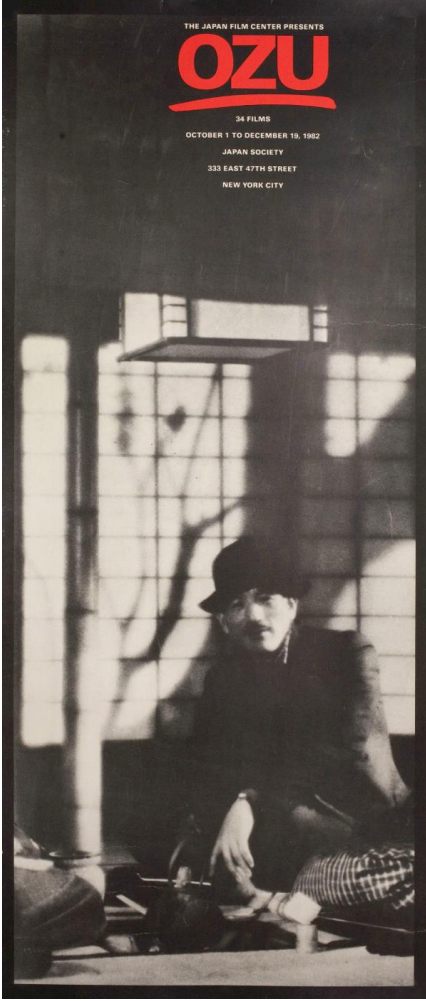


KATHE GEIST İLE SON KİTABI “OZU: YAKINDAN BAKIŞ” ÜZERİNE

Seda Usubütün



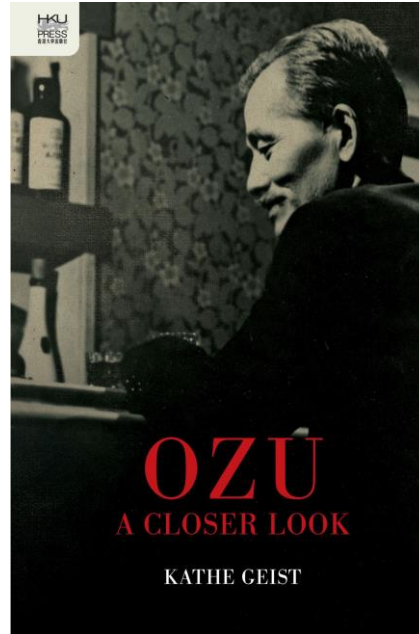
Dergimize daha önce de katkı vermiş yazarlardan Kathe Geist’in, Japon film yönetmeni Yasujiro Ozu (1903-1963) üzerine uzun yıllardır sürdürdüğü çalışmalarının bir ürünü olan 2022 kitabı, *Ozu: Yakından Bakış* (*Ozu: A Closer Look*) çok yakında kitapçılarda olacak. Çevrimiçi ön siparişi başlamış olan bu heyecan verici kitabı hakkında kendisi ile bir söyleşi gerçekleştirdik.

SU: *Kitabınızın önsözünde çalışma odanızın duvarında asılı olan St.John portresinden ve Ozu’nun portresinden söz ediyor, onların bakışlarında gördüğünüz kabullenilmiş kederi “yaşamın kısıtları için yas tutarken insanın budalalıklarına gülmek” şeklinde betimliyorsunuz.Yaşam karşısında bu şekilde konumlanmak size ne ifade ediyor? Ozu’nun yaşamına ve çalışmalarına olan ilginizin açıklaması bu satırlarda mı gizli?*

KG: Bu, tipik bir hümanist duruş, öyle değil mi? **Ozu** söz konusu olduğunda fazladan bir de mizah var işin içinde. Bu duruştaki hüznün ve acınma duygusu (*pathos*) beni kendine çekiyor, ama sanırım ben kişisel olarak daha iyimserim ve yaşamın kısa oluşu konusunda **Ozu**’dan daha az takıntılıyım. Yine de ondaki mizahı ve ironiyi seviyorum.

