

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM SOSYOLOJİSİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

JAPON POPÜLER KÜLTÜRÜNDE ÖLÜM
OLGUSU: ÇAĞDAŞ JAPON SİNEMASI ÖRNEĞİ

MADİNA NUREEVA

2501150952

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. H. ESRA ARCAN

İSTANBUL-2020

TEZ ONAY SAYFASI



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : MADINA NUREEVA Numarası : 2501150952
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : GAZETECİLİK/İLETİŞİM SOSYOLOJİSİ/YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DOÇ. DR. HEDİYE ESRA ARCAN
Tez Savunma Tarihi : 10.01.2020 Saati : 13.00
Tez Başlığı : JAPON POPÜLER KÜLTÜRÜNDE ÖLÜM OLGUSU: ÇAĞDAŞ JAPON SINEMASI ÖRNEĞİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ		Kabul
2- DOÇ. DR. HEDİYE ESRA ARCAN		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ HAKAN AYTEKİN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ PERİHAN TAŞ		

ÖZ

JAPON POPÜLER KÜLTÜRÜNDE ÖLÜM OLGUSU: ÇAĞDAŞ JAPON SİNEMASI ÖRNEĞİ

Madina NUREEVA

Bu çalışmada Japon popüler kültürünün bir unsuru olan Japon çağdaş sinemasında ölüm olgusu nicel ve nitel çözümleme yöntemleriyle incelenmiştir. Ölüm olgusunun geleneksel ve popüler Japon kültüründeki önemine vurgu yapan bu çalışma, 1990'lı yılların başından günümüze kadar süren zaman dilimi içinde çekilen sinema filmlerindeki ölüm ve ölüme ilişkin tema ve söylemler üzerine odaklanılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünce kültür ve popüler kültür tanımı ile sinemanın toplumsal etkisi, ikinci bölümünde ise sosyolojik açıdan ölüm, çağdaş Japon sinemasında ölümün yeri olguları araştırılmıştır.

Çalışmanın araştırma örneklemini Hirokazu Koreeda'nın Maboroshi (1995), After Life (1998) filmleri ve ayrıca Yojiro Takita'nın Departures (2008) filmi oluşturmaktadır. Yas, öbür dünya ve cenaze töreni gibi konulara değinen bu filmler eleştirel söylem çözümlemesi çerçevesinde dünyadan öbür dünyaya yolculuk olarak ölüm, acı kaynağı olarak ölüm, ölümün eşitleyiciliği ve doğduğu yerde ölmenin önemi konuları bağlamında incelenmiştir. Kategorik içerik analizi yöntemiyle yapılan incelemede ölümle ilgili, cenaze töreniyle ilgili, ölen kişiyle ilgili ve ölümden sonraki yaşam ile ilgili anahtar kelimeler gruplandırılarak nicel analizi yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: *Popüler Kültür, Ölüm, Japon Sineması, Hirokazu Koreeda, Yojiro Takita*

ABSTRACT

THE PHENOMENON OF DEATH IN JAPANESE POPULAR CULTURE: CONTEMPORARY JAPANESE CINEMA

Madina NUREEVA

In this study, the phenomenon of death in Japanese contemporary cinema, which is an element of Japanese popular culture, is analyzed with, using quantitative and qualitative analysis methods. Analyzing the importance of the phenomenon of death in traditional and popular Japanese culture, this study focuses on the themes and discourses of death in movies released from the early 1990s to the present. In the first part of the study, the definition of culture and popular culture also the social impacts of cinema were explained, in the second part, death as a sociological issue, the place of death in contemporary Japanese cinema were investigated.

The sample of research of the thesis is *Maboroshi* (1995) and *After Life* (1998) films by Hirokazu Koreeda and *Departures* (2008) film by Yojiro Takita. These films, which containing themes such as mourning, afterlife and funeral ceremony, are analyzed with, using critical discourse analysis in the context of death as passage from this world to the other world, death as a source of pain, the equality of death and the importance of death in the place of birth. In this thesis conducted by categorical content analysis method and film analysis method, the keywords related to death, keywords related to the funeral ceremony, keywords related to someone who died and the keywords related to life after death were analyzed quantitatively.

Keywords: *Popular Culture, Death, Japanese Cinema, Hirokazu Koreeda, Yojiro Takita*

ÖNSÖZ

Ölüm ve ölüm olgusu evrensel bir gerçek olduğu kadar toplumlar tarafından yorumlanması kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir. Bir kültür için yas sebebi olan ölüm başka bir kültür için tamamen farklı anlamlar ifade edebilmektedir. Sinema bu ve buna benzer sübjektif konuları anlatmada kullanılan etkili bir yöntemdir. Bu çalışmada Japon sineması ve Japon sinemasından seçili yönetmenlerin filmlerinde ölüm olgusuna ne şekilde yer verdiği değerlendirmeye alınmıştır.

Türkiye’deki akademik çalışmaları göz önünde bulundurarak bu çalışmanın amacı sosyolojik bir olgu olarak ölüm ve Japon sineması alanlarındaki boşluğu doldurmak ve bu konularda gelecek çalışmalar için kaynak oluşturmaktır. Bu çalışmaya hazırlanırken özellikle ölüm konusunda ulusal kaynakların kısıtlılığından dolayı kaynaklara ulaşmakta zorluk yaşanmıştır. Bu yüzden ölüm ve Japon kültüründe ölümün yeri ile ilgili ağırlıklı olarak yabancı kaynaklara başvurulmuştur.

Bu süreç içinde çalışmanın hazırlanması, devam ettirilmesi ve seçilen yöntemin uygulanması konusunda bana yol gösteren ve destek olan danışman hocam Doç. Dr. Hediye Esra Arcan’a teşekkürlerimi sunuyorum.

Yoğun bir çalışma süresi boyunca yanımda olan ve bana her türlü yardım sunan Japon Sineması Platformundan çalışma arkadaşlarıma ve diğer arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İstanbul, 2019

Madina NUREEVA

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR UNSURU OLARAK SİNEMA

1.1 Kültürün Etimolojik ve Kökensei Tarihi.....	3
1.2 Elit Kültür ve Popüler Kültür Ayrımı	7
1.3 Popüler Kültürün Sosyal ve İdeolojik Etkileri	14
1.4 Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Sinema ve Sinemanın Toplumsal Etkisi ..	19
1.5. Japon Popüler Kültüründe Sinemanın Yeri.....	23
1.5.1. Yumuşak Güç olarak Japon Popüler Kültürü.....	24
1.5.2. Yumuşak Güç Olarak Manga ve Anime	27
1.5.3. Japon Sinemasının Gelişimi: 1896 – 1990 yıllar	28
1.5.4. Çağdaş Japon Sineması: 1990 Yıl - Günümüz.....	31

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ JAPON SİNEMASINDA ÖLÜM OLGUSU

2.1. Sosyolojik Açıdan Ölüme Genel Bakış	36
2.1.1. Tanatoloji: Ölüm Bilimi.....	38
2.2. Japon Geleneksel Din Kültüründe Ölüm	40

2.2.1. Şintoizm	40
2.2.2. Budizm	41
2.2.3. Hristiyanlık.....	42
2.2.4. Ölümle İlişkin Toplumsal Alışkanlıklar	43
2.3. Japon Kültüründe İntihar.....	45
2.4. Japon Popüler Kültüründe Ölüm.....	46
2.4.1. Manga ve Anime’de Ölüm.....	47
2.4.2. Popüler Müzikte Ölüm.....	48
2.5. Japon Çağdaş Sinemasında Ölüm	49
2.5.1. Japon Yeni Dalga Akımı İkinci Neslin Batıdaki Temsilcisi: Hirokazu Koreeda	50
2.5.2. Yojiro Takita: Oscar Ödüllü Yeni Nesil Yönetmeni.....	57
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
ARAŞTIRMA VE BULGULAR	
3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	60
3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Veri Kaynağının Seçimi.....	60
3.3. Araştırmada Kullanılacak Yönetmek ve İncelenecek Hipotezler	61
3.3.1. Nicel Araştırma Yöntemi. Kategorik İçerik Analizi.	61
3.3.2. Nitel Araştırma Yöntemleri.....	62
3.4. Bulgular.....	66
3.4.1. Nicel Veriler ve Analizi	66
3.4.2. Nitel Veriler ve Analizi.....	68
3.5. Genel Değerlendirme	116
SONUÇ.....	120
KAYNAKÇA	125

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Maboroshi. Yumiko ve Ikuro'nun evi.....	69
Görsel 2. Maboroshi. Yumiko ve Tamio'nun evi	70
Görsel 3. Maboroshi. Tren.....	70
Görsel 4. Maboroshi. Deniz.....	71
Görsel 5. Maboroshi. Kompozisyon 1.....	74
Görsel 6. Maboroshi. Kompozisyon 2.....	75
Görsel 7. Maboroshi. Kompozisyon 3.....	76
Görsel 8. Maboroshi. Kompozisyon 4.....	76
Görsel 9. Maboroshi. Kamera 1	77
Görsel 10. Maboroshi. Kamera 2	77
Görsel 11. Maboroshi. Kamera 3	78
Görsel 12. Maboroshi. Kurgu 1	79
Görsel 13. Maboroshi. Kurgu 2.....	80
Görsel 14. After Life. Mekân sunumu. Görüşme odası	86
Görsel 15. After Life. Mekân sunumu. Görevli odası.....	87
Görsel 16. After Life. Mekân sunumu. Stüdyo	87
Görsel 17. After Life. Mekân sunumu. Sinema salonu	88
Görsel 18. After Life. Kompozisyon 1.....	92
Görsel 19. After Life. Kompozisyon 2.....	93
Görsel 20. After Life. Kompozisyon 3.....	94
Görsel 21. After Life. Kompozisyon 4.....	94
Görsel 22. After Life. Kamera 1.....	95
Görsel 23. After Life. Kamera 2.....	96
Görsel 24. After Life. Kamera 3.....	97
Görsel 25. After Life. Kamera 4.....	97
Görsel 26. After Life. Kurgu 1	98
Görsel 27. Departures. Mekânın sunumu. Ev.....	102
Görsel 28. Departures. Mekânın sunumu. Ofis	102
Görsel 29. Departures. Mekânın sunumu. Hamam	103
Görsel 30. Departures. Kompozisyon 1	107

Görsel 31. Departures. Kompozisyon 2	107
Görsel 32. Departures. Kompozisyon 3	108
Görsel 33. Departures. Kompozisyon 4	108
Görsel 34. Departures. Kompozisyon 5	109
Görsel 35. Departures. Kompozisyon 4	110
Görsel 36. Departures. Kamera 1	111
Görsel 37. Departures. Kamera 2	111
Görsel 38. Departures. Kurgu 1.....	113
Görsel 39. Departures. Kurgu 2.....	113

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Nicel Analiz	67
Tablo 2. Maboroshi. Filmin Künyesi	68
Tablo 3. After Life. Filmin Künyesi.....	85
Tablo 4. Departures. Filmin Künyesi	100

KISALTMALAR LİSTESİ

akt.	:	Aktaran
ESÇ	:	Eleştirel Söylem Çözümlemesi
H.	:	Hipotez
örn.	:	Örneğin
t.y.	:	Tarih yok
vd.	:	Ve diğerleri
vs.	:	Ve saire

GİRİŞ

Ölüm hemen her geleneksel kültürde kötü, anlaşılması zor ve dolayısıyla korkutucu bir olgu olarak görülmektedir. Bu nedenle ölüm, insanlığın en çok konuşulan ve araştırılan konulardan biri olduğu kadar o kadar da günlük hayatta tabu haline gelmiştir. Tıp, hukuk, antropoloji, sosyoloji vb. bilim alanlarında ölüm ve ölüme ilişkin konular her zaman ilgi çekici olmuştur. Aynı zamanda ölüm her sanat dalında ve her dönemde en çok işlenen konulardan biridir: hayatın geçiciliğini simgeleyen vanitas tablolarından ölüm edebiyatına, korku sinemasından death metal müzik türüne.

Japon sinemasında ölüm teması birkaç açıdan ilgi çekicidir. Birincisi, Japonların ölüme geleneksel bakış açısı Batı'daki genellikle Hristiyan kavramlarıyla izah edilen bakış açısından çok farklı olmasıdır. Bu farklılık ölümden sonraki yaşam (hem reenkarnasyon hem de öbür dünya) tasvirlerinde, ölüme yaklaşımda (Batı kültüründe ölüm bir son ve bu dünyadaki acılardan bir kurtuluş iken Japon kültüründe ölüm bir sonraki aşamaya bir geçiş) ve ölüme ilişkin gelenek ve alışkanlıklarında görülmektedir. İkincisi, Japon popüler kültürü Japon geleneksel kültürün 20. yüzyılda ülkeye ithal edilen Batı popüler kültürü ile bir simbiyozdan doğmuştur. Birçok yönden birbirine zıt olan bu iki kültürün birleşmesiyle ortaya çıkan ve alışılmış Amerikan popüler kültürün çok farklı olan popüler kültür zaman içinde kendi yoldan gelişmeye başlamış ve küresel yumuşak güç haline gelmiştir.

Bu çalışmanın amacı, nicel ve nitel (söylem analizi ve film analizi) araştırma tekniklerini kullanarak 2019 yılında Venedik Film Festivalinde Altın Palmiye ödülüne layık görülen yönetmen Hirokazu Koreeda'nın ilk iki filmi *Maboroshi* (1995) ve *After Life* (1998) ve yönetmen Yojiro Takita'nın 2009 yılında Oscar ödülünü alan *Departures* (2009) filmi örneğiyle Japon sinemasının 1990 yılında başlayıp günümüze kadar süren dönemde ölüm ve ölüme ilişkin konulara yaklaşımı incelemektir. Bu üç film ölüm ile ilgili üç farklı konulara – yas, öbür dünya ve cenaze töreni – değinmektedir. Böylece bu örnekleme seçimi Japon çağdaş sinemasındaki ölüme bakış açısının üç farklı yönden inceleme imkanını sunmaktadır.

Teun A. Van Dijk ve Ruth Wodak tarafından şekillendirilen eleştirel söylem çözümlemesi, haber incelemeleri için ortaya çıkmış olsa da haberler dışında her türlü

medya ürünleri sosyal, kültürel, ekonomik ve ideolojik şartlara bağlı olarak yorumlama yöntemidir. Film incelemeleri için de kullanılan eleştirel söylem çözümlemesi dilbilimsel (sözcükler, cümleler, diyaloglar), görsellerin yanı sıra filmin anlatım yapısını, olay kurgusunu ve karakterleri incelemelerine dayanmaktadır.

İkinci nitel çözümleme yöntemi olarak Michael Ryan ve Melissa Lenos'un sinematografik (teknik) analizi temelinde oluşturulmuş bir film analizi kullanılacaktır. Bu film analizi kamera kullanımı, müzik kullanımı, kompozisyon, kurgu ve motif/metafor alt başlıklarda yapılacaktır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde kültür ve popüler kültür tanımının yapılması, popüler kültürün sosyal ve ideolojik etkileri ve popüler kültür unsuru olarak sinemanın toplumsal etkileri verilerek çalışmanın kuramsal temeli oluşturulmuştur. Ayrıca birinci bölümdeki Japon popüler kültüründeki sinemanın yeri, yumuşak güç silahı olarak sinema, anime ve manganın tarihi gelişmesi ve ikinci bölümdeki sosyolojik olarak ölümün tanımı, Japon geleneksel ve popüler kültürlerinde ölüme bakış açısı çalışma konusunun sınırlarını çizmektedir.

