştır. Buna rağmen Shinoda'nın dertleri her zaman çağdaşı yönetmenlerden çok daha evrensel ve devamlı olma özelliği taşıyordur. Özellikle üzerinden yıllar geçtikten sonra değerlendirildiğinde, Oshima gibi çok başarılı yönetmenlerin bazı filmlerindeki güncel sorunların ulusal kodlarla ele alınışı, Shinoda Sineması'nda pek görülmemiştir. Onda her zaman söylemler çok sert ve radikal gibi durmasa da, halen geçerliliği koruyan ve etki yaratan evrensel tespitlerle doludur.

1970 senesinde komedi aksiyon türünde olan *Buraikan* (*The Scanda-*

lous Adventures of Buraikan) filmini gösterime sokan yönetmen bu filmle bambaşka sulara yüzmeye başlamıştır. 43. Akademi Ödüllerinde, Japonya tarafından “En İyi Yabancı Film” kategorisine sokulması için arz edilen film, listeye alınmadı ancak festival sonrası Batılı izleyici tarafından ilgi görmüştür.

1980’li yıllar Shinoda’nın olgunluk dönemi yapıtlarıyla geçmiştir. Özellikle *Setouchi Shōnen Yakyū-dan* (*McArthur’s Children*, 1984) ve *Yari no gonza* (*Gonza the Spearman*, 1986) filmleri en fazla başarı getiren yapımlar olmuştur.

Masahiro Shindo aktif olarak film yapmayacağını açıkladığı 2003 senesine değin, birçok yapıma imza atmıştır. 2003 senesi onun en son kamera arkasına geçtiği tarihtir. Halen hayatta olan yönetmen, ailesinin yanında yaşta ve yazmaya devam etmektedir.

Seçme Filmler

- ❖ *Kawaita Hana* (The Pale Flower/Solgun Çiçek) 1964-Shochiku
- ❖ *Ansatsu* (The Assassin) 1964-Shochiku
- ❖ *Utsukushisa to Kanashimi to* (With Beauty and Sorrow) 1965-Shochiku
- ❖ *Buraikan* (The Scandalous Adventures of Buraikan) 1970-Ninjin Clup, Toho
- ❖ *Himiko* (Himiko) 1974-Art Theatre Guild, Hoygensha

KAYNAKÇA

1-Pelps, D. (2011). **The Closed World: The Films of Shinoda Masahiro–Surface play and subterfuge in the movies of a modern classicist**, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/the-closed-world-the-films-of-shinoda-masahiro-surface-play-and-subterfuge-in-the-movies-of-a-modern-classicist/> (Erişim tarihi: 06.09.2016)

2- Mes, T. (2010). **All Our Yesterdays: Masahiro Shinoda** <http://www.filmcomment.com/article/all-our-yesterdays-masahiro-shinoda/> (Erişim tarihi: 06.09.2016).

Kon Ichikawa (İse, Mie, Japonya / 1915 - 2008)

Ichikawa ismi, yönetmenin 1950’li ve 1960’lı yıllarda yaptığı filmler-

den sonra, Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Oshima gibi üstatların yanına eklenmiştir. Batınında, ilk tanınmaya başladığı yıllardan itibaren takip ettiği yönetmen şimdilerde okullarda okutulan ve çok değer verilen bir sinemacı haline gelmiştir.

Asıl ismi Giichi Ichikawa olan yönetmen, 1915 senesinde Japonya'nın Mie ilinde dünyaya gelmiştir. Babasını dört yaşındayken kaybeden Ichikawa, ailesinin yaşadığı ekonomik zorluklardan dolayı ablasının yanına gönderilmiştir. Kon ismi amcası tarafından, iyi şans anlamına geldiğinden dolayı yönetmene bu sıralarda konulmuştur. Çocukluğu boyunca çizim yapmaktan çok hoşlanan Ichikawa, bir ressam olmak istemektedir. Aynı zamanda kılıç dövüşü sahnelerinin olduğu filmlere çok meraklı olan yönetmen, bir süre sonra animasyon filmlerin varlığından haberdar olmuştur. Bu alanda görmüş olduğu çalışmalar küçük Ichikawa'yı sinema ve resmi birleştiren bu alana itti ve animatör olma kararını vermiştir. Bu amacı doğrultusunda hareket eden Ichikawa, Osaka'da teknik bir okulda eğitime başlamıştır. Mezuniyeti sonrasında da direkt olarak animasyoncu olarak stüdyolarda çalışma hayatının başlangıcını yapmıştır. Ancak bir süre sonra çalıştığı stüdyonun animasyon departmanı kapatılınca, Ichikawa uzun metraj filmlerin yapıldığı bölümde ışık elemanı olarak Yutaka Abe ve Nabuo Aoyagi gibi yönetmenlerin yapımlarında yer almıştır.

1940'lı yılların başlarında Tokyo'ya taşınan yönetmen burada ilk kısa film çalışması olan *Musume Dojoji*'yi (*A Girl at Dojo Temple*, 1946) yapmıştır. 20 dakikalık bu animasyon film, Ichikawa'nın öğrenimi gördüğü senelerden itibaren hayalini kurduğu bir şeydi ve sinema adına ilk yapıtı olur.

Sonradan 1940'lı yılların ortasında yakınlaştığı ve sonrasında da hayatını birleştirdiği senarist Natto Wada ile işbirliklerine başlayan yönetmen, *Ningen Moyo* (*Design of a Human Being*, 1949), *Hateshinaki jonetsu* (*Endless Passion*, 1949) filmleriyle, 1965'e değin sürecek olan kariyerinin "*Wada Dönemi*"ni başlatmıştır. Yönetmenin en saygı duyulan dönemi olma özelliğini taşıyan bu süreçte, Natsume Soseki'den uyarladığı "*Kokoro* (*The Heart*, 1955)", başarılı bir polisiye olan *Ana* (*The Hole*, 1957), Yukio Mishima'nın benzersiz romanı "*The Temple of Golden Pavilion*" eserinden sinemaya uyarladığı ve başyapıtlarından biri sayılan *Enjo* (*Conflagration*, 1958) filmlerini yapmıştır. Japon Sineması'nın en önemli

savaş klasiklerinden biri haline gelen *Nobi (Fires on the Plain, 1959)*, Michio Matsuda'nın aynı isimli ses getiren romanından uyarlanan ve özellikle Batılı izleyiciler tarafından el üstünde tutulan komedi filmi *Watashi wa nisai (Being Two Isn't Easy, 1962)*, Wada'nın genellikle yapmış olduğu uyarlama senaryolardan oldukça farklı bir kabuki tiyatrocusunun hayatını ele alan özgün hikâyesi *Yukinojō Henge (An Actor's Revenge, 1963)* Kon İchikawa'nın sanat hayatında altın dönemini yaşamıştır.

Natto Wada ile olan işbirliği İchikawa'nın sanat hayatı için çok belirleyici olmuştur. Japon romancılığına çok hâkim olan Wada, birçok klasik kitabı senaryolaştırmıştır. İchikawa'nın önemli adaptasyonlara imza atmasını sağlayan şey de Wada'nın yönlendirmesiyle bu kitapların uyarlanması üzerinde çalışmış olmasıdır. Yukio Mishima, Natsume Soseki, Michio Takeyama, Shohei Ooka, Michio Matsuda, Kenichi Horie gibi farklı edebi ekollerde eser üretmiş olan yazarların kitaplarından, çok farklı türlerde filmler çıkartmış olan ikilinin adaptasyon olarak Mishima'dan yapılan "*Enjo*" filmiyle beraber en başarılı birliktelikleri şüphesiz 1959'da tamamlanan Junichiro Tanizaki'nin "*Anahtar*" isimli romanından filmleştirilen "*Kagi (The Key)*" olmuştur. Bir aile içinde, cinselliğin karakterlerin hürleşmesi adına nasıl bir araç haline geldiğini işleyen film, yönetmenin en başarılı yapımlarından bir tanesi olarak listenin başına yerleşmiştir.

1965 yılında gelindiğinde İchikawa hala çok izlenen ve beğenilen belgesel çalışması olan ve 1964 yılında Tokyo'da yapılan 64.Yaz Olimpiyatları'nı kameraya aldığı *Tokyo Orinpikku*'yu (*Tokyo Olympiad*) bitirmiştir. 170 dakikalık bu dev belgesel, olimpiyatlar adına yapılan o güne kadar ki en büyük yapım olarak tarihe adını yazdırmıştır.

Olimpiyatlar için yapmış olduğu belgesel sonrası Wada ile işbirliğini sonlandıran yönetmen ilk roman olma özelliğini taşıyan, kadın yazar Shikibu Murasaki'nin "*Genji Monogatari*" eserini sinemaya aktararak; *Genji Monogatari (The Tales of Genji, 1966)* filmi yapmıştır. Yapısı ve uzunluğu itibarıyla herkesin uyarlamaya cesaret edemeyeceği yapımın sonucu, İchikawa'da istediği gibi değildi ancak dev eserin sinemadaki en başarılı örneği olmuştur.

1973 yılında el altında tuttuğu eski bir senaryosunu çekmek isteyen İchikawa *Matatabi (The Wanderer, 1973)* filmine imza atmıştır. Ardın-

dan Natsume Soseki'nin en ayrıksı yapıtı, bir kedinin ağzından yazılmış olan “*I am a Cat*”i filmleştirmek için kolları sıvayan yönetmen *Wagahai wa Neko de Aru (I am a Cat, 1975)* filmini yapmıştır.

1985 senesine değin hem kurmaca hem de belgesel filmler yönetmeye devam eden yönetmen, ona uyarlamaların babası denmesine neden olacak, çıktığı günden beri filmleştirmek aklında olan Junichiro Tanizaki'nin dev başyapıtı “*Nazlı Kar* (Can Yayınları, 2015, Çev. Esin Esen)” romanını *Sasame-yuki (The Makioka Sisters, 1985)* adıyla filmleştirir. Japonya'daki modernleşmenin toplum ve aile üzerinde yaratmış olduğu dezenformasyonun, fertler üzerindeki etkileri üzerine devasa bir eser olan “*Nazlı Kar*”, her zaman uyarlaması yapılamayacak bir kitap olarak gösterilmiştir. Ancak “*Genji Monogatari*” gibi dev bir yapıtı sinemaya aktarmaya cüret eden bir sanatçı buna kalkışabilirdi, İchikawa'da bunu yaptı ve altından kalkmayı başarmıştır.

Bu dev yapıttan sonra İchikawa sinemaya hiç ara vermemiş ve aile filmleri, komediler, belgeseller, uyarlamalar ve samuray filmleri yapmaya devam etmiştir. Hem geleneksel hem de modern birçok konuyu sinemasına taşıyan yönetmen son filmini 2006 yılında yapmıştır. Yeni projeleri üzerinde çalışırken yakalandığı kansere 2008'de yenilerek vefat etmiştir.

Seçme Filmler

- ❖ *Kokoro* (The Heart) 1955-Nikkatsu
- ❖ *Enjo* (Conflagration) 1958-Daiei Kyoto, Daiei Motion Picture Co.
- ❖ *Kagi* (The Key) 1959-Daiei Kyoto, Daiei Studios
- ❖ *Nobi* (Fires on the Plain) 1959-Daiei Studios, Kadokawa Herald Pictures
- ❖ *Sasame-yuki* (The Makioka Sisters) 1983-Toho Eizo Co.
- ❖ *Shijushichinin no shikaku* (47 Ronin) 1994-Nippon Television Network, Suntory, Toho

KAYNAKÇA

1- Jacoby, A. (2004). **Kon Ichikawa**. <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/ichikawa/> (Erişim tarihi: 07.09.2016).

İshiro Honda (Yamagata, Japonya / 1911 - 1993)

İshiro Honda denilince herkesin aklına şüphe yok ki “*Godzilla*” filmi gelir. Bu filmle, Amerikan sektörünün de benzer yapımlara yönelmesini sağlayan ve dünya çapında çok büyük bir başarı yakalayan yönetmen, türün gelmiş geçmiş en büyük, en yetenekli temsilcilerinden biridir.

1911 senesinde Asahi, Yamagata'da papaz bir babanın oğlu olarak doğan Honda; ailenin dördüncü çocuğudur. Çocukluğunda tek uğraşı resim olup büyüyünce ressam olmanın hayallerini kurar. Ancak yaşı ilerledikçe resmin yanında sinemaya da tutku beslemeye başlar. Daha sinemanın emekleme çağlarında olduğu 1920'ler de izleyebildiği her şeyin daha farklı nasıl olabileceğini hayal eden Honda, sinema ekranının hayalindeki taşıyabileceği bir mecra olabileceğini fark etmiştir.

Bu farkındalığıyla, Nihon Sanat Üniversitesi'nin henüz ilk öğrencilerini alan film bölümünde okumaya başlamıştır. 1932 senesinde, şuan Toho olarak ismini değiştirmiş olan Photo Chemical Laboratory (PCL) kurulur ve film yapmaya başlar. Elbette bu yeni oluşumda, Nihon'da film bölümünde okuyan bütün öğrenciler görev almaya başladılar. Honda'da onlardan birisidir. 1933'te üniversiteden mezun olan Honda, PCL'deki işine devam eder ve orada yönetmen asistanlığına yükselmiştir. Sotoji Kimura'nın *Tadano Bonji Jinsei Benkyo* filmi, onun ilk çalıştığı yapım olmuştur.

1935'te Japon ordusuna katılan Honda geriye döndüğünde eski işine kaldığı yerden devam eder. 1937'de Kajiro Yamamoto'nun *Otto no Teisou* filminde çalışan Honda, burada kendisi gibi asistan olan Akira Kurosawa ile tanışmıştır. Bu arkadaşlık yönetmenlerin hayatlarının sonuna kadar devam edecek ve zaman zaman birbirlerine destek olacakları uzun bir dönemin başlangıcı olmuştur.

1940'lı yılların sonuna değin yönetmen zaman zaman asker olarak savaşa yer alır, hatta esir düşer ve tutsak olarak geçirdiği zamanlar dahi olur. Yine de yılmayan yönetmen evine dönme fırsatı bulduğu zamanlarda film stüdyolarında birçok yapımda görev almıştır. Aynı süreçte bir senarist olan eşiyle de tanışıp evlenen yönetmen, ilk çocuğu da savaşta bulunduğu dönemde dünyaya gelmiştir.

Daha önce iki belgesel yönetmiş olan Honda, ilk uzun metraj işini

1951'de yapmıştır. *Aoi Shinju (The Black Pearl)* isimli ilk filminden sonra hız kesmeden yola devam eden Honda, 1952'de ikinci uzun metraj çalışması olan *Nangoku no hada (The Skin of the South)* filmini tamamlamıştır.

1953 yılında Toho Company ile Hollywood standartlarında bir film yapmak için çalışmalara başlayan Honda, II. Dünya Savaşı'nda Japonya saflarını konu alan *Taiheiyo no Washi (Eagle of the Pasific)* filmini yapmıştır. Bu film, Honda filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Zira yönetmen bu filmle daha yüksek prodüksiyonlu, çok oyunculu, pahalı dekor ve kostümlü sinema yapmanın nasıl olduğunu tecrübe etmiştir. Yüksek miktarlarda paraların dolaştığı ve çok büyük stüdyoların, devasa dekorların olduğu Hollywood sistemi, örnek alınmış ve Japonya'da bir alt yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çalışma tarzını yönetmen aynı şekilde *Godzilla* filminde de kullanacak ve sistemini tam anlamıyla oturtacaktır.

1954 senesinde Honda, kaiju (yaratık filmleri) türünün en başarılı örneklerinin başında gelen *Gojira* 'ya (*Godzilla*) imza atmıştır. Film, iz bırakmış önemli bilim-kurgu ve fantazy eserlerinde görülen alt metni eleştirel mesajlarla dolu senaryosuyla, o güne kadar Japonya'da görülmemiş görsel efektleriyle, olağanüstü bir başarı elde ederek, aynı anda hem Japonya'da hem de dünyanın diğer ülkelerinde gişe hâsılatları yapmıştır. *Godzilla*, Japonya'da otuza yakın devam filmi yaparken Amerikan'da sekiz tane aynı tekrar çekimi yapılmıştır. Tek başına ayrı bir inceleme konusu olabilecek "*Godzilla*" dünyanın dört bir yanında popüler olan ve tek başına bir endüstriye dönüşen ilk filmlerden olarak, muazzam bir başarı grafiği çizmiştir.

Godzilla 'dan sonra "Gojira'nın Babası" lakabıyla anılan Honda, çok önemli *kaiju*²³¹ ve *takusatsu*²³² filmlerine imza atmıştır. Bu türlerin Japonya'daki en önemli, dünyadaki de sayılı isimlerinden biri haline geleerek her yaptığı örnek alınarak taklit edilmiştir.

Yönetmen, Toho Şirketi ile 1954'te *Jujin Yuki Otoko (Half Human)*, 1956'da *Sora no Daikaiju Radon (Rodan)*, 1957'de *Chikyū Bōeigun (The*

²³¹ **Kaiju**, Japonya'da büyük-sıradışı canavar filmlerine verilen addır.

²³² **Takusatsu**, Japonya'da özel efektler kullanılarak yapılan live-action ve televizyon drama filmlerine verilen addır.

Mysterians), 1958'de *Bijo to Ekitainingen (The H-Man)* ve *Daikaiju Baran (Varan the Unbelievable)*, 1959'da *Uchu Daisenno (Battle in Outer Space)*, 1962'de *Yosei Gorasu (Gorath)* gibi bilim-kurgu ve fantastik yapımlara imza atarak imparatorluğunu ilan etmiştir.

Tüm bu yapımlarından sonra “Godzilla Serisini” oluşturacak yapımlara ağırlık veren yönetmen, birçok *Godzilla* filmini kendisi çekerek birçok benzer filmin de senaryosunda ya da yapımında yer alır. 1975'te çektiği on beşinci ve Honda için son *Godzilla* filmi olan *Mekagojira no Gyakushu*'nun (*Terror of Mechagodzilla*) tamamlanmasından sonra ise sinemaya veda etme kararı alır.

Ancak kendini emekliye ayırdığı 1975 senesinden sonra ne kadar sinemaya geri dönmeyeceğini söylemiş olsa da yakın arkadaşı Kurosawa'nın kendisinden yardım istemesine hayır demeyerek Kurosawa'nın son beş filmi olan *Kagemusha*, 1980, *Ran*, 1985, *Yume*, 1990, *Hachigatsu no rapusodî*, 1991 ve *Madadayo*, 1993 filmlerinde ona yardımcı olur. Bunlarla beraber sinemaya vedaasını yapmış olur. “*Canavarlar çok büyük, çok güçlü ve çok ağır doğarlar. Bu onların trajedisidir.*” cümlesiyle akıllara kazınmış olan Honda, “Canavarların Babası” lakabıyla 2008 senesinde hayata veda etmiştir.

Seçme Filmler

- ❖ *Taiheiyo no washi* (Eagle of the Pasific) 1953-Toho
- ❖ *Gojira* (Godzilla/Godzilla) 1954-Toho
- ❖ *Jujin Yuki Otoko* (Half Human) 1955-Toho
- ❖ *Bijo to Ekitainingen (The H-Man)* 1958-Toho
- ❖ *Yosei Gorasu (Gorath)* 1962-Toho
- ❖ *Kingu Kongu Tai Gojira* (King Kong vs. Godzilla) 1962-Toho
- ❖ *Gojira-Minira-Gabara:Öru Kaijū Daishingeiki* (All Monster Attack) 1969-Toho
- ❖ *Mekagojira no Gyakushu* (Terror of Mechagodzilla) 1975-Toho

KAYNAKÇA

1- Berra, J., *Directory of World Cinema: Japan*, Bristol: Intellect, 2010.

2-Ishiro Honda's Biography, <http://www.japanesegiants.com/honda/bio-raphy/biography.shtml> (Erişim tarihi: 10.09.2016).

Diğer Japon Yönetmenler

Hiroshi Inagaki (Tokyo, Japonya / 1905 - 1980)

Özellikle 1954-1956 seneleri arasında yaptığı “*Samuray Üçlemesi*” ile tanınan Inagaki, serinin ilk filmi *Samurai I: Musashi Miyamoto* ile 1955 Akademi Ödüllerinde “En İyi Yabancı Film Ödülünü” alarak Japonya'ya büyük gurur yaşatmıştır. 1958 yılında da *Muhomatsu no issho (Rickshaw Man)* filmiyle Venedik Film Festivali'nden “Altın Aslan Büyük Ödülünü” alarak dönen Inagaki en çok büyük beğeni toplayan samuray türündeki eserleriyle iz bırakmıştır.

Keisuke Kinoshita (Hamamatsu, Shizuoka, Japonya / 1912 - 1998)

Kariyeri boyunca yüzü aşkın uyarılma ve özgün filme imza atan Kinoshita'nın en bilinen yapımları *Karumen kokyo ni kaeru (Carmen Comes Home, 1951)*, *Nihon No Higeiki (Tragedy of Japan, 1953)*, *Yagiku no gotoki kimi nariki (You Were Like a Wild Chrysanthemum, 1955)* ve *Narayama bushi ko (The Ballad of Narayama, 1958)* olarak tarihe geçen; aynı zamanda Japon sinemasının en üretken yönetmenlerinden biri olarak kariyerini tamamlamıştır.