SU: *Ozu'ya olan profesyonel ilginize gelirse; kitabınızla Ozu üzerine yapılmış önceki çalışmaları tamamlayıcı olmayı amaçladığınızı, ama aynı zamanda katılmadığınız bazı düşüncelere de meydan okuyacağınızı söylüyorsunuz. Meydan okuduğunuz eleştirilerden birisi de David Bordwell'in, Ozu'nun filmlerindeki anlatı yapısının ve içerdiği anlamların belirsizliği üzerine olan düşünceleri. Kitabınızda ayrıntılarıyla yer alan Ozu'nun anlatı stili ve stratejileri hakkında okuyucularımızla neler paylaşmak istersiniz?*

KG: **Bordwell** bir formalist ve **Ozu**'nun çalışmalarındaki biçimsel yanı, yani estetik/yapısal özellikleri anlatmakta muhteşem, ama anlatı içeriğinin inceliklerini ayırt etmekte çok iyi değil. Öyle görünüyor ki, **Ozu**'nun yalnızca karmaşık görsel yapılar yaratma yeteneği olduğunu ve görsel olana odaklanmak için anlatı yapılarını çok basit tuttuğunu varsayıyor. **Ozu**'nun stili ve kişiliği her neyse/neydiyse, anlatıları basit ve biraz bağlantısız görünür, ama yakından bakarsak onların ne kadar mükemmel inşa edildiklerini ve anlam dolu olduklarını görmemiz olasıdır. Dahası, **Ozu**'nun kullandığı sembolizm düzeni nefes kesici. **Bordwell** varlığını dahi inkâr ediyor ama ben bu sembolik düzenin anlatılarında nasıl tutarlı, anlamı tamamlayıcı ve yükseltici şekilde çalıştığını gösterdim.



SU: *Kitabınızın ilk bölümünde 1936 öncesi sessiz filmlerini örnek alarak Ozu'nun yineleyen motif, gösterge ve sembollerini inceliyor, Ozu'nun tüm külliyatına uygulanabilecek bir yöntem geliştirmeye çalışıyorsunuz. Ozu*

kendisi de bu erken dönem sessiz filmlerini serbest deneyler yapma dönemi olarak adlandırıyor. Ozu'nun stilinin geç dönem filmlerinde kemikleştiğini söyleyen eleştirmenlere karşı duran bu incelemenizin temel bulgularından söz eder misiniz?

KG: Ozu erken döneminde biçimsel deneyler yaptı ve bu biçimsel acayıplıkların pek çoğundan vazgeçti; bazı şeyleri nedensiz (benim fark edemediğim) şekilde odak dışı bırakması gibi. Ve farklı anlatı türleriyle de deneyler yaptı, suç hikâyeleri, aşk hikâyeleri, öğrenciler, işçi sınıfı ve kuşatılmış maaşlı çalışanlarla ilgili hikâyeler. Ancak değişmeyen çizgileri de var, sembollerini kullanımı, izleyici ile dalga geçmesi, hikâyenin gerçekte nereye doğru ilerlediğine dair izleyiciyi askıda bırakması gibi. Anlatıya yorum getiren veya siyaset gibi anlatı dışı konulara göndermeler yapan sade göstergeler, reklamlar veya sinema afişleri de yerleştirir. Son dönem filmlerinde artık sinema afişlerini görmüyoruz ama hala bazen posterleri yorum katmak için kullanabiliyor. Örneğin, *The End of Summer*'da (Kohayagawa-ke no aki, 1961), tren platformunda oturan genç bir çift var. Genç adam uzaktaki bir şehirde bir işi kabul etmek üzere. Adam ve kadın birbirlerinden hoşlanıyor, ama henüz bir çift değiller ve adamın kararına bakılırsa hiçbir zaman da bir çift olmayacaklar. Hal böyleyken, yakınlarındaki bir Fuji Bank reklamı şöyle diyor, "Parlak Geleceğiniz". Ve tabii ki, filmin sonunda kadın adamla yaşamak üzere o uzak şehre gitmeye karar veriyor, yani posterin gösterdiği doğru çıkıyor.