Üçüncü bölümde nicel bir yöntem olarak kategorik içerik çözümlemesini, nitel bir yöntem olarak Teun A. Van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi ve temelinde Michael Ryan ve Melissa Lenos'un sinematografik film analizinin bulundurduğu bu çalışma için için uyarlanan film analizini kullanarak Japon çağdaş sinemasından örnek olarak seçilen *Maboroshi*, *After Life* ve *Departures* filmlerin incelemesi yapılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR UNSURU OLARAK SİNEMA

1.1 Kültürün Etimolojik ve Kökensel Tarihi

Günümüzde bile en karmaşık kavramlarından biri olarak kabul edilen kültür kavramı 18. yüzyıldan beri birçok dil bilimci, kültürolog, sosyolog ve diğer sosyal bilimciler tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Öyle ki, sadece 1952 yılında Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn (1952'den akt. Oğuz, 2011: 125) çeşitli çalışmalarda kültür kavramı ile ilgili 164 farklı tanım bulmuştur. Kültür kavramının hem sosyal bilimler içinde çeşitli alanlarda kullanılması, hem de fen bilimlerinde (örn. mantar kültürü, bakteri kültürü şeklinde) kullanılması kavramın tanımlanmasını zorlaştırmaktadır.

Raymond Williams'ın (2011: 105-106) belirttiği gibi, terim olarak kültürün kökü Latince 'cultura' kelimesine dayanmakta, o da yetiştirmek, ikamet etmek gibi birkaç anlamı olan 'colere' fiilinden gelmektedir. 16. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın başlarına kadar 'cultura' bitki ekmek ve hayvan bakmak gibi tarımsal etkinlikleri için kullanılmıştır. Romalılar da cultura terimini insan tarafından yetiştirilen bitkileri doğada kendiliğinden yetişen bitkilerden ayırmak için kullanmışlardır. Bu anlamdaki kültür terimi tarla ya da laboratuvarında yetiştirilen bitkiler için hala kullanılmaktadır. Türkçede kültür kelimesinin karşılığı olarak ekin terimi de colere fiili ekmek anlamından gelmektedir (Özlem, 2008: 153). Terimin gelişmesinde en önemli aşama ise 18. yüzyılın sonlarında soyut bir anlam kazanmaya başlayıp 19. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşmasıdır (Williams, 2011: 106).

Cultura kelimesi İngilizceye 16. yüzyılda 'culture' olarak geçmiştir. O dönemden 19. yüzyılın başlarına kadar kelimenin yayılmasıyla birlikte "bireysel insan aklının ve kişisel görgünün geliştirilmesi" anlamını kazanmıştır (Smith ve Riley, 2016: 19). Doğan Özlem'e (2008: 153) göre, kültür terimi toprak ya da bitkiler için değil insan ve insanın gelişmesi için ilk kullanan Cicero ve Horatius olmuştur. Cicero bu terimi insan nefsinin işlenmesi, eğitilmesi anlamına gelen 'cultura animi' şeklinde kullanmıştır. Güvenç (2011: 123) ise kültür teriminin soyut bir anlamda yani insan zekasının gelişimi, geliştirilmesi anlamında ilk defa Voltaire tarafından kullandığını belirtirken Almancada ilk defa 1793 yılında çıkmış bir Alman dili sözlüğünde 'cultur'

olarak yer aldığına dikkat çekmektedir. Oğuz (2011: 126) Galley'e atıfta bulunarak kültür kelimesinin soyut anlamının Aydınlanma Çağı'na dayandığını ve ilk kez 1718 tarihli Dictionnaire de l'Academie française'de 'sanat kültürü', 'bilim kültürü' şeklinde kullanıldığını ifade etmektedir.

Terim olarak kültür 18. yüzyıla kadar tekil olarak kullanılmıştır. Aydınlanma Çağı'nda insan zihnine verilen önemin artması ile birlikte kültür kelimesinin tekil kullanımı yanı sıra çoğul kullanımı da yaygınlaşmıştır. Başka bir deyişle, artık kültür bir tek insanın nefisini geliştirme anlamına bir toplum, halk ya da ülke kültürü yani sosyolojik bir anlam da eklenmiştir. Terim iki yönden çoğul bir anlam kazanmıştır: bir toplumun, sınıfın ya da halkın özelliğini oluşturan unsurların tümü (örn. Türk kültürü, burjuva kültürü); her toplum, sınıfın ya da halkın diğerlerden farklılığını gösteren özelliklerin tümüdür (Özlem, 2008: 154-155).

Kültür teriminin tekil ve çoğul anlamları yanı sıra uygarlık teriminin kullanılması bir terim karışıklığına neden olmuştur. Özlem'in (2008: 156) belirttiği gibi terimin çoğul anlamda Alman dilinde uygarlık yerine kültür kelimesi tercih edilmiştir. Aynı zamanda İngiliz ve Fransız dillerinde ise bir topluluğun kültüründen bahsederken uygarlık kelimesi kullanılmaktadır. Almancada kültür terimi 18. yüzyılın sonlarına kadar culture, 19. yüzyıl başlarından itibaren kultur olarak yani civilization (uygarlık) kelimesinin eş anlamlısı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Williams, 2011: 111). Güvenç (2011: 123), 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında İngiliz ve Fransız dillerinde kültür kelimesi yerine uygarlık kelimesini tercih edildiğini ve kültür kelimesinin Fransızcada uygarlık teriminin karşılığı olarak geçmesinin 1932 yılında gerçekleştiğini belirtmektedir.

Tarihsel gelişimde kültür teriminin bugünkü kullanımında üç kullanım öne çıkmaktadır. Birincisi, 18. yüzyıldan itibaren bir birey ya da toplumun entelektüel, manevi ve estetik gelişim sürecini ifade etmekte; ikincisi, bir bireyin ya da toplumun genel olarak yaşam biçimini ifade etmekte; üçüncüsü ise bir birey veya toplumun entelektüel ve sanatsal faaliyetlerini ve bunların ürünlerini ifade etmektedir (Williams, 2011: 107).

Güvenç'e (2011: 142) göre kültür kavramının sınırları bir ülkenin sınırları ile her zaman aynı olmamakta aksine kültür kavramı birçok ülkeyi kapsayabileceği gibi (örn. Batı Kültürü, Doğu Kültürü gibi) bir ülkenin sınırları içinde de çok sayıda farklı kültürleri barındırabilmektedir. Ayrıca Güvenç'in (2011: 135) ifadesiyle "nasıl ki bir harita bölgenin kendisi değil de onun küçük ve soyut bir modeli ise, kültür kavramı da toplumsal yapı ve kurumların kendisi değil kavramsal ve soyut bir modeli"dir. Oğuz (2011: 129), İsveçli antropolog Ulf Hannerz'in ülke sınırlarına "sıkı sıkıya bağlı kalan kültürlerden oluşan dünya fikrini" reddettiğini ve aynı zamanda küreselleşmeden önceki özgün yerli kültür fikrine de karşı çıktığına dikkat çekerek dünyadaki kültürel çeşitliliğin kültürel etkileşim süreci ile vasıtasıyla ortaya çıkma düşüncesini savunduğunu belirtmektedir. Özlem'in (2008: 146) Herder'den alıntı yaparak belirttiği gibi kültür kelimesi, toplumların kendilerine göre yararlı ve doğru sandıkları amaçlara ulaşmak için gerçekleştirdikleri etkinliklerin ve bu etkinliklerin ürünlerinin bütünüdür. Bauman (1996'dan akt. Oğuz, 2011: 129) ise kültürü "bir eylem alanı" olarak tanımlamaktadır. Bauman'a göre "kültürden söz etmek, insan etkinlikleri ve üretimlerinden söz etmek anlamına gelmektedir".

Kültürü tanımlarken toplumu da dikkate alınması gerektiğini savunan düşünürlerden biri Eliot (1962'den akt. Oğuz, 2011: 129), terimin birey, sınıf ya da topluma göre yapıldığı zaman farklı anlamlar kazandığını belirtmektedir. Böylece bireyin kültürü bulunduğu sınıfın kültürünün, sınıf kültürü ise toplum kültürü bir parçasıdır. Eliot'a göre terim olarak kültür toplumun kültürünü göz önünde bulundurarak yapılmalıdır.

İşlevci antropolog Malinowski'ye göre kültür, "kısmen özerk kısmen eşgüdümlü kurumlardan kurulmuş bir bütün"dür (1992'den akt. Oğuz, 2011: 130). Güvenç'in (2011: 112) de belirttiği gibi Malinowski, bireyin beslenme ve barınma gibi temel fiziksel ihtiyaçları karşılamak için bir "varlık alanı" yarattığını ve ona kültür ismi verildiğini düşünmektedir.

Bununla birlikte Güvenç (2011: 129), kültür teriminin en iyi tanımlarından birinin Tylor'a ait olduğunu vurgulamaktadır. Tylor kültürü "bir toplumun üyesi olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek, görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün" olarak tanımlamaktadır. Güvenç'e göre

Tylor'un bu kültür tanımı kavramı bütünüyle yansıtmamakta, fakat bütüncül yaklaşımıyla kavramının temel anlamını dile getirdiği için önemlidir. Bu tanımdan yararlanan araştırmacılardan biri Murdock (akt. Güvenç, 2011: 130-135) kültürün bazı özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

1. Kültür içgüdüsel değildir, öğrenilebilen ve eğitimle kazanılabilen bilgi ve davranışların tümüdür ve öğrenmenin kurallarına ve yasalarına uygundur.
2. Kültür, nesilden nesle aktarılmakta aileden ve toplumdan öğrenilmektedir. Kültürün sürekliliği gelenekler tarafından sağlanmaktadır.
3. Kültür toplumsal bir olgudur. Bir grubun (toplum, sınıf, aile) üyeleri tarafından paylaşılan alışkanlıklar ve davranışlar bu grubun kültürüdür. Kültür toplumdan topluma değişiklik göstermekle birlikte kültürün sürekliliği toplumun sürekliliğine bağlıdır.
4. Kültür, ideal ya da idealleştirilmiş davranışların bütünüdür. Bir grubun kültürü ideal davranışlardan oluşsa da grup üyelerinin davranışları her zaman ideal değildir.
5. Kültür, temel fiziksel ve toplumsal ihtiyaçlarını karşılamakta ve grup üyelerine bir doyum sağlamaktadır. Bireylerin ihtiyaçları benzetmekte ise bütün kültürlerde kültür öğelerin ve kurumların da benzetmeleri beklenmektedir.
6. Kültürler zaman içinde toplum bireylerinin ihtiyaçlarına göre doğal yollarla değişmekte ve yayılma, ödünç alma gibi yöntemlerle komşu kültürlerine benzetmektedir. Kültürel değişim toplumda bir anda geçekleştirmemekte, toplumun belli kısımlarında meydana gelen değişimler kültürün tamamını değişime zorlamaktadır.
7. Kültür bütünleşmeye eğilimli olsa da iç ve dış dinamikleri bütünleşmeyi bozabilmekte. Toplumsal açıdan uyum gösteren kültürlerin bütünleşme süreci, kültürel değişimin yol açtığı farklılıkları aşmaya çalışmaktadır.
8. Kültür fiziksel, maddi yani gözle görülebilir bir yanı olmayan soyut bir kavramdır.

Kültür kavramının tanımlanmasına bir başka bakış açısı ise Marx'a aittir. Ona göre kültür iki anlamda kullanılmaktadır; ilki, insanın doğadan ayrı olarak oluşturduğu her

şeydir, ancak Marx thesei ve physei¹’yi¹ birbirinden ayrı değil olgunun iki farklı yüzü olarak ele almaktadır. İkinci anlamda ise kültür, “ekonomi dışında kalan toplumsal bilinç biçimleri”dir. Marx, bir toplumun egemen öğelerinin bu toplumun kültürünün temelini oluşturduğunu ifade etmektedir (Kulak, 2017: 37).

Smith ve Riley’in (2016: 26) belirttiği gibi, Marx, toplumun ‘yapı’ (veya altyapı) / /‘üstyapı’² modelini ortaya koymuştur. Ona göre, kapitalist toplumunu ileri iten maddi ihtiyaçların karşılanması ile ilgili olan üretim tarzıdır. Temelinde emeğin sömürsü olan üretim ilişkilerinin oluşturduğu sanayi toplumunun materyalist temeli çerçevesinde kültür “belirleyici ekonomik temel üzerine inşa edilmiş bir gölge-görüngüsel (epiphenomenal) üstyapı olarak görülmüştür”.

Williams’ın (1977’den akt. Oğuz, 2011: 136) da söz ettiği gibi, Marx, kültürün toplumsal istikrar ve tarihsel gelişim için temel olduğunu ve bir toplumun egemen kültürünün egemen sınıfın kültüründen oluştuğunu savunmaktadır. Marx, iktidara sahip olan devleti yöneten üst sınıf aynı zamanda egemen kültürü de yönetmekte, kendi çıkarlarına göre değiştirebilmektedir.

Marx’ın eserlerinde öne sürdüğü kültür ile ilgili bakış açısı Frankfurt Okulu ve Birmingham Okulu başta olmak üzere birçok eleştirel kültürel çalışmalar sürdüren Marksist veya Neo-Marksist (başka bir deyişle İngiliz Sol) ekollerin temelini hazırlamıştır ve halen etkisini kaybetmemiştir. Marksizm, elit kültür ve popüler kültür ayrımından söz etmeyi ve bu yeni terimler çerçevesinde kültürü yeniden düşünmeyi mümkün kılmıştır.

1.2 Elit Kültür ve Popüler Kültür Ayrımı

18-19. yüzyıllarda gerçekleşen sanayi devriminden önce kültür alt sınıflara ait halk kültürü ve üst sınıflara ait elit kültüre keskin bir şekilde ayrılmaktaydı. Sanayi devrimi ve ardından doğan kapitalist ekonomik sistem hem sınıflar arasındaki geçişi ve her iki ana sınıfının kültürel ürünlerine ulaşılabilirliği kolaylaştırmıştır. Seri üretim elit kültür

¹ Thesei ve physei, sofistlerin yapay (konulmuş, oluşturulmuş) olanı ve doğal olandan ayırmak için kullanılan terimlerdir 18. yüzyıla kadar thesei kültür anlamında kullanılmıştır (Kulak, 2017: 30).

² Marx’a göre, üstyapı toplumsal bilinç biçimlerini kapsamaktadır. Örnek olarak hukuk, siyaset ve din gibidir. Altyapı ise sistemin ekonomik temelidir (Kulak, 2017: 36).

ve halk kültürü arasındaki farkı silerken ortaya herkesin kolayca ulaşabildiği kitle kültürü çıkarmıştır. Swingewood’un (1996: 18) belirttiği gibi, bir terim olarak kitle kültürü modern kapitalist sisteminin bütün dünyaya yayılmadan ve iktidarın bir aracı haline gelmeden önce toplumsal bir düşünce olarak ortaya çıkmış ve eleştirilmiştir. “Terim, aristokrasi yanlısı ve kapitalizm karşıtı ideologlar tarafından ticaret ve endüstrinin değer pratiklerine saldırırken alçaltıcı bir anlam yüklenerek kullanılmıştır” (Swingewood, 1996: 18).