Seijin Suzuki (Ninonbashi, Tokyo, Japonya / 1923 -)

Halen hayatta olan Suzuki, Japon sinemasında yakuza filmlerinin babası sayılmaktadır. Nikkatsu Stüdyoları için çok fazla sayıda suç filmi çeken yönetmen, sinemaya getirdiği çekim teknikleri ve kurgu numaralarıyla da anılmaktadır. Suzuki'nin başyapıtı olan, aynı zamanda yakuza film türünün en iyi örneği olarak nitelendirilen *Koroshi no rakuin (Branded to Kill)* filmini 1967'de kotaran yönetmen, aynı zamanda 1980-1991 seneleri arasında tamamladığı *Taisho Üçlemesi* ile akıllara kazınmıştır.

Mikio Naruse (Tokyo, Japonya / 1905 - 1969)

Sessiz dönemin en önemli isimlerinden biri olan Naruse, çektiği; Ja-

ponya'nın modernleşme sürecinde örselenen aile dramı filmleriyle çoğu zaman Yasujiro Ozu ile karşılaştırılmıştır. Kurosawa, Mizoguchi ve Ozu'nun uluslararası arenada dikkat çekmesinden sonra ilgi gören yapımları, çoğu zaman pesimistlik tarafı güçlü basan; umutsuz sonlara sahiptir. En önemli filmlerinden sayılan *Bangiku* (*Late Chrysanthemums*, 1954) ve *Onna ga kaidan o noboru toki* (*When a Woman Ascends the Stairs*, 1960) Naruse'nin sade ve güçlü sinematografisine örnek olarak gösterilebilecek iki başyapıttır.

Teinosuke Kinugasa (Kameyama, Mie, Japonya / 1896 - 1982)

Sanat hayatına bir *onnagata* (kabuki tiyatrosunda kadın rollerini oynayan erkek) olarak başlayan yönetmen, 1920'ler de kadınların hem sahnelerde hem sinemada roller almaya başlamalarıyla işini bırakarak, film yönetmenliğine yönelmiştir. Kinugasa'nın en bilinen yapıtı olan *Kurutta Ipeji or Kurutta Ichipeiji* (*A Page of Madness*) filmi 1926'da tamamlamıştır. Shochiku Stüdyosu için jidaigeki (dönem dramaları) türünde filmlerde yapan Kinugasa, son filmini yaptığı 1966 senesine değin birçok önemli yapıma imzasını atmıştır.

Kihachi Okamoto (Yonago, Tottori, Japonya / 1924 - 2005)

John Ford'un "*Stagecoach*" filmini izledikten sonra sinemacı olma kararını veren Okamoto, genellikle savaş filmleri ve jidaigeki türündeki eserlerle başarıyı yakalamıştır. Aksiyonel bir anlatım benimsediği sinemasında *Samurai* (*Samurai Assassin*, 1965), *Dai-bosatsu Tog* (*The Sword of Doom*, 1967), *Kiru* (*Kill*, 1968) gibi Tokugawa Dönemi filmlerine çokça yer veren Okamoto, klasik Japon sinemasının kayda değer isimlerinden biridir.

Kinji Fukasaku (Mito, İbaraki, Japonya / 1930 - 2003)

Çağımızın en önemli Amerikan yönetmenlerinden biri olan Quentin Tarantino'nun büyük hayranı olduğu ve "*Kill Bill*" filmlerini adadığı yönetmen Fukasaku, hareketli kamera ile aksiyon sahnelerine getirdiği

çekim teknikleriyle benzer filmler yapacak olan isimleri fazlasıyla etkilemiştir. 1978'de çektiği *Yagyu Ichizoku no Inbo (Shogun's Samurai)* filmiyle hem sanatsal hem de aksiyonel bir filmin nasıl yapıldığını gösteren yönetmen, kariyerinin sonuna değin hem vizyon için hem de sanat için olmak üzere iki ayrı ekolde filmler üretmiştir.

Yoji Yamada (Toyonaka, Osaka, Japonya / 1931 -)

Yoji Yamada, Japon Sineması'nda nicel açıdan en çok film üreten isimlerdendir. Özellikle 1969 ile 1995 yılları arasında çekmiş olduğu *Otoko wa Tsurai yo* film serisiyle adından söz ettiren yönetmen, her zaman sinema salonlarının en popüler yönetmenlerinden biri olmuştur. Bu serinin sona ermesinden sonra yaptığı en kayda değer yapımlardan biri olan "*Samuray Üçlemesi*", 2002-2006 seneleri arasında gösterime girmiştir. Yönetmenin daha önceki filmlerinden ayrı olarak sanatsal ağırlığı fazla olan yapımlar olarak gösterilen bu üçlemeden sonra, sinemaya ara vermemiş ve 2016'da *Kazoku wa Tsurai yo (What a Wonderful Family)* filmiyle izleyicilerin karşısına çıkmıştır. Halen hayatta olan yönetmen bir sonraki projesinin üzerinde çalışmaktadır.

İsao Takahata (Ujiyama, Mie, Japonya / 1935 -)

Takahata, Hayao Miyazaki'nin uzun süre işbirliği yaptığı; Stüdyo Ghibli'nin kurucularından, Miyazaki'den sonra gelen en önemli anime film yönetmenidir. Neo-realizm akımından etkilenen yönetmen birçok anime yönetmeninin aksine, filmlerinde fantastik olguların yanında gerçekliği de şiddetle vurgulamasıyla tanınır. En bilinen yapımları olan *Hotaru no Haka (Grave of the Fireflies/Ateşböceklerinin Mezarı, 1988)*, *Pororo (Only Yesterday/Dün Gibi, 1991)*, *Hohokekyo Tonari no Yamada-kun (My Neighbors the Yamadas/Komşum Yamadalar, 1999)* yönetmenin anime dünyasına getirdiği, kendine özgü soluğunu görmek için izlenebilecek muazzam yapıtlardır.

Toshio Matsumoto (Nagoya, Japonya / 1932 -)

Hâlâ hayatta olan, Japonya'dan çıkmış en önemli avantgarde yönetmen, video sanatçısı ve deneysel performans sanatçısı olan Matsumoto birçok kısa filme imza atmıştır. Ancak bunların geneli deneysel akıma hizmet eden yapımlar oluşturmaktadır. Uzun metraj olarak filme aldığı dört filmiyle kendini en önemli sanatçılar arasına yazdıran Matsumoto'nun özellikle 1969'da çektiği, Japonya'nın eşcinsel yeraltı dünyasını gözler önüne seren, sıra dışı filmi *Bara no Souretsu (Funeral Parade of Roses)* kusursuz bir başyapıttır.

YoshishigeYoshida (Fukui, Japonya / 1933 -)

Susumu Hani, Imamura, Teshigahara, Oshima gibi yönetmenlerle birlikte Japon Yeni Dalgası içerisinde yer alan önemli yönetmenlerdendir. Özellikle 1969-1973 seneleri arasında çektiği Japon radikalliğini ele aldığı üçlemesini oluşturan *Erosu purasu gyakusatsu (Eros+Massacre, 1969)* *Rengoku Eroica (Heroic Purgatory, 1970)* ve *Kaigenrei (Coup d'Etat, 1973)* filmleriyle akıllara kazınan yönetmen, son dönemde yeniden keşfedilen bir yönetmenlerdendir.

Yojiro Takita (Takaoka, Toyama, Japonya / 1955 -)

Kariyerine pembe filmler yaparak başlayan Çağdaş Japon Sineması'nın en dikkat çeken isimlerinden biri olan Takita, *Chikan densha (Molester's Train)* film serisiyle 1980'ler boyu devam edecek olan, en çok ilgi gören pembe film işlerinden birine imza atmıştır. Sonrasında normal filmler yapmaya başlayan Takita'nın, 2008 senesinde gösterime soktuğu *Okuribito (Departures/Son Veda)* filmi, ona uluslararası alanda da büyük başarı getirmiştir. Takita bir sonraki projesi üzerinde çalışmaktadır.

Takashi Miike (Yao, Osaka, Japonya / 1960 -)

1990'lı yıllardan beri film yapan Miike şuan Japonya'nın dünyaya açılmış, en tanınan yönetmenlerindendir. Tarantino ile kıyaslanan yönet-

men, rahatsız edici, yorucu, irrite edici sahneleriyle meşhurdur. Çektiği yapımlarda kalıpların dışına çıkmayı seven Miike'in, çok sevilen ya da nefret edilen bir yönetmen olmasının sebebi kuşkusuz yapımlarındaki konuların ve onları ele alış şekillerinin fazla uçlarda seyretmesidir. 1999'da Ryu Murakami'nin aynı isimli romanından uyarladığı *Odishon (Audition/Ölüm Provası)*, 2003'te yaptığı korku klasiği *Chakushin ari (One Missed Call/Cevapsız Arama)*, 2007'de gösterime giren efsane sahnelere sahip *Sukiyaki Western Django (Sukiyaki Western Django/Düello)*" Miike Sineması'na başlamak için en çarpıcı duraklardandır.

Shinya Tsukamoto (Tokyo, Japonya / 1960 -)

Henüz 14 yaşındayken babasının aldığı "Süper 8" kamera ile çekimler yapmaya başlayan Tsukamoto, Japonya'dan çıkan son derece kendine has birkaç yönetmendir. 1980'li yıllarda tüm dünyada bilimkurgu türü dönüşmekte ve alt türler ortaya çıkarmıştır Metal fetişizmi ve siberpunk akımı yeni yeni yaratıcıların eserlerinde yerini almıştır. Tsukamoto'da bu doğrultuda eserler verdi ve alanın en yetkin, başarılı örneklerine imza atmıştır. Özellikle 1989'da yaptığı *Tetsuo (Tetsuo: The Iron Man)* filmi siberpunk için bir milat sayılmaktadır. Hollywood'un alıştırmış olduğu kahraman filmlerinin tersine, Tsukamoto irrite edici, izlenmesi çok zor, sınırları zorlayan bir filmle meydana çıkmıştır. Senaryonun ilerleyişinde ve karakterlerin oluşturulmasında izleyicisinin zihnini göz önünde bulunduran kahraman sinemasına karşı tokat gibi yapıbozumculuk örneği vermişti ki sonradan da sinemasında bu tavrını sürdürmüştür. Halen hayatta olan yönetmen son filmini 2014 senesinde yapmıştır.

Hideo Nakata (Konko, Okayama, Japonya / 1961 -)

Japon korku sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Nakata, özellikle 1998 yılında Koji Suzuki'nin aynı isimli romanından uyarladığı *Ringu (Ring/Halka)* filmiyle çok büyük bir başarı elde etmiştir. Suzuki'nin en bilinen romanları olan dörtlemenin ilk kitabı olan *Halka*'nın bu kadar büyük başarı elde etmesinde, romanın etkileyici konusu da büyük etken olmuştur. Nakata sonradan istisna bazı yapımlara imza atmış

olsa da en büyük başarılarını korku türünde verdiği eserlerle sürdürmüştür.

Shinji Aoyama (Kitakyushu, Fukuoka, Japonya / 1964 -)

Gençliğinde Avrupa sinemasını takip etme fırsatı bulmuş ve sanatsal ilhamını oradan almış olan Aoyama, 2000 senesinde Cannes Film Festivali'nden iki ödülle dönen *Yuriika (Eureka)* filmiyle uluslararası arenada da büyük beğeni toplayan genç Japon yönetmenlerdendir. *Yuriika* filminden sonra başarı grafiği her geçen gün yukarıya doğru giden yönetmen *Reikusaido mada kesu (Lakeside Murder Case, 2004)*, *Saddo Vakeishon (Sad Vacation, 2006)*, *Tokyo Koen (Tokyo Park, 2011)* gibi filmleriyle kalıcı ve önemli işler yapacağını kanıtlamıştır.

Sion Sono (Toyokawa, Aichi, Japonya / 1961 -)

Sono, son dönemde ülkemizde de ilgiyle izlenen Japon yönetmenlerindendir. 2016 İstanbul Film Festivali kapsamında, ayrıksı bilim-kurgusu *Hiso Hiso Boshi (A Whispering Star/ Fısıldayan Yıldız, 2016)* filmi izlediğimiz yetenekli yönetmen, en çok "*Nefret Üçlemesini*" oluşturan filmleriyle akıllarda yer etmiştir. Gerilim öğelerinin ustaca kullanıldığı tekinsiz filmlerinin yanında farklı türde yapımlara da imza atan Sono, dünya izleyicisinin takip ettiği en güncel Japon yönetmenlerden bir tanesi haline gelmiştir.

Toshiaki Toyoda (Osaka, Japonya / 1969 -)

Son dönem jenerasyonun en genç isimlerinden Toyoda, ülkemizde çok tanınmamasına rağmen Japonya'da çokça ilgi uyandırmış bir yönetmendir. Sinemaya 1991 yılında çektiği ilk filmi *Ote (Oute)* ile başlayan yönetmen, özellikle *Porunosuta (Pornstar, 1999)*, *Aoi Haru (Blue Spring 2001)* ve *Kurozu Explode (Crows Explode, 2014)* filmleriyle zirve yapmıştır.

Yuki Tanada (Fukuoka, Japonya / 1975 -)

Japonya'nın ender kadın yönetmenlerinden olan Tanada, 2004 senesinde gösterime giren *Tsuki to Cherii (Moon and Cherry)* filmiyle 2000 sonrası Japon Sineması'nın en iyi örneklerinden birini vermiştir. Henüz toplamda 10 yapımda yönetmenlik yapmış olan genç sanatçı, gelecek vaat eden Japon yönetmenler listesinde en üst sıralarda yer almaktadır.

Kiyoshi Kurosawa (Kobe, Japonya / 1955 -)

Sanıldığığının aksine büyük yönetmen Akira Kurosawa ile bir kan bağı bulunmayan Kiyoshi, 1983 yılından itibaren filmler yapmaktadır. Özellikle korku türünde vermiş olduğu yapıtlarla ciddi başarılarla imza atan yönetmenin akıllara kazınmış *Tokyo Sonata*, 2008 filmi, son dönemin en iyi işlerinden biri olarak gösterilirken, Kurosawa halen sinemaya dair sıradaki projeleri üzerinde çalışmaktadır.

Sanatın herhangi bir alanında en iyiler/en çok sevilenler/en büyükler listeleri oluşturmak hem zordur hem de listeyi oluşturan kişinin öznel görüşlerinden etkilenmemiş olması ihtimal dışıdır. Bazılarını dışarıda bıraktığı ve belki de haksızlık ettiği için her liste eksiktir esasen. Özellikle Japon sinema tarihini odağına alan bir çalışmanın Japon sinemasının gelmiş geçmiş en önemli, kayda değer ve iz bırakan filmleriye söz konusu olan işiniz daha da zordur. Bütün bu sınırlılıklara rağmen bu bölümde hem ulusal hem de uluslararası platformlarda ses getiren, ödüller almış, kimisi geniş kitlelere ulaşabilmiş ve dünya sinema tarihinde önemli izler bırakan ve başka sanatçılara ilham kaynağı olan özenle seçilmiş on dört farklı film bulacaksınız.

Seçilen filmlerin farklı türlerin en seçkin örnekleri olmalarına özen gösterildi. Listede büyük usta Akira Kurosawa'nın artık kültleşmiş *Rashomon* ve *Seven Samurai* filmlerinden Hayao Miyazaki'nin büyük ses getiren ve başarılı bulunan *Spirited Away* animesine, korku filmlerinin öncülerinden *Godzilla*'dan psikolojik gerilimin çarpıcı örneği *Audition*'a, çağdaş dünyanın koşullarından doğan siber-punk *Tetsuo: The Iron Man* filminden aksiyon, komedi ve dramın eksik olmadığı *Love Exposure* ve *Dolls*'a, sade ama derinlikli ve kendi içinde bir felsefesi olan *Woman in the Dunes*'dan aile değerlerini merkezine alan *Tokyo Story* ve *Still Walking*'e, tuhaf toplumsal geleneklerin anlatıldığı *Departures*'dan insanın hırs ve açgözlülüğünü konu edinen *Ugetsu Monogatari*'ye ve köleliği sorunsallaştıran *Sansho The Bailiff*'e kadar on dört film yer almaktadır.

Sanatçı üretir ama ürettiğini layıkıyla açıklayamaz. Sanatçı sanatını ancak icra ederek konuşur. Dolayısıyla kendi susar, onun yerine eseri konuşur. Eleştirmen veya yorumcular da ancak kendi donanımları ve düşünce dünyaları ölçeğinde değerlendirme yapar ve eseri çözümlemeye çalışırlar. Kişisel yetenekleri bir yana hiçbir yönetmenin toplumsal aidiyetleri dikkate alınmadan filmlerini layıkıyla yorumlamak mümkün değildir. Bu bölümdeki filmler mümkün merteye hem biçimsel hem de iç-

rik olarak anlatılmaya çalışıldı. Filmlerin doğduğu toplumsal, tarihi ve ekonomik koşullar irdelendi.

Sanat çok kaba bir şekilde söylersek duyguların dolaylı olarak ifade edilmesidir. Dolayımından kasıt, anlatmak istediklerini izleyicinin gözüne sokmadan incelikli ve estetik bir şekilde gerçekleştirmesidir. Bunu yaparken içinde fikir barındırır. Sinema sanatı da görüntülü resimlerle bunu yapar. Hayal gücünün yardımı ve fikirlerin desteğiyle bizi kendi kurduğu ve kurguladığı dünyasına davet eder. Bu bölümde işte bu dünyanın kapılarını bir nebze olsun aralanmış bulacaksınız.

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950, Daiei)

Kafka'nın meşhur aforizmalarından biridir: "Gerçek bölünemez, bu yüzden kendini tanıyamaz; her kim onu tanımak isterse bir yalan olmak zorundadır."¹ Gerçek nedir sorusunu merakla ve her seferinde kurguladıklarımızın ters yüz olmasıyla seyircisine sorduran, her bakış açısıyla gerçek algısını yeniden bozan, mutlaklığın müphemliğe yerini bıraktığı tekinsiz bir filmdir *Rashomon* (1950, Daiei). Japon ve dünya sinemasının dahi yönetmeni Akira Kurosawa'nın 1950 yapımı olan film ismini Ryunosuke Akutagawa'nın kısa hikâyesinden alır. Film "Rashomon etkisi" deyişinin de çıktığı yerdir. Rashomon etkisi, aynı olayın farklı insanlar tarafından çelişkili yorumlarla aktarılmasına gönderme yapar.²

İnsan algısının güvenirliliğinin şüpheyle karşılandığı film bir cinayet ve tecavüz olayının olaya şahit olmuş veya karışmış insanlar tarafından farklı şekilde anlatılmasını konu alır. Oduncu, din adamı, eşkiya ve öldürülen samurayın karısının cinayet ve tecavüze dair bildikleri ve tanıklıkları kimin suçlu kimin masum olduğuna dair bir yargıya varmamızı engeller. Kurosawa insanların kendilerine karşı bile dürüst olmadıklarından yakınıdır. Bir şey anlatırken daha ilginç gözükmesi için hayali yalanlar ilave etmesini örnek verir. Yönetmen için bencillik kalıtsal bir günahtır ve *Rashomon* bu bencilliği ve yanlışlığı vurgulamak için verilmiş bir çabadır.

Smith ve Van Es gibi bazı Avrupalı ve Amerikalı eleştirmenler filmin temasını "bencillik, doğrunun doğası, sosyal gerçekliğin inşası" şeklinde ifade etmişlerdir. Filmin seyirciye "hiçbir şeyin mutlaklığı/kesinliği yok-

tur ve gerçek sandığımız şeyler yanılsamalardan oluşabilir” argümanını verdiğini iddia etmişlerdir.³ Donald Richie *Akira Kurosawa’nın Filmleri* adlı eserinde dünyanın bir yanılsama olduğundan ve bireylerin kendi gerçekliğini kendilerinin kurduğundan ama bu gerçekliğin bireyin kendi kurduğu ile sınırlı kaldığı sürece yıkıcı/bozucu olduğundan bahseder. Bu bozulmanın kaynağı olarak “bencillik” gösterilir.⁴ Van Es filmin çoklu bakış açısıyla ilgili olarak şunları söyler: “Film bize altı bakış açısıyla yedi farklı hikâye anlatarak yoruma dayalı bir labirent sunar. Kritik noktalarda anlatılan hikâyeler birbiriyle çelişir. Bu da çözümsüz epistemolojik bir soruna yol açar: Ormanda gerçekten ne olduğunu ve kimin neyden sorumlu olduğunu bilmemekteyizdir. Bu belirsizlikler denizinde insanlar tek başlarına bırakılır. Filmin temel iki noktası gerçekliğin toplumsal inşası ve bencilliktir.”⁵

Film daha çok ormanlık bir bölgede ve Rashomon geçidi denen yerde geçmektedir. Kurosawa filmdeki “ormanın önemini şu şekilde anlatmaktadır: Ayrıntılı ve tuhaf, aydınlık ve gölgeler insan varoluşunun garip tepkilerini yansıtır. Ormanı seçtim çünkü bu mücadeleyi anlatmanın en iyi yolu buydu. Bu şekilde insanın içsel duygularını verebilecektim.”⁶ Yönetmenin sessiz sinemaya olan hayranlığının karşılığını filmde görmek mümkündür. “Sessiz sinemayı hep sevdim ve her zaman da seveceğim. Modern sanatın tekniklerinden biri basitleştirmedir ve bu yüzden bu filmi basitleştirmeliyim.” der. Kurosawa filmine o sadeliği kazandırmak için minimalist mekânları ve doğal sesleri tercih eder.

Farklı ışıklandırma tekniklerinin kullanıldığı filmde daha önce denenmemiş bir şey de yapılmış ve kamera ilk defa doğal ışık almak amacıyla güneşe çevrilmiştir. Işıklıdırmanın çeşitlendirilmesiyle seyirci farklı sahneleri/farklı anlatımları izlediğini anlamaktadır.