SU: *Kitabınızın ikinci bölümü Ozu'nun 1936-1952 arası sesli filmleri hakkında. Burada odağınız Ozu'nun filmlerinin yapıldığı tarihsel ve kültürel bağlamı nasıl yansıttığı üzerine ve özellikle Ozu'nun aynı filme karşıt ideolojileri yerleştirebilme yollarını göstermeye çalışıyorsunuz. Bazı filmlerinde gizli propaganda olduğunu iddia eden bazı eleştirmenlerin aksine siz, aynı filmlerde direnişin izlerini görüyorsunuz. Sizce Ozu, filmlerinde kendi tarihsel ve kültürel ortamında ideolojik olarak taraf olduğu veya olmadığı şeyleri açıkça göstermeye çalışıyor muydu? Ve/veya filmlerinde ideolojik tartışmaların muhalif taraflarını kapsamasına katkı yapanın, onun gerçekliği 'olduğu gibi' temsil etmeye olan bağlılığı olduğuna mı inanıyorsunuz?*

KG: Ozu'nun filmleri en başlardan 1952'ye kadar sansüre uğradı; önce komünistlere zulmeden polis devleti tarafından, sonra savaş sırasındaki askeri

hükümet tarafından ve en sonunda Amerikan İşgali yetkilileri tarafından. **Ozu** gençlik yıllarından itibaren otorite karşıtıydı ama bunu hiçbir zaman filmlerinde açık olarak ifade edemedi. Bunun yerine iktidarda olan hükümetlere karşı incelikli iğneler kullandı. Özellikle Japonya'nın önce dostu sonra müttefiki olan Nazilere karşı nefreti, *The Only Son* (Hitori musuko, 1936) ve *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmlerinde apaçıktır. Bu nefretinin temel nedeni, onların Alman film endüstrisini ortadan kaldırmış olmalarıdır. Kitabımın ilk bölümü Alman Weimar filmlerinin **Ozu** üzerindeki etkisinin derecesini ve Nazilerin tüm bir film kültürünü nasıl mahvettiğini ayrıntılandırmaktadır. *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmindeki bir karede genç kız gazetede **Marlene Dietrich**'in büyükçe ve tanınabilir bir fotoğrafına bakmaktadır. Bildiğiniz gibi, **Dietrich** kariyerine Alman Weimar filmleri ile başlamış, Amerika'da yaşamaya başladıktan sonra Almanya'ya geri dönüp Naziler için çalışmayı inatla reddetmiş, hatta Nazi karşıtı amaçlarla çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla filmde **Dietrich**'in fotoğrafını göstermesi, en azından Nazilerin 1920'lerde ve 1930'ların başlarında Almanya'nın canlı film endüstrisinde yaptıkları tahribata kinayeli bir göndermedir.



Batılı eleştirmenler genelde **Ozu**'nun iki savaş dönemi filminde Japonya'nın savaşlarını nasıl desteklediğini gördüklerinde umutsuzluğa kapılırlar ancak bu filmler hükümetleri desteklemekten çok Japon halkını desteklemektedir. *The Brothers and Sisters of the Toda Family* (Toda-ke no kyodai, 1941) Mançurya'nın sömürgeleştirilmesini onaylamaktadır (ve hiç de gizli olmayan bir şekilde), ama Depresyon dönemindeki Japonlar için Mançurya bir umut kaynağıdır. Solcular dahi Mançurya'da bir sosyalist ütopya yaratmayı öngörmüşlerdir. *There Was a Father* (Chichi ariki, 1942) filmi, **Ozu**'nun da 1937-39'da birlikte Çin ile savaştığı Japon askerlerini destekler ve yüceltir, ama aynı zamanda, daha incelikli bir şekilde, bu askerlerin (acımasızlıklarıyla nam salmış olan) komutanlarına da bir hesap keser, sorumlu oldukları her bir askerle yakından ilgilenirler, her bir asker birisinin oğludur ve her bir ölümün sorumluluğu onların üzerindedir.

Ozu'nun Amerikan İşgaline karşı olduğunu savunan eleştirmenler vardır, ama bu saçmadır. **Ozu** dâhil pek çok Japon, Amerikalıların uyguladığı reformları desteklemiştir. Japon kadınların özgürleşmesi bu reformlar arasında en tartışmalı olanlardandır, ama **Ozu** İşgalin çok öncesinde filmlerinde güçlü kadınlar betimliyordu. Elbette kimse ülkesinin yabancı bir askeri hükümet tarafından işgalinden mutlu olmaz ve *The Flavor of Green Tea Over Rice* (Ochazuke no aji, 1952) filminin sonunda dokunaklı, incelikli ve büyüleyici bir sahne vardır.