Bu ideologlardan biri Alexis de Tocqueville, kitle toplumunun ilk sosyolojik eleştirisi yapan düşünür olarak kabul edilmektedir. Kitle toplumunu ve kitle kültürünü aristokratik bir şekilde eleştiren Tocqueville, yüksek kültür yazarlarının meta satıcıları haline gelmeleriyle ve “hoşa gitmek yerine hayrete düşürmeye, beğeni duygusuna seslenmekten çok, ihtirasları tahrik” (1968’den akt. Swingewood, 1996: 18-19) etmek ile suçlamıştır. Kitle kültürün elit kültürüne yönelik bir tehdit olarak gören başka düşünür Ortega y Gasset, toplumu “‘üstün’ azınlıklar ve niteliksiz kitleler şeklinde” (1930’dan akt. Swingewood, 1996: 21) tanımlamaktadır. Gasset, kitlelerin “o güne dek azınlığa tahsis edilmiş mevkileri işgal etmek, aygıtları kullanmak ve hazları tatmak üzere toplumun ön saflarına doğru ilerlemeye karar verdiğini” ve “siyasal tahakkümü” oluşturduğunu iddia etmektedir (1930’dan akt. Swingewood, 1996: 21).

Kültür ve sınıf arasındaki bağa dikkat çeken T.S. Eliot’a göre toplumun ortak kültürel mirası aktarma ve korunma görevinin sadece “ayrıcalıklı bir seçkin azınlık” (Swingewood, 1996: 23) tarafından yerine getirilmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre bu seçkin grup üst sınıf mensuplarından oluşmalı ve böylece yüksek kültür ürünlerinin korunması sağlanmalıdır.

Terim olarak kitle kültürü ve popüler kültür aynı anlama gelse de Stam’a (2014: 316) göre daha çok Frankfurt Okulu’nun kullandığı kitle kültürü terimi “kapitalist tüketiciliği” ve “metalaştırma makinesi”ni anımsatırken popüler kültür terimi daha toplumun kültürü’ anlamında yani daha pozitif bir anlamda kullanılmaktadır. Williams’ın (2011: 285) tanımıyla, kökü Latince ‘popularis’ten (yani halka ait olan) gelen ‘popular’ kelimesi başlangıçta bir hukuk ve politik terimiydi. 16. yüzyıldan itibaren popüler kelimesi aşağı ya da alt anlamını kazanmaya başlamıştır. Bu anlamı

‘popüler’ kelimesinin ‘çok tutulan’ ve ‘çok beğenilen’ tanımlarında da gözlemlenebilmektedir. Williams’a (2011: 286) göre bir terim olarak popüler kültür ise iki anlam taşımaktadır: Birincisi, “değeri düşük yapıtlar”; ikincisi, beğenilmesi için üretilmiş ve meta haline gelmiş pazar ürünleridir. 20. yüzyılın ortalarında popüler müzik ve popüler sanat gibi terimlerde popüler kelimesi pop şeklinde kısaltılmıştır ve Williams’ın (2011: 287) da belirttiği gibi, bu kısaltma terime “canlı bir teklifsizlik” katıp aynı zamanda kelimeyi önemsizleştirmiştir.

Çağan’ın (2003: 37) belirttiği gibi, popüler kültürü anlayabilmek için 19. yüzyılda meydana gelen hızlı sanayileşme ve seri üretimin getirdiği toplu tüketimi de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bununla beraber, sanayi devrimi ardından şehirlerin nüfusunun artması ve bundan dolayı zaman içinde sinemalar, yayınevleri gibi yeni medya araçlarının ortaya çıkışı da popüler kültür endüstrisinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Kapitalizmin gelişmesiyle günlük kullanım ürünlerinin yanı sıra insanın duygularına hitap eden ürünler de seri halinde üreilmeye başlamıştır. Kapitalizmin ticari kazanç üzerine kurulu sistem insanların boş vaktini değerlendirme ve eğlence anlayışını kökten değiştirmiştir. İnsanların haz duygusu, hayaller ve idealler herkes tarafından para ile satın alınabilen ve böylece özlüğünü ve manevi değerini kaybetmiş birer maddi ürün haline gelmiştir. Bu dönemde kültürü ve özellikle popüler kültürü farklı bir bakış açısıyla inceleyen birkaç ekol ortaya çıkmıştır. Bunlardan birisi, temelinde Marksist yaklaşım olan kitle kültürü ve kitle toplumunu eleştireci bir bakış açısıyla ele alan Frankfurt Okulu’dur.

Frankfurt Okulu’nun kurucularından olan Adorno’ya (2009’dan akt. Kulak, 2017: 43) göre kültür kavramı, maddi ilişkileri içersin ya da içermesin manevi anlamı her zaman içermektedir. Ona göre, maddi ilişkileri nitелеmek için daha çok uygarlık kavramı kullanılmaktadır. Adorno, kültür ve uygarlık kavramlarının birbirine yakın kullanılması ve kültür kavramı içerisinde ikisinin bütünleşmesinin Kant ile gerçekleştiğini savunmaktadır.

Kültürün ve kültür ürünlerinin geniş kitleler için ulaşılabilir olması ve kültür ürünlerinin metalaştırılması birçok eleştirmen tarafından kültürün yoksunlaşmasında,

halk ve geleneksel kültürün etkisinin gittikçe azalmasında en önemli etken olarak görülmektedir. Fakat Adorno (2007'den akt. Kulak, 2017: 44) geleneksel kültür kavramının daha çok bir zamanlar toplumda egemen olan ancak toplumsal ilişkilerin değişimiyle beraber yok olan bir kültür olduğunu savunmaktadır. Halk kültürü ise egemen olmayan kitlelerin kültürü olarak tanımlayarak bireylerin zaman içinde egemen kültürün etkisinin altına girmesiyle halk kültürünün de yok olmaya mahkûm olduğunu söylemektedir.

Adorno ve çalışma arkadaşlarının üzerinde durduğu bir diğer konu ise kültür endüstrisi ve kitle kültürü konusu olmuştur. Kültür endüstrisi, sanat eserlerinin tıpkı sıradan bir ürün gibi sürekli yeniden üretilebilir, çoğaltılabilir ve herkes tarafından satın alınabilirlik kazanması ve böylece birer meta haline gelmesini kapsayan bir süreçtir. Adorno (2009'dan akt. Kulak, 2017: 89), kültürel ürünlerin ekonomik ve kültürel boyutlardan oluşan sistem içinde oluştuğunu ve bu sistemin var olması için bugünkü teknik ve ekonomik olanakların elverişli olduğunu savunmaktadır. Güngör'ün (2016: 159) de belirttiği gibi, Adorno kitle kültürünü ve ürünlerini incelerken onları kapitalist ekonomik ilişkilerinden yola çıkarak ele almıştır. O, kültür endüstrisi ya da kitle kültürü çalışmalarında kültürel ürünlerin üretimine temel hazırlayan ekonomik altyapının önemine dikkat çekmiştir.

Stam'ın (2014: 79) da vurguladığı gibi, Adorno'nun çalışmalarında kitle kültürü kavramı sonradan kültür endüstrisi kavramına dönüşmüştür. Bunun nedeni Frankfurt Okulu'nun popüler kültürü incelerken üretimin altında yatan pazar koşullarına ve ekonomik güçlere önem vermesidir. Adorno, kitle kültürü ürünlerinin egemen kitleler tarafından geniş kitlelerin gereksinimlerine bakmadan ve sanat eserlerinin estetik ve özgün olmasına önem vermeden sadece ticari kazanç amaçlı üretildiğini ileri sürmektedir. Ona göre bu şekilde “tüetime sunulan bilgilerle kitlelerin bilgi ve bilinç biçimleri” örtüşmemektedir (Güngör, 2016: 160).

Frankfurt okulunun diğer önde gelen düşünürü Walter Benjamin, eskiden teknolojik olarak yeniden üretilmesi zor olan sanat eserlerinin özgünlüğe ya da auraya sahip olduklarını ve çağdaş kültür endüstrisinde teknolojinin verdiği imkanlarıyla yeniden üretilebilen veya seri üretimle çoğaltılan eserlerin bu auradan yoksun olduğunu öne

sürmektedir (Kırel, 2018: 326). Sanayi devriminin öncesinde literatürden müziğe kadar bütün sanat dallarının ürünleri teknolojik yetersizliğinden dolayı ya tek ya da çok az sayıda üretilebilmekteydi. 20. yüzyılın başlarında Ford'un seri üretimini icat ettikten sonra makinelerin ardından kültür ürünleri de bu teknolojiden yararlanarak üretilmeye başlanmıştır. Yani kültür ürünleri, dünyada çok az sayıda olup ona sahip olan kişinin prestijini arttıran ürünlerden çıkıp daha düşük maliyetle kısa zamanda büyük sayıda ve herkesin ulaşabilmesi yani satın alabilmesi kolay ürünler haline gelmiştir. Örneğin, matbaanın icadından önce elle çoğaltılan, sonrasında da matbaalarda çoğaltılsa bile pek yaygın olmayan kitaplar (özellikle romanlar) 20. yüzyılda sıradan hızla tüketilen bir ürün olmuştur. Aynısı eskiden sadece konserlerde veya radyoda dinlenebilen müzik ve seri üretiminden önce üretilmesi çok zor ve maliyetli olan resim için de geçerlidir. Mozart ve Bach'ın yerini büyük müzik şirketlerinin piyasaya çıkardığı ve sık sık modaya uygun bir şekilde değiştirdikleri pop şarkıcılar; Da Vinci ve Michelangelo'nun yerini ise kendisi de bir meta, bir popüler kültür ürünü haline gelmiş Andy Warhol almıştır.

Frankfurt Okulu'nun kültür kavramsallaştırmasını yoğun bir ekonomik determinizm etkisi altında olmakla eleştiren İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü veya diğer adıyla Birmingham Okulu ekonomik güç odaklı Marksist düşüncenin aksine kültür kavramsallaştırmasını Yeni Sol (ya da Neo-Marksist) perspektiften yeniden tanımlamıştır. Birmingham Okulu'nun çatısı altında kültür, popüler kültür, işçi sınıfının kültürü ve alt kültür (subculture) konularının yanı sıra feminist ve queer çalışmaları özel bir önem kazanmıştır.

Özellikle 1970'li yıllardan 1980'li yılların yarısına kadar İngiliz Kültürel Çalışmaları kültür, ideoloji, iktidar gibi konuların arasındaki ilişkinin incelenmesine önem vermiştir. Bununla beraber genellikle popüler kültür ürünleri gibi medya tarafından sunulan metinlerinin okumaları ve kapitalist ideolojinin kültür üzerindeki etkisi çalışma konusu olmuştur. Hoggart gibi İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulunun araştırmacıları, "popüler kültür bağlamında işçi sınıfının gündelik yaşamı ve iktidar ilişkileri" ortaya koymuştur (Yaylagül, 2014: 129).

1980’li yılların ortalarından itibaren Birmingham Okulunun araştırmalarında feminist çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Bu çalışmalarda kadının televizyon programları, filmler, diziler, dergiler ve popüler mőzik gibi popüler kőltőr metinlerinde nasıl ele alındığını ve cinsiyetçi bir bakış açısıyla nasıl değerlendirildiğine vurgu yapılmaktadır (Yaylagöl, 2014: 133). 1990’lı yıllarda ise Birmingham Okulunun kuruluşundan beri egemen olan Neo-Marksist yaklaşımın yerini postyapısalcı yaklaşım almıştır. alışmalar daha çok alt ve orta kesimlerin gőnlők hayatına ve kimliklerin oluşumuna yőnelmiřtir. İdeolojik bakış açısı popüler kőltőr metinlerinin insanlara hitap eden haz ve zevk duygularının incelemelerine yer vermiştir (Yaylagöl, 2014: 137-138). Yani Birmingham Okulu’nun araştırmaları, temelini oluşturan Gramsci’nin kőltőrel hegemonya ve Althusser’in Devletin İdeolojik Aygıtları kavramlarından (iktidarın popüler kőltőr üzerinden tahakkőm sağlaması) postyapısalcı haz ve zevk kavramlarına (popüler kőltőrő ideolojik bir araç değil, doyum vermeyen gerçeklikten bir kaçış olarak gőrőlmesi) kaymıştır.

Hoggart, işçi sınıfı kőltőrőnő ve yaşamını akademik olarak incelemeye başlayan ilk dőřőnőrlerden biridir. Ancak popüler kőltőre yaklaşımı bőyők őlőde olumsuz ve elitist yaklaşımdan etkilenmiştir. Swingewood (1996: 73) belirttiği gibi “Hoggart’ın kőltőre yaklaşımı bőyők őlőde seçicidir ve kuramsal bir bakış açısından, safdil ve izlenimcidir. Popüler bilincin oluşumunda ideolojinin rolünden ya da işçi sınıfı topluluğu ile kapitalist iş bőlőmő arasındaki ilişkiden haberdar değildir”.

Williams, yaptığı çalışmalarında kőltőrő bir kavram olarak ve zaman içinde toplumsal değişimler ile beraber nasıl geliştiğini ele almaktadır. Ona göre, “kőltőr fikrinin tarihi, dőřőnce ve duyguda ortak yaşamımızın değişen koşullarına tepkilerimizin bir kaydıdır” (1971’den akt. Smith ve Riley, 2016: 217).

Williams, kőltőrő incelerken Adorno gibi kőltőr őrőnlerinin őretimi ve yeniden őretimi, ekonomik şartlarını değil kurumların kőltőrőn biçimlerini ve kitlelerin dőřőnce tarzlarını nasıl değiştirdiklerine odaklanmaktadır. Ona göre, kőltőr bir “uzun devrim” sonucunda teknoloji ve demokrasi dőzeylerinin artmasıyla değişikliğe uğramıştır (Smith ve Riley: 2016: 218).

Hoggart gibi Williams da işçi sınıfı kültürünü ele almıştır. Ancak Hoggart'ın işçi sınıfının kültürüne negatif bakış açısının aksine Williams bu kültürü “temel bir kolektif fikir ve bundan türeyen kurum, ulus, düşünce alışkanlıkları ve niyetler” olarak tanımlanmakta ve işçilerin “toplumun büyümesine katkıda bulunduklarını” öne sürmektedir (1976'dan akt. Swingewood, 1996: 74-75).

Birmingham Okulu'nun diğer önemli araştırmacılarından biri Stuard Hall çalışmalarında kültür ve kültürdeki ideolojinin rolü gibi konulara yer vermiştir. Hall'un popüler kültür araştırmalarına yaptığı en büyük katkı “ideolojik olarak kodlanmış kültürel biçimlerle, izleyicinin kod açımı stratejilerini bağlantılandırmak olmuştur” (Stevenson, 2008: 66). Bununla beraber, Hall medya metnindeki siyasal bağlamlar, ideolojik kodlar ve popüler kültürün metnindeki söylemsel analizlerini de ele almıştır.

Amerikan sosyolog Herbert J. Gans (2012: 109-128), beğeni kültürünün sosyal sınıflarla ilişkili olduğunu ve ona göre beş farklı kategoriye ayrıldığını belirtmektedir. Böylece, üst sınıfın yüksek kültürü, orta sınıfın üst kesimlerinin üst-orta kültürü, sayısal olarak egemen olan orta sınıf ve orta sınıfın alt kesimlerinin alt-orta kültürü, işçi sınıfının aşağı kültürü ve alt sınıfın sözde-halk aşağı kültür olarak adlandırdığı halk kültürü ticari kültürüyle karışımını tercih ettiklerini savunmaktadır.

Popüler kültüre eleştirel bakış açısını geliştiren düşünürlerin aksine John Fiske popüler kültüre ve ürünlerine pozitif olarak yaklaşan araştırmacılardan biridir. Ona göre (Fiske, 1999: 15) popüler kültür toplumda iktidar eşit bir şekilde dağıtılmadığı için çelişkilidir.

“Popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin, dolayısıyla da toplumsal deneyimimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır. Popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmanın belirtilerini gösterir. Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir” (Fiske, 1999: 15).

Çağan'ın (2003: 32) da belirttiği gibi, Fiske aynı zamanda popüler kültürü çok kısa bir sürede unutulabilen, kısa ömürlü bir kültür olarak görmektedir. Ona göre popüler kültür, halk kültürünün aksine, ürünlerini sürekli yenileyebilen, yeniden üretebilen

gelişmiş, sanayileşmiş toplumlar tarafından üretilmektedir. Aynı zamanda toplumsal ilişkiler deneyimleri makro düzeyden mikro düzeyine inmektedir (Fiske, 1999: 208). Örneğin sinema sektöründe egemen güç olan Hollywood, neredeyse her gün yeni bir film piyasaya çıkarmakta, piyasayı ürünleriyle doldurup insanların ne izleyeceğine karar vermektedir. Veya Fiske'nin de örnek olarak verdiği kot pantolonun ve özellikle Levi's kot pantolon markasının kıyafet piyasasındaki egemenliğidir. Böylelikle çoğu ABD'de bulunan büyük şirketler ve markalar insanların ne izleyecekleri veya ne giyecekleri konusundaki seçimlerini etkileyerek kültürel iktidar yaratmaktadır. Bu bakış açısı Frankfurt Okulu gibi eleştirel ekollerde yaygındır. Bunun aksine Fiske (1999: 38), popüler kültürün halk tarafından oluşturulduğunu, “yukarıdan değil, içeriden, aşağıdan” doğduğunu söylemektedir.

Fiske ile beraber birçok düşünür popüler kültürü halk kültüründen ayırmaktadır. Çağan'a (2003: 32) göre, bazı yönleriyle birbirine benzemelerine rağmen halk kültürü “toplumsal çatışma yerine toplumsal kabullerle betimlenmiş görece istikrarlı geleneksel toplumsal düzenin ürünüdür”. Popüler kültür ise kendini tüketen kitleler tarafından üretilmemekte ve kültürel kaynaklardan yani kültür ürünlerini üreten ulusal ve uluslararası şirketlerden elde edilmektedir.

McGregor'un düşüncelerine atıfta bulunarak Çağan (2003: 33) popüler kültürün herhangi bir toplumun elit/yüksek kültüründe ayrı olmadığına dikkat çekmektedir. Ancak, Aydınlanma Çağı'ndan beri popüler ve yüksek kültürler arasında suni bir ayırım halen devam ettirilmektedir.

Alemdar (akt. Çağan, 2003: 37) da popüler kültürün tüketim üzerinde kurulduğunu belirtmektedir. Ona göre popüler kültür kültürel ürünlerin seri üretimi ve “geniş işbölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketim biçimlerine dayanan bir kültürdür”.

1.3 Popüler Kültürün Sosyal ve İdeolojik Etkileri

Popüler kültür, modern dünyanın en kolay ulaşılabilir ve dolayısıyla en yaygın kültür haline gelmiştir. İnsan hayatının en alanına girmiş popüler kültür kapitalizmin bir aracı olup medya aracılığıyla yayılan bir tüketim kültürüdür. Popüler kültürün toplum üzerindeki sosyal ve ideolojik etkiler ile ilişkin araştırmalar genel olarak eleştirel ve

olumlu bakış açılarına ayrılmaktadır. Eleştirel olarak yaklaşan araştırmacılar popüler kültürün bireylerin akıllarına değil duygularına hitap ettiğini ve egemen iktidarın çıkarlarına göre belirlendiğini öne sürmektedir. Diğer taraftan, Oktay (1993: 23) George Lewis gibi popüler kültürü pozitif bir şekilde değerlendiren araştırmacılardan söz etmektedir. Bu araştırmacılar popüler kültürün devrimci bir potansiyele sahip olduğunu ve her toplumsal grubun neler beğendiğini ve neler tükettiğini kendi saptayabildiğini öne sürmektedir. Lewis, popüler kültürün alt gruplar için egemen kültürden bağımsız kültür yaratma ve egemen kültürün baskısından kurtulma şansını yarattığını düşünmektedir (Oktay, 1993: 23).

Popüler kültürü tüketim toplumunun bir ürünü olarak ele alan Jean Baudrillard (1988: 11), bugünkü popüler kültürünü bir distopya olarak nitelemektedir. Ona göre tüketim toplumunda insanlar vaat edilen özgürlüğün peşinden koşarak birbiriyle rekabete girmektedir. Herkes öncelikle üretmek ondan sonra tüketmek için herkes rekabet halindedir. Tüketim rekabeti insanların devamlı olarak herkesi diğerinde olanı elde etmeye, diğerinden daha fazlasına sahip olmaya daha fazla tüketmeye itmektedir. Baudrillard’a (1988: 10) göre insanlar için tüketim metalarına ulaşmak hayatın anlamı haline gelmiştir. Bir ürünü, ürün olarak tüketmek popüler kültürün ona yüklenmiş metayı, anlamı da tüketmek anlamına gelmektedir.

Tüketim toplumunda tüketim yaşamın temelini oluşturmaktadır. Bireylerin hayatları tükettikleri nesnelere göre şekillenirken tüketmek, tüketebilmek belli bir sınıfa ya da gruba aitlik duygusunu da yaratmaktadır. Ancak, bir ürünü satın almak, kullanmak vb. tüketmek için yeterli değildir. Tüketim, “yediğimiz yemek, giydiğimiz kıyafet, sürdüğümüz araba veya görüntü ve mesajların görsel ve sözlü varlıklarıyla değil, tüm bunların anlamsal varlıklar olarak birleşmesiyle açıklanır. Tüketim, şu anda var olan az ya da çok tutarlı bir söylemde oluşturulan tüm nesnelerin ve mesajların uyumlu toplamıdır” (Baudrillard, 1988: 21-22).

Popüler kültüre eleştirel yaklaşıma göre halk kendi yaşam tarzını, maddi ve entelektüel kültürünü seçme imkanına sahip değildir. Kullandığı maddi ve tükettiği kültür ürünleri kendi iradesiyle seçilmiş değil egemen sınıfın kitle iletişim araçlarını kullanarak yaygınlaştıran ürünlerdir. Böylece, popüler kültür geniş kitlelere hitap etse de halk

kültürü değildir. Popüler kültür “geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür. Bu biçim olmayınca, örneğin teknolojik çoğaltma, seri üretim, tv veya basın olmayınca, bu araçlara dayanan böyle bir kültür biçimi de olmaz” (Erdoğan, 2004: 4).

Popüler kültür ve tüketim toplumuna eleştirel yaklaşımın önemli isimlerden biri Adorno (2009’dan akt. Kulak, 2017: 90-91), popüler kültür ürünlerinin herhangi bir ürünlerden farksız ekonomik ve işçi güçlerini kullanarak üretildiğine dikkat çekmektedir. Tüketim toplumunda kültür ürünleri diğer maddi ürünleri gibi üretim, dağıtım ve ardından tüketiciler tarafından satın alma aşamalarını geçmektedir. Tüketicilerin ellerine ulaşan ve tüketilen popüler kültür ürünleri o toplumun kültüründe yer edinmektedir. “Bu yer edinme ya halihazırda endüstriyel kültürün hâkim olduğu bir ortamda gerçekleşir, ya da mevcut kültür aşındırılıp yerinden edilerek, kültür endüstrisinin tahakkümü altında yeni bir kültürel yapı inşa edilir” (Kulak, 2017: 91). Böylece seri halinde üretilen film, kitap veya müzik o toplumun birer parçası haline gelmektedir.

Kapitalizm sisteminin popüler kültüre yüklediği en önemli rollerden insanların endişelerini yatıştırmak, asla ulaşamayacakları özgürlüğü ulaşılabilir gibi göstererek bir avunma sunmaktır. Satın alıp tüketebilmek için çalışmak zorunda olan insan çalışma ve yaşam koşullarının ağırlığını ancak popüler kültür ürünlerini tüketerek unutabilmektedir. Popüler kültür ona herkesin onunla aynı durumda olup bir gün bu ağır hayattan kurtulabileceğini vaat etmektedir. Gerçek hayatta hiçbir zaman bu özgürlüğe kavuşamayan insan kendini teselli etmek için yine kitap, sinema, müzik gibi popüler kültür ürünlerine başvurmaktadır. Adorno (2009’dan akt. Kulak, 2017: 92-93) bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Kültür endüstrisinin en önemli yasası, insanların arzuladıkları şeylere kavuşmamalarını ve bu yoksunluk içinde gülerек doyuma ulaşmalarını sağlamaktır. Toplum tarafından dayatılan sürekli yoksunluk, kültür endüstrisinin her gösterisinde, yanlış anlamaya meydan vermeyecek biçimde kurbanlarına bir daha dayatılıp izlettiriliyor. İzleyicilere bir şey sunmak ve sunulan şeyi onlardan esirgemek aynı şey.”

Popüler kültür egemen toplumsal ve ekonomik ilişkileri, söylemi ve ideolojiyi doğrudan veya dolaylı olarak desteklemekte ve yaygınlaşmasında yardımcı olmaktadır. Popüler kültürün en önemli ayırt edici özellikleri yeniden üretilebilme, seri üretim ve reklamdır. İrfan Erdoğan'ın (2004: 4) da ifade ettiği gibi “Kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişmelerine ve gereksinimlerine göre biçimlenip değişen, önceden yapılmış, önceden kesilip biçilmiş, paketlenip sunulmuş bir kültürü anlatır”.

Bununla beraber, eğer birey popüler bir ürünün tüketilmesine katılmazsa kendini toplumdan veya gruptan dışlanmış ve tedirgin hissetmektedir. Ancak popüler ürünleri devamlı olarak tüketen ve bu tür ürünleri kullanmasıyla övünen ve böylece reklamını yapan birey kendini mutlu hissetmektedir. Özgürlük ve mutluluk mitleri satan popüler kültür pazarı tüketicileri ürünlerine bağımlı hale getirmektedir. Böylece kitleler için popüler kültür ürünlerinin üretimini yapanlar, bireylerin devamlı ve gittikçe daha çok tüketmeye uygun olan bilincini de yaratmaktadır. “Dolayısıyla, popülerleri popüler yapan güç ekonomik ve ideolojik güçtür. Bu güç de, sermayenin emeğe bağımlılığı biçimini anımsatacak şekilde halka bağımlıdır” (Erdoğan, 2004: 5).

Kitle kültürü araştırmalarında diğer önemli kavram kültürel hegemonya Antonio Gramsci tarafından geliştirilmiştir. Kültürel hegemonya, egemen kültürün meşrulaştırılması, alternatif düşünce ve söylemlerin dışlanması anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, kültürel hegemonya fiziksel baskı uygulamadan popüler kültür ürünleri aracılığıyla bir tek “doğru” bakış açısının yaygınlaşması, rızanın üretilmesidir (Aytaç, 2004: 119).

Gramsci, kültürel hegemonya kuramında kitle iletişim araçlarının egemen devletin ve üst sınıfın sahip olduğu statülerini (kültür, etik, din) sürdürmek ve yaygınlaştırmak için kullanılan araçlara dikkat çekmektedir. Bu araçlar, popüler kültürde yaygın olarak kullanılan fikirleri bireylerin bilincine kolayca yerleştirmektedir. Ulusal ve uluslararası medya şirketleri, kendi ve devletin ekonomik ve ideolojik çıkarlarına uygun olarak fikir üretebilmektedirler (Aytaç, 2004: 119). Kitle iletişim kurumları halk tarafında sürekli olarak tüketilen popüler kültür ürünleri (TV, dizi, filmler, müzik vb.) ile toplumsal önyargıları, kalıplaşmış düşünceleri, klişeleri pekiştirmektedir.

Böylece, alternatif düşüncelere yer vermeyen tektipleştirilmiş düşünce tarzı yani kültürel hegemonya sağlanmaktadır.

Gramsci'ye göre (1999: 502) devlet kültür ve eğitimin aracılığıyla iktidarın gereksinimlerine uygun olarak yeni bir “uygarlık” yaratmaya ve bunun için etkin rızayı üretmeye çalışmaktadır. Bunu yaparken devlet fiziksel baskı yerine toplumsal baskı uygulamaktadır. Böylece devlet sadece baskıcı bir kurum olmaktan çıkmakta, bununla beraber halkın rızasını sağlayarak onu eğiten ve geliştiren bir kurum olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kurama göre kültür, sadece tahakkümün sağlanmasıyla var olan bir alan değil, aynı zamanda tahakküme karşı mücadele edilen, yani bir hegemonyanın yerine yeni bir hegemonik tahakkümün yaratılışı için mücadele edilen bir alandır (Apaydın, 2001: 7).

Gramsci'nin ideoloji ve hegemonya kavramlarını geliştiren Althusser (2002: 32-38) Devletin İdeolojik Aygıtları terimini ortaya koymuştur. Ona göre Devletin İdeolojik Aygıtları aile, din, okul, hukuk ve siyasetin yanında medya ve kültürü de içine almaktadır. Althusser, devletin bu ideolojik aygıtların vasıtasıyla halka egemen ideolojiyi aşıladığını öne sürmektedir. Kitle medya aracılığıyla yaygınlaştırılan popüler kültürün her zaman ideolojik olması göz önünde bulunursa sinema, müzik, literatür gibi kültürel alanlar da her zaman devletin egemen ideolojisini içermektedir.

Althusser (2004'ten akt. Çoban, t.y.: 5), kültürel bir aygıt olarak sanat ve ideoloji arasındaki ilişkiyi şöyle açıklamaktadır:

“Sanat yapıtının özgül işlevi, var olan ideolojinin gerçekliğinin – kendisiyle ara açma, bir uzaklık bırakma yoluyla - görülmesini sağlamak olduğu için, sanat yapıtı doğrudan ideolojik etki yapmaktan geri kalmaz, bu nedenle ideoloji ile başka herhangi bir nesne ile olduğundan çok daha sıkı ilişkilere sahiptir ve sanat yapıtını onun ideoloji ile olan bu ayrıcalıklı ilişkisini hesaba katmaksızın yani dolaysız ve kaçınılmaz ideolojik etkisini hesaba katmaksızın özgül estetik varlığı içinde düşünmek olanaksızdır.”

Böylece tüketim toplumunun ürettiği hem maddi hem de entelektüel ürünler çoğu zaman topluma yani tüketicilere belli toplumsal ve ideolojik bilinci telkin etmek, özgürlüğü ve mutluluğu satarak devamlı tüketmelerini sağlamaktır. Bir taraftan popüler kültür ürünleri halka hitap ettiği gibi, halkın sorunları ve korkuları dile getirmekte, diğer taraftan ise adaletsizlik, “ücretli kölelik” (Erdoğan, 2004: 4) ve asla

ulaşamayacakları özgürlük içeren bu hayata katlanabilmeleri için bir nevi kaçış ve avunma sunmaktadır.

1.4 Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Sinema ve Sinemanın Toplumsal Etkisi

Kültürün tarihinde sanat dallarının en genç olan sinema 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı zamandan beri geniş kitlelere hitap eden bir kültür ürünü olarak çıkmıştır. Televizyonun icadıyla sinema artık beyaz ekranla sınırlı kalmayıp mavi ekranı da fethetmiştir. Filmlerin izleyicilere ulaşma yolları arttıkça, sinema günümüzde en kolay ulaşılabilen kültür ürünü haline gelmiştir. Sadece sinema salonları, televizyon ve DVD değil, artık filmler Netflix gibi uygulamaların aracılığıyla her zaman, her yerde ve her tür cihazdan ulaşılabilir.