Filme yönelik eleştirilere kulak verecek olursak şunları söylemek mümkün: Filmin anlatım tarzını sorunlu bulanlar, izafi yönünün fazla baskın olduğunu iddia edenler, kafa karıştırıcı olmasının filmi başyapıt olarak anmaktan alıkoyduğunu ifade edenler ve insan doğasına dair fazla karanlık ve karamsar bir bakış açısı getirmekle itham edenler.

Her şeye rağmen, *Rashomon* gibi bir filmde insana dair evrensel bir hikâye bulmak mümkün. İnsanlık tarihinin en temel, yakıcı ve etik sorunlarından birini görmek ve insan doğasının karanlık tarafına dair sorgula-

malar yapmamız açısından ve dönemine göre teknik yönleriyle *Rashomon* Japon ve dünya sinemasının en değerli yapıtlarından biri olmayı sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- 1-Kafka, Franza. (2016) *Aforizmalar*, Sis Yayınları.
- 2-RashomonEffect. (n.d.) *InWikipedia*, Özgür Ansiklopedi.
https://en.wikipedia.org/wiki/Rashomon_effect.Ağustos5, 2016'da alınmıştır.
- 3-Van Es, Rob. (2002) "*Persistent Ambiguity and Moral Responsibility in Rashomon*" *Film and Knowledge: Essays on the Interpretation of Images and Ideas*. Jefferson, NC.
- 4-Richie, Donald. (1998) *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press.
- 5-Van Es, Rob. a.g.y.
- 6-Yoshimoto, Mitsuhiro. (2000) *Film Studies and Japanese Cinema*. Duke University Press.

Tokyo Story, (Tokyo Monogatari, Yasujiro Ozu, 1953, Shochiku)

Her ne kadar birçok tanıımı yapılabilir olsa da Giddens “aile” kavramını “akrabalık bağıyla doğrudan birbirine bağlı olan ve yetişkinlerin içinde çocukları için sorumluluk üstlendikleri bir gruptur” şeklinde tarif eder.¹ Türün devamlılığı, ilk sosyalleşme, değer aktarımı, ruhsal doyumun gerçekleşmesi gibi belli başlı işlevleri de yerine getiren, insanlık tarihinin belki de en eski kurumudur aile. Zamanın ruhu “aile” kavramını da dönüştürmüştür. Endüstrileşme, şehirleşme, sosyal mobilizasyon geleneksel aile anlayışını ve değerlerini sarsacak ve atomize edecektir. İkinci dünya savaşında çok ağır bir darbe almış, ekonomik ve sosyal travmalar geçirmiş bir ülke olarak Japonya savaş sonrası iyileşme döneminde büyüyen ekonomisi ve kentleşmedeki hız oranıyla önemli gelişmelere sahne olur. “Aile” kavramı da bütün bu gelişmelerden payını alır.

1953 yapımı bir Yasujiro Ozu filmi olan *Tokyo Story*’de (Tokyo Monogatari, 1953, Shochiku) geleneksel ailenin yerini şehirli modern aile ve değerleri alır. Filmde artık yaşlanmış olan Shukichi ve Tomi Hirayama çiftinin bir gün çocuklarını görmek için yaşadıkları kasabadan Tokyo’ya gitmelerine şahit oluruz. En büyük oğulları Koichi bir pediatri uzmanı, büyük kızları Shige bir kuaför işletmecisidir ve daima meşgul görünmektedirler. Bu yüzden annesi ve babası geldiklerinde onlara zaman ayırmazlar. İronik bir şekilde gelinleri Noriko (eşi sekiz yıl önce öl-

müştür) ise Shukichi ve Tomi Hirayama'yı en iyi şekilde ağırlamakta, hizmette kusur etmemekte ve onlara zaman ayırmaktadır. Bu karşılık film boyunca çeşitli sahnelerde ve diyaloglarda vurgulanır. Kendi öz çocuklarının bencillikleri ön plana çıkarılır. Örneğin, yemek hazırlanırken iki çeşit yemeğe gerek yok denilmesi, pahalı kurabiyeler yerine kraker yemelerinin kâfi görülmesi, başlarından savmak için kaplıcaya bırakılmaları, başkalarına "kasabadan arkadaşlarım olurlar" gibi sahneler ile aktarılır.

Çocuklar yaşlı ebeveynleri, kendilerine masraf çıkaran, her zaman bir külfet olarak görürken onları, düzenlerini bozmaktan sorumlu tutulurlar. Ozu bugün hala bize de çok yabancı gelmeyen bir konuya parmak basıyor. Modern çalışma hayatı, bireyselleşme, sevgi ve ölüm üzerine evrensel nitelikte ve hali hazırda yakıcı bir konu üzerinden seyircisini düşünmeye davet ediyor.²

İki saati aşan seyriyle *Tokyo Story* yaşlı çiftin durumunu ve yaşadıklarını melodrama kaçmadan ve kamerasını hiç hareket ettirmeden vermektedir. Kamera daima yerde tatami kilimlerinde oturan oyuncuların göz seviyesinde kullanmıştır. İç mekânların daha çok tercih edildiği filmde bazı sahnelerde yönetmenin çok sevdiği tren, bulutlar, sigara dumanları ve küçük mimari ayrıntılarını bulmak da mümkündür. Filmin gündelik hayata ve konuşmalara yaslanan tarafını da görmek gerekir. Birbirini bölen diyaloglar yer almazken, sessizliğin hâkim olduğu sahneler/anlar görülmektedir. KeikoMc Donald, bir yazısında filmin sinema seyircisi tarafından çok sade ve basit görülmesini hatalı bularak ve bu konuda seyircileri uyarır. Yönetmenin basit bir tema seçimiyle zengin içerik ve etki oluşturabildiğini, ekonomik sinematografisine rağmen bireyselleşen aile üyeleri arasındaki türbülansı başarıyla yansıtan ve anlamsal derinliği olan bir filme imza attığını belirtir.³

Tokyo Story, 1958 yılında *Sutherland Trophy*'de en orijinal ve yaratıcı film ödülünü aldı. *Sight & Sound* dergisinde eleştirmenlerin oyladığı gelmiş geçmiş en iyi filmlerden biri seçildi. *Time* dergisi bütün zamanların görülmesi gereken 100 filmi listesine dâhil etti. Alman yönetmen Doris Dörrie'nin *Cherry Blossoms* filmine ilham kaynağı oldu. 2013'te Yoji Yamada *Tokyo Kazoku* adıyla filmini tekrar çekti.⁴

Modern Japonya'nın zorlu doğuşunun göstergesi sayılan ve altında

insancıl duygular barındıran, evrensel nitelikte bir hikâyenin anlatıldığı kanonik film *Tokyo Story* yönetmen Yasujiro Ozu'nun başyapıtı olarak kabul edilir.⁵

KAYNAKÇA

- 1-Giddens, A. (1997) *Sociology*. Cambridge: Polity Press
- 2-Cavanaugh, Carole. (Yaz 1998). “Monementa Nipponica”. 53.3 *Sophia University Press*.
- 3-McDonald, Keiko. (Nisan 1982). “Ozu’s Tokyo Story: Simple Means for Complex End”. 17.1. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*.
- 4-Tokyo Story. (n.d.) *In Wikipedia*, Özgür Ansiklopedi.
https://en.wikipedia.org/wiki/Tokyo_Story. Ağustos 2, 2016’da alınmıştır.
- 5-Russel, Catherine. (Yaz 2004). “Film Comment: Tokyo Story”. 29.3. *Cineaste*

Ugetsu Monogatari (Mysterious Moon After the Rain, Kenji Mizoguchi, 1953, Daiei)

Rus yazar Dostoyevski son başyapıtı *Karamazov Kardeşler*’de “ihtiyaçlar”, “doymak bilmeyen talepler” ve “açgözlülük” üzerine şu sözleri sarf eder: “Dünya diyor ki: İhtiyaçların var... Onları gider. Zenginler ve güçlüler kadar hakkın var buna. İhtiyaçlarını gidermek için tereddüt etme; hatta ihtiyaçlarını geniş tut ve daha çok talep et. İşte günümüzün dünyevi öğretisi budur. Ve bunun özgürlük olduğunu zannediyorlar. Böyle zanneden zenginlerin akıbeti tecrit ve intihar, fakirlerinse kıskançlık ve cinayet oluyor.” Japon sinema tarihinin önde gelen yönetmenlerinden Kenji Mizoguchi’nin 1953 yapımlı filmi *Ugetsu Monogatari* de (Tales of a Pale and Mysterious Moon After the Rain, 1953, Daiei) Dostoyevski’nin söz ettiği “dünyevi hırstan” nasibini alan iki çiftin hikâyesini konu alıyor.

16.yüzyılda savaşların eksik olmadığı dönemde bir ülke. Açgözlülük ve kör edici hırsıla dolu iki erkek: Çömlek yapıp şehirde satarak daha fazla gelir elde ettiğini anlayan köylü Genjuro ve samuray olmak için her şeyi gözden çıkarmış, kendinden başka kimseyi düşünmeyen kifayetsiz muhteris Tobei. Ortak özellikleri ise ailelerinin hayatlarını umursamayacak kadar saplantılarına düşkün olmaları. Öte yandan erkeklerin eşleri Miyagi ve Ohama ise tam tersi özellikler sergilerler. Köyleri askerler ta-

rafından basıldığında herkes canını kurtarmak için evlerini terk ederken Genjuro çömleklerini bırakamaz, karısı Miyagi ise en makul olanı, kendilerinin ve küçük çocukları Genichi'nin hayatta kalabilmesi için bir an önce evlerini terk edip daha güvenli bir bölge olan ormanlık alana gitmelerini ısrarla söyler. Ohama ise kocasının samuray olma saplantısıyla dalga geçer, yeteneksizliğini yüzüne vurur ve öncelikli görevlerini düşünmesini söyler durur ama dinletemez. Filmde kadın karakterler sağduyunun, makul olanın ve diğer kamılığın temsilcisidirler.

Filmin üzerinde durulması gereken bir başka teması ise hırs ve zılgöz-lülüğün zemin bulmakta zorluk çekmediği savaş ortamıdır. Savaş, yarattığı tamahkârlık canavarıyla aileleri, çiftleri, ilişkileri ve toplumu tahrip ve tahrif eder.¹ Bu yüzden Russel filmin savaş-karşıtlığına dikkat çeker ve filmin yayınlandığı dönemin arka planını hatırlatır: ikinci dünya savaşı, ekonomik çöküş, ulusal yenilgi, yabancı işgali, yiyecek kıtlığı. Sağduyunun sesi olan Miyagi'nin ruhunun göçünü emperyalist kudret olma yolunda girilen çılgınlıklar adına Japon kültürel birlik/bütünlüğünün kaybı olarak niteler.² Savaşı bir ganimet sayan, bunu fırsata çevirmeye çalışan Genjuro'nun "Savaş ticaret için faydalıdır" sözü ve karısı Miyagi'nin kehanet vari bir şekilde söylediği ve ilerde neler olacağına dair ipucu verdiği "Savaş insanları değiştiriyor" karşılığı Russel'in yorumlarını destekler niteliktedir. Thornbury ise benzer bir şekilde filmin "Japon devleti ve toplumun rekabetçi ve kaygan uluslararası bir düzende hızlı sanayileşme süreciyle baş etmesi" olarak okunabileceğini iddia eder.³

Ugetsu aynı zamanda bir "ghoststory" ve "jidaigeki" dönem dramasıdır. UedaAkinar'ın aynı isimli kitabından uyarlanmıştır. Kurosawa'nın *Rashomon* filmi ile birlikte Batı'da Japon sinemasını popülerleştiren filmler arasında sayılır. Büyük oranda "craneshotların" kullanıldığı, kameranın şiirsel bir akıcılıkta ilerlediğini görürüz film boyunca. Örneğin, Leydi Wakasa'nın Genjuro'yu açık havada banyo yaparken ziyaret ettiği sahnede Wakasa Genjuro'ya eşlik eder ve havuza girerken etrafa su sıçrar ve kamera sıçrayan suyu takip ederek bizi bir sonraki sahneye, Wakasa ve Genjuro'nun kırdaki piknik yaptığı sahneye götürür. Ayrıca meşhur göl sahnesi filmin en göz alıcı ve çekilmesi zahmetli sahnelerinden biridir.⁴

Film eleştirmeni Gary Morris'e göre yönetmenin hayatında meydana

gelen iki olay yaptığı filmlerin şekillenmesinde önemli bir paya sahiptir. İlkinde yönetmenin aşırı hırslı babası başarısız bir iş girişimiyle aile gelirlerinin büyük kısmını kaybeder. Aile daha yoksul bir mahalleye taşınmak zorunda kalır. İkinci olayda ise (birincisiyle bağlantılı olarak) yönetmen Mizoguchi'nin 14 yaşındaki kız kardeşi evlatlık verilir ve sonunda bir geyşa evine satılır. Annesini de 17 yaşındayken kaybeder. Bütün bu dramatik olaylar yönetmenin babasına karşı bir nefret geliştirmesine sebep olur. Toplumsal sınıf bağlamındaki ani düşüş ve çıkışlar, baskıcı, sorumsuz ve bencil erkek figürü, çaresiz ve mağdur kadın figürü yönetmenin bu filmi için olduğu kadar *Osaka Elegy*, *The Story of the Last Chrysanthemums*, *The Life of Oharu*, *Sansho the Bailiff* gibi diğer filmleri için de temel teşkil etmiştir.

Japon sinemasının usta işi filmlerinden olan *Ugetsu* dünyevi hırs ve ihtirasların insanı nasıl uçuruma sürüklediğini Genjuro ve Tobei'nin ailelerine getirdikleri yıkım üzerinden anlatır. Her iki karakter de filmin sonunda başladıkları yere dönüyorlar ama bir farkla. Artık hayatları boyunca unutamayacakları bir ders almış ve büyük bir kayıpla da olsa ruhsal anlamda olgunlaşmışlardır.⁶ Doğaüstü efektlerle bezeli, öte dünyadan ruhların musallat olduğu bu dramatik filmin anlamı biraz da filmin adında gizlidir: *Ugetsu*, “yağmur sonrası ortaya çıkan solgun ve gizemli aydır.”

KAYNAKÇA

- 1-Weales, Gerald. (1955) *The Quarterly of Film Radio and Television*. 9.4.
- 2-Russel, Catherine. (2006) “Film Review: *Ugetsu*.” *Cineaste*. 31.3.
- 3-Thornbury, Barbara. (2008) “*Ugetsu*”. *Pacific Affairs*. 81.1.
- 4-Ebert, Roger (2004) *Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert*. University of Chicago Press: Chicago & London.
- 5-Morris, Gary. (Eylül 1998) “The Spirit Moves: The World of Kenji Mizoguchi” *Bright Lights Film Journal*.
- 6-Wood, Robin. (1973) “Mizoguchi: The Ghost Princess and the Seaweed Gatherer” *Film Comment*. 9.2.

Seven Samurai (Shichininno Samurai, Akira Kurosawa, 1954, Toho)

Antik Yunan şairi Homeros'un yazdığı veya derlediği düşünülen

meşhur “İlyada” destanı Troy şehrinin yaklaşık 10 yıl boyunca kuşatma altında kaldığı dönemin son kısmını anlatır. Bu destan sadece savaşçı kültürüne ve uygulamalarına dair bilgi vermekle kalmaz “destan” (epik) türünün en iyi örneklerinden biri olarak soyluluk, liderlik, hitabet, zafiyet, ittifak, şan-şeref gibi kavramları da merkezine alarak yeni bir dünya kurar. Örneğin, en iyi savaşçılardan biri olan Odysseus aynı zamanda kıvrak zekâlıdır. Agamemnon ve Akilyus arasındaki kavgada ara buluculuk yapacak ve fevri kararlar almalarını önleyecek kadar iyi bir konuşmacı ve uzlaştırıcıdır.

Usta yönetmen Kurosawa’nın 1954 yapımı filmi *Seven Samurai* (Shichinin no Samurai, 1954, Toho), adından da anlaşılacağı gibi Japon savaş kültürünün önde gelen figürlerinden samurayların yer aldığı epik bir filmidir. Karşımızda İlyada’dakine benzer bir kuşatma vardır. Ancak bu sefer kuşatılan küçük bir köydür ve kuşatanlar sayıları kırkı bulan haydutlardır. Köylerinin baskın yiyeceğinin ve mahsullerinin çalınacağını fark eden köylüler çareyi samuray kiralamakta bulurlar. Buldukları “ronin” denilen efendisiz samuraylar hiç de İlyada’daki savaşçılar gibi soylu değildir aslına bakılırsa. Karın tokluğuna çalışmaya razı olacak kadar çaresiz, çeşitli yaşlarda ve yetenekte insanlardır. Hatta *Kikuchiyo* isimli “sözde samurayın” da kiralık samuraylar arasına katılmasıyla bu durum iyice belirginleşir. Aslında köylü kökenli birinin samuraylara katılmasıyla Kurosawa *Sengoku* dönemindeki sosyal tabakalar arasındaki görece geçişliliğe de vurgu yapar.¹ İlyada’daki gibi *Seven Samurai*’da da önderlik yapan savaşçılar, kuşatmadaki organizasyon ve planlamaları, moral konuşmaları zaferin kazanılmasında kritik öneme sahiptir. *Kambei Shimada* grubun lideri olarak kilit görevlerin yerine getirilmesinde hem yeteneğini hem de zekâsını kullanarak başarı sağlar. Grubun hayran kaldığı soğukkanlılık ve üstün kılıç kullanma kabiliyetiyle *Kyuzo* köyün kaderinin belirlenmesinde başlıca rollerden birini oynar. “Sözde-samuray” *Kikuchiyo*, daha önce de belirtildiği gibi sadece sınıflar arası geçişliliğin bir sembolü olarak kalmaz ayrıca zaman zaman beceriksizliği ve garip tavırları, sözleri ve taklitçiliğiyle hem köylülerin sevgisini kazanır hem de seyirciyi güldürür.

Film samuray geleneğine bir ağıt olarak da görülebilir. Haydutlarla mücadele ederken bazı samurayların haydutların silahlarından çıkan kur-

şunlarla ölmesi, modernite icadı olan silahın geleneksel savaşçıları ve onların kültürünü alt etmeye başlamasının bir göstergesidir. Dürüstçe ve mertçe çarpışmanın yerini sinsice atılan kurşunlar almıştır. Savaşçı geleneğin ölmesini içerden sebeplere bağlayanlar da vardır. Örneğin Mellen, roninlerin pek çoğunun vahşi ve isyankâr bir yapısının olduğunu, samuray sınıfının içten içe çürüdüğünü, bencil ve küstah tavırlarıyla onur ve üstünlük değerlerini zedelediklerini belirtmiştir.²

İki toplumsal sınıf olarak savaşçıları ve çiftçileri filmin odağında karşılaştırılan konumda buluyoruz. Kurosawa savaş sonrası mağlup ve özgüvenini kaybetmiş bir ülkenin yeniden kendine güven duyması ve kendini yeniden inşa edebilmesi için geçmişten samuray geleneğinden destek arıyor gibidir. Ancak destek alınan samuraylar bile teknik olarak samuray sayılmazlar. Ünlü film eleştirmeni Robert Ebert, samurayların toplum tarafından kendilerine dayatılan rolleri oynadıklarını ancak gurur gibi duygu durumlarının bu dayatmaları bozabildiğini, filmdeki yedi samurayın her ne kadar soylu olmasalar bile adanmışlıkları, bushido kurallarına bağlılıklarıyla gerçek bir samuraya dönüştüklerini ifade eder.³

Kurosawa, yedi samurayın her birini ayrı karakterler olarak gerçekçi ve başarılı bir şekilde resmetmiştir. Karizmatik liderliği, bilge ve tecrübeli oluşu, zeki ve çevik yönü ile Kambei'den çocuk muamelesi yapılan ve bir köylü kızıyla gönül ilişkisi olan azimli, atak ve âşık Katsushiro'ya kadar çeşitli özelliklere sahip samuraylar göze çarpar. Aynı şey çiftçiler için de söylenebilir. Yaşlı bilge Gisaku, ketum ve fevri genç köylü Rikichi, samuray Katsushiro'ya âşık Shino gibi. Samuraylar ile çiftçilerin arasındaki güvensizliğe de dikkat çekmek gerekir. Her ne kadar tek kurtuluş yolunun samuray kiralamak olduğuna inansalar da ilk geldiklerinde evlerinden çıkmazlar, misafirperverliklerine gölge düşürürler. Kız evlatlarının namusunu korumak için ortalıkta gözükmemesini sağlarlar, hatta kızını erkek kılığına sokan bile olur. Samurayların çiftçilere dair fikirleri de hiç olumlu sayılmaz. "Cimri, üçkâğıtçı, sulu göz, kaba ve aptal" olarak nitelenirler, kendilerinden iyi yiyecekleri sakladıkları düşünülür. Bu yan yana gelmeyen, uyuşmayan, birbirine düşman iki toplumsal sınıf ortak düşmanı yeninceye kadar bir ittifak yaparlar. Bu ittifakın ilelebet yürümeyeceği Kambei'nin kapanış sahnesinde "Kazananlar çift- çiler oldu, biz yine yenildik" cümlesiyle tescillenir.

Seven Samurai yıllar içerisinde tekrar çevrimleri ve farklı sinemalarla değişik versiyonlarıyla pek çok yapımcı ve yönetmene ilham kaynağı olmuştur. John Sturges'in *The Magnificent Seven*'i, Sergio Leone'nin *A Fistful of Dollars* filmi, *Sholay* adlı Bollywood versiyonu, 2004'te yayınlanan *Samurai 7* adlı anime serisi bunlardan bazılarıdır.