Kahraman, bir Pan Amerikan uçağı ile Güney Amerika'ya uçmaktadır. Bu uçakların kuyruğı Amerikan bayrağı desenlidir. **Ozu** durağan kamerası ile ünlüdür ve hareketi izlemez. Uçak uzaklaşırken kamera onu izlemez ve sonuç olarak kuyrukta yer alan bu Amerikan bayrağı yavaşça kareden çıkar. Yerde heyecanla el sallayan insanlara yedi kesme yapılır. Öykü düzeyinde bu insanlar uçaktaki arkadaşlarına el sallamaktadır, ama görsel ve metaforik düzeyde 1952'de sona eren İşgal'e el sallamaktadırlar. Bu sahne aynı zamanda, **Ozu**'nun stil özelliklerinin yalnızca estetik amaçların ötesinde işlev gördüğünün de iyi bir örneğidir.

SU: Kitabınızın onuncu bölümünde Ozu'nun bir dizi toplumsal cinsiyet konusunu ele alışına odaklanıyorsunuz: ataerkillik, feminizm, cinsiyet, evlilik, istismar, şiddet ve aynı-cins ile ilişkiler gibi. Tümünde işlenen ataerkilliğin azalması ve Japonya'da kadının statüsünün yükselişi. Ozu'nun filmlerinde Japonya'daki aile yaşamı temel temalardan birisiydi ve özerklik-bağımlılık boyutunun farklı aşamalarında olan kadın karakterler, karı-koca, baba-kız ve anne-kız ikilileri aracılığıyla resmedildi. Kültürel etkileri de dikkate alarak, Japon kadınlarının güç mücadelesini, Ozu'nun gözünden, nasıl görüyorsunuz?

KG: Ozu'nun gençken cebinde hep **Pearl White**'ın fotoğrafını taşıdığı söylenir. **White**, sessiz film döneminden bir Amerikan aksiyon/macera filmleri serisindeki kadın kahramandı. **Ozu**, güçlü kadınlara olan hayranlığını hiç yitirmemiştir. *Dragnet Girl* (Hijosen no onna, 1933) ve *What Did the Lady Forget?* (Shukujo wa nani o wasuretaka, 1937) filmlerinde oldukça güçlü ve bağımsız kadınları anlatır, ancak bu kadınlar bir tür fantezi dünyasında yaşamaktadırlar çünkü bu filmler Japonya'daki gerçek yaşam hakkında değildir. Yine de *Early Summer* (Bakushu, 1951) filminde, İşgal sırasında gerçek bir 'modern ve bağımsız' kadının ne olduğuna ilişkin sunulan meydan okumayı kabul eder. Elbette, aynı filmlerinde kadınların zaafı ile de dalga geçmiştir. Yine de **Ozu**'nun kadınları nasıl ele aldığına ilişkin en belirgin özelliği olarak şunu söyleyebilirim: tek istisna dışında —Akiko, *Tokyo Twilight* (Tokyo boshoku, 1957)— **Ozu** asla kadınları kurban olarak göstermemiştir ve bu alışılmamış bir durumdur. Sözüm ona Japon kadınına sempati ile bakan Japon yönetmenler (**Mizoguchi, Naruse**), kadınları genelde kurban olarak resmetmişlerdir.

SU: *Ozu'nun diğer yönetmenler/filmler üzerine olan etkisini kitabınızın on ikinci bölümde ele alıyorsunuz; özellikle, Wim Wenders, Peter Handke, Kohei Oguri, Wayne Wang, Masayuki Suo gibi yönetmenler ve Escapade in Japan (Arthur Lubin, 1957) filmi. 1988'de yazdığınız "The Cinema of Wim Wenders: From Paris-France to Paris-Texas" kitabınızda Wenders'ın kariyerindeki ilk 20 senesini incelemiştiniz. Yeni kitabınızda bu incelemeyi ne şekilde geliştirdiniz? Yeni yazdıklarınız ile Ozu ve Wenders arası benzerlikler ve farklılıklar konusundaki kendi görüşlerinize de bir meydan okuma fırsatı yakaladınız mı?*