Bu geç kapitalizm döneminde yaygın olan kolay ulaşılabilirlik filmlerin geniş kitlelere belli tutumları ve davranışları aşılama konusunda televizyon ve internet ile neredeyse aynı derecede etkili olmasını sağlamıştır. Demir ve Çeçen’in (2015: 15) belirttiği gibi, kültürel ürünlerin pazarlandığı bu sektörde üretici ve tüketici arasında ciddi bir ekonomik ve sosyal fark vardır. Yüksek bütçeli filmler genellikle orta ve düşük gelirli izleyicilere hitap etmektedir. Böylece bu tip kültür ürünlerinin ürettiği söylem farklı sınıf, yaş, cinsiyet ve kültür grupların tarafından kolayca anlaşılmaktadır.

Bütün bunlarla beraber, sinema kendi gereksinimler ile sınırlı ve değiştirilmiş olsa da izleyicilere gerçeği sunmaktadır. Filmlerdeki gerçeklik sorununu birçok modern sosyolog ve düşünür ele almıştır. Örneğin Slavoj Žižek (Diken ve Laustsen, 2016: 15) bir filmi asla sadece bir film olarak görmemekte ve film olarak analiz etmemektedir. Ona göre filmin kurgusu bile toplumsal gerçeği yansıtmaktadır, yani “filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar”. Baudrillard (2006’dan akt. Demir, 2013: 60) ise bir röportajında sinema ile gerçeğin artık içe içe geçmesinden, hayatın “her yerde bir tür Universal Studios haline” gelmesinde bahsetmektedir. Kracauer (2011’den akt. Demir, 2013: 60) ise her filmin gerçeği yansıtmak zorunda olduğunu ve böylece “happy end”lerin, dokunaklı kurtarışların, kahramanların da gerçek olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan Benjamin (1993: 64) sinemanın gerçeği yansıtırken izleyicinin alıştığı yaşamın dışında kalan yeni bir

deneyim sunduğunu ve gerçeğin daha önce kaçırdığı ayrıntılara vurgu yaptığını düşünmektedir.

“Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız” (Benjamin, 1993: 64).

Seçil Büker (2012’den akt. Yıldırım, 2018: 236), insanın sinemanın teknolojik olanakların aracılığıyla gerçek dünyaya benzer başka bir dünya inşa etmeye çalıştığından söz etmektedir. Sinema fiziksel gerçeği beyaz ekrana aktarırken kendi dilini kullanmaktadır. Böylece, sinemanın kurgusu bile bir kişinin, bir grubun ya da içinde yaşadığı toplumun gerçeğini ortaya koymaktadır. Yani sinema, “sinema gerçeğini gerçekle anlatan bir sanat” (Yıldırım, 2018: 236) olarak değerlendirilebilmektedir. Kirel’in (2018: 19) belirttiği gibi, sinema dendiği zaman, çok zaman farkında bile olmadan, aynı anda üç anlam verilmektedir; sinema salonu, film ve seyirci. Yani sinemaya gitme eylemi nasıl toplumsal bir eylem ise, film de o kadar sosyal bir olaydır. Böylece sinema, kurgusuyla toplum için toplumsal sorunları ve olguları gösteren bir ayna gibi düşünülebilmektedir. Diken ve Laustsen’in (2016: 23-424) söz ettikleri gibi, sinema ve toplum birbirinden ayrılmaz bir hale geldikçe her bir film resmettiği toplumu analiz etmek için birer kaynak haline gelmektedir.

“Sinema çağdaş toplumsal ilişki(sizlik)leri ve bunlarla beraber bireylerin en mahrem veya en aleni arzularını ve korkularını şekillendirme açısından belirgin bir güce sahiptir. Bir bakıma sinema, bir tür toplumsal bilinçdışı işlevi görür: Toplumsal incelemenin nesnesini yorumlar, türetir, yerinden eder ve eğip bükür. Sinema yalnızca toplum üzerine bir fikir sunmaz, resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçasıdır. Gelgelelim sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz/eğip bükmez, aynı zamanda toplumsal yaşamın önüne muazzam bir olanaklar evreni serer. Bu bakımdan sinema

çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deney niteliği taşır” (Diken ve Laustsen, 2016: 23-24).

Diğer taraftan, Ryan ve Kellner (2010: 35) filmlerin, toplumsal gerçeğin söylemlerini şifreleyerek kendi diliyle aktardığını söylemektedir. Yani sinema “bir gerçekliği yansıtan bir araç olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında aktarım” yapmaktadır. Böylece sinema da toplumsal gerçeği inşa eden bir kültür unsuru olarak sistemin içinde yer almaktadır. Demir’e (2013: 60) göre ise “film ve yönetmeni için toplumsal gerçeklik ne kadar yaşamsalsa, sosyoloji ve sosyolog için de filmin kendisi o denli bağlayıcıdır”. Yıldırım (2018: 235), sinemanın “içinden çıktığı toplumun yaşananlarını ve gerçeklerini gösterirken geçmiş ve olanları” yansıttığını ve aynı zamanda kamuoyu oluşturduğunu söylemektedir.

Sinemayı “özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna” olarak tanımlayan Diken ve Laustsen (2016: 28) sinemanın aynı zamanda “toplumsal bilinçdışını” yansıdığını söylemektedir. Ryan ve Kellner (2010: 18) de filmlerin bir durumu, bir gerçekliği göstermekten çok bu gerçekliğin belli bir biçimini oluşturduğunu ve birtakım kodlar kullanarak belli bir düşünceyi veya davranışı kitlelere telkin ettiğini düşünmektedir. Popüler sinemanın klişeleşmiş eril kahramanlık hikayeleri, kadınların aşk ve romantizm arayışlar öyküleri, şiddet içeren, cinsiyetçi ve ırkçı davranış ve tutumların sıradan ve hatta bazen hayat kurtarıcı olarak sunulması bu tür davranış ve klişeleri gerçek hayatta da izleyicilerin tarafından doğru ve doğal bir şeymiş gibi algılanmasını sağlamaktadır. Sinema diliyle sunulan bu telkinler belli bir toplumsal düzenin temelini oluşturarak izleyicilerin onu benimsemesi ve zararlarını göz ardı etmesine neden olmaktadır.

Popüler sinemanın temelinde yatan ideolojik altyapısı ve politik çıkarlar, Ryan ve Kellner’in (2010: 38) deyişiyle “sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır”. Popüler sinemanın egemen ideolojiden ve siyasetten bu kadar bağımlı olması endüstrileşmesi ile açıklanabilmektedir. Yüksek bütçeli popüler filmlerin yönetmenleri ekonomik olarak yapımcı şirketler ve

sponsorlara bağımlı olduğu için yapımcı şirketin ve sponsorların siyasi görüşleri ve ülkenin ideolojisi filmin ideolojik temelini oluşturmaktadır.

Popüler sinema, çoğu zaman toplumun siyasi ve toplumsal gerginlikleri yatıştırmayı, adalet, eşitlik ve güvenlik gereksinimlerini karşılamayı amaçlamaktadır. Ancak Ryan ve Kellner'in (2010: 446) ABD'yi örnek alarak incelemesi, bu siyasi ve toplumsal gereksinimlerinin sinema tarafından karşılanmasının tek başına çalışmadığını ve sistemin kendisinde kaynaklandığını göstermektedir. Bununla beraber popüler sinemanın amaçlarından biri bireylerin başarı isteği arzularını karşılamak veya ölüm korkusu gibi endişelerini yatıştırmaktır (Ryan ve Kellner, 2010: 447). Bu "güven verici bir toplumsal yapıya dönük gereksinme" popüler sinemada işlenen her konuda, çekilen her filmde gözlemlenmektedir.

Bütün bunun yanı sıra Erdoğan'ın (2004: 9) da ifade ettiği gibi popüler sinemanın popülerleştirdiği dünya görüşü ve yaşam tarzı popüler kültürün temelini oluşturmaktadır. Böylece sinema endüstrisi, kapitalizm sisteminin bir parçası olup gelişmesinde ve küresel pazarda mal ve hizmetin satışlarında önemli bir rol oynamaktadır.

Sanatın çoğu zaman halkın sesi ve iktidara muhalif bir pozisyonda düşünülmesine rağmen popüler sanat ve özellikle popüler sinema toplumsal kültürün yaratımı açısından egemen ideolojinin etkisi altında bulunmaktadır. Sanat kitle kültürüne dönüştüğü yani endüstrileştiği zaman ekonomik olarak bağımlı olduğu iktidarın denetimine gitmekte ve onun ideolojisini topluma telkin etmektedir (Çoban, t.y.: 5).

Ryan ve Kellner gibi birçok sinema araştırmacı popüler sinemanın, sanattan çok televizyon ve internetin yanı sıra egemen ideolojiyi yayan bir araç, ideolojiyi herkesin anlayacağı ve sorgulamadan benimseyeceği bir şekilde sunan bir eğlence mekanizması haline geldiğini söylemektedir. Onlara göre sinema, ideolojinin kültürel bir araç olarak, görsel, ses ve diyalogların arkasında egemen ideolojinin etkisini ustaca gizlemektedir. "Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca 'gerçekliği' ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur" (Ryan ve Kellner, 2010: 419). Sinema toplumsal gerçekliği egemen ideolojisine uygun

olarak değiştirerek ideolojinin yeniden üretilmesine temel hazırlamaktadır. “Hollywood biçimlerinin ideolojik olma niteliği, tahakküm toplumunu şekillendiren değer, pratik ve kurumların cevherini oluşturan figür ve anlatıları çoğaltmalarından kaynaklanır” (Ryan ve Kellner, 2010, 409). Andrew’nun (2000’den akt. Çoban, t.y.: 6) belirttiği gibi, popüler sinema var olan dünyayı en iyisi olarak sunar, adaletsizliklerinin ve kölüklerinin değiştirilmesinin mümkün olmadığını ve insanların onları kabul etmek zorunda olduklarını söylemektedir. Popüler sinema ürün ve ideoloji üretimi, dağıtımı, tüketimi, kültür ve özellikle sinemadaki sansür ile mevcut kapitalizm sistemini desteklemektedir. Ancak, Çoban (t.y.: 6) popüler sinemanın ve genel olarak popüler kültürün toplumsal bilincini homojenleştirme gücüne sahip olmadığına dikkat çekmektedir. Böylece, toplumsal bilinç “egemen yapının denetiminde olsa da kendine ait özgür alanlara sahiptir, ideolojik yeniden üretim sürecinin parçalılığı ve bazı noktalarda yaşadığı başarısızlık ve tersine işleyişler sonucunda sinema içinde muhalefet olanağını da taşır”.

Buna karşın Robert Stam (2014: 318), popüler sinemanın sadece ideolojiden ibaret olmadığını ve egemen ideolojiyi telkin etmek ile beraber başka amaçları, “aracın kendisini arzulayan ve statüko içerisinde bulunmayan şeyin yansıtılmış bir icrası olarak kurduğu ütopyacı fantezinin özü” olduğunu da söylemektedir. Dyer’e atıfta bulunarak sinemanın sanat yoluyla “sosyal varoluşun negatifleri sanatsal dönüşümün pozitiflerine” dönüştürdüğüne vurgu yapmaktadır.

1.5. Japon Popüler Kültüründe Sinemanın Yeri

Japon kültürü, Ruth Benedict’in “Krizantem ve kılıç” (2010) kitabında yaptığı gibi, Batıda yapılan araştırmalarda Batı kültürüne bir zıt anlamı olarak ele alınmaktadır. Batıda ister akademi ister askeri veya siyasi alanlarında Japon kültürün araştırmalarına karşı temel yaklaşım “Japonlar bizim yaptığımızın aksini yaparlar”dır (Benedict, 2010: 8). Yani Tai’in (2003: 1) de belirttiği gibi, ABD başta olmak üzere batı ülkelerin kültürünü bir norm, bir ana akım kültürü olarak kabul edilirken Japonya kültürü ikincil ve Batı kültürüne her açıdan zıttır. Bununla beraber Tai (2003: 1), Asya kültürlerinin ve özellikle Japon kültürünün kolonileşme gibi politik süreçlerle iç içe olan ulus inşası sürecinde yapay olarak inşa edildiğini ve doğal şeklinden uzak olduğunu öne sürmektedir.

Bu durum, Japoncadaki kültür teriminin kullanımında da görülmektedir. Modern Japoncada kullanılan ve kültür anlamına gelen ‘bunka’ kelimesi Almancadaki ‘kultur’ teriminin karşılığı olarak 1880 yılında ortaya çıkmış ve 1910 yılına kadar akademik çalışmalarında kullanılmamıştır (Nishikawa, 1993’ten akt. Tai, 2003: 10). Bozkurt Güvenç (1995: 275) Çin karakterleri (kanji) ile yazılan bunka terimini açıklarken ‘bun’ hiyeroglifinin bilgi, öğreti, beceri, ‘ka’ hiyeroglifinin ise birinin “önemli, törensel bir işe başlaması, atılıp girişmesi” anlamına geldiğini söylemektedir. Yani bunka terimi “bilgi ve beceri edinmeye başlamak, bilgi-becerinin oturup yerleşmesi, ciddiye alınması” (Güvenç, 1995: 275) anlamına gelmektedir. Yani anlamı daha çok eğitimle ilişkilidir.

Bir imaj olarak Japon kültürü, bunka teriminin ortaya çıkmasıyla beraber, Japonya 19. yüzyılın sonlarında modern ulus devlet uluslararası arenaya çıkarken, Asya'nın diğer bölgelerine sömürge gücü uygulayarak kurulmuştur (Tai, 2003: 10). Meiji döneminde (1868-1912) ise bunka yerine daha çok “Batı ülkeleri gibi uygar, gelişmiş” anlamına gelen ‘bunmei’ terimi hem akademik hem de siyasi söyleminde aktif olarak kullanılmaktaydı (Tai, 2003: 10). Görüldüğü gibi hem bunmei, hem de bunka terimleri Japonya toplumunun ya Batıya özenmenin ya da Asya ve Batı ülkelerine sunulabilecek (ve ilerde pazarlanabilecek) bir imaj yaratma isteğinin sonucudur.

Morris-Suzuki (1995’ten akt. Tai, 2003: 11) bunka teriminin Taisho döneminde (1912-1926) yaygınlaşırken tüketim toplumu ve orta sınıfın yaşam biçimiyle ilişkilendirilmekteydi. Aynı dönemde sanat, mimarlık ve edebiyatta egemen olan kültüralizm (bunka-shugi), tüketici toplumunun genişlemesine dikkat çekmekte ve bunmei ile ilişkili sınai ilerlemeye ve bilimsel rasyonelliğe bir tepki olarak doğmuştur. Kültüralizmin başlangıçta kozmopolit bir yönü varken, 1920’lerin sonunda milliyetçi anlamlar kazanmaya başlamıştır (Morris-Suzuki, 1995’ten akt. Tai, 2003: 11).

1.5.1. Yumuşak Güç olarak Japon Popüler Kültürü

Japonya’nın II Dünya Savaşında yenilmesi ve 1945 yılında ABD ordusu tarafından işgal edilmesi ardından Japonya zorlu bir sürece girmiştir. Artık orduya sahip olamayan Japonya, Amerikan askerlerden öğrendiği savaş propaganda malzemelerinin yönünü ve dilini değiştirip neredeyse bütün dünyaya yayılan bir popüler kültürü

yaratmıştır. Japonya sert güç (ordu) kullanamadığı için yumuşak güce yani bir tür kültürel istilaya başvurmuştur. “Japon toplumu ada anlayışıyla yabancı olanı hemen öğrenip, geliştirerek, Japonlaştırarak, özgün bir biçime dönüştürerek” anime ve manga başta olmak üzere popüler kültürünü dünyaya ihraç etmektedir (Sarban, 2012: 1).