Damon Saux filmle ilgili eleştirisinde filmdeki detaylara verilen hassasiyetin altını çizer. Zen boyamalarından çiçeklerin düzenlenmesine kadar çeşitli ayrıntılara yer verir, doğayı, yağmuru, rüzgârı, bulutları ve ışık geçişlerini kullanmasını örnek verir.⁴ Bir başka eleştirmen Yoshimoto ise ayrıntılar ile ilgili yönetmenin mükemmeliyetçi ve saplantıya varan tavırından (gözükmemesine rağmen içi dolu olan ecza dolabı, her biri otantik kostümler, oyuncuların doğal performansı vb.) bahseder.⁵

Roger Ebert *Seven Samurai*'nin meselesinin aksiyon ve şiddet göstermek olmadığını, asıl odak noktasının toplumsal roller ve görev bilinci olduğunun altını çizer. Ebert'e göre, yönetmen hayatı boyunca "bireyin" toplumun esası olduğu görüşüne karşı çıkmıştır. Birlik, beraber hareket etme, kolektif dayanışma, ortak hareket ederek elde edilen başarı savunduğu değerlerdir.⁶ Joseph L Anderson Kurosawa'nın başarısını kişisel yeteneğinin yanı sıra aynı ölçüde Amerikan Westernine borçlu olduğunu iddia eder. Tek başına yönetmenin kişiliğinin filmi domine ettiğini ekler. Geniş plan çekimleri, yavaş çekim dövüş sahneleri, aksiyon sahnelerinin tek- rarlari, görsel perspektifi kısaltma ve genişletmesi, sahnelerin ani kesilmesinin filmin şiddet temasıyla da uyumlu olduğunu belirtir.⁷

Gerek sinematografik gerek sosyal-tarihsel bağlamda oldukça verimli olan *Seven Samurai* dünya sinema tarihinde değerini korumaya devam etmektedir. Hem bu kadar popüler olabilmiş ve ödüller almış hem de sinema filmlerinin olmazsa olmaz yapıtları arasına girebilmiş çok az film vardır. *Seven Samurai* hem Japonya'ya dair tarihsel-toplumsal açıdan söyledikleriyle hem de en temel insanlık durumlarına dair mesajlarıyla üzerinde konuşulmayı gelecekte de hak edecek gibidir.

KAYNAKÇA

1-Yakir, D. (1980) "The Warrior Returns". *Film Comment* 16.6

2-Mellen, J. (1976) *Volcesfrom the Japanese Cinema*, Liver- wright: New York.

3-Ebert, Roger. (2004) *Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert*. University of ChicagoPress: Chicago &London.

- 4-Houx, Damon. (2006). “Seven Samurai: The Criterion Collection.” The DVD Journal.
5-Yoshimoto, M. (2000). Kurosawa, Films Studies and Japanese Cinema. Duke University Press: Durham.
6-Ebert, Roger. (19 Ağustos 2001) “Seven Samurai.” roge- rebert.com
7-Anderson, Joseph L. “When the Twain Meet: Hollywood’s Remake of the Seven Samurai” *Film Quarterly*. 15.3

Sansho the Bailiff (Sansho Dayu, Kenji Mizoguchi, 1954, Daiei)

Goetze ve arkadaşları merhameti “bir başkasının ıstırabına/acısına tanıklık etmekle ortaya çıkan ve ardından yardım etme arzusu güdüleyen his” olarak tanımlar.¹ İnsanlık tarihinin en eski ve önemli kavramlarından biri olan merhametin ahlaki doğru ve yanlış konusunda güvenilir bir rehber mi yoksa ilkelere dayanan ahlaki yargının bir kaynağı mı olduğu bugün bile ihtilafli bir konudur. Schopenhauer “Merhamet ahlakın temelidir” derken Kant onun “iyi ama zayıf, kör bir tutku” olduğunu söyler. Evrimsel açıdan bakanların bir kısmı da merhametin olumlu/faydalı taraflarına vurgu yaparak “merhamet gibi moral ilkeler daha işbirliğine yatkın gruplar yaratır, bedeli ağır olabilecek istenmeyen bazı çatışmaları önler ve zayıf yavrulara verilen bakımın miktarını ve kalitesini artırır” demektedir.²

Yönetmen Kenji Mizoguchi’nin imzasını taşıyan 1954 yapımı dönem filmi *Sansho the Bailiff*’da (Sansho Dayu, 1954, Daiei) “merhamet” kavramı feodal beylerin, köle ticaretinin hüküm sürdüğü Heian döneminde merkezi öneme sahiptir. Halkına iyilikle ve merhametle muamele eden bir valinin oğluna nasihatlerinde görürüz bunu öncelikle. Babası oğlu Zushio’ya “merhamet olmadan insan, insan değildir.”, “kendine sert ol-san da başkasına karşı merhametli olmalısın.”, “insanlar eşit yaratılmıştır; herkesin mutlu olmaya hakkı vardır.” gibi sözleri ezberletir, hayat düsturu yapmasını söyler. Oğluna yanından hiç ayırmamasını tembihlediği merhamet tanrıçası *kwannan* heykelciğini verir. Her ne kadar merhametli vali vergilerin artırılmasına karşı çıktığı için merkezi idare tarafından cezalandırılıp sürgüne gönderilse de evlatlarına merhametin ve idaresindeki halka iyi davranmanın erdemlerini anlatmayı sürdürür. Ancak babanın sürgün edilmesi ailenin başına geleceklerin habercisi gibidir.

1915 yılında Ogai Mori'nin *Sansho the Steward* adlı bir hikâyesine dayanan film yönetmen Kneji Mizoguchi'nin 1945 sonrası savaş-karşıtı yapımlarından biridir. Nochimson bu durumu yönetmenin II. Dünya savaşı boyunca yaptığı propaganda filmlerine dair nedameti olarak yorumlar. *The Loyal 47 Ronin* filmini örnek verir. Filmin samuray hiyerarşisine mutlak sadakati savunduğunu ve Japonların savaşa hayatlarını koyma çabalarını övdüğünü söyler. Bununla birlikte yönetmenin itirafına ve açıklamasına da yer verir. Askeri hükümetin yönetmenlere iki seçenek tanıdığını ve bunların: “ya bizim mesajımızı iletin ya da ellerinizin üzerine oturun” olduğunu açıklar. Yine Nochimson yönetmenin bu sefer de savaş sonrasında Amerikan işgalinin etkisiyle filmler yaptığını iddia eder.³

İki aristokrat çocuğun köle olarak satılmasını ve sonrasında gelişen olayları anlatan filmde yönetmenin kadınlara verdiği önemi teğet geçmek imkânsızdır. 58 yıllık ömrüne 88 film sığdıran Mizoguchi'nin pek çok filminde sıradan insanları ama özellikle kendine güvenen ve bağımsız kadın karakterleri görürüz. Erkek karakterler ise daha sinsi, zayıf ve beceriksiz çizilmiştir. Genel olarak kadınlara karşı pozitif bir ayrımcılığın yapıldığını söylemek mümkündür. Tüm bunlar erkek egemen bir topluma karşı eleştirel bir duruş olarak da okunabilir.⁴

İzleyicinin dikkatini çekecek özelliklerden birisi de filmin adıdır. Köle olarak satılan ve anne-babasına kavuşmaya çalışan, eski hayatlarına dönmek isteyen iki çocuğun hikâyesi karşısında gözlerimiz daha çok “Anju ve Zushio'nun Çilesi” şeklinde bir başlık arar. Oysaki filme ismini veren Sanshio iki çocuğun köle olarak satıldığı köle tacirinin adıdır. Sanshio iki çocuğun ve genelde Tamaki ailesinin başına gelenlerin baş sorumlusudur ve bu yüzden filme ismini vermiştir.

Merhamet kavramının özümseme ve uygulanma şekli de kadın ve erkek karakterler tarafından farklılık göstermektedir. Mesela babasının merhamete dair öğütleriyle büyüyen Zushio toplama kampı benzeri bir yerde köleliğe mahkûm edildiğinde Sanshio'nun gözüne girebilmek adına öğrendiklerini unutacaktır. Oysaki kız kardeşi Anju hem kardeşi Zushio için büyük fedakârlıklar yapacak hem de babasının öğütlerini hatırlatacaktır. Zushio babasının ayak izlerinden gitmeyi sonunda öğrenecek ve mükâfatını görecektir ancak bu ağır bedeller ödeyerek ve ödeterek gerçekleşecektir.

KAYNAKÇA

- 1-Goetz, J.L., Keltner D., Simon-Thomas. (2010). *Compassion: An Evolutionary Analysis and Empirical Review*. Psychol Bull: 136.3
- 2-Atalay, Hakan. (2015) “Merhamet, Biraz Merhamet.” *Psikeart*. 38 (Mart-Nisan).
- 3-Nochimson, Martha P. (2007) “Sansho the Bailliff.” *Cineaste*. 33.1.
- 4-Masako Kamimura. Ishikawa Yumi. (1996) “Japanese Film and Women: The Works of Mizoguchi Kenji and Naruse Mi-kiyo.” *Review of Japanese Culture and Society*. 8.1.

Godzilla (Gojira, İshiro Honda, 1954, Toho)

Japon sinemasının Japonya dışında en çok tanınırlığını sağlayan bir türün anime diğerinin de korku filmleri olduğunu söylemek abartı olmaz. Japon film endüstrisi Honda İshiro'nun *Latitude Zero* (1969) filmi gibi düşük bütçeli ve daha çok ticari kaygılı filmlerinden Kobayashi Masaki'nin uluslararası düzeyde başarı sağlayan *Kwaidan* (1964) gibi filmlere kadar korku filmi türünde hatırı sayılır bir geçmişe sahiptir. Korku filmi türünün kriz, istikrarsızlık, sarsıntı gibi temalara verdiği özel ağırlık dolaşısıyla Japonya'nın yaşadığı toplumsal sorunları da bir ayna gibi yansıttığı iddia edilmiştir.¹

1950'lerden başlayarak yarım yüzyılı aşan geleneğiyle Japon canavar filmleri (kaiju eiga) Japon film yapımcılığının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Şüphesiz bunda İshiro Honda'nın yönetmenliğini yaptığı 1954 yapımı *Godzilla* filminin payı çok büyüktür. 1954'ten 2004'e kadar 28 filmi yapılan *Godzilla*'nın dünya sinema tarihindeki en uzun serilerden biri olduğu tartışmasızdır. *Godzilla* ve onun kadar olmasa da *Mothra*, *Gamera*, *Rodan* uluslararası canavar ikonlarına dönüşmüştür ve farklı ülkelerde taklitleri çıkmıştır: İngiltere (*Gorgo*, 1960), Danimarka (*Reptilicus*, 1962), Kore (*Yongary*, 1967).²

Godzilla filminin 1950ler gibi ikinci dünya savaşı ertesinde çıkmasını anlamak güç değil. Film boyunca da çeşitli karakterler tarafından “Bu canavar atom bombasının bir ürünü” veya “Nükleer denemelere devam edersek dünyanın herhangi bir yerinde başka bir *Godzilla*'nın tekrar ortaya çıkması mümkün” gibi cümlelerin sarf edilmesi *Godzilla*'nın çok açık bir şekilde bir atom bombası metaforu olduğunu gösterir. Canavarın kendisinin yüksek radyo-aktiviteye sahip olması ve şehirde yaptığı muazzam

yıkım Hiroşima ve Nagasaki'nin başına gelenlerin temsilidir. Aileler yok olur, anneler korkan çocuklarının gözlerini kapar, hayatta kalanlar radyasyondan etkilenir.

Godzilla'nın gündemi tektir ve mesajı açıktır: hidrojen bombası denemeleri, atom bombaları ve atom çağı endişesine karşı protest bir duruş. Hiroşima ve Nagasaki felaketlerinin üzerinden 10 yıl geçtikten sonra yapılan filmin idealist ve pasifist yönetmeninin bazılarıncı naif bulunan açıklaması şöyle olmuştur: "Godzilla'nın sonunun nükleer denemelerin sonlanması ile kesişeceğini ümit ediyorduk."³ Daha sonraki Godzilla filmlerinde de bir çeşit mesaj kaygısı görmek mümkün. Örneğin büyük şirket yolsuzlukları, kirlilik, yeniden askerileşme, yükselen Japon ulusal-cılığı gibi bazı toplumsal sorunları merkezine aldığı söylenebilir.

Godzilla'nın ortaya çıkmasında *King Kong* (1933, 1952) ve *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) gibi Hollywood yapımı canavar filmlerinin etkisini de belirtmek gerekir. Japon sinemasında canavar-özellikli korku türünün kilometre taşı olan Godzilla'nın anti-Amerikan imalar içerdiği ve II. Dünya Savaşı tarihini yeniden yazma girişimiyle Japonya'nın galip geldiği bir sonla bitmesi zamanında Amerikalı film dağıtımcılarını rahatsız etmiştir. Amerika'da *Godzilla, King of the Monsters* adıyla yayınlandığında en politik bölümlerinin çıkarıldığı kaydedilmektedir.⁴

"Suitmation" (kostümün içine girerek canlandırma) ve minyatür araç-gereçlerin kullanılması gibi özel efektlerin yer aldığı ve çekiminin 51 günde tamamlandığı film, yarım yüzyılı aşkın bir zaman sonra bile hâlâ Japon korku sinemasında korku filmi türünde dönüm noktası olma özelliğini korumaktadır. Kolayca uyarlanabilme niteliği, Japon toplumundaki gelişmeleri ve savaş-sonrası popüler kültürdeki değişimi yansıtması bakımından önemini koruyan film başka korku filmlerine ilham vermeye devam etmektedir.⁵

KAYNAKÇA

- 1-Iles, Timothy. (Kış 2007). "Japanese Horror Cinema." 33.1. *The Journal of Japanese Studies*.
- 2-Berra, John. Ed. (2010). *Directory of World Cinema: Japan*. Intellect Bristol, UK.
- 3-Honda Ishiro quoted in Stuart Galbraith IV. (1998). *Monsters are Attacking Tokyo*. Venice, California: Feral House.
- 4-Berra, John. Ed. a.g.y.
- 5-Hendrix, Grandy. (Mayıs/Haziran 2010). "From Nuclear Night- mare to Networked Nirvana: Futuristic Utopianism in Japanese Science Fiction." 84.3. *World Literature Today*.

Woman in the Dunes(Sunano Onna, Hiroshi Teshigahara, 1964, Toho

Antik Yunan mitolojisinde tanrıların hep yeniden aşağı yuvarlanacak olan büyük bir kayayı tepeye çıkarmakla cezalandırdıkları *Sisifos* her seferinde tekrar yuvarlanacağını bildiği halde kayayı bütün gücüyle yukarı taşımaya devam eder. Yaşamın beyhudeliğini, insan eylemlerinin boşunalığını ve saçmalığını anlatmaya yarayan bu mitolojik hikâyenin benzerini Kobe Abe'nin romanından uyarlanan yönetmen Hiroshi Teshigahara'nın 1964 yapımı *Woman in the Dunes* (Suna no Onna, 1964, Toho) filminde de görmek mümkün. Hemen hemen her gün, devasa bir kum çukurunda fırtınaların getirdiği kumları bitmek bilmeyen bir çabayla kürüyerek bu şekilde yaşamaya çalışmanın öyküsüdür. Filmin ana karakteri Jumpei Niki bu kum çukurunda tuzağa düşürülüp orda hâlihazırda bulunan bir kadınla (kadının adı verilmemiştir) yaşamaya başladığında kadına “yaşamak için mi kürüyorsun yoksa kürümek için mi yaşıyorsun?” diye soracaktır. Bu sözlerle Niki kadının yaptığı işin anlamsızlığını, tuhaflığını ve Tokyo gibi bir şehirli için saçmalığını açık eder.

Woman in the Dunes tuzağa düşen bir adamın hikâyesini anlatır. Bu tuzak fizikseldir, Niki bir kum çukurunun dibindedir. Kum kürümek için iş görecektir, köyün kumlar altında kalmasını önleyecek ve çukurdaki kadına eşlik edecek biri olarak köylüler tarafından tuzağa düşürülmüştür. Ayrıca temizlenen kumların yasadışı ve gizli bir şekilde ucuza inşaat şirketlerine satıldığını da öğreniriz. Niki bir öğretmen ve böcekbilimcidir. Nadir bulunan böcekleri arayıp bulmak ve kitaplara geçmek için Tokyo'dan kalkıp bu ücra diyarlara gelmiştir.

Onun böceklerle yapmak istediğini yaşam O'na yapacaktır. Niki'nin ruhsal anlamda da tuzağa düşmüş biri olduğunu belirtmek gerekir. Kendi isminin kitaplara geçmesini istemesi, filmde yönetmenin dâhil etmediği ve bahsetmediği Niki'nin kız arkadaşı ile iktidarsızlığı yüzünden yürü-meyen ilişkisi bize Niki'nin bir arayış, ilgi ve değer beklentisi içinde kıvrandığını gösterir.¹

Filmin konusunun hem basit hem de karmaşık olduğunu ifade eden eleştirmen Kirk Bond, filmi felsefi derinliği açısından Beckett ile kıyaslar. Kum çukurunda tuzağa düşürülen ve bu çukurdan kurtulmak için her

türlü yolu deneyen Niki'nin sonunda eline geçen fırsatı kullanmayıp çukurda kalmak istemesi üzerine şu soruları sorar: Bu kum çukuru gerçekten kötü bir yer midir yoksa öyle mi gözükmektedir? Çukur hayatın bütünü'nün bir parçası mıdır yoksa hayatın kendisi midir? Çukurlardan kurtulmak için tırmanmak mıdır yaptıklarımız yoksa hepimiz kendi çukurlarımızı mı derinleştiriyoruz git gide?²

Bir başka eleştirmen Judith Shatnoff Niki'nin kurtulmak istediği çukurda kalmak istemesini Niki'nin bilimsel yeteneği ile kumun suyu filtreleme gücünü keşfetmiş olmasında ve bunu geliştirmesinde görür. Saf su elde etmek için kumu doğal bir pompa olarak kullanmayı keşfetmiştir ve köylüler bu keşiften habersizdirler. Böylece hayatına bir anlam katabilmiştir. Kendi gücünü keşfetmiştir bu sayede. Kaçmak için çaresiz değildir artık ve şimdi gerçekten özgürdür. Yaşadığı dualite çözülmüştür. Kendisinin vardığı sentez belki de en iyi şekilde şu görüntüde resmedilmiştir: Niki kimono giymiş elinde portatif radyosuyla batı müziği dinlemektedir.³

The Japanese Movies kitabının yazarı Donald Richie Japonların toplum baskısından kaçma yollarından biri doğaya dönmeleridir, der.⁴ Karşımızda Tokyo şehrinden uzaklarda bir yerde çöllere sığınan bir Niki yoktur yalnızca, modern insanın kendisi vardır aslında. Onun yolculuğu bir yandan da bizim yolculuğumuzdur. Başlangıçta Sisifos'a benzeyen Niki'nin macerası sonunda onun gibi bitmez. Sisifos'un seçim yapma gibi bir şansı hiçbir zaman olmamıştı.⁵ Oysaki Niki bir seçimde bulunuyor ve çukurda kalmayı seçiyor. Kendisinin faydalı ve gerekli olacağı daha hakiki ve anlamlı bir hayatı seçiyor belki de. Bu anlama ve sahiçiliğe kavuşmasında kadın karakterin kum ile bütünleşmiş kimliği, kendini adamışlığı, haysiyeti ve cefakârlığı da büyük rol oynar. Kendi yaşam şeklini ve tek varlığı olan evini korumak için gösterdiği insanüstü çaba, Niki'nin yanında olmasından dolayı hissettiği tarif edilmez memnuniyet, ona karşı duyduğu dindirilemez arzusu ile kadın karakter seyircinin ilgisini çeker. Bir bütün olarak *Woman in the Dunes* hem sahip olduğu düşünsel derinlik ve yoruma açık oluşuyla hem de görsel olarak ve oyunculuk bağlamında doyurucu ve ilgiyi hak eden bir seyir fırsatı sunuyor.

KAYNAKÇA

- 1-Abe, Kobe. (2008). *Kumların Kadını*. Çev. Hüseyin Can Erkin. *Turkuvaz Kitap*.
2-Bond, Kirk. (Kış 1965). "Film Comment: Woman in the Dunes". 3.1 *Film Society of Lincoln Center*.
3-Shatnoff, Judith. (Kış 1964). "Film Reviews: Woman in the Dunes" 18.2 *Film Quarterly*.
4-Richie, Donald. (1961). *Japanese Movies*. Japan Travel Bureau.
5-Mancia, Adrienne Johnson. (Kış 1965). "Film Comment: The Woman in the Dunes". 3.1 *Film Society of Lincoln Center*.

Tetsuo: The Iron Man (Tetsuo, Shinya Tsukamoto, 1989, Kaijyu Theatres)

Kafka'nın meşhur öyküsü *Dönüşüm*'de bir sabah tedirgin düşlerinden uyanan ana karakter Gregor Samsa kendini dev bir böceğe dönüşmüş bulur. Ne tür bir böcek olduğu söylenmese de Gregor "bir zırh gibi sertleşmiş sırtının üstünde yatıyordur..." ve "Hayır! Düş falan değildir." bütün olanlar.¹ Artık birçok bacağı vardır ve kendisine dokununca tiksindir. Fiziksel olarak imkânsız bir şeyle -bir insanın bir gün hayvana dönüşmesi- Kafka hayatın anlamsızlığı, yabancılaşma ve iletişimsizlik konularını hikâyesinin merkezine alır. Heinz Politzer dev böcekte Kafka'nın kendi varlığının bir tablosunu alegorik olarak çizmek istediğini ileri sürer. Politzer ayrıca *Dönüşüm* öyküsünün bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin başladığı zaman dilimiyle ilgili olduğunu; kapanan dönemin kişilere bol özgürlük tanıyan liberal ekonomi dönemi, başlayan dönemin ise örgütlenmiş tekdüze kapitalizm dönemi olduğunu belirtir.² Toplumsal sınırlanmışlığı içinde kendisine bir çıkış yolu bulamayan bir pazarlamacının durumunu böcekten daha isabetli bir simge anlatamazdı belki de.