KG: Bu kitapta **Ozu** ile **Wenders** arasındaki estetik ilişkiye daha öncesinde olası olmayan bir ayrıntıda yaklaşabildim. **Ozu'nun Wenders** üzerindeki etkisi üç kategoride ele alınabilir. Birincisi; **Wenders, Ozu'nun** filmlerini kendi geleneksel olmayan film stilini sürdürmek için bir izin/onay olarak görmüştür. Her ikisinin stilleri ve anlatıya olan yaklaşımlarındaki benzerlikleri ayrıntılı olarak ele aldım. İkincisi; **Wenders'ın Ozu** filmlerinden bazı şeyleri gerçekten ödünç aldığı anlaşılıyor ve neleri aldığı herhangi bir zamanda hangi **Ozu** filmlerine ulaşabildiği ile korelasyon gösteriyor. Örneğin erken **Wenders** filmlerinden *King of the Road*'da (Im Lauf der Zeit, 1976), o zamanlar New Yorker Films tarafından dağıtımda olan **Ozu'nun I Was Born, But...** (Umarete wa mita keredo, 1966) filminden alıntılar var. *Paris, Texas* (1984) filminde de **Wenders'ın** o zamanlar yaşadığı Amerika'da 1982'ye kadar gösterilmemiş olan bazı erken **Ozu** filmlerinden alıntılar var. Üçüncü olarak; belgesel filmi *Tokyo Ga'nın* (1985) yanı sıra diğer bazı kurmaca filmlerinde de **Wenders, Ozu'ya** övgülerini sunar. Bunlardan ilki *Alice in the Cities*'deki (Alice in den Städten, 1974) film müziği olmak üzere, belki de en geniş çaplı olanı *Until the End of the World*'deki (Bis ans der Ende der Welt, 1991) Japon hanı sekansıdır. Han sahipleri olarak **Ozu'nun** düzenli ekip üyeleri olan **Chishu Ryu** ve **Kuniko Miyake**'yi kullanmıştır.

Wenders da aralarında olmak üzere, **Ozu'dan** etkilenen bazı yönetmenler hakkında ilginç olan bir nokta, **Ozu'nun** anlatılarını **Bordwell** gibi görmüş olmalarıdır: Bağlantısız, açık-uçlu, muğlak vb. Böyle olmadıklarını ben gösterdim, ama **Wenders'ın** ve diğer yönetmenlerin **Ozu'dan** etkilenimi ve aldıkları onay tam da bunu yapmak üzere oldu. Dolambaçlı, açık-uçlu ve muğlak hikâyeler yarattılar! İşin ilginç, Japon taklitçileri benzer şekilde açık-uçlu anlatılar

oluşturmadılar. Japon sanatı ve dili farklı nüans ve inceliklerle doludur, öyle anlaşılıyor ki **Ozu**'nun Japon meslektaşları onun filmlerini, Japon olmayan avangart yönetmenlerden çok daha iyi anlamıştı.



Chishu Ryu ile Kuniko Miyake (*Until the End of the World*)

SU: *Kitabınızın son bölümünü izleyen Sonsöz bölümünde “Peki modern mi?” sorusunu soruyorsunuz. Bu sorunuza yanıt verirken Ozu'nun kendisi hakkındaki düşünceleri yanı sıra dünyanın dört bir yanındaki avangart film yapımcılarına olan etkisini dikkate alıyorsunuz. Nasıl bir sonuca ulaştınız?*

KG: “Modern”i nasıl tanımladığınıza göre değişir. Estetik söz konusu olduğunda, 20. yy başlarında Batı’da modern olarak kabul edilenler, Japonya’da geleneksel kategorisindeydi. **Ozu**'nun bu geleneksel Japon estetiğini filmlerine uyarlaması onu modern mi yapar, geleneksel mi? Elbette **Ozu**, kendisini avangart olarak görüyordu, en azından erken deneysel günlerinde bu böyleydi ve Fransız Yeni Dalga yönetmenleri gibi **Ozu** da sinemanın ne olabileceğine ilişkin sınırları zorlamak istiyordu. Sonuçta, Japonya'nın Yeni Dalga yönetmenleri onu eski kafalı bulsa da, Japonya dışındaki avangart yönetmenlere —**Wenders**'tan **Jim Jarmusch**'a ve **Abbas Kiarostami**'ye— olan etkisinin derecesini göz önünde bulundurursak, en azından Batı’da biz ona modern diyebiliriz.