Joseph S. Nye (2017: 27) sert ve yumuşak güçlerin ikisinin de insanların davranışlarını etkilemek ve belli bir amaca ulaşmak için kullanıldığını belirtmektedir. Ancak sert güç, yani askeri kaba güç zorlamaya veya teşvike dayanıyorsa yumuşak güç iknaya dayanmaktadır, Nye’nin (2017: 27) sözleriyle “kültürün ve değerlerin cazibesine ya da siyasi tercihler gündemin, diğerlerinin, gerçek dışı göründükleri için bazı tercihlerini ifade edememelerini sağlayacak şekilde manipüle etme becerisine” dayanmaktadır. Nye’ye göre “Japonya, diğer Asya ülkelerine kıyasla daha fazla sayıda potansiyel yumuşak güç kaynağına sahiptir. Bir yandan eşsiz bir kültürü koruyabilmenin mümkün olduğunu gösterirken, diğer yandan gelir düzeyi ve teknoloji açısından Batı’ya eşit bir düzeye ulaşana kadar bütünüyle modernleşebilen ilk Batılı olmayan ülkedir” (2017: 125).

Japon pop müziği, video oyunları, TV dizileri, modası ama en çok anime ve manga hem ticari hem de kültürel açıdan Japonya’nın dünyadaki sesi ve küresel yumuşak güç silahı haline gelmiştir. 1970’li yılların sonlarındaki yıllarda başlayan bu süreç en çok 90’lı yıllarda etkisini göstermiştir. Japon kültürel ürünleri Güney ve Doğu Asya ülkeleri doldurmuş Batıda ise Japon kültürü ‘otaku’ olarak adlandırılan bir alt kültür oluşmuştur. 1980’lilerden bu yana anime ve manga Japonya’nın kültürel ana ihracatını oluşturmaktadır. *Doraemon* ve *Heidi, Girl of the Alps* gibi çocuk animeleri Asya ve Batı çocuklarının bir-iki neslinin çocukluğunu şekillendirmiştir. Diğer önemli bir örnek 1983-1984 yıllarında Japonya’da çıkan ama sonra elliden fazla ülkede gösterilen *Oshin* dizisidir. 20. Yüzyılın başlarında geçen bir kadının melodramatik hikayesi sadece Asya ülkelerinde değil, aynı zamanda Arap ülkelerinde ve Latin Amerika ülkelerinde de büyük ilgi görmüştür (Iwabuchi, 2002: 1-2). Anime’nin bütün dünyadaki etkisi ve ticari önemi özellikle “Amazon.com gibi ürün sipariş sitesi devlerinin manga ve anime satış rakamlarında ve Amerika ve Kanada’ da dağıtım yapmak üzere Japonya’nın en büyük animasyon yapım firmalarından biri olan Stüdyo

Ghibli ile Amerikan Walt Disney' in 1996 yılında imzaladığı anlaşmada" (Sarban, 2012: 7) görülmektedir.

Japon animasyon filmleri anime 1990'lı yıllarda Güney Kore, Tayvan ve Tayland gibi Doğu ve Güney Asya ülkelerinde en izlenen çizgi filmleri arasındaydı. İngiltere'de en çok satılan video Katsuhiro Otomo'nun *Akira* anime filmi olmuş, "kendisine ait olmayan kültürel ürünlere sıcak bakmayan Fransa'da 1990'ların ortalarında Japon çizgi filmlerinin haftada 30 saatin üzerinde gösterildiği" (Sarban, 2012: 7) belirtilmiştir. Bu dönemde animasyon tasarımından sosyolojiye kadar birçok alanda Japon popüler kültürü ile ilgili akademik çalışmalar da yazılmaya başlamış ve üniversitelerde ilgili bölümler ve dersler açılmaya başlamıştır.

Çağdaş kültürler arasında Japonya, yumuşak gücü en etkili biçimde kullanan kültürlerden biridir. Asya'nın yeniden dirilişi Japonya'nın ekonomik başarısı ile başlar. Yüzyılın sonlarına doğru, Japonya'nın dikkate değer performansı sadece Japonya'yı zengin kılmamış, aynı zamanda ülkenin yumuşak gücünü de arttırmıştır. Batı ile modernizasyon konusunda başa baş gidebilen ilk Batılı olmayan ülke olarak bu süreç içerisinde özgün bir kültürün de muhafaza edilebileceğini sergilemiştir; Japonya, herhangi bir Asya ülkesinden çok daha fazla yumuşak güç kaynağına sahiptir.

Japon popüler kültürü Batı ve özellikle Amerikan popüler kültürden esinlenerek ve birçok unsurunu benimseyerek şekillenmiş olsa da özellikle 2000'li yıllarda Japon popüler kültürü Batı kültürüne de etkilemeye başlamıştır. Örnek olarak, 2017 yılında Hollywood'da çekilen *Ghost in the Shell* filmi 1995 tarihli aynı isimli animenin uyarlamasıdır. Birçok film eleştirmeni 2010 yılında çıkmış *Inception* filmin yönetmeni Chirtopher Nolan'ın bu filmi çekerken Satoshi Kon'un *Paprika* uzun metrajlı animesinden ilham aldığını söylemektedir (Wardlow, 2017). Darren Aronofsky de Satoshi Kon'un diğer çalışmasını *Perfect Blue*'dan bazı sahneleri *Requiem for a Dream* filminde kullanmıştır (Denney, 2015).

Japon sineması popüler kültüre dahil olup yumuşak güç olarak kullanılsa da anime ve manga kadar yaygın olmamıştır. Yine de Japon filmleri çeşitli uluslararası film festivallerinde gösterilmekte ve birçok ödül almaktadır. Örneğin bu çalışmada analiz

edilecek *Departures* filmi 2009 yılında Oscar ödülüne, *Maboroshi* ve *After Life* filmlerin yönetmeni Hirozaku Koreeda 2018 yılında *Shoplifters* filmiyle Cannes Film Festivalinin en önemli ödülü Altın Palmiye'ye layık görülmüştür.

1.5.2. Yumuşak Güç Olarak Manga ve Anime

2. Dünya Savaşından sonra ABD'nin Japonya'ya uyguladığı işgalci politika Japon kültürü ve sanatı birçok açıdan etkilemiştir. Bu dönemde ABD tarafından Japon geleneksel ve popüler kültürüne sansür uygulansa da ABD'nin ekonomik desteği ve Amerikan popüler kültür katkısıyla Japon popüler kültürünün oluşmasına yardımcı olmuştur. Japonya'da geleneksel ve elit kültür varlığını sürdürürken Japon kitle kültürü şekillenip hem Japonya'da hem de Batı ülkelerinde yayılmaya başlamıştır (Sarban, 2011: 24). Bu kitle kültürün en bilinen ve yumuşak güç olarak en etkili parçaları manga ve anime olmuştur.

Japonya'da manga kelimesi sadece Japonya'da üretilen çizgi romanları için değil, aynı zamanda Batı ülkelere ithal edilmiş çizgi romanlarını için kullanılırken Batı'da ise manga terimi sadece Japonya'da üretilen çizgi romanlarını tanımlamak için kullanılmaktadır. "Plastik kalitesi, çizgi romana özgü ardışıklık ilkelerinin kullanılış biçimi, görsel ve yazılı öyküleme sürecinden, konu seçiminden, yöntem ve uygulamaya kadar pek çok alanda tamamen kendine özgü oluşu, böylesine kesin bir tanımlamanın yapılmasına sebep olmuştur" (Kinsella, 2000'den akt. Sarban, 2011: 24).

Japoncada 18. yüzyılda yaygın olarak kullanılmaya başlamış manga kelimesi 'oyunbaz, haşarı, uçarı resimler' anlamına gelmektedir. Modern anlamıyla manga, 2. Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar üretilen Japon çizgi romanlarının tamamını nitelemektedir (Sarban, 2011: 25). 'Anime' ise terim olarak Fransızcada canlı, hareketli anlamına gelen 'animé' kelimesinde türetilmiş ve Japon animasyon filmleri için kullanılmaktadır (Garip, 2017).

Japonya'da hem manga hem anime farklı yaş, cinsiyet, meslek ve sosyal gruplar tarafından tüketilmektedir. Bu nedenle manga ve anime 'shounen' (genç erkeklere yönelik), 'shoujo' (genç kızlara yönelik), 'hentai' (cinsel içerikli), 'kodomo' (küçük

çocuklara yönelik) yanı sıra bilim-kurgu, psikolojik drama, korku, tarih, biyografi gibi birçok türde üretilmektedir.

Japonya Hükümeti, Japon kültürün yurtdışında yaygınlaştırılması için 1972 yılında Japan Foundation kurmuştur. Japonya Dışişleri Bakanlığı'nın ekstra bir bölümü olarak kurulan Japan Foundation, Japonya'nın yurtdışındaki imajının geliştirilmesi, Japon kültürünün tanıtılmasını amaçlamaktadır. Bu yayılmacı politikada çay seremonisi, Kabuki tiyatrosu gibi geleneksel kültürel formlar yanı sıra anime ve manganın da önemli bir rolü vardır. Animenin 2. Dünya Savaşından önce çıkmasına rağmen 1990'lı yıllara kadar ihracat payı fazla değildi. "2003'te ise anime ve anime ile alakalı ürünler, dünya medya marketinde 1/3'lük bir gelir elde etmiştir". Günümüzde de anime ve manga otuz dilden daha fazla dile çevrilmekte ve anime ve manga pazarı Japonya'da gelişmeye ve büyümeye devam etmektedir (Garip, 2017).

1.5.3. Japon Sinemasının Gelişimi: 1896 – 1990 yıllar

Sinema Japonya'ya Batı ülkeleriyle neredeyse aynı zamanda gelmiştir. Bütün dünyada ilk sinema gösterimi 1895 yılında gerçekleşmişken, Japonya'da ilk gösterim sadece bir sene sonra 1896 yılında gerçekleşmiştir. O dönemde başkent olan Kobe şehrinde yapılan bu ilk sinema gösterimi Japonya'nın büyük şehirlerinde genelde Amerikalılar tarafından organize edilen diğer sinema gösterimleri izlemiştir. Bir süre sonra Japonlar kendi sinema gösterim ağlarını kurmuşlardır (Oylum, 2016: 62).

Bundan kısa bir süre sonra Japonya'da kendi sinema endüstrisi oluşturulmaya başlamıştır. Japon sinemasına en büyük katkıyı ilk film stüdyosunu açan ve Japon sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Shoten Yoshizawa yapmıştır. 1903 yılında ise Tokyo'da ilk sinema salonu kurulmuştur. İlk Japon Film konusunda ise tartışmalar hala sürmektedir. Bazı kaynaklar ilk Japon filmi olarak 1898 yapımlı *Game of Autumn Leaves* filmini gösterirken, diğer kaynaklar 1902 yılında çekilmiş Tsukemichi Shibata'nın *Viewing Scarlet Maple Leaves* filmini göstermektedir. Her iki film de geleneksel Japon tiyatrosu kabuki'nin beyaz perdeye uyarlamasıdır. Kabuki tiyatrosu ilk Japon filmlerinin temelini oluşturmuş ve uzun bir süre boyunca Japon sinemasını etkilemeye devam etmiştir (Oylum, 2016: 63).

İlk dönem Japon sinemasında kabuki tiyatrosu yanı sıra Japonca'da 'shingeki' olarak adlandırılan Batı tiyatrosu ve 'shimpa' olarak bilinen modern Japon tiyatrosunun etkisi çok büyüktür. Ancak bu tiyatro-sinema ilişkisinin yararları gibi zararları da olmuştur. Örneğin, birçok tiyatro oyuncularını filmlerde oynamayı kabul etmemekte ve Japon tiyatrosu geleneğine göre filmlerde de kadın karakterlerini erkekler canlandırılmaktaydı. Bu durum 1920 yılına kadar sürüp ilk kadın oyuncular Harumi Hanayagi ve Yaeko Mizutani Japon sinemasına kadınlar için bir kapı açmıştır (Oylum, 2016: 63-64).

Bu dönem bir grup sinemacı Japon sinemasını tiyatro etkisinden arındırmak ve Batı sinema geleneğine yakınlaştırmak istemiştir. 1920 yılında Henri Kotani'nin *Island Woman* ve Thomas Kurihara'nın aynı yıl çektiği *Amateur Club* filmleri bu çalışmaların ilk eserleri arasındadır. Böylece Japon sineması iki ayrı yolda gelişmeye devam etmiştir: birisi tiyatrodan beslenen 'jidai-geki' filmleri; diğeri ise hikayesi genellikle Tokyo'da geçen ve çağdaş toplumsal sorunları ele alan 'shomin-geki' filmleridir (Kuloğlu, 2016: 15).

1923 yılı Japon sinemasının, Amerikan sinemasından, Alman ekspresyonizminden ve Fransız empresyonizmden beslendiği ve yükselişe geçtiği bir dönem olmuştur. Ancak tarihe Büyük Kanto Depremi olarak geçen ve 100 binden fazla kişinin ölümüne sebep olan felaket Japon film endüstrisine de büyük zarar vermiştir. Genellikle Tokyo ve Yokohama şehirlerinde bulunan film stüdyoları ve sinema salonları bu depremde yıkılmıştır. Böylelikle Japon sineması neredeyse 10 yıl süren bir duraksama dönemine girmiştir. Bu dönemde stüdyolar yerli film üretemeyince sinemalarla ağırlıklı olarak Amerikan filmleri gösterilmekteydi (Kuloğlu, 2016: 27). Böylece bir sonraki dönem Japon popüler kültürü ve sinemacılığı Amerikan kültürün etkisi altında kalmıştır.

1930'lı yıllarda Japon stüdyoları yeniden film üretimine geri dönmüş ve toplumsal gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen filmler vizyona girmeye başlamıştır. Yasujiro Ozu'nun *Tokyo Chorus* (1931), Daisuke Itoh'un *An Unforgettable Grunge* (1926) ve Minori Murata'nın Maksim Gorki uyarlaması *Souls On The Road* filmleri gerçekçi sinemanın ilk örnekleri olmuştur.

1930’lu yıllara kadar süren Japon sinemasının sessiz filmler döneminde geleneksel Japon tiyatrosunun etkisi büyüktü. Bu dönemin filmlerini kabuki tiyatrosundan sinemaya geçen ‘benshi’ adı verilen anlatıcılar seslendirilmekteydi. Benshi’ler film oyuncularını kadar izleyicilerin ilgisini çekmekteydi ve izleyiciler belli benshi’leri dinlemeye gelmekteydi. Bu durumdan yani benshi’lerin hem tiyatrodaki hem sinemadaki önemli bir rol oynadıklarından dolayı 1930’lu yıllarda sesli sinema ortaya çıksa da benshi ile seslendirilen sessiz filmler 1940’lı yıllara kadar önemini yitirmemiştir. Japonya’da ilk sesli film *The Neighbor’s Wife and Mine* 1931 yılında çekilmiştir (Altun, 2016: 29-30).