Shinya Tsukamoto'nun yönetmenliğini yaptığı 1989 yapımı Japon siber-punk korku filmi *Tetsuo: The Iron Man* ve devam filmleri niteliğindeki *Tetsuo II: Body Hammer* (1992) ve *Tetsuo: The Bullet Man* (2009) yönetmene uluslararası tanınırlık kazandırmış ve kültleştirmiştir. *Tetsuo: The Iron Man* filmi de bir dönüşüm/başkalaşım hikâyesini konu alır. Film metal fetişi olan bir adamın bacağına kesip bir metal parçasını yerleştirilmesi ve kesilen yerde kurtçuklar görmesi üzerine sokağa fırlayıp bir arabanın kendisine çarpması sahnesiyle açılır. Bir iş adamı olan arabanın sürücüsü ve kız arkadaşı çarptıkları adamı alıp bir çukura atarlar. Dönüşü-

mün başlangıç noktası da bu olaydan sonra gerçekleşir. Kafka'nın Gregor Samsa'sının neden dönüştüğünü, suçunun ne olduğunu hiç bilmeyiz öykü boyunca. Öte yandan Tsukamoto'nun *Iron Man*'inin bir gün traş olurken yanağında metal parçası bulmasıyla başlayan ve git gide dev bir metal yığınınına dönüşeceği başkalaşımın temel sebebini biliyoruzdur: Kendisine arabayla çarpılıp bir çukura terk edilen ve önünde cinsel ilişkiye girdikleri adamın intikamıdır bu.

İnsanların et ve metal karışımı grotesk figürlere dönüştüğü *Tetsu* filminin 1980'lerin sonunda, Japon sinemasının tıkanıdığı ve yeni, özgün şeyler aradığı bir zamanda büyük bir boşluğu doldurduğunu iddia eden eleştirmenler vardır.³ Filmdeki kamera kullanımının Sogo Ishii'nin özellikle *Kuruizaki Sanda Rodo* (1980) ve *Bakuretsu Toshi* (1982) filmlerinden ilham aldığını; "stop-motion" (tek resimli hareket) tekniğinin Jan Svankmayer'in animasyonlarını çağrıştırdığını; kompozisyon ve ışıklandırmanın Kurosawa'nın *Kumonosu-jo* (1957), Kobayashi'nin *Kaidan* (1964) ve Shindo'nun *Onibaba* (1965) filmlerini yankıladığını öne süren uzmanlar olmuştur.⁴

Canavar filmlerindeki mutasyon/başkalaşım teması bu filmde daha küçük ölçekli ve bireysel temelde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen Tsukamoto ile oldukça benzerlikler sergileyen bir başka yönetmen David Cronenberg'in ortak noktalarından biri de insan bedeninin dönüşümüne ve savunmasızlığına duydukları hayranlıktır. Bu dönüşümlerin cinsellik içerimleri olması da bir başka benzerliktir. Cronenberg'in *Shivers*, *Rabid*, *The Brood*, *Videodrome* gibi filmlerinde "cinsellik/seks" bedenin başkalaşması için bir çeşit katalizördür. Benzer bir şekilde *Tetsuo*'da da insanların metal grotesk figürlere dönüşmesinin cinsel bir temeli vardır. Ana karakterin penisinin sevişme sırasında elektrikli devasa bir matkaba dönüşmesi ve öncesindeki sodomi sahnesi bu durumun en belirgin işaretleridir.

Dev metal adamlara dönüşen suçlu adamla kurban/mağdur rolündeki adamın güçlerini birleştirip "Sen ve ben bütün dünyayı metale döndürmeye ne dersin? Elbette" demelerinin altında yatan nedenler neler olabilir. Yönetmen bozulan ve yozlaşan bir şehir toplumu sahnesiyle açılış yapıp teknolojinin/makinenin/makineleşmenin hayatlarımızı gasp etmesini, insanla çevresinin organik bağının yok oluşunu Gregor Samsa'nın "tu-

tukluluk yaşamı” gibi anlatmaya çalışıyor olabilir. Öte yandan yönetmenin teknofil veya teknofobik olmak arasında bir taraf tutmadığını ve bu iki uç arasında salındığını ve yorumu seyirciye bıraktığını ileri sürenler de olmuştur.⁵

Tetsuo filmi ister Japon tarihindeki yükselen post-endüstriyel krizin bir parçası olarak yorumlansın⁶ ister çağdaş toplumun (Japon veya Japon olmayan) yabancılaşması, akut kültürel anksiyeteleri, sosyo-politik sorunları şeklinde değerlendirilsin ya da sadomazoşist öğeler ihtiva eden hegemonik erkekliğin ve “posthuman” (insan ötesinin) gösteri alanı olarak bakılsın⁷, şurası muhakkak ki korku sineması türü olarak her zaman yerini koruyacak ve çağdaş Japon korku sineması da bu türün en yaratıcı, yenilikçi ve rahatsız edici örneklerini vermeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- 1-Kafka, Franz. (2004). *Dönüşüm*. Çev. Kamuran Çıpal. Cem Yayınevi.
- 2-Politzer, Heinz. (1962). *Franz Kafka: Parable and Paradox*. Cornell University Press.
- 3-Mes, Tom. (2001). “*Tetsuo: The Iron Man*”. *Midnight Eye: Visions of Japanese Cinema*.
- 4-Mes, Tom. a.g.y.
- 5-Berra, John. Ed. (2010). *Directory of World Cinema: Japan*. Intellect Bristol, UK.
- 6-Iles, Timothy. (Kış 2007). “*Japanese Horror Cinema*.” 33.1. *The Journal of Japanese Studies*.
- 7-Smith, Jonathan. (Mart 2012). “*Tokyo Cyberpunk: Posthumanism in Japanese Visual Culture*.” 39.1. *Science Fiction Studies*.

Audition (Odishon, Takashi Miike, 1999, Omega Project)

İngiliz yazar Angela Carter Japonya’da iki yıl kaldığı sürede yaşadıklarından yola çıkarak kaleme aldığı yarı-otobiyografik *A Souvenir of Japan (Bir Japonya Hatırası)* adlı öyküsünde Japon sevgiliyle yaşadığı sorunlu ilişkisini ve kadının toplumdaki konumunu anlatır. Kendisinin bir yabancı olarak dışlandığını hissettiği ve oryantalist bir bakış açısıyla anlatıldığı satırları bir kenara bırakırsak toplumdaki erkek-egemen yapının varlığını “Japonya bir erkekler ülkesidir” sözleriyle özetlemesi ve kadın eş anlamında “okusan” kelimesinin etimolojisine girerek “evin iç bölümünde oturan ve nadiren dışarı çıkan kişi” şeklinde tanımlaması toplumda kadının pasif ve itaatkâr özelliklerine dikkat çekmek istemesinden kaynaklanır.¹ Batıdan gelen yabancı bir kadının böyle patriarkal bir top-

lumda ancak edilgen ve itaatkâr bir kadın rolünü oynayarak hayata tutunmaya çalışması kendi özgürlüğünden ve gerçeklerinden ödün vermekle mümkün olacaktır.²

Ryu Murakami'nin aynı adlı kitabından uyarlanan Takaski Miike'nin yönetmenliğini yaptığı 1999 yapımı korku filmi *Audition*'ın (Odishon, 1999, Omega Project) ana ekseninde toplumda kadınların nesneleştirilmesi ve bunun yarattığı intikam /misilleme dürtüsü yatmaktadır.³ Bunun en somut örneğini dişi şeytan rolündeki Asami'nin çılgınlıklarında ve erkek arkadaşı Aoyama'ya yaptıklarında görürüz.

Karısının ölümünden 7 yıl sonra hala dul ve oğluyla yaşayan Aoyama biraz da oğlunun teşvikiyle kendisine sevgili bulmak ister. Bir film yapımcısı olan arkadaşı Yoshikawa'dan yardım ister. Arkadaşının ilginç bir teklifi vardır. Yapacakları sözde bir filmin "seçmelerine" katılan kadınlar arasında kendisi için en uygun adayı bulmak. Aoyama seçmelerde kendisini çekingen ve iyi biri olarak tanımlayan, saflık, temizlik ve dürüstlük sembolü beyazlar içinde giyinen 21 yaşındaki Asami'ye gönlünü kaptırır. Arkadaşı Yoshikawa'nın çekincelerine ve şüphelerine rağmen kızla buluşur ve birkaç görüşmeden sonra evlenme teklifinde bulunur. Filmin yarısına kadar romantik ve durağan bir havada ilerleyen hikâye ikinci yarısında Asami'nin görüldüğü gibi biri olmadığı ve geçmişinde acılar, eziyetler çekmiş birinin hastalıklı bir ruh yapısını barındırdığını anlamaya başlamamızla değişime uğrar.

Bildiğimiz anlamda korku filmlerinden ayrılan *Audition* melek görünümli dişi şeytan Asami'nin çılgınlığında toplumsal bir hicve dikkat çekmektedir. Yumuşak başlı, uysal ve itaatkâr tipik Japon kadını temsil eder gözüken Asami'nin erkek arkadaşına yaptıkları filmin sonunda izleyicinin kanını donduracak derecededir. Yönetmen Miike, gerçekleştirdiği pek çok röportajda her ne kadar filmini bir korku filmi olarak tanımlamasa da filmin izleyici üzerinde rahatsızlık/gerilim/ürküntü yaratan bir tarafı olduğunu söylemek gerekir.⁴ Özellikle Asami'nin kurbanına yaptığı eziyet sahnesindeki "kiri kirikiri" (Japonca'da delme/saplama için kullanılan sesleniş) ifadeleri türün hakkını veren anlardan biridir.

Audition ayrıca bir "mağdur/kurban" hikâyesi olarak da okunabilir. Bütün bu dehşeti yaşatan kara melek Asami'nin çocukluğunda ve genç kızlığında maruz kaldığı istismar ve eziyet filmde geri dönüşlerle anlatı-

lır. Asami, Japon toplumunda baskı, zulüm, yalnızlık ve sıkışmışlık yaşayan ve bunu vahşet/şiddet yoluyla aşmaya çalışan kadının toplumsal izdüşümüdür.

Filme dair en ateşli tartışmalardan biri *Audition*'ın feminist mi yoksa mimisojinist (kadın düşmanı) mı olduğu yönündedir. Yönetmenin bu kadar siyah-beyaz bir karakter çizmesi, melek görünümlü bir şeytan tasviri ve Asami'nin kandırıldığı için erkek arkadaşını işkenceyle öldürmek istemesi örnek gösterilmiş ve eleştirilmiştir. Öte yandan çocukluğunda yaşadığı travmalar ve erkekler tarafından gördüğü kötü muamele ve istismarla Asami'nin bütün hıncını erkeklerden alması haklı çıkarılmıştır. Baskı, eziyet ve zulmün timsali bir Japon kadın olarak Asami erkek-egemen bir toplumda tüm kadınların intikamını almıştır.⁵

Farklı perspektiflere ve tartışmalara/yorumlara açık *Audition* seyirciyi korkutmaktan çok sosyal yaralara, nedenlerine ve olası sonuçlarına kendine has tarzı ile dikkat çekiyor. Merkezinde psikeseksüel baskı ve muhtemel yıkıcı sonuçlarının dehşet verici şekilde ele alındığı filmi psikolojik gerilim filmi sevenlerin kaçırması gerekir.

KAYNAKÇA

- 1-Carter, Angela. (2006) *Fireworks: Nine Profane Pieces*. Virago Press
- 2-Gurova, Ercan. (2016) "An Analysis of Souvenlr of Japan." *Literary Inquiries*. Lambert Academic Publishing.
- 3-Mitchell, Elvis. (8 Ağustos 2011). "Film Review: Audition." *NewYork Times*.
- 4-Gonzales, Ed. (9 Eylül 2001). "Film Review: Audlition." *Slant Magazine*.
- 5-Gonzales, Ed. a.g.y.

Dolls (Doruzu, Takeshi Kitano, 2002, Shochiku)

Felsefeci Ahmet İnam "bağlanmak" üzerine yazdığı bir denemede insanın dünyaya bağlı olarak geldiğini ve bağlardan oluşmuş bir ağ içinde yaşadığını söyler. Bakıcımızla başlayıp büyüdükçe doğal, toplumsal, kültürel bağ ağlarının içine düşüşümüzden her birimizin insan olarak uzak-yakın bağlarla bağlı olduğumuza kadar geniş bir yelpazeden bahseder.¹ Takeshi Kitano'nun yazıp yönettiği sanat filmi *Dolls*'un (Doruzu, 2002, Shochiku) üç hikâyesinden ilki de birbirine iperle bağlı bir çiftin otel odasında, arabada, kiraz ağaçlarının çiçekleri arasında dolaşan ve çevre-

dekilerin “bağlı deliler” dediği Matsumoto ve Sawako’nun öyküsüyle başlar. Evlenmelerine engel olunmasıyla intihara kalkışan Sawako geçirdiği beyin hasarının sonucunda kim olduğunu hatırlamaz ve bakımevine yerleştirilir. Patronun kızıyla evlenmeye zorlanan Matsumoto ise haberi duyar duymaz düğünü terk eder ve bundan sonra hayatının geri kalanını Sawako ile geçirir. Bir çocuk gibi hareket eden, kimseyi tanımayan ve alıp başını giden Sawako’yu korumak adına Matsumoto bir iple kendisini sevgilisine bağlar. Bu bağ sadece fiziksel bir birliktelik değil aynı zamanda onların kaderi olmuştur.

Filme adını veren ve açılış sahnesinde yer alan *bunraku* oyuncaklı bir kukla gösterisidir.² İki veya üç kişinin ellerini, ayaklarını, gözlerini tutup sahnede oynattıkları bu büyük kuklalara müzik ve diyaloglar eşlik eder. Bir kadın-erkek figürü arasındaki acıklı hikâye ağlamaklı bir anlatıcı ile sanki film boyunca olacakların ipucunu veriyor gibidir.

Filme ismini veren “oyuncaklar” ve film boyunca kullanılan kuklalar yönetmen Kitano’nun filmografisi açısından ilk veya tek değildir. 2005 yapımı *Takeshis*’ filminde “bubbleheaddoll” gibi bir çeşit oyuncaktan, insanlar ve oyuncaklar arasında talihin dönmesi ve sınırların bulanıklaşması deneyinin anlatıldığını ve Kitano’nun kendisinin bir oyuncağa dönüştüğü ve tekrar tekrar canlandığı *Glorytothe Filmmakers* yapımına kadar “oyuncak” temasının yönetmenin filmlerinde önemli yer teşkil ettiğini görürüz. Yönetmen bir röportajında “Kendimi nesnel olarak çok nadir değerlendirebiliyorum. Nasıl biri olduğumu düşünmüyorum. Sanki iki adet kukla kullanıyor gibiyim. Gerçekte ben bir yönetmenim ve filmlerimde kendimin iki kuklasını kullanıyorum. Onlar sadece kukla ve hangisinin bana daha çok benzediği sorusuna cevap veremem. Bir film yapımcısı olarak kendime en yakın anlamda yine kendimi görüyorum” der ve sanki aşkınsal bir üslupla kendiyile ilgili değişken görüntüsünü perçinlemeye çalışır.³ Film eleştirmeni Aaron Gerow Kitano’nun “değişken kimliğinden” bahseder. Tezat ikilikleri yan yana getirme çabasına değinerek yönetmen için “kanadı kırık bir melek. Uçamayan bir aşkın figür” eleştirisini yapar.⁴ Daisuke de filmlerinde tekrar eden temalarıyla (ikilik motifi, mavi renk takıntısı, kendini yok etmeye dair şiddet içerimler) yönetmeni geleneksel anlamda *auteur* bir yönetmen olarak değerlendirir. Gerow ise “postmodern yazarlığın” somutlaşmış halidir şeklinde tarif eder. Film yö-

netmek Kitano'nun yaptığı işlerden sadece birisidir. Aynı zamanda televizyon şovları olan, roman ve şiir yazar, oyunculuk yapan biridir. Kariyerine stand-up komedyeni olarak başladı ve 1989'da ilk yönetmenlik deneyimini yaşadı. Filmlerinin büyük bir bölümü "kaybetme ve dışlananlar" temalarından oluşmakta ve genelde çocuklar ve kendisiyle özdeşleşen sessiz ve taş suratlı 'Beat Takeshi' olmak üzere gangsterler yer almaktadır. Pek çok filmindeki soğuk ve mesafeli atmosfer sürreal ve lirik anların yaşanmasına engel teşkil etmemektedir. Stilize edilmiş şiddet, sahilde oyun oynayan yakuzalar, boya yapan karakterler geleneksel hikâye akışını bozan sahnelerle örnek verilebilir.⁵

Filmin ikinci hikâyesinde daha sonra yakuza olmaya karar verecek olan Hiro'nun sevgilisiyle bir bankta oturmalarına ve Hiro'nun ayrılık kararını açıklamasına tanık oluruz. Sevgilisi her cumartesi elinde iki yemek kabıyla bu banka gelip kendisini gelene kadar bekleyeceğine söz verir. 30 yıl sonra aynı bankta tekrar birlikte oturmaları ve kadının belki de anlam veremediğimiz bağlılığı filmin ilginç sahnelerinden biridir.

Filmin üçüncü hikâyesinde ise bir başka bağlılık çeşidini görürüz. Bir pop yıldızı hayranının şarkıcıya olan saplantı düzeyindeki bağlılığıdır. Bir trafik kazası sonrası gözünü kaybedince şarkıcılığı bırakan ve şöhretinden olan Haruna'ya yaklaşabilmek için hayranı Nukui'nin göze aldıkları makul sınırların dışındadır.

Her üç hikâyede de Haruki Murakami'nin yazdığı gibi kader sürekli yön değiştiren küçük bir kum fırtınası gibidir. Sen yön değiştirsen bile kum fırtınası seni takip eder.⁶ Bağlılıklarımız bizi bazen hedefe bazen de kaçınılmaz sona sürükler. Bizi yaşamda tutan bağlarımız bazen fedakârlık ve vazgeçmeyi bilmeyi de gerektiriyor. Öte yandan bağlanmak kopamamanın kardeşidir diyebilir miyiz? Belki de bağlanmayı çözmek için kopamamayı anlamak gerekiyor.

KAYNAKÇA

- 1-Inam, Ahmet. (Mart/Nisan 2013). "Ötedekinin Ötekine Bağlanmak." *Psikeart*. 26.
- 2-Chuck, Stephens. (Kasım/Aralık 2004). *Film Comment*. 40.6. *Film Society of Lincoln Center*.
- 3-Daisuke, Miyao.(2010). "Kitano Takeshi." 49.2 *Cinema Journal*. Uni-versity of Texas Press
- 4-Gerow, Aaron. (2007). "Kitano Takeshi." *British Film Institute*
- 5-Hamid, Ruhul. (2001). "Beat Comesto America: An Interview with Takeshi Kitano." *Cineaste*. 26.3
- 6-Murakami, Haruki. (2005) *Kafka on the Shore*. Vintage International.

Still Walking (Aruitemo Aruitemo, Hirokazu Koreeda, 2008, IFC Films)

Felsefe tarihinde filozofların ölümle yüzleşme konusunda hatırı sayılır derecede yazmış olmalarına karşın ölme üzerine pek bir şey söylememiş olmaları dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bunun nedeni ölmenin genellikle sadece fiziksel veya zihinsel bir çöküş veya felsefenin dikkatini gerektirmeyen bir süreç olarak görülmesi olabilir. Ancak ölme aynı zamanda “toplumsal yaşamın ve deneyimin tikel bir biçimi”dir.¹ Heidegger’in de dediği gibi “kimsenin benim yerime ölemeyeceği doğru olsa bile başkaları benim ölmeme bir anlamda ortak olabilir”² Scarre de bu gerçeğin altını çizer ve ölme sürecinde yer alan toplumsal ilişkilerin yeniden müzakeresi ve düzenlenmesinin, ölmenin yan öğeleri olarak değil, onun kısmen kurucu öğeleri olarak ele alınması gerektiğini söyler. Scarre’a göre “ölme ölümlü bekleme odası olsa da, bizim tek başımıza işgal ettiğimiz bir alan değildir”.³

Yönetmenliğini Hirokazu Koreeda’nın üstlendiği 2008 yapımı *Still Walking* (Aruitemo aruitemo, 2008, IFC Films) filminin merkezinde de bir ölüm vardır. 15 yıl önce bir çocuğu denizde boğulmaktan kurtarıran ölen Junpei’nin hatırasını yâd etmek için ailenin tüm bireyleri her sene olduğu gibi bir araya gelmişlerdir. Ailenin ortanca oğlu Ryota ve yeni evlendiği dul kadın ile oğlu, kız kardeş Chinami ve ailesi Junpei için tekrar bir aradadırlar.