SU: Kitabınız yayımlanmak üzere ve yaşamınızın son 30 yılını bu kitabı yazarak geçirdiniz. Bu büyük işi tamamlamış olmak konusunda neler hissediyorsunuz ve yolun ilerisinde sizin için ne var?

KG: Son 30 yılımlı aralıklı olarak **Ozu** üzerine çalışarak ve yazarak geçirdim, ama kitabın yazımı yalnızca 3 yıl sürdü ve bunu olası kılan dijital devrime çok şey borçluyum. Pek çok genç insan bunu anlamakta zorlansa da 1970'lerden 1990'ların büyük bir kısmına kadar filmler ve film yapımcıları hakkında yazmak ancak filmlere fiziksel olarak ulaşırsanız olasıydı. O yıllarda New Yorker Films ile ilişkiydim ve onlarda olan **Ozu** filmlerine erişebiliyordum, sonrasında bazı **Ozu** filmleri de video kaset olarak erişilebilir oldu. DVD'ler icat olduktan sonra tüm filmleri DVD olarak yayımlandı ve ben de tümüne ulaşabildim ki bu sayede kariyerimin erken zamanlarında olası olmayan ince detay çalışmalar ile filmlerini çözümleyebildim. Aynı zamanda, internetten erişilebilen inanılmaz hacimlerdeki bilgi sayesinde, filmlerinde yer alan bazı referansları eskiden olası olmayan bir kolaylıkta izleme ve anlamlandırma şansım oldu. Örneğin, *Late Spring* (Banshun, 1949) filminde ünlü bir Coca-Cola tabelası çekimi vardır. Bizlere Coca-Cola'nın Japonya'ya Amerikan Ordusu ile birlikte geldiğini hatırlatır, ama bu tabelanın altında neredeyse algılanamaz özellikte elle boyanmış bir yön tabelası daha vardır. Görüntüyü monitörümde dondurduğumda şöyle yazdığını görüyorum: Hiratsuka Beach. Hızlı bir Google taraması bana Hiratsuka Plajı'nın tarihsel ve stratejik önemini gösteriyor ve artık tabelanın neden İngilizce olduğunu ve Hiratsuka Plajı'nı 1949'da kimlerin kullanıyor olabileceğini keşfediyorum. O zamanlar, İşgal yetkilileri Japon yönetmenlerin filmlerinde ne savaştan ne de İşgalcilerin kendi askeri varlıklarından söz etmelerini istemiyordu, ama Hiratsuka Plajı her ikisine de gönderme yapıyor. Belki de **Ozu**'dan başka kimse o göstergeyi fark etmeyecekti ama kendisi, Amerika sansürünü alt ettiğini bilmenin tatminini yaşamış olmalı! Sonuçta, bu düzeyde bir yakın bakış ancak günümüzde sahip olduğumuz dijital araçlarla olası.

Yola devam etmek konusunda ise, böyle bir yayın yaptığınızda insanlar sizden daha pek çok şey yazmanızı istiyorlar. Örneğin, bir arkadaşımın *A Companion to Japanese Cinema* başlıklı antolojisi için kitap değerlendirme yazısını yeni tamamladım, *Quarterly Review of Film and Video*'da yayımlanacak. Dolayısıyla önümüzdeki bir süre daha yazma ve konuşma davetleri gibi bazı işlerim olmasını bekliyorum. Artık başka kitap yazacağımı sanmıyorum ama bir blogum

(millbrookhousenews.com) var ve orada kişisel yazılarım, kısa kitap ve film değerlendirmelerim ve birkaç fotoğraf albümüm yer alıyor. **Ozu** kitabına başlamadan önce üzerinde çalıştığım iki yazı olmuştu, biri Japonya hakkında, diğeri aileme ait olan atalarımızdan kalma bir portre hakkındaydı. Kitaba başladıktan sonra bloga çok az katkı yapabildim, artık daha fazla ilgi göstermeyi umuyorum.