1930 yıllarda sesli filmlere geçen Japonya, bu dönemde yaşanan ekonomik ve toplumsal kriz sebebiyle aşırı milliyetçi ve yayılmacı bir politika izlemiştir. Japonya Çin’in Mançurya işgal ettikten sonra Japon hükümeti ağır sansür içeren yasalar çıkararak sinemayı kontrol altına almıştır (Altun, 2016: 34). 1939 Film Kanunu bütün filmlere uygulanan sansür dışında filmlerde bireysel duygular ve cinsellik gibi konuları yasaklamakta ve Japon ordusunu ve hükümetini öven yani propaganda filmlerinin yapımını desteklemekteydi (Kuloğlu, 2016: 35).

Bu kanun 1946 yılında kaldırılmış ve onun yerine yeni bir Film Kanunu geçmiştir. Bu kanuna göre filmlerde “feodal Japonya dönemini öven unsurlara, geleneksel kültür öğelerini anımsatacak simgelere, samuraylar ve kılıçların” (Kuloğlu, 2016: 35) kullanımına yasak getirilmiştir. 1939 Film Kanunuyla yasaklanan bireysel konular ve cinsellikten ise yasaklar kaldırılmıştır.

Hiroşima ve Nagasaki şehirlerine atom bombalarının atılmasıyla ve Amerika’nın Japonya’yı işgal etmesiyle biten İkinci Dünya Savaşından sonraki dönem Japon sinemasını da büyük ölçüde etkilemiştir. Savaş sırasında birçok sinema salonu yol edilmiş ama stüdyoların büyük kısmı sağ kalmıştır. ABD işgalinin başladığı savaş sonrası döneminde Japonya’da bütün kurumların yapısı değiştirilmiştir. Çıkarılan yeni Film Kanunu ile Japon geleneksel kültürünü öven filmler yasaklandığı gibi savaştan önce çekilmiş 200’e kadar film Amerika yetkilileri tarafından yok edilmiştir. Bu süreç Amerikan işgalin 1952 yılında sona ermesine kadar sürmüştür (Kuloğlu, 2016b).

İşgalin ardından Japonya'ya sinema salonlarını dolduran Hollywood filmleri ve ileride popüler kültürünü şekillendirecek kapitalist anlayış kalmıştır.

Savaş ve işgal sonrası Japon sinemanın yeniden toparlanmasında en önemli rolünü oynayan isimlerden biri Akira Kurosawa olmuştur. 1950 yılında çektiği *Rashomon* filmi ile Batının dikkatini Japon sinemasına çekmeye başarmıştır. Aynı filmle Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştır. 1952 yılında çektiği *Ikiru* filmiyle başarısını devam ettiren Kurosawa, 1954 yılında çektiği *Seven Samurai* ile dünya sinemasında önemli bir yer kazanmıştır. Kurosawa'nın yanında Yasujiro Ozu'nun da 1949 yılında çektiği *Late Spring*, 1951 yapımı *Early Summer* ve 1953 yılında çekilmiş *Tokyo Story*'den oluşan *Noriko* üçlemesi ile ünlenmiştir. Bu dönemde Kurosawa ve Ozu dışında, Ugetsu Minagatari, Masaki Kobayashi, Kon Ichikawa, Kanete Shindo isimleri de Japon sineması için önemli eserlere imza atmışlardır (Kuloğlu, 2016b).

1960'larda ise Japon sinemasında "savaş sonrası dönemde yetişmiş, yeni duyarlılıklara sahip yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır" (Kuloğlu, 2016b). Fransız Yeni Dalga akımından esinlenen ama aynı kuramsal temeline sahip olmayan Japon Yeni Dalga akımı 1960-1970'li yıllarda Japon sinemasının önemli bir kısmını oluşturmaktaydı. Tashigahara Hiroshi, Masumura Yasozo, Imamura Shobei, Masahiro Shinoda, Nagisa Oshima gibi Yeni Dalga yönetmenleri yaptıkları esirleriyle Japon sinemasını uluslararası arenada temsil etmişlerdir. Bunlardan biri Tashigahara Hiroshi'nin 1964 yılında çektiği *Woman in The Dunes* filmi, Cannes Festivalinde ve birçok diğer festivalde ödül almıştır (Kuloğlu, 2016b).

1970'li yıllarda bütün dünyada olduğu gibi Japonya'da da sinema yerini televizyona bırakmaya başlamıştır. 1980'li yıllarda da Japon sinemasında "ucuz mafya filmleri ile kadın teşhirini konu alan erotizmle porno arasında gidip gelen filmler" (Kuloğlu, 2016b) ortaya çıkmıştır. Bununla beraber bu dönemde Hollywood filmleri Japonya'daki sinema salonlarını doldurmaya başlamış ve 80'li yıllarda daha da hızlı bir şekilde devam etmiştir (Kuloğlu, 2016b).

1.5.4. Çağdaş Japon Sineması: 1990 Yıl - Günümüz

1990 yılında Akira Kurosawa'nın kendi rüyaları baz alarak çektiği *Dreams* filmi Kurosawa ve klasik Japon sineması dönemini kapatmış ve çağdaş Japon sineması

dönemi başlamıştır. 1990'lı yıllarda birçok ülkede olduğu gibi Japonya'yı da vuran ekonomik kriz sinema endüstrisindeki durgunluğa neden olmuştur. Yine de 1990'lı yılların ilk yarısında çıkan filmler büyük ölçüde Japon sinemasının yeni yolunu çizmiştir. Ekonomik kriz ve sinemaya yatırım yapan yabancıların çekilmesi bağımsız sinemanın doğmasına sebep olmuştur (Albayrak, 2016: 295).

Bu dönemde 1970-1980'lerde Japon sinemasına hâkim olan şiddet, cinsellik ve isyan 1990'larda melankoliye ve yabancılaşmaya yer vermiştir. 1960'larda doğmuş ve Japon Yeni Dalga akımının filmleriyle büyümüş Naomi Kawase, Hirokazu Koreeda, Shinya Tsukamoto, Shinji Aoyama, Takashi Miike, Rokuro Mochizuki, Shunji Iwai, Kiyoshi Kurosawa, Shun Nakahara ve Takahisa Zeze gibi "X kuşağı" yönetmenleri bazı araştırmacılar tarafından "bir yetenek patlaması" (Albayrak, 2016: 295) olarak nitelendirilmektedir. Amerikan film eleştirmeni Mark Schilling bu yönetmenleri "90'ların yeni dalgası" olarak adlandırılmıştır (Albayrak, 2016: 295).

Bu yönetmenlerin çoğu stüdyolara dayalı uzun metrajlı film çalışmalarına başlamadan önce diğer alanlardaki çalışmaları sinema eserlerini de büyük ölçüde etkilemiştir. Örneğin, Naomi Kawase ve Hirokazu Koreeda belgesel yapımlarından, Shunji Iwai reklam ve müzik videolarından, Rokuro Mochizuki, Shun Nakahara ve Takahisa Zeze ise pink sinemasından³ indie sinema sektörüne geçiş yapmışlardır. Bütün bu yönetmenler için orta nokta filmlerini düşük bütçe ile ve hızlı bir şekilde çekmeleridir. Bu açıdan 1990'lı yılların indie filmleri 1960'larda ATG⁴ ve diğer şirketler tarafından yapılan "yüksek sanat" bağımsız filmlerden farklıdır (Albayrak, 2016: 295).

"1960'lardaki Oshima, Shinoda, Yoshida ve Imamura'nın Yeni Dalga filmlerinin getirdiği değişiklik "duygusal hümanizmden" sert ideolojik bir duruşa yönelmeyi ifade ederken, 1990'ların paradigması daha sert ve hayata daha kuşkucu bir bakış benimsiyordu. Bunun nedeni şüphesiz bu dönemde meydana gelen ciddi ekonomik sıkıntıların olmasıdır. Ancak bu durum, dönemin birçok yönetmeni şiddet ve acımasız tür filmlerde iş yapmasını öğrenmelerini sağlamıştır. 1990'lardaki iflas ve uzun durgun ekonomi dönemi ile birlikte; filmlerinde tematik olarak belirsiz kimlik ve

³ Pink filmler (Pink sinema/Pinku Eiga), 1980'li yıllarda küçük bağımsız şirketler tarafından yapılan softcore pornografik ve şiddet içeren filmlerdir (Sekendiz, 2016: 121).

⁴ ATG (Art Theatre Guild), 1961 yıldan 1980'li yılların ortalarına kadar faaliyet gösteren ve çoğunlukla Japon Yeni Dalga akımının filmlerini yayımlanan prodüksiyon şirkettir (Albayrak, 2016: 295).

oluşturulmuş belirsiz geleceğe ses vermişlerdir. Tabi bu ses olma durumu yönetmenlerin kişisel sorunlarının seviyesine göre değişmiş; 1960'ların Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine bu dönem yönetmenlerinin siyaset ve tarih teması ilgisini çekmemiştir. Film yapımı tarzları genellikle uzun çekim, sabit kamera ile minimalist bir objektif bakışı olmuştur” (Albayrak, 2016: 295-296).

1990'lı yılların indie fillerinin çoğu “sevilen birinin ortadan kaybolması/intihar veya cinayet nedeniyle olduğu derin kayıp, yabancılaşma ve umutsuzluk hislerin yansması” (Albayrak, 2016: 297) izlenmektedir. Bunun nedeni sadece bu dönemde yaşanan ekonomik kriz değil aynı zamanda 1995 yılında yıkıcı Kobe depremi Aum Shirikyo grubunun Tokyo metrosunda gerçekleştiği sarin gazı saldırısıdır.

1990'lı yılların ikinci yarısında sinema endüstrisi kendini toparladıkça uluslararası arenadaki Japon sinemasına ilgi yükselmeye başlamıştır. 2000'li yıllara doğru anime ve indie çalışmaları Japon sinema endüstrisinde kendine belli bir yer edinip yurtdışı festivallerinde yeniden gösterilmeye başlamıştır. Mark Schilling tarafından “annus mirabilis (mükemmel yıl)” (Albayrak, 2016: 296), Wada-Marciano (2009: 2) tarafından ise “sinematik rönesans” olarak adlandırılan 1997 yılında Japon sineması yeniden yükselişe geçmiştir. 1997 yılında Venedik Film Festivalinde Takeshi Kitano *Hana-bi* filmiyle Altın Aslan ödülünü, Shohei Imamura'nın filmi *The Eel* ise Altın Palmiye ödülünü, Naomi Kawase'nin *Suzaku* filmi Cannes Film Festivalinde Golden Camera ödülünü kazanmış ve Hayao Miyazaki'nin animasyon filmi *Princess Mononoke* Japonya'da 19 milyar Japon Yeni (182 milyon dolar) toplayarak gişe rekorlarını kırmıştır (Wada-Marciano, 2009: 2). Hirokazu Koreeda'nın *Maboroshi* (1995) ve *After Life* (1998) filmleri, Takashi Miike'nin 1999 yapımlı *Audition* filmi, Hideo Nakata'nın yönettiği ve Japon korku filmlerinin öncüsü olarak kabul edilen *The Ring* filmi 1990'lı yılların ikinci yarısında başlayan ve 2000'li yılların başlarına kadar süren bu “patlama” döneminin en önemli eserlerinden bazılarıdır. Aynı zamanda *Ghost in The Shell* (1995) ve 2003 yılında Oscar ödülünü kazanan *Spirited Away* (2001) gibi Japon animasyon filmleri de uluslararası başarıyı yakalamıştır.

Bu dönemde Japonya'nın en büyük sinema stüdyoları Toho, Shochiku ve Toie mali kriz nedeniyle film yapımından uzaklaşırken bağımsız film yapımcıları çoğalmaya başlamışlardır. Öyle, 1992 yılında bağımsız filmlerin oranı %18 iken, 1997 yılında bu

oran %32'ye yükselmiştir (Wada-Marciano, 2009: 2). Bugüne kadar Japonya'da bağımsız film yapımı çok yaygın bir pratiktir. Bu bağımsız film yapımcıları mali risklere girmek istemedikleri için halen düşük bütçeli ve birçok açıdan kısıtlı filmleri üretmeye devam etmektedir (Wada-Marciano, 2009: 2).

Japon sineması durgun 1990'lı yılların ardından 2000'lerde ekonomik ve teknolojik gelişmelerin imkân verdiği aşırı film üretimi dönemine girmiştir. Eskiden yılda 400 film üretilirken bu dönemde yılda 800 film piyasaya çıkmıştır. 1990'lu yılların bağımsız yönetmenleri 2000'lerde daha fazla ve teknolojik açıdan daha iyi film üretme imkanını bulmuştur. Bununla beraber uzun zamandır endüstride ötekileştirilmiş Naomi Kawase, Mika Nishikawa, Naoko Ogigami ve Yuki Tanada gibi kadın yönetmenleri de daha serbest bir şekilde üretmeye başlamışlardır (Albayrak, 2016: 297).

Japon filmlerine hâkim olan karanlık atmosfer bu dönemde de devam etmiştir. Yabancılaşma ve kayıp temalarına ekonomik kriz döneminde büyümüş “kayıp nesil” konusu da eklenmiştir. Bu dönemin filmlerinde resmedilen “gençler kısmen gereklilik nedeniyle (istikrarlı bir iş olmadığı için), kısmen kendi seçimleri dışında (şirketleri için hayatını adanmış olan babalarını kopyalamak istemedikleri için) çoğunlukla “freeters” (serbest yarı zamanlı) olmak zorunda kalmışlardır” (Albayrak, 2016: 297-298).

“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” (Albayrak, 2016: 298).

2000'li yıllarda Japon hükümeti sinema endüstrisini desteklemek için adımlar atmıştır. Bunun için Japonya Film Komisyonu Teşvik Konseyi kurulmuş ve Japan Foundation tarafından sanata teşvik yasası çıkarılmıştır. “Bu girişimler medya sanatlarına (filmler dahil olmak üzere) istenilen teşviki sağlarken aynı zamanda getirilen şart ile hükümetin gerektiğinde film medyasını korumak için yardımını öngörmektedir” (Albayrak, 2016: 298).

Bu dönemde yurtdışındaki festivallerde Japon bağımsız dram filmlerine ilgi artarken Japonya’da 1970-1980 yıllarda çıkmış filmlerden yeniden öykülenmiş filmler (örn. Kon Ichikawa’nın 1976 yapımlı kendi filmi *The Inugami Family*’i 2006 yılında *The Inugamis* dizisi olarak yeniden çekmesi) ve anime ve manga eserlerinin beyaz perdeye uyarlamaları yani live-action filmleri (örn. Hikorazu Koreeda’nın *Air Doll* (2009), Takashi Miike’nin *Ichi The Killer* (2001), Keishi Ohtomo’nun *Rurouni Kenshin* (2012)) yaygınlaşmıştır. Aynı zamanda Batı’da ve daha çok ABD’de de Japon filmlerinin remake (yeniden yapım) filmleri çekilmeye başlamıştır (örn. *Pulse* (2006) filmi Kiyoshi Kurosawa’nın *Kairo* (2001) filminin, *The Yellow Handkerchief* (2008) filmi Yoji Yamada’nın *The Yellow Handkerchief* (1977) filminin, *One Missed Call* (2008) filmi Takashi Miike’nin *One Missed Call* (2003) filminin bazında çekilmiştir).

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ JAPON SİNEMASINDA ÖLÜM OLGUSU

2.1. Sosyolojik Açıdan Ölüme Genel Bakış

Sosyal bir varlık olan insanın ölümü fizyolojik (biyolojik) bir olgu olduğu kadar sosyolojik bir olgudur. Bir insanın ölümü sadece kendisini değil aynı zamanda yaşamı boyunca etkileşimde bulunduğu (ya da ünlü birinin ölümü durumunda olduğu gibi doğrudan etkileşimde bulunmadığı) insanları, üyesi olduğu toplumu ya da topluluğu da etkilemektedir. Başka bir deyişle, ölüm sosyal ve kültürler faktörleriyle şekillenen bir olgudur.