Film ilerledikçe bu anma etkinliği süresince aile içindeki küçük gerilimlere ve Junpei’nin ölümünün aile üzerindeki etkilerine tanıklık ederiz. Baba Kyohei’nin ailenin diğer fertlerine karşı soğuk, alaycı tavrı ve kendini izole etmesi dikkat çekicidir. Varisi olarak gördüğü oğlunun ölmesinden dolayı hala kederlidir ve adeta Ryota’nın onun yerine ölmüş olmasını tercih ettiği ima edilmektedir. Anne Toshiko ise oğlu Ryota’nın dul bir kadınla evlenmiş olmasını ayıplamaktadır. Ryota’nın evlendiği dul kadının oğlu hala kendisine baba demez. Junpei’nin boğulmaktan kurtardığı çocuk Yoshio’nun her sene eve çağırılması da ilginç detaylar barındırır. Yoshio’nun arkasından şişmanlığı, beceriksizliği ve pis olmasıyla alay edilir. Ryota annesine neden Yoshio’u her sene çağırmaya devam ettiğini sorduğunda annenin verdiği cevap dehşet vericidir: “Her şeyi unut-

masına izin veremem. Junpei'nin ölmesi onun hatasıydı. Yılda bir kez O'na kendini kötü hissettiriyorum.”

Film eleştirmeni Osenlund *Still Walking*'in yiyecek ve ölüm temalarının tezatlığı üzerine inşa edildiğini söyler.⁴ Filmin ilk sahnesinde anne ve kızının yemek hazırlamaları ve sohbetleri ve film boyunca gördüğümüz uzun uzadıya yemek yeme sahneleri bu görüşü doğrular niteliktedir. Filmde Junpei'nin ölümü dışında anne-babanın ölümü, mezar ziyaretleri, ölüm üzerine diyaloglar da yer alır.

Yönetmen Kore-eda ölüm ve kayıp temalarına hayranlığını saklamaz. *Maborosi*'de genç bir dul kadının ölen kocasına bağlanması, *After Life*'ta yakın zamanda ölen ruhların cennete gitmeden önceki halleri, *Nobody Knows*'da beş ila on iki yaşlarındaki dört çocuğun anneleri tarafından terk edilmeleri ve çocukların hayatta kalma mücadeleleri anlatılır.

Still Walking filmi acıların, sırların, hatıraların ve kaçırılmış fırsatların hikâyesini konu ediniyor. Ancak aynı zamanda bir yeniden doğuş, teselli ve ümit de barındırıyor içinde. Bir reenkarnasyon sembolü olarak her sarı kelebeğin aslında kışı atlatan bir beyaz kelebek olduğuna dair hikâye bunun en belirgin örneğidir. Yokoyama ailesi de hayata tutunmak ve devam edebilmek için pek çok kış atlattırmak zorunda kalmıştır.

Kariyerine belgesellerle başlayan yönetmen filmlerinde duygusal zorluklar yaşayan bireyleri odağına almayı tercih eder.⁵ Bir gün ve gece süren *Still Walking*'de de aile bireylerinin küçük nefretleri, alınganlıkları, şikâyetleri, uyumsuzlukları gözümüze çarpar. Johnson, Koreeda'nın filmlerinde “hatıranın” önemli yer teşkil ettiğini ve bunun altında yatan nedenlerden biri olarak yönetmenin küçüklüğünde dedesinin Alzheimer hastalığına yakalanmasına tanıklık etmesini gösterir.⁶

Son olarak filmin adının filmde de dinlediğimiz eski bir pop şarkısından geldiğini söylemek gerekir. Şarkı sanki filmin “hayat devam ediyor” anlamında mottosu olmuştur. Yönetmen Koreeda bütün bu ölümler, kayıplar, kederli hatıralar ve elimizden kaçıp giden fırsatlar arasında yine de seyircisine ümit var olmayı salık vermekte ve hayatın her şeye rağmen devam ettiğini ve kaybolan şeylerin aslında gerçekte hiçbir zaman kaybolmadığını seyircisinin kulağına fısıldamaktadır.

KAYNAKÇA

- 1-Scarre, Geoffrey. (2015) “Ölme ve Felsefe”. *Ölme Üzerine Bir İnceleme*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- 2-Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. Agora Kitaplığı.
- 3-Scarre, Geoffrey, a.g.y.
- 4-Osenlund, R. Kurt. (Yaz 2011). “Still Walking”. *Cineaste*. 36.3
- 5-Rayns, Tony. (Temmuz/Ağustos 2009). “Still Walking”. *Film Comment*. 45.4
- 6-Johnson, William. (Temmuz/Ağustos 1999). “Hirokazu Kore-eda: Memory Man”. *Film Comment*. 35.4

Departures (Okuribito, Yojiro Takita, 2008, Shochiku)

Ölüm temasının Japon sinemasında ayrı bir yeri vardır denilirse yanlış olmaz. Kurosawa'nın *İkuru*'sunda, Ozu'nun *Tokyo Stor*'sinde, Otami'nin *The Funeral* filminde, Koreeda'nın *Maborosi*, *After Life* ve *Still Walking* yapımlarında ölüm ve matem vardır. Ancak bu ve benzeri filmlerdeki ölüm temasının ümitsiz bir keder, çıkışsız bir nihilizm ve kötümserlikten ziyade izleyenleri sona eren hayatın anlamı üzerine düşünmeye sevk eden ve bir çeşit teselli ile karışık huzur ve rahatlık veren bir tarafı vardır. Yojiro Takita'nın imzasını taşıyan 2008 yapımı *Departures* da (Okuribito, 2008, Shochiku) netameli bir konu olan ölüm meselesini odağına yerleştirir.

Shinmon Aoki'nin *Coffinman* adlı anı kitabından esinlenerek uyarlanan film çello sanatçısı olarak işine son verilen Daigo'nun eşi ile beraber Tokyo'dan memleketine dönmek zorunda kalmaları ve Daigo'nun toplumda bir tabu olan ve herkesin uzak durduğu “nokanshi” (cenaze levazımcısı) işine girmesini ve bu işte iç huzuru bulmasını konu edinir.¹

Film eleştirmeni Betsy Sharkey *Departures* filmini sessiz bir adamın kendi dünyası, babası ve kendisiyle çatışma içinde olan birine dair ve merkezinde ölüm ve ritüellerinin olduğu bir yapım olarak görür. Ancak Sharkey'e göre film odağında ölüm ritüelleri olmasına rağmen karanlık olmaktan uzaktır. Hatta tam aksine tatlı bir ironi ve mizah içeriyordur. Son olarak eleştirmen filmde cenaze levazımcısının yaptığı işle aslında ölüme itibar, ölümlere hürmet ve yas tutanlara avuntu getirdiğine işaret eder.² Bir başka eleştirmen Mark Olsen *Departures* filminin elli yıl sonra Japonya'nın yabancı dilde Oscar ödülü kazanan ilk filmi olduğuna dikkat

çeker. Filmin ulusal ve uluslararası arenada yakaladığı sürpriz başarısına yönet- menin bile şaşırdığını kaydeder. Ölüm temalı bir filmin bu kadar ilgi çekmesini beklemiyordur. *Nokanshi*'liğin, diğer bir deyişle ölümleri öteki dünyaya yapacakları yolculuk için hazırlama işinin Japonya'da artık çok yaygın bir gelenek olmadığını belirten Olsen bu uygulamanın kısıtlı da olsa kırsalda yaşadığını belirtir. Japonların büyük bir çoğunluğunun bile bu ritüelden haberi olmadığını ve artık ölümlerin % 80'inin hastanelerde gerçekleştiğini ve bu işlerin hastane görevlilerince yürütüldüğünü hatırlatır.³

Filmin başarısında müziğinden ve özellikle çello müziğinden bahsetmek gerekir. Film boyunca çello müziğinin baskın olduğu göze çarpar. Yönetmen Takita enstrüman ile cenaze ritüeli arasında paralellik kurar ve şöyle devam eder: "Ölümleri tabutlara yerleştirme ve çelloyu çalma arasında ironik bir benzerlik vardır. Çelloyu çaldığınızda enstrümanın insansı ve kıvrımlı bir yapısı olduğunu duyumsarsınız. Çello sanatçısı enstrümanını çalarken bu müşfik yapıyı adeta kucaklar. Fiziksel olarak bu iş cenazeye gösterilen sevecenlik ve incelikte benzerlik gösterir."⁴

Eleştirmen Byrnes ise filmde kullanılan kiraz çiçeği sembolüne dikkat çeker. Kış aylarının ardından açan kiraz çiçeği hayatın geçiciliğini temsil eder. Bir başka sembol taştan mektuplar ise nesilden nesile aktarılan sevgi/sevgisizlik, iletişim/iletişimsizlik üzerine düşünmeye sevk eder. Filmin geçtiği yerler de değişik duygular iletmek içindir sanki. Kırsaldaki yalnızlık duygusu, hamamdaki yakınlaşma ve samimiyet gibi. Ayrıca film boyunca karlar, kasımpatı çiçekleri ve diğer nesneler aracılığıyla görülen beyaz renge klasik müziğin ezgileri ve bir ayın tavrıyla el hareketleri eşlik eder ve bu da ölüm törenlerinin kutsallıklarını ve saflıklarını temsil eder.⁵

Departures gibi ölüm temalı bir filmin beklenmedik şekilde bünyesinde mizah barındırması da hayli ilginçtir. Bu durumu seyirciyi fazla korkutmamak ve filminden kaçırmamak şeklinde yorumlayanlar olduğu gibi zaten ölüm gibi ağır bir konuyu biraz olsun hafifletmek ve ölümü de hayatın bir parçası gösteren iyimserliğe vurgu yapmak amacıyla kullanıldığını belirtenler de olmuştur.⁶

Oyuncululuğu ve sinematografisi ile çoğu eleştirmenden yüksek not alan *Departures* "yaşam ve kayıp" üzerine incelikli, duygusal ve doku-

naklı sahneleri, toplumda var olan bir tabunun üzerine gitmeyi başarmıştır. Bu başarısının yanında dram ile mizah/ironiyi harmanlaması, çello müziğinin filme kattığı şiirsel ve lirik niteliği ile “tahmin edilebilir” bir film olmanın dezavantajı dışında seyircisine vaat ettiği şeyler olduğunu söylemektedir.

KAYNAKÇA

- 1-Rayns, Tony. (Mayıs/Haziran 2009). “Departures”. *Film Comment*. 45.3
- 2-Sharkey, Betsy. (29 Mayıs 2009) “Departures is an emotionally wrenching trip with a quiet man.” *Los Angeles Times*.
- 3-Olsen, Mark. (24 Mayıs 2009). “Yojiro Takita’s Departures has a surprising journey.” *Los Angeles Times*.
- 4-Moore, Roger. (10 Temmuz 2009). “The dirty little secret of Oscar winner Departures.” *Los Angeles Times*.
- 5-Byrnes, Paul (12 Ekim 2009). “Departures.” *The Sydney Morning Herald*.
- 6- Ebert, Roger. (27 Mayıs 2014) “Departures.” *rogerebert.com*

Spirited Away (Sento Chihirono Kamikakushi, Hayao Miyazakai, 2001, Toho)

Lewis Carroll’un ünlü romanı *Alice Harikalar Diyarında*’da ana karakter Alice bir tavşan yuvasından aşağı düşerek kendini fantastik bir dünyada bulur. Bir başka İngiliz yazar C.S. Lewis’in filme de uyarlanan *Narnia Günlükleri* serisinin ilk kitabı *Aslan, Cadı ve Dolap*’ta Narnia adlı sihirli diyara bir elbise dolabının içinden geçilerek ulaşılır. Hayao Miyazaki’nin yazıp yönettiği ve Studio Ghibli tarafından yapımı üstlenilen ve en iyi anime Oscar’ı kazanan 2001 yapımı *Spirited Away* (Sento Chihirono Kamikakushi, 2001, Toho) adlı fantastik anime filminde de Chihiro ve anne-babası bir tünelden geçerek ruhlar diyarına adımlarını atarlar.

Filmi değerlendirdiği bir yazısında Julian Knox özellikle *Alice Harikalar Diyarında* ile arasındaki benzerliklere dikkat çeker. İkisinde de 10 yaşlarında bir kız çocuğunun başından geçen fantastik olaylar anlatılmaktadır. Her iki eserde de yiyeceğin insanları bedenlen dönüştürücü bir fonksiyonu vardır. Mantığın her iki eserde ters yüz edilmesi bir başka ortak yöndür. Öte yandan takip eden gelişmeler ve temaların farklılık gösterdiğini eklemek gerekir.¹

Önde gelen anime ve manga eleştirmenlerinden Susan J. Napier “Japon Animasyonunda Varlık Meselesi” adlı makalesinde animasyonun bizim neyin “gerçek” veya “normal” olduğuna dair beklentilerimizi zorladığını söyler ve bu konuda bir Batı-Doğu farklılığının altını çizer. Napier’e göre Batılılar gerçeklik ve hayal arasında keskin, mutlak sınırlar koymak isterken Doğu Asya geleneğinde sınırlar arasında geçişlilik ve akışkanlık vardır. İşte bu noktada animasyon sürekli bir hareket, dönüşüm ve sınırlar arası geçişkenliğin bir tür aracıdır.² Tarihsel kökenlerine inerek sınırlar arası geçişliliği inceleyen Napier, gerçeklik algısının izlerini 17.yy’da ortaya çıkan Japon kukla tiyatrosu *bunraku*’ya kadar götürür. Batıdaki kukla tiyatrolarının aksine *bunraku*’da kuklacılar seyirci tarafından görünmektedir. Kuklaları oynatanları da aynı anda görebildiğimiz ve kuklalara odaklandığınız bir tiyatroda gerçek ve gerçek olmayan arasında seyirci gider gelir. Başlarda alışması zor olsa da zaman geçtikçe kukla oynatanların farkına varmamaya başlar seyirci. Roland Barthes’ın *bunraku* üzerine *Empire of Signs* kitabında dediği gibi “canlı” ve “cansız” arasındaki temel zıtlığı tehlikeye sokar.³

Spirited Away filminde “gerçeklik” kavramının sorunsallaştırıldığını iddia eden Napier öncelikle filmin fantastik bir dünyada kaybolan ve domuza dönüşen anne-babasını kurtarmaya çalışan bir “büyüme”(coming of age) ve bir “arayış” (quest) üzerine kurulduğunu belirtir. Ardından çeşitli sınırlar arasındaki geçişkenliklere örnekler verir. Sözelimi ilk sınırlar arası geçiş ailenin hep beraber bir tünelden ilerlemesi ve fantastik bir diyarda kendilerini bulmalarıdır. Bir başka geçişkenlik olarak terk edilmiş lunaparkı gösterir. Filmde baba karakterinin açık bir şekilde lunaparkın Japonya’nın 1980’lerdeki spekülatif çılgınlığının bir kalıntısı olduğunu söylemesini hatırlamak gerekir. Lunapark yazara göre bu ekonomik balonun (economic bubble) yapaylığını, geçiciliğini ve hatta patlamasının kaçınılmazlığını anlatıyordu. Geçişkenliğe son örnek olarak tanrıların ruhlarının temizlenmek için girdikleri “hamam” veriliyor. Chihiro’nun fantastik hamama girişi yazara göre kaybolmaya yüz tutan kadim Japon kültürünün tekrar keşfi olarak yorumlanabilir.⁴ Hatta buradan kadim Japonya’nın sadece mit ve folklor içinde yaşadığı ve bugünkü anlamda bir “gerçeklikle” ona yaklaşmanın mümkün olmadığı şeklinde bir çıkarım da yapılabilir.

Filmi post-endüstriyel bir okumayla değerlendirmek istersek Batı tarzı giyimi ve eşyaları, çalışanlarına davranış tarzı ile Yubaba karakterini Batılı azgın bir kapitaliste, “hamamda” çalışanların altın için adeta çıldırmaları ve Chihiro’nun anne-babasının gözü dönmüş bir şekilde yemek yiyecek domuza dönüşmeleri ise kapitalist sistemin açgözlü, doymak bilmez bireylerine benzetilebilir.

Yönetmen Miyazaki ile yapılan bir röportajda fantazyanın gerekliliğine inanıp inanmadığı sorulduğunda Miyazaki şöyle söyler: “Hayal gücü anlamında fantazyanın çok önemli olduğunu düşünüyorum. Gündelik gerçekliğe çok fazla saplanıp kalmamalıyız ve kalbimizin, zihnimizin ve hayal gücümüzün gerçekliğine yer açmalıyız. Fakat benim bahsettiğim sanal gerçeklik değil. Sanal gerçeklik gerçekliğin inkârıdır ve insanları hapsedebilir.” Filmde en sevdiği sahneler sorulduğunda ise arabanın arkasında oturan, hassas, kırılgan ve hatta mızımız Chihiro’nun ilk sahnesi ile filmin son sahnesi yani Chihiro’nun hayat ve neşe dolu olduğu ve muzaffer bir tavır takındığı final bölümünü örnek verir.⁵

Gerçekliğin mutlak ve keskin sınırlarla çizilmediği, geçmiş, doğaüstü, siber ortam veya spirüüel dünyalara/durumlara geçişin akışkanlaştığı, diğer bir deyişle katı olan her şeyin biraz buharlaştığı bir yeni gerçekliğe selam duran *Spirited Away* hem estetik olarak zevkli hem de duygusal ve entelektüel anlamda sürükleyici bir seyirlik sunuyor.

KAYNAKÇA

- 1-Knox, Julian. (Yaz 2011). “Hoffmann, Goethe, and Miyazaki’s *Spirited Away*.” *The Wordsworth Circle*. 42.3
- 2-Napier, Susan J. (Mart 2005). “The Problem of Existence in Japanese Animation.” *American Philosophical Society*. 149.1
- 3-Barthes, Roland. (1970) *Empire of Signs*. Hilland Wang Publishing.
- 4-Napier, Susan J. (Yaz 2006). “Matterout of Place: Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki’s *Spirited Away*.” *The Journal of Japanese Studies*. 32.2
- 5-Mes, Tom. (Ocak 2002). “Hayao Miyazaki Interview”. *Midnight Eye*.

Love Exposure (Aino Mukidashi, Sion Sono, 2008, Omega Project)

Adolesan Psikatrissi uzmanı olan Doktor Cengiz Güleç bir yazısında büyümeyi “ebeveynlerden bağları tedricen koparmayı başarmakla sağla-

nan biyopsiko-sosyal ve kültürel bir süreç” olarak tanımlar. Güleç’e göre büyüme serüvenimizin başlangıç yıllarında bağımsızlaşma ve özerkleşme güdüsünün kısıtlandığı ya da engellendiği çocukluk dönemlerinde gelişecek en başat duygu nefret ve kin olacaktır. Özgürlüğünden bir ölçüde vazgeçmeye zorlanan bir insanın ona bu koşulları dayatan kişi ya da kuruma karşı derin bir nefret beslemesi de önlenemez. Bu koşullarda gelişen nefret ve kinin derinliği o kişideki özgürlük tutkusunun gücünü yansıtır.¹ Sion Sono’nun yazıp yönettiği 2008 yapımı *Love Exposure*’un (Ai no mukidashi, 2008, Omega Project) ana temalarından biri de aile, din ve diğer sosyal kurumlara karşı geliştirdiği nefretle kötülüğe ve yeraltına sürüklenen Yu adlı gencin tuhaf hikâyesi olmasıdır.

Son derece inançlı Katolik bir anne-babanın oğlu olan Yu önce annesini kaybeder. Daha sonra baba-oğul arasında iyi devam eden ilişki babanın bir kadına âşık olması ve üç ay sonra terk edilmesiyle allak bullak olur. Her gün oğlunu günah çıkarmaya zorlayan baba Tetsu oğluna daha katı ve anlayışsız bir şekilde yaklaşır. Yu ise sırf günah çıkarma seansında babasını memnun edecek cevaplar vermek için küçük günahlar işlemeye başlar. Kendini bir çetenin içinde bulmasıyla kavga etmeyi, hırsızlık yapmayı ve “pantys- hotlar” yapmayı öğrenir. Adeta artık doğru ve yanlışın anlamını kaybetmiştir.

Dört saate yakın süresiyle uzun bir seyirlik sunan *Love Exposure*’un bir başka ekseninde ise babasının erkeklik organını kesen ve bütün erkeklerin mahvedilmesini arzulayan bir genç kız, Koike vardır. Her iki karakterde baba/peder (father/Father) figürü- ne karşı bir başkaldırı ve nefret, Koike’de ayrıca intikam vardır.² İntikam meselesi George Orwell’in II. Dünya Savaşının sonunda Amerikalıların bir savaş tutsağı kampını ziyaret ettiğinde söylediklerini akla getirir. Psikiyatri uzmanı Hakan Atalay olayı şu şekilde anlatır: “*Orada bir grup, korkudan sinmiş, perişan SS subayı görür. Bir asker onlara yaklaşır ve birine sert bir tekme atar. Ayağa kalmasını söyler. Adam da kesin bir dehşetle ve tekmeden kaçmanın imkânsızlığıyla bunu yerine getirir. Orwell şöyle devam eder: 1940’lara geri dönüp bir SS subayının tekmelendiğini, aşağılandığını gördüğümüzü hayal etsek, bu sahne bizi sevinçten çıldırtmaz mı? Şu var ki, böyle şeyler yapılabilir hale geldiğinde, sadece acıklı ve iğrenç olurlar... Doğrusunu söylemek gerekirse, intikam diye bir şey yoktur. İntikam güçsüz*

olduğumuzda ve güçsüz olduğunuz için yaptığımız bir harekettir.”³ Babasından intikam alan ve bütün erkeklerle kin ve nefret besleyen Koike de güçsüzdür aslında. Benzer şekilde sorunlu baba-oğul ilişkisi yaşayan, annesini kaybetmiş ve sözde özgürlüğü yeraltında ve kötülük yapmakta arayan Yu da güçsüzdür. Bu iki karakterin güçsüzlüklerini aşmalarını sağlayan kuvvet ise “aşk” ile olacaktır elbet.

Film eleştirmeni Jeannette Catsoulis *Love Exposure*’un kutsalla profanı, kaçıklıkla gaddarlığı kaynaştıran yapısında çarpık ebeveynlik, cinsel hoşgörüsüzlük ve dini kültlerin (filmdeki “zerochurch” kültürünü hatırlayalım) tahrip olmuş ruhları nasıl köleleştirdiğine vurgu yapar.⁴ Bozuk aile içi ilişkiler ve dini kültler temalarının *Suicide Club* (2002) ve *Noriko* (2006) gibi filmlerde de ele alındığını hatırlayalım. Film yeteri kadar anarşik ve nihilist bulmayanlar kadar bazı konuların dozunun yüksek tutulduğunu düşünenler de var. Örneğin seks ve şiddet, röntgencilik, Hristiyan öğretilerine karşı yüzeysel ve eksik bir yaklaşım, kurumsal beyin yıkama meselesi gibi. Bütün bunlara rağmen *Love Exposure*’un Berlin’den New York’a çeşitli dallarda ödüller aldığını ve İngiliz Film Enstitüsü’nün 21.yüzyılın izlenmesi gereken 10 önemli Japon filminden biri saydığını da belirtebiliriz.

KAYNAKÇA

1-Güleç, Cengiz. (Kasım/Aralık 2015). “Nefretin Kaynağı: Kısıtlanmış Özgürlük ve Özerklik”. *Psikeart*. 42.

2-Abrams, Simon. (31 Ağustos 2011). “Film Comment: Love Exposure”. *Slant Magazine*

3-Atalay, Hakan. (Kasım/Aralık 2015). “Kendine Acı Ondan Nefret Etme.” *Psikeart*. 42

4-Catsoulis, Jeannette. (1 Eylül 2011). “Sion Sono’s Love Exposure.” *New York Times*

1990'lı yıllar tüm Uzakdoğu ülkeleri için zor yıllar olurken özellikle 1997 yılında baş gösteren ekonomik kriz oldukça yıkıcı olmuştur. Bu kriz sonrasında Japon sinemasının da kendini toparlaması hayli zaman almıştır. Ancak bir süre sonra tüm dünyanın izlediği filmlerin yapıldığı bir üretim hattı ortaya çıkmıştır. Özellikle 2000'lere doğru kendini toparlayan Japon sineması, milenyum yıllarını oldukça bereketli geçirmiştir. Takeshi Kitano, Takeshi Miike, Yasujiro Ozu ve Hayao Miyazaki gibi yönetmenlerin etkili olduğu bu dönemde Japon sineması, Kurosawa'dan sonra uluslararası arenada yeniden görülmeye başlar. İlk ses getiren çıkış 1998 yapımı Hideo Nakata'nın yönettiği *Ringu* (Halka) serisinin ilk filmi olmuştur. Art arda gelen filmlerle devam eden seride; beyaz perdeye, izleyenlerin öldüğü bir videokasetin yarattığı dehşet yansıtılmıştır. Bir başka etkileyici yapım 1999 yapımı Takeshi Miike'in yönettiği *Audition*'dir (*Odishon*). İzlenmesi hiç de kolay olmayan, ağır işkence sahneleri içeren filmde, tanımadığı esrarengiz genç bir kızın peşine takılan bir adamın başına gelenler anlatılmaktadır.

Son dönem Japon sineması, genel olarak korku filmleri ile anılan bir sinema haline gelmekle birlikte, anime adı verilen çizgi filmlerle de kendine özgü bir başarı yakalamıştır. Hayao Miyazaki'nin 2001 yılında çektiği *Spirited Away* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*) isimli animesi, Japonya'nın en çok izlenen filmi olmuştur. Ayrıca En İyi Animasyon dalında ABD Akademi Ödülü' nü aldı.

Son yılların uluslararası arenada ses getiren bir başka yönetmeni de Takeshi Kitano olmuştur. Kimi zaman televizyon için işler yapan yönetmen, özellikle 2002 yılında çektiği *Dolls* (*Doruzu*) isimli filmi ile büyük beğeni toplamıştır. Filminde renkleri ve görüntüleri oldukça şiirsel bir üslupla kullanan yönetmen daha sonra *Zatoichi* filmini yapmıştır. Bu filmiyle Japon dövüş sanatlarına da estetik bir selam göndermiştir.²³³

²³³ Oylum Rıza, *Uzakdoğu Sineması*, Başka Yerler Yayınları, 2011, s. 40-41.

1990'ların doğurduğu ve 2000'lerde şekillenen modern Japon sinemasını anlamak ve yorumlayabilmek adına ilk etapta 90'lardaki ekonomik krize eğilmek, dönemi ve sinemasını kavramak açısından faydalı olacaktır.

Japon Mali Krizi

1990'lı yılların başından itibaren Japon ekonomisi büyük bir durgunluk içerisine girmiş, büyüme oranları büyük ölçüde azalarak işsizlik artmıştır. Japonya'nın içine düştüğü bu kronik durgunluktan kurtulamaması halinde mali sektörde ciddi bunalımlar yaşamasının kaçınılmaz olacağı büyük ölçüde kabul görmüştür. Ekonomik büyüklüğü ve dünya ticareti içerisindeki yeri göz önünde bulundurulduğunda, Japonya'nın içine düşeceği bir finansal krizin tüm dünyayı etkilemesi ise kaçınılmaz olacağı düşünülmüştür.

Japonya'nın II. Dünya Savaşı sonrasında sergilediği ekonomik başarının ardında yatan faktörler, daha sonra içine düştüğü ekonomik durgunluğun da belli başlı nedenini teşkil etmiştir. Japonya II. Dünya Savaşını takip eden dönemde, istikrarlı siyasi iktidar (Liberal Demokrat Partisi neredeyse 1990'ların ortalarına kadar sürekli olarak tek başına iktidar olmuştur), büyük şirket grupları (Keiretsu) ve güçlü bir bürokrasiden oluşan üçlü bir saç ayağı tarafından yönetilmiştir. Bu üç güç odağı arasındaki işbirliği Japonya'nın önemli ve cesur kararlar alarak güçlü bir endüstriyel yapıya kavuşmasına olanak sağlamıştır. Özellikle Keiretsular, kendi grupları içerisinde oluşturdıkları dev bankalar aracılığıyla ihtiyaç duydukları finansmanı çok elverişli koşullarla elde edebilmiş ve hükümetin ve bürokrasinin de yönlendirmesi ve koruması altında hızlı bir şekilde gelişerek pek çok endüstriyel sektörlerde dünyada ön plana çıkmayı başarmıştır. Banka mevzuatına devlet güvencesi ve Keiretsularda çalışan işçilerin işe girdikleri günden emekli oluncaya kadar aynı şirkette güven içerisinde çalışabilmelerine imkân tanıyan "hayat boyu iş" (life time employment) anlayışı ise, toplum içerisinde sistem için gerekli olan güveni temin etmiştir.

Ancak, yukarıda değindiğimiz yapılanma zaman içerisinde Japonya'nın aleyhinde çalışmaya başlamıştır. Nitekim devlet ve bürokrasi tarafın-

dan kollarınları sonucunda Keiretsular piyasa koşullarından çok grup içi dayanışma mekanizmasına bağılı olarak kararlar almaya başlamışlar ve sonunda Japonya'nın ekonomik itici gücü olmaktan çıkarak giderek katlanılması gereken bir yük haline gelmeye başlamıştır. Özellikle, grubun içinde yer alan bankadan istenilen ölçüde ve sorgulanmadan kredi alınabilmesi keyfiyeti giderek ekonomik kaynakların verimsiz projelere yatırılmasına ve geri ödenmesi şüpheli kredilerin verilmesine yol açmıştır. Keiretsu şirketlerinin bu tür borçlanmalarının diğeri bir sonucu da, kâğıt üzerinde teminat olarak gösterilen arsa ve gayri menkul fiyatlarının yükselmesi olmuştur. Gerek tüketim mallarında gerek hizmet sektöründe çok büyük fiyat artışları yaşanmazken, 1990'lı yılların başına gelindiğinde gayrimenkul fiyatlarında astronomik spekülative yükselmeler gerçekleşmiştir. Gayrimenkul ve hisse senedi fiyatlarının suni olarak şiştiğı ve esas itibariyle sonsuza dek sürmesi mümkün olmayan "bubble"²³⁴ dönemi nihayet 1991 yılında son bulmuş ve gayrimenkul fiyatları ve hisse senetleri fiyatları korkunç bir çöküş yaşayarak Japon ekonomisi bir durgunluk dönemi içerisine girmiştir.

Japon ekonomisindeki durgunluk, hisse senetleri ve gayri menkul fiyatlarındaki düşüşler, işsizlikteki artış gibi olumsuzluklar, doğal olarak başlı başına birer sorun olmakla birlikte, ekonomik yapıdaki temel sorunun birer belirtisi olarak değerlendirilmelidir. Halen Japon ekonomisinin temel sorunu, halkın ekonomik yapı ve geleceğe yönelik güvenini kaybetmesi ve gelecek endişesiyle tüketim eğilimini azaltarak büyük ölçüde tasarrufa yönelmesidir. Bu eğilim, fiyatların düşmesine ve sonunda ekonomik durgunluğa yol açmaktadır. 1990'lı yılların sonunda yaşanan Asya krizi ve dünya ekonomisinde görülen durgunluk Japonya'yı olumsuz etkilemiştir.²³⁵

²³⁴**Ekonomik balon** gerçek değerlerinden çok fazla fiyat değişimi gösteren malların ticaretini yapmaktır. (Diğeri bir deyişle şişkin fiyatları olan mallar ve varlıklarla ticaret yapmaktır.)

²³⁵Ateş, Yavuz Murat, **Mucizeden Duraklamaya Japon Ekonomisi: Sonuçlar Sebepler**, http://www.mfa.gov.tr/mucizeden-duraklamaya-japon-ekonomisi_sonucclar_sebepler.tr.mfa (Erişim Tarihi: 15.09.2016).

Mali Krizin Sinemaya Yansımaları

Ekonomik balonun patlak vermesine rağmen ve beraberinde gelen keyifsiz ortam ile (Seibu Saison gibi yabancıların filmlere yatırım yapmaktan geri çekilmesi ile) 1900'lara bağımsız (independent) sinema ve animeler egemen olmaya başlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde, 1970'lerde ve 80'lerde ortaya çıkmış bir kaç yeni yönetmen, Japon sinemasına hâkim eskilerin yerini yavaş yavaş almaya başlamıştır. Özetle, 1960'larda doğmuş Aoyama Shinji, Hiroki Ryuichi, Iwai Shunji, Kawase Naomi, Koreeda Hirokazu, Kurosawa Kiyoshi, Mochizuki Rokuro, Nakahara Shun, Shinozaki Makoto, Nakata Hideo, Suwa Nobuhiro, Tsukamoto Shinya ve Zeze Takahisa gibi bu "X Kuşağı" yönetmenler bir yetenek patlaması olarak nitelendirilebilir. Bu gruba 1989'da yönetmen kariyerine başlayan Takeshi Kitano da eklenebilir. Amerikan film eleştirmeni Mark Schilling bu grubu "90'ların yeni dalgası" olarak adlandırmıştır.

Bu yönetmenlerin bağımsız yapımları "indies" demek daha doğru olur. Bu yönetmenlerin çalışmaları stüdyolara dayalı eserlerini oluşturulmuş önceki bağımsız yapımlara göre zıtlık oluşturmuştur. Onlar belgesel yapımlarında (Kawase, Koreeda), reklam veya müzik videoda (Iwai), video pazarına girme (Miiike, Mochizuki) veya pink filmlerde (Nakahara, Zeze) iş yapmayı kendileri öğrenmişlerdir. Bireysel olarak yönetmenler arasında farklılıklar olsa da, filmlerini ucuza ve genellikle hızlı bir şekilde çekmişlerdir. Bu bağlamda da onların filmleri 1960'larda ATG²³⁶ ve diğerleri tarafından yapılan "yüksek sanat" bağımsız filmlerinden farklılık göstermiştir.

1960'lardaki Oshima, Shinoda, Yoshida ve Imamura'nın Yeni Dalga filmlerinin getirdiği değişiklik "duygusal hümanizmden" sert ve ideolojik bir duruşa yönelmeyi ifade ederken, 1990'ların paradigması daha sert ve hayata daha kuşkucu bir bakışı benimsiyordu. Bunun nedeni şüphesiz bu dönemde meydana gelen ciddi ekonomik sıkıntıların olmasıdır. Ancak bu durum, dönemin birçok yönetmeni şiddet ve acımasız tür filmlerde iş

²³⁶ *Art Theatre Guild*; 1961'den 1980'lerin ortalarına kadar faaliyet gösteren prodüksiyon şirketi. Çoğunlukla Japon Yeni Dalga'sı filmlerini yayımlamıştır.

yapmasını öğrenmelerini sağlamıştır. 1990'lardaki iflas ve uzun durgun ekonomi dönemi ile birlikte; filmlerinde tematik olarak belirsiz kimlik ve oluşturulmuş belirsiz geleceğe ses vermişlerdir. Tabi bu ses olma durumu yönetmenlerin kişisel sorunlarının seviyelerine göre değişmiş; 1960'ların Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine bu dönem yönetmenlerinin siyaset ve tarih teması ilgisini çekmemiştir. Film yapımı tarzları genellikle uzun çekim, sabit bir kamera ile minimalist bir objektif bakışı olmuştur.

1990'larda stüdyolar yavaş yavaş küçülmeye başlamış ve geriye "Üç Büyük (*Toho, Shochiku ve Toei*)" kalmıştır. Nadiren riskli işler yaparak yeni film yapımına girmelerine rağmen, Japonya'da birçok sinemaya sahip oldukları için önemli dağıtıcılara sahip olmuşlardır. Toho bile en büyük çoklu kanal sahibi olmaya çalışmıştır. Stüdyolar blok rezervasyon sistemini kullanamaya devam ederek kendi yapımları yerli filmlerin bilet satışlarında avantaj elde etmeye çalışmışlardır. Ürettikleri filmleri komiteler (iinkai), özel birleşim stüdyolar (dağıtım için), televizyon istasyonları, reklam ajansı, yayıncılar, ticari ve diğer şirketler aracılığı ile yapmışlardır. Bu şirketler özel birleşimlerde yer alarak hem vergiden muaf oluyorlardı hem de kendilerinin reklamını yapmışlardır. Ayrıca uyarlamalardan da satış yaratmaya çalışıyorlarken iyi bir film yapmakla ilgilenmemişlerdir. Bu komiteler tarafından üretilen filmler kısaca, parlak ancak unutulabilir çöplerden ibaretti.

1990'ların başı durgun seksenler gibi görülse de yapılan yatırımların karşılığı 1990'ların ikinci yarısında başlamıştır. Milenyumun son yıllarında Japon sinemasındaki *anime* ve *indie* canlanması belirginleşmiştir. 1997 yılı Mark Schilling tarafından "annus mirabilis (*mükemmel yıl*)" olarak adlandırılmıştır. On yılın sonunda Japon sineması yurtdışı festivallerinde düzenli olarak görülmeye başlamıştır. Prestijli ödüllere ulaşan Imamura Shohei (ikinci Golden Palm ödülü) ve Kitano Takeshi, ayrıca Kawase'nin *Suzaku* ve Koreeda'nın *Maborishi* filmi büyük sükse yaratmıştır. Daha az önemli olmasına rağmen *Shall We Dance* filmi ABD'de büyük gişe başarısı yakalamıştır. Ayrıca Takeshi Miike'in *Audition* filmi dünya çapında seyircileri sarsıntıya uğratmıştır. Mükemmel anime örnekleri olan *Princess Mononoke* ve *Ghost in the Shell* dünya ekranlarını fethetmiştir. Yine bu yıllarda *Ringu (Halka)* filminin dünyada büyük ilgi görmesiyle birlikte Jhorror tarzının da başladığını görülmektedir. Nihaye-

tinde Japon sineması stüdyoların üretici olarak feragatlerinin yarattığı kargaşa ortamının alternatif bir sistemle üstesinden gelerek; kesin bir şekilde yerini almıştır.

1990'ların ikinci yarısının bağımsızlarında, sevilen birinin ortadan kaybolması/intihar veya cinayetin neden olduğu derin kayıp, yabancılaşma ve umutsuzluk hislerinin yansıması görülmektedir. Bu dönemin yapımlarında sadece ekonomik durgunluk değil aynı zamanda 1995'in ilk aylarında meydana gelen "Kobe depremi" ve "Aum Shinrikyo" sârin gazı saldırısının izleri görülür. Bu izlerin görüldüğü yapımlara; Kitano'nun *Hanabi*, Koreeda'nın *Maboroshi*, Kawase'nin *Suzaku*, Imamura'nın *The Eel*, Shinozaki' nin *Okaeri*, Higashi'nin *Village of Dreams* ve Ichikawa Jun'un *Tokyo Lullaby* filmleri örnek olarak verilebilir.

1990'larda 1838 film gösterimi gerçekleşirken; 239 film üretilmiş (totalde gösterilen 704 film içerisinde) ve katılım 146 milyon olmuştur. 1990'ların ikinci yarısı 95'li yıllarda ise 1776 film gösterimi gerçekleşirken; 289 film üretilmiş (totalde gösterilen 610 film içerisinde) ve katılım 127 milyon 40 bin olmuştur.

2000 Sonrası Bağımsız Sinema: Querr, Live-Action ve Animasyon Yapımlar

Yeni yüzyılın ilk yıllarında sinematik canlanma dalgası bağımsız yapımlar ve animelerle zirveye ulaşmış ve bunun yanı sıra alternatif filmler üretilmiştir. 1990'ların bağımsız yönetmenlerinden birçoğu gelişerek bu dönemde bazı en iyi eserlerini yaratmışlardır. Onlar dışındaki yeni önemli yönetmenler ise Sion Sono, İsa Yukisada, Toshiaki Toyoda, Miki ve Satoshi Lee Sang-Il'dir. Bu dönemle ilgili sevindirici bir diğer özellik ise uzun süre ötekileştirilmiş kadınların yönetmen olarak bu endüstriye katılması olmuştur: Kawase Naomi, Nishikawa Mika, Tanada Yuki, Ogigami Naoko, Ando Momoko, Yang Yong-hi, Oh Mipo ve Sakamoto Ayumi. Bu yönetmenler Japonya'nın en ilginç filmlerini yapmışlardır.

Japon filmlerinin genel atmosferi karanlık izler taşımaktadır. Genellikle filmlerde yabancılaşma ve kimlik arayışı üzerinde durulmuştur. Bu yıllar, ekonomik kriz döneminde büyümüş olan gençlerin "kayıp nesil" yıllarıydı. Gençler kısmen gereklilik nedeniyle (istikrarlı bir iş ol-

madığı için), kısmen kendi seçimleri dışında (şirketleri için hayatını adanmış olan babalarını kopyalamak istemedikleri için) çoğunlukla “freeters” (serbest yarı zamanlı) olmak zorunda kalmışlardır.

Bağımsız sinema tarzı 1990’ların yeni dalgasının izlerini taşır: uzak ve objektif bir kamera, uzun ve statik çekimler göze çarpmaktadır. Kısaca minimalist bir tarz hâkimdir. Bu durumda radikal ve abartılı tarzı ile Takashi Miike ve filmlerindeki mide döndüren şiddet ile Miike’i geride bırakan yeni yönetmen Sion Sono birer istisnadır.

Bu dönem aynı zamanda 1980’ler ve 1990’larda çoktan başlamış olan yeniden çevrilmiş filmlerle ve öykünmelerle baskın hale gelen post modern bir dönemdir. Yine bu dönemde düşük sanat ve yüksek sanatın karışık bir şekilde olduğunu ve bu sanat filmlerinin tür filmlerin stilini ödünç aldığını; bir veya aynı filmde birden fazla stil ve türün kullanıldığını görülmektedir. Ekranı yansıyanlar yapımın doğası gereği gizli değildir; doğrusal zaman parçalara ayrılmıştır ve diğer filmler metinler arası kullanımla referans olarak gösterilmektedir.

2000’lerde Japan Film Commission Promotion Council (Japonya Film Komisyonu Teşvik Konseyi) hükümet tarafından kurulmuştur. Sonraki yıl Japan Foundation sanata teşvik yasası yürürlüğe girmiştir. Bu girişimler medya sanatlarında (filmler de dâhil olmak üzere) istenilen teşviki sağlarken aynı zamanda getirilen şart ile hükümetin gerektiğinde film medyasını korumak için yardımını öngörmektedir. Ancak bu girişimlere rağmen yeni Japon filmleri için doğrudan destek olmamıştır. 2000’lerin karakteristik eğilimlerini kısaca özetleyecek olursak:

❖ Bu dönemde bir tür sinematik balon gibi aşırı film üretimi söz konusudur. Bu üretimde, dijital videoların, bireysel olarak film yapmanın bariyerlerinin düşmüş ve ucuz yolla ekipman mal edebilmenin etkisi büyüktür. Bir yılda 400 film üretilirken, aynı yıl 800’den fazla filmin piyasaya çıkmıştır. Bu üretime rağmen bütün filmlerin bulunması ve DVD halinde raflarda yer alması imkânsızdır.

❖ Piyasada tıpkı 1970’lerde ve 1980’lerdeki pink yapımlar gibi animeler egemendir. Film yapımlarında animelerin %60’lık bir paya sahip olmuştur.