Genel bir anlamda ölüm, bir canlının yaşamsal fonksiyonlarının sona ermesidir. Ölüm anlık bir olay olarak değil bir süreç, hatta felsefi yaklaşıma göre bireyin doğduğu gün başlayan bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Akalın, 2006: 7-8).

Ölüm biyoloji, hukuk, psikoloji, teoloji gibi birçok bilim dalında incelenmiştir. Aiken'in (1991'den akt. Burcu ve Akalın, 2008: 31) belirttiği gibi birbirinden çok farklı bu bilim dallarının çoğunda ölümün biyolojik tanımı kabul edilmiştir. Biyolojik (somatik) ölüm solunum ve kalp çarpması gibi yaşamsal fonksiyonların sona ermesiyle tanımlanmaktadır (Akalın, 2008: 10). Bununla beraber yaşamsal fonksiyonların durmasından sonra bazı biyolojik işlevlerin devam etme durumu olarak tanımlanan klinik ölüm ve kalp atışları ve solunum gibi yaşamsal fonksiyonların durmaması ancak beynin ölümü gerçekleştiği bir durum olarak tanımlanan beyin ölümü sosyoloji başta olmak üzere ölümü inceleyen bütün bilim dallarında bir tartışma konusudur.

Ölümün iki boyutlu (biyolojik ve sosyal) olduğu için sosyolojiyi de doğrudan ilgilendirmektedir. Bir bireyin biyolojik ölümü gerçekleşirken bir taraftan onun biyolojik ve sosyal hayatı sonlanmakta, diğer taraftan ise onun dahil olduğu sosyal ilişki ağlarının üyeleri için de yoksunluk süreci başlamaktadır. “Yoksunluk süreci içinde sosyal ilişkilerle birlikte şekillenen keder, kayıp, yas gibi kavramlar ve bu kavramlar çerçevesinde vücut bulan ritüeller ölümün kültürel bir olgu olduğu gerçeğini de göstermektedir” (Burcu ve Akalın, 2008: 31). Ölüm bireyler arasındaki

ilişkileri etkilendiği için ona ilişkin ritüeller, adetle, gelenekler gibi sosyal tepkiler ve alışkanlıklar bulunmaktadır. Ölümle ilgili bu ritüeller çoğunlukla ölenin yakınlarının yaşadığı yoksunluk ve keder sürecini hafifletmek için yerine getirilmektedir.

Ölümün sosyolojik bakış açısıyla incelenmesi birtakım kavramların ortaya çıkması görülmektedir. Örneğin, ‘sosyal ölüm’ veya ‘sosyal olarak ölü’ kavramları sosyal izolasyon, yaşamsal fonksiyonların sürdüğü halde sosyal ilişkilere girmeme, her tür sosyal ilişkiler ağlarına dahil olamam anlamına gelmektedir. Örneğin, beyin ölümü gerçekleşen bir bireyin biyolojik olarak hayatta olduğu kabul edilse de sosyal olarak ölü biridir. Ya da “yaşlı kişilerin, delilerin, AIDS vb. hastalık taşıyıcıların kurumlara yerleştirilerek, etiketlenerek, izole edilmesi onların kurum dışındaki ve hatta bazı koşullar altında kurum içindeki diğer kişilerle sosyal ilişkisini kesmekte ve onları birer “sosyal ölü” konumuna getirmektedir” (Akalın 2006: 12).

Sosyolojide ölümle ilgili diğer önemli kavram “doğal olmayan ölüm”dür. Yaşlanarak ölüm doğal olarak kabul edilirken genç yaşta kaza, cinayet, hastalık, intihar sonucu ölüm ise zamansız ve doğal olmayan ölüm olarak kabul edilmektedir. Toplumun kabul ettiği normal yaşam sürecinin sonucu olan doğal ölüme gösterilen sosyal tepki genellikle şiddet ile ilişkilendirilen doğal olmayan ölüme gösterilen sosyal tepkiden farklıdır (Burcu ve Akalın, 2008: 32). Doğal ölüm kaçınılmaz olduğu toplumsal bir norm olarak kabul edilmektedir. Doğal olmayan ölüm için ise bazı durumlarda (örn. Hristiyanlıkta intihar eden birinin mezarlıkta gömülme yasağı) ritüeller ve gelenekler farklılık göstermektedir.

Doğal veya doğal olmayan ölümün sosyal etkileşim ağı içinde yer alan temel bir durum yoksunluk duygusudur. Değer verdiği kimsenin ölümünün nedeni olan keder ve yoksunluk duygusu psikoloji ve sosyoloji araştırmaları yakından ilgililemektedir. Bu araştırmalarda yoksunluk duygusu “sevdiği/ önem verdiği birinin kaybını yaşayanın fizyolojik, psikolojik, davranışsal, sosyal kayıpları olarak” (Burcu ve Akalın, 2008: 32) ele alınmıştır. Sosyolojik araştırmalarda birinin ölümü sonucu olan yoksunluk duygusu “keder, yas, ağıt gibi duygular; cenaze ve başsağlığı gibi törenlerle birlikte değerlendirilmektedir” (Burcu ve Akalın, 2008: 32).

Ölümün sosyal bir oldu olarak ele alan araştırmalar makro faktörler ve mikro faktörler gibi sosyal etkenlere dayanmaktadır. Bu sosyal etkenler ölüme ya katkıda bulunmakta ya da tamamen engellemese de ölümü geciktirmektedir. Savaşlar, afetler, sosyo-ekonomik durum, teknolojik ve tıbbi gelişmeler gibi makro faktörler ve ölen biriyle ilgili yaş, cinsiyet, meslek, alışkanlıklar gibi mikro faktörler ölüm araştırmalarında önemli bir yer almaktadır. Tüm bu faktörler ölümün şeklini ve ertelenmesini/ erken gelmesinin etkilemektedir. Jones (2004'ten akt. Akalın, 2006: 28–29), ölümlerin sıklığını ve nedenlerini yaş, cinsiyet gibi mikro faktörlerin dışında ırk (genetik faktörler), bireyin yaşadığı bölge (iklimi vs.) ve diğer sosyo-ekonomik ve sosyo-demografik etkenleri ölümün sosyal boyutuna ilişkilendirmektedir. Doğal afetlerin veya silahlı çalışmalar/savaşların sık çıktığı bölgelerde yaşamın uzunluğu daha çok makro faktörlere bağlıken daha sakin bölgelerde mikro faktörler ve sosyo-ekonomik etkenler ölümü yakınlaştırmakta veya uzaklaştırmaktadır. Aiken'nin (1991'dan akt. Burcu ve Akalın, 2008: 33) belirttiği gibi, hızlı teknolojik gelişmeler bir taraftan ölümcül hastalıklara tedavi veya aşı gibi önemli avantajlar sağlarken diğer yandan da büyük insan kayıplarına yol açabilecek olumsuz sonuçlar yaratabilmektedir.

Bu çalışmada kullanılacak ölümle ilişkin sosyolojik ve kültürel yaklaşımlar yaşamla ölüm arasındaki ilişkisine dayanmaktadır. Geleneksel kültürdeki yaşama ve ölüme bakış açısı modern bakış açısından farklılık göstermektedir. Eskiden yaşamı uzatma, dini ve felsefi olarak ölümsüzlüğe ulaşma çabaları sadece seçkin kişilere ait bir ayrıcalık iken modern dünyadaki teknolojik ve bilimsel gelişmeler sonucu olarak yaşam tarzını iyileştirip yaşam süresini uzatmak neredeyse herkesin elindedir. Dolayısıyla zaman içinde ölüm sadece soyut bir dinsel olgu olmaktan çıkıp daha pratik hayatla yan yana duran bir olguya dönüşmüştür. Ölümle ilgili ritüeller de modern dünyada kısıtlı olarak ve çoğu zaman dini amaçlı değil yas tutanların acısını hafifletmek amacıyla gerçekleştirilmektedir.

2.1.1. Tanatoloji: Ölüm Bilimi

Ölüm ile ilgili en derin tartışmalara ve düşüncelere yer veren alan felsefe olsa da ölümü bilimsel bakış açısıyla araştıran psikoloji, sosyal antropoloji ve sosyoloji en eski disiplinlerdir. Bu disiplinler ölümü daha çok bireysel, kültürel ve toplumsal açılardan araştırmaktadır. Örneğin, sosyal antropoloji farklı geleneksel ve modern kültürlerdeki

ölüme yaklaşımı, onunla ilgili davranışsal alışkanlıklar ve ritüelleri ele almaktadır. Psikoloji bilimi, ölümün bireysel ve ruhsal yönünü (ölüm korkusu, ölümden kaçma, intihar vs.) araştırırken sosyoloji bilimi, ölümü toplumsal ilişkiler çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu disiplinler dışında ölüm hukuk, siyaset gibi sosyal alanlarda da incelenmektedir (Burcu ve Akalın, 2008: 34).

1950’li yıllarda disiplinler arası bir alan olarak ortaya çıkan tanatoloji bilimi genel olarak “ölüm bilimi” olarak tanımlanmaktadır. Tanatoloji, ölümün fiziksel etkileri ve insanların ölüm deneyimlerini biyolojik ve psikolojik olarak ele aldığı gibi ölenin yakınları tarafından yaşanan yas süreci, keder duygusu ve ölümlle ilişkin sosyal alışkanlıklar ve tutumları da incelemektedir. Bu bilim alanı ölümün ve yaşamın felsefi bir anlamını doğrudan açıklamamaktadır. Tanatolojinin temelinde bulunan konu, ölmek sürecine katılanların (birey, aile, yakınlar, toplumsal ilişkileri ağları) ölümden nasıl ve ne şekilde etkilenmeleridir (Aiken, 1991’den akt. Akalın, 2006: 41-42). Böylece, tanatoloji biyolojik bilimler (biyoloji, biyokimya), edebi bilimler (tarih, felsefe, sanat), teoloji, siyasi bilimler, hukuk ve ekonomiyi içinde barındırsa da bu çalışmada tanatolojinin psikolojik, sosyolojik, kültürel antropolojik yönü ele alınacaktır. Vernon (1970’den akt. Burcu ve Akalın, 2008: 34)’un belirttiği gibi, ölüme sosyolojik bir yaklaşım ölümün çeşitlerini, etkilerini ve insanların ölümlle karıştıktıkları zaman neler hissettikleri ve yaptıklarını incelemektedir. Marshall (1998’den akt. Burcu ve Akalın, 2008: 34) ise tanatolojinin ölümün değişen nedenleri, ölmek üzere olan biri ve yoksunluk duygusunu hisseden insanlar için klinik yardım, “ölüm ve ölmenin psikolojik ve sosyal etkisi, ötenazi ve klinik karar verme gibi etik konular ve felsefi” konularla ilgilendiğini belirtmektedir.

“Ölüm bilimi” tanatoloji P. Aries, H. Feifel, G. Gorer, R. Kalish, R. Kastenbaum, E. Kübler-Ross, E. Shneidman ve diğer kuramcılarının yardımıyla Amerika’da 1950’li yıllarda gelişmeye başlamış ve 1960’larda yaygınlaşmıştır. Amerikada’ki hızlı gelişimini Avrupa’daki araştırmacıların dikkat çekmesi izlemiştir. Özellikle 1990’lı yıllarda akademik araştırmalar ve ölümlle ilgili araştırma merkezleri artmıştır. “Bu akademik etkinlikler arasında özellikle ölüm sosyolojisinin gelişimine katkı veren, ölümün ve yoksunluğun sosyolojisi üzerinde şekillenen çeşitli akademik toplantılar ve kurslar gerçekleştirilmiştir” (Burcu ve Akalın, 2008: 34).

Japonya’da tanatoloji 1980’li yıllarda gelişmeye başlamıştır. Bu bilim için kullanılan Japonca terim ‘shinseigaku’ tam olarak “yaşam ve ölüm bilimi” olarak tercüme edilmektedir. Japonya’daki ölüm bilimi alanındaki araştırmaları Alfons Deekan önderliğinde başlatılmıştır. Deekan 1982 yılında Yaşam ve ölüm semineri (Seminar on life and death) düzenlemiş, 1983 yılında da Japon Ölüm Eğitimi ve Yas Danışmanlığı Derneğini (Japanese Association of Death Education and Grief Counselling) kurmuştur. Deekan, Ya Hirai, Takui, Tange ve Nakamura gibi ölüm algısı, ölüm çeşitleri, kültür ve din temelinde ölüme karşı duygusal tepkiler ve farklı nesillerin ölüme karşı gösterdikleri duygusal tepkiler gibi ölüm ile ilişkin çeşitli konu ele almışlardır (Sharma, 2015: 38-40).

2.2. Japon Geleneksel Din Kültüründe Ölüm

Birçok kültürde olduğu gibi Japonya’da da insanların ölüme bakış açısı büyük ölçüde dinsel alışkanlıklarla şekillenmektedir. Japonya’da ölümlle ilgili tutumları, toplumsal alışkanlıkları ve ritüelleri Şintoizm, Budizm ve Hristiyanlık dinlerden etkilenmiştir. Sharma’nın (2015: 31) belirttiği gibi, Japonya’nın en eski inancı Şinto, dini yazılara ve sabit bir doktrine sahip olmadığı için bazı araştırmacılara göre tam anlamıyla bir din sayılmamaktadır. Şinto daha çok doğaya tapınmaya dayalı yaşam tarzına benzemektedir. Budizm’in 6. yüzyılda Çin’den gelene kadar Şintoizm Japonya’nın tek inancıydı (Sharma, 2015: 31). Budizm’in gelişiyile Japon toplumunda ölüme bakış açısı da değişmiştir. Bu değişim en önemlisi ölümden sonraki yaşama ve kurtuluşa inançtır (Ashkenazi, 2018: 75). Şintoizm ölümü nihai bir amaç olarak kabul ederken ve yaşama odaklanırken Budizm reenkarnasyona (yeniden doğum) vurgu yapmakta ve ölümden sonraki öbür dünyanın varlığına derin bir inanca sahiptir. Şintoizm ve Budizm dışında 18. yüzyılda Batı’dan Japonya’ya Hristiyanlık gelmiştir (Sharma, 2015: 31). Böylece Japonların ölüme bakış acısını bu üç din perspektifinden incelemek gerekmektedir.

2.2.1. Şintoizm

Yukarıda da belirtildiği gibi, Şintoizm bu hayata ve bu dünyaya vurgu yapmaktadır. 8. yüzyılda Japon yerli mitler, inançlar ve gelenekler Şintoizm isimli ve “Tanrı’nın yolu” anlamına gelen tek bir din altında birleştirilmiştir. Bu dönemde İmparatorun emriyle bütün mitler ve inançlar eski Japonya hakkında günümüze ulaşan en eski eserler Kojiki

(Eski Olayların Kayıtları, 712) ve Nihonshoki (Japonya Kayıtları, 720) içinde toplanılmıştır (Sharma, 2015: 32).

Şintoizm'in dayandığı Kojiki ve Nihonshoki kitapları Japonya'nın yaşam ve ölüm algısına dair bütün bilgiler barındırmaktadır. Şintoizm'de yaşam ve ölüm ile ilişkin en önemli üç terim vardır. 'Takama-no-hara' cennetin üst seviyesi