❖ Yine bu dönemde sadece animeler değil mangalar da filmler için kaynak oluşturmaya başlamıştır. Ve beraberinde “live-action” yapımlar oluşmaya başlamıştır.

❖ Dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi, CGI (bilgisayar grafikleri) live-action filmlerde sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Yönetmenler ve yapımcılara oldukça bağımlılık yaratmış olan CGI, filmlerde çok fazla kullanılmıştır. Temel olarak CGI belirlenebilir ve gerçekçi olmayan bir algı yarattığı için filmlerdeki aşırı kullanımı da mağduriyet yaratmıştır.

❖ Muhafazakârlık ve riskten kaçınma konu seçimlerini belirlemiştir. Sadece yeniden çevrilen filmlerde değil klasik filmlerde, Kurosawa’nın *Tsubaki Sanjuro* (2007) veya *Hidden Fortress* (2008) filmlerinde bile, popüler mangalar, TV serilerine ve kurgusal bestseller eserlere dayanan güvenli bir tutum izlenmiştir.

❖ Ana akım olarak “şanlı” ellileri, savaş da dâhil olmak üzere, yansıtan ve bu dönemlerdeki Japonlar arasındaki toplumsal duyguları vurgulayan çok sayıda nostaljik film yapılmıştır.

❖ Ayrıca ana akım olarak, TV istasyonlarının döneme hâkimiyeti söz konusu olduğu için popüler seriler sinema filmlerine aktarılmıştır. Bu seriler genellikle geleneksel gizemler veya polisiye usulü olanlardır.

❖ Önceki bağımsız yönetmenler (Miike, Tsukamoto, Sono, Hiroki, Koreeda ve Kurosawa gibi) kendilerini hem uluslararası arenaya hem de topluma kabul ettirmiş ve sonrasında ise topluma yönelik filmler yapmaya başlamışlardır. Bu durum genellikle, her zaman olmasa da, sanatsal kalitenin azalmasına neden olmuştur.

❖ Olumlu bir eğilim olarak kadın yönetmenlerin aktif olarak yönetmenliklerine devam etmesi söz konusudur.

❖ DVD piyasasındaki çöküşle ilgili olarak yeni bağımsız yönetmenler için gelişmek zor olmuştur. Pahalı ana akım filmleri arasında onların bütçesiz ilk filmlerine pazarda yer bulamamışlardır. (1990’ların doğrudan video pazarı durumunda olduğu gibi). Yabancı film festivalleri ve giderek artan dış finansman pazarda yer bulma adına önemli rol üstlenmiştir.

Bu dönemle alakalı olarak queer yapımlar üzerine duracak olursak, queer yapımların geçmişi savaş sonrası dönemlere dayanmaktadır. 1990'larda çok fazla eşcinsel temalı filmlerin sayısı çok fazla olmamıştır ve "eşcinsel" kavramı toplum içerisinde çok fazla yer edinmemiştir. Bununla birlikte eşcinsel temalı filmler, eşcinsel porno kategorisinin çoktan var olmuş olmasına rağmen, batıda olduğu gibi homoseksüel veya basmakalıplarla çoğunlukla izleyiciyi eğlendirmek amacı içerisinde olmuştur. Bu durum da beraberinde bunun değişmesi için aciliyet gerektirmiştir 1991'de "Eşcinsel Patlaması" yaşanmış ve kadın dergisi CREA homoseksü-ellik üzerine özel bir sayı yayınlanmıştır. Diğer dergiler de aynı konuya yer vermeye başlamıştır. Sonrasında ise Fushimi Noriaki'nin *Private Gay Life* adlı kitabı ilk gay temalı bestseller olmuştur. Bir yıl sonra Kakefuda Hiroko *Labrys* adındaki ilk ve tek lezbiyen dergisini kurmuştur. Ancak sektörde çok fazla tutunamamıştır. 1992'de eşcinsel temalı bağımsız yapımlar boy göstermeye başlamış ve bir dizi insan ilişkilerinin konu olarak vurgulandığı filmlerle (açık saçık gösterimden ziyade) birlikte bu tema yeni bir hal almaya başlamıştır. Bunlar arasında dikkate değer yapımlardan bir tanesi Matsuoka Joji'nin *Karakara Hikaru (Radiant Light-1992)*'dur. Film ayarlanmış bir evlilikten sonra, kadının kocasının gay ilişkilerini sürdürmesine izin vermesini anlatmaktadır. Bir diğer yapım ise Nakajima Takehiro'nun bir kadının eşcinsel erkeklerle arkadaş olup, onların kendi dairesinde seks yapmalarına müsaade etmesini konu alan *Okoge (1992)* adlı filmidir. Eşcinsel pornosunun ciddi olarak ilk alkışı aldığı yapım ise Yamazaki Kuninori'nin 1993 yapımı *Soshite Bokura Wa Kawatta (That's When Things Changed)* filmidir. Film inşaat grubu içerisindeki iki eşcinsel erkeğin ilişkisini dürüstçe tasvir ederken onları dezavantajlı bir bakışla yansıtmaktadır. Bu yönde en büyük kamu ilgisi ise Nihon 1993 Telebi'nin 1993 yapımı *Dosokai* yapımla yakalanmıştır. Bununla birlikte kendini eşcinsel olarak tanımlayan yönetmenlerin ve bu temadaki yapımlarının yolu açılarak Hashiguchi Ryousuke'nin *Hatachi No Binetsu (Slight Fever of a Twenty Years Old, 1993)* ve *Nagisa no Sindband (Like Grains of the Sand, 1995)* gibi filmler yapılmıştır. *Nagisa no Sindband* filmiyle yönetmen Rotterdam Film Festivalinde "Grand Prix Ödülünü" kazanırken bu başarıyla Japonya eşcinsel filmleri ile uluslararası söylemde kendine yer edinmiştir. Uluslararası arenada tanınmış bir

diğer eşcinsel ise yönetmen ise Oki Hiroyuki'dir. Yönetmen erotik ve içe kapanık *Anata ga Suki Desu, Daisuki Desu (I Like You, I Like You Very Much, 1994)* gibi filmlerle porno piyasasında yükselmiştir. Japonya'daki eşcinsel yaşamı anlatan film 1994 Pink Grand Prix töreninde "Gümüş Ödül" almıştır.

1990'larla birlikte eşcinsel temasının üzerine düşülmeye başlanmış, milenyum çağında dünyadaki eşcinsel kesimin sesini duyurması ve toplumda kimlik kazanmasıyla da queer yapımlara ilgi daha da artmıştır. 2000'li yılların önemli queer yapımları; Ryousuke Hashiguchi'nin bekâr bir kadının hamile kalmak için gay bir çiftten yardım istemesini konu edinen *Hush! (2001)* filmidir. Bir diğeri 2005 yapımı Kudo Kankuro'nun Edo döneminde birbirini tutkuyla seven iki adamı konu edindiği *Yaji and Kita: The Midnight Pilgrims* filmidir. Takeshi Miike'nin 2006 yapımı Masaki Ato'nun romanına dayanan *4.6 Billion Year Love (Big Bang Love Juvenile A)* diğer önemli filmler arasındadır. Bir cinayet soruşturmasında tutuklanan genç ve hücre arkadaşı üzerinden şekillenmektedir. Jun'un hücre arkadaşı Shiro'yu öldürmesinin ardından polis derin soruşturma içine girer ve aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını ve ikilinin arasında romantik bir ilişkinin olduğunu fark eder. Bir diğer yapım, Koji Kawano'nun iki üniversiteli genç kadının ilişkisini anlatan josei manga-sından esinlenen *Love My Life (2007)* adlı filmidir.

2000 sonrası sinemasında karşımıza gelen manga, anime kaynaklı live-action filmlerine *Ichi the Killer* (Takashi Miike, 2001), *Azumi* (Ryuhei Kitamura, 2003), *Nana* (Kentaro Otani, 2005), *Tokyo Zombie* (Sakichi Sato, 2005, Japan), *Honey and Clover* (Masahiro Takada, 2006), *Sakuran* (Mika Ninagawa, 2006), *Death Note* (Shusuke Kaneto, 2006), *Crows Zero* (Takashi Miike, 2007, 2009), *Air Doll* (Hirokazu Koreeda, 2009), *From Me to You* (Naoto Kumazawa, 2010), *Himizu* (Sion Sono, 2011), *Gantz* (Shinsuke Sato, 2011), *Rurouni Kenshin üçlemesi* (Keishi Ohtomo 2012, 2014), *Parasyte* (Takeshi Yamazaki, 2014), *As the Gods Will* (Takashi Miike, 2014), *Our Little Sister* (Hirokazu Koreeda, 2015) vb. örnek olarak gösterilebilir.

2000 yılları ortaya çıkan live-action ve queer dışındaki yapımlardan biri Takeshi Kitano'nun 2002 yapımı birbirine kırmızı bir iple bağlı, iç içe geçmiş üç hikâyeden oluşan *Dolls* filmi ise eski aşkı arayan bir ya-

kuza, herkesin karşı çıktığı aşklarına sahip çıkmak için kendilerini kırmızı bir iple birbirine bağlayan iki âşık, hayran olduğu pop yıldızına ulaşmak isteyen bir adamın bitmek bilmeyen yolculuğu ve beraberinde hüznünlü bir Japon masalını anlamaktadır. Bir diğeri yine Takeshi Kitano'nun 2003 yapımı Feodal Japonya'ya ve 19.yüzyılın acımasızlığını vurgulayan filmi *Zatoichi*, 2003 yılında Venedik ve Toronto'da; 2004 yılında ise Rotterdam ve Sundance Film Festivallerine katılmış ve ödül kazanmıştır. Yönetmen Katsuhito Ishii'nin 2004 yapımı *The Taste of The Tea* filmi, herkesin kendine has gariplikleri olan altı kişilik Haruno ailesini ve tuhaf karakterlerini konu edinmektedir. Birçok ödül kazanan aynı zamanda Oscar kazanan ilk anime olan Hayao Miyazaki'nin 2004 yapımı animasyon filmi *Spirited Away* filminde, Chiro ve ailesinin bir gün yeni evlerine taşınmak için çıktıkları yolda karşılarına esrarengiz bir yol çıkar ve yolun ucunda ana kahraman Chiro esrarengiz bir dünyaya sürüklenir. Film, 2003 yılında "Uzun Metrajlı En İyi Animasyon Film" Oscar'ını kazanan Stüdyo Ghibli yapımı Japon animasyon filmidir. Dönemin bir diğeri yapımı, 2005 yapımı Yamashita Nabuhiro'nun filmi *Linda Linda Linda*, okul festivalinden önce şarkı söylemeyi öğrenmeye çalışan bir kız müzik grubunu ele almaktadır. 2008 yapımı Kiyoshi Kurosawa'nın filmi *Tokyo Sonata*, sıradan bir Japon ailesinin, aile reisinin önemli bir şirkette işini kaybetmesinden sonra parçalanışını anlatır. Film 2008'de Cannes, Toronto ve San Sebastian Film Festivallerinde, 2009'da da Rotterdam Film Festivali'nde ödül kazanmıştır. Yine bu dönemin bir diğeri yapımı, Hirokazu Koreeda'nın *Still Walking (Aruitemo Aruitemo, 2008)* filmidir. Zaman ve yaşamın herkesi değiştirdiği olgusunu hassas bir biçimde ele alan filmde, aile üyelerinden birinin ölümü üzerine bir araya gelen aile fertleri, büyüdükleri ve ebeveynlerinin yıllardır yaşadığı evde bir yaz günü bir araya gelmesini ve ilişkilerinde gelişen durumları konu edinmektedir. Shunji Iwai'nin yönettiği *All About Lily Chou Chou* filmi ticari bir başarı elde edemese de, 2001 yılında Berlin, Yokohama ve Şangay Film Festivallerinde onurlandırılmıştır. Kadın yönetmen Naomi Kawase'nin filmi *The Mourning Forest*, 2007 yılında Cannes'da Grand Prix ödülünü kazanmıştır. Hayao Miyazaki'nin animasyon filmi *Spirited Away* birçok ödül kazanırken aynı şekilde *Howl's Moving Castle* ve *Ponyo* filmi de bu başarıyı takip etmiştir.

Bunlar dışında bu dönemde ele alınan diğer önemli yapımlar: *United Red Army* (Koji Wakamatsu, 2007), *Shara* (Naomi Kawase, 2003), *The Rebirth* (Masahiro Kobayashi, 2007), *It's Only Talk* (Ryuichi Hiroki, 2005), *Eureka* (Shinji Aoyama, 2000), *Sweet Little Lies* (Hitoshi Yazaki, 2010), *Blue Spring* (Toshiaki Toyoda, 2001), *Sway* (Miwa Nishikawa, 2006), *Moon and Cherry* (Yuki Tanada, 2004), *Campaign* (Kazuhiro Soda, 2007), *Bright Future* (Kiyoshi Kurosawa, 2003), *Blood and Bones* (Yoichi Sai, 2004), *Tokyo Sora* (Hiroshi Ishikawa, 2002), *Millennium Actress* (Satoshi Kon, 2001), *Visitor Q* (Takeshi Miike, 2001), *All About Lily Chou-Chou* (Shunji Iwai, 2001), *Howl's Moving Castle* (Hayao Miyazaki, 2004), *The Secret World of Arrietty* (Hiromasa Yonebayashi, 2010), *Summer Wars* (Mamoru Hosoda, 2009), *Paprika* (Satoshi Kon, 2006), *Cat Soup* (Tatsuo Sato, 2001), *Pistol Opera* (Seijun Suzuki, 2001), *Tony Takitani* (Jun Ichikawa, 2004), *Fine, Totally Fine* (Yousuke Fujita, 2008), *Sad Vacation* (Shinji Aoyama, 2007), *Princess Raccoon* (Seijin Suzuki, 2005), *Villon's Wife* (Kichitaro Negishi, 2010), *Departures* (Youjiro Takita, 2008).

KAYNAKÇA

- Grossman Andrew, *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade*, Binghampton, The Howard Press, 2001.
- Kuloğlu, Gökhan, *Japon Film Yapım Stüdyoları*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 4, Mayıs 2016.
- Kuloğlu, Gökhan, *Japonya'da Yolculuğa Çıkmak İsteyenler İçin 10 Film*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 7, Ağustos 2016.
- Kuloğlu, Gökhan, *Modern Japon Sinemasında 10 Aile Drama Filmi*, Japon Sinema E-Dergisi, Sayı: 6, Temmuz 2016.
- Oylum, Rıza, *Uzakdoğu Sineması*, Başka Yerler Yayınları. 2011.

İnternet Kaynakları

- Ateş, Yavuz Murat, *Mucizeden Duraklamaya Japon Ekonomisi: Sonuçlar Sebepler* http://www.mfa.gov.tr/mucizeden-duraklamaya-japon-ekonomisi-sonuclar_-sebepler.tr.mfa, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
- Blankestijn, Ad, *A History of Japanese Film by Year: The Rise of Indies (1990-1994)*, <http://www.japannavigator.com/2015/07/a-history-of-japanese-film-by-year-rise.html>, (Erişim Tarihi: 15.09.2016).
- Blankestijn, Ad, *A History of Japanese Film by Year: Revival (1995-1999)*, <http://www.japannavigator.com/2015/07/a-history-of-japanese-film-by-year.html>, (Erişim Tarihi: 16.09.2016).
- Blankestijn, Ad, *A History of Japanese Film by Year: Postmodern Peak (2000-2004)* http://www.japannavigator.com/2015/07/a-history-of-japanese-film-by-year_20.html, (Erişim Tarihi: 16.09.2016).
- Gürova, Ercan, *Yekpare Geniş Bir An: The Taste of Tea*, <http://japansine-masi.com/yekpare>

genis-bir-an-i-the-taste-of-tea /Frank, (Erişim Tarihi: 16. 09.2016).

-Japanese Cinema of the 2000s, <https://mubi.com/lists/japanese-cinema-of-the-2000s>, (Erişim Tarihi: 17.09.2016).

-Özgür Ansiklopedi, Cinema of Japan, https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Japan#2000s, (Erişim Tarihi: 17.09.2016).

-Top Ten Japanese LGBT Films,

<http://jfilmpowwow.blogspot.com.tr/2009/06/top-ten-japanese-lgbt-films.html>, (Erişim Tarihi: 17.09.2016).

biyografi

Ahmet Ziya Sekendiz

1978 yılında İstanbul'da doğdu. Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesinden mezun olduktan sonra Beykent Üniversitesinde Sinema TV bölümünde yüksek lisansı bitirdi. Uzun yıllardan beri çeşitli kuruluşlar için yazarlık, çevirmenlik ve yönetmenlik yapmaktadır.

Ayşe Altun

03 Ağustos 1991'de Sakarya'da doğdu. 2013 yılında Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede 2016 yılında Sinema Bilim dalında "Türkiye'de Belgesel Sinema Aracılığıyla Kadın Emeğinin Görünür Kılınması" teziyle yüksek lisansını tamamladı.

Birsen Albayrak

28 Şubat 1994'te İstanbul'da doğdu. 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. SETA'da Medya ve İlişkiler bölümünde, lmm Design'da da proje stajyerliği yapan yazar, içerik editörü olarak kariyerine devam etmektedir.

Deniz Balcı

14 Ocak 1990'da Muğla, Fethiye'de doğdu. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden 2014'te mezun oldu. Yönetmen ve yazar Handan Öztürk'ün asistanı olarak film ve belgesel çalışmalarında senaryo doktorluğu ve yönetmen yardımcılığı yaptı. Yönettiği kısa film çalışmaları olan Deniz Balcı, aynı zamanda çeşitli üniversite ve özel kurslarda senaryo üzerine eğitmenlik yapmaktadır.

Şuan Şebnem Ferah'ın 20.Sanat Yılı belgesel kitabı üzerinde çalışmaktadır.

Ercan Gürova

14 Temmuz 1981 'de Ankara'da doğdu. 2003'te Abant Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği bölümünden mezun olduktan sonra 2009'da Ufuk Üniversitesinde Uluslararası İlişkiler bölümünde yüksek lisansını tamamladı. 2015'te Atılım Üniversitesi İngiliz Kültürü ve Edebiyatı doktora programına başlamıştır. Ankara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulunda 2006'dan beri İngilizce Okutmanı olarak görev yapmaktadır. Gürova'nın Aziz in Foreign Lands ve Literary Inquiries adlı yayınlanmış iki kitabı vardır.

Gökhan Kuloğlu

20 Mart 1991 'de Yomra 'da doğdu. 2010'da Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünden Haziran 2014'de mezun olduktan sonra Marmara Üniversitesi Sinema Yüksek Lisans programına başlamıştır. Kuloğlu'nun çalışmaları arasında: Afrika ve Osmanlı Belgeseli projesinde yapımcı asistanlığı, İGİAD Gençlik Kurulu Koordinatörlüğü, Avrupa Rüyası Projesi sanat yönetmenliği gibi tecrübeleri bulunmaktadır. Günümüzde ise Japon Sineması Platformu yöneticiliğini yaparken kitap ve dergi çalışmaları yürütmektedir.

Olca Karasoy

1991 yılında İstanbul'da doğdu. Arel Üniversitesi Gazetecilik bölümünü bitirdi. Çeşitli gazete ve dergilerde muhabirlik yaptı. 2016 yılında Beykent Üniversitesi Sinema TV bölümünde yüksek lisans yaptı. Tezlerini animeler üzerine hazırladı ve animeler ile ilgili bir belgesel film çekti. Çeşitli dergi ve sitelerde oyun, anime, sinema makaleleri yazan Olca Karasoy, kitap çalışmalarını sürdürmektedir.

20 Ağustos 1994 tarihinde Malatya’da doğdu. 2002 yılında kazandığı Marmara Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım bölümünün son sınıf öğrencisi olarak devam etmektedir. Marmara Üniversitesi Medya Merkezi’nin başta halkla ilişkiler ve habercilik konular olmak üzere iletişimin pek çok alanında tecrübe edinmiştir. İstanbul Medya Akademisi Reklamcılık kursunu tamamlamıştır. 33. İstanbul Film Festivali, TRT Belgesel Günleri, 1. Karavan Kore Film Günleri gibi organizasyonlarda gönüllü olarak çalışmıştır.

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE JAPON SİNEMASI

HAZIRLAYAN : GÖKHAN KULOĞLU

Doğu'nun güneşi Japonya topraklarında sinemanın başlangıcından günümüze kadar uzanan yolculuğu sizleri bekliyor. Batıdan aldıklarını her daim yerelleştirmenin yollarını bulan Japon toplumunda sinemanın seyirciyle tanışması her ne kadar Batılı bir biçimde olsa da, zaman içerisinde yerel unsurlar tarafından kuşatılarak yeni bir anlatı dili oluşturmayı başarmıştır. Tarihin belli dönemlerinde ağır darbeler almasına rağmen dünya sinemasına adından söz ettiren filmler, yönetmenler ve özgün anlatı biçimleri bırakmayı başarmıştır.

Siyah beyaz filmler, perde arkasından gelen seslendirmeler, makyajlı yüzler, hareket ve müzik arasındaki kurgusal bütünlük ile gelenek biçimi yansıtan Japon sinemasının sessiz dönemi, savaş sonrası dönemde yerini bireye ve onun varoluşsal meselelerine eğilen daha özgürlükçü filmlere bırakmıştır. Televizyonun evlere girmesiyle, yaşanan ekonomik kriz- lerle sarsılan Japon sineması günümüzde özgün örnekleriyle adından söz ettirmeye devam etmektedir.



9786056550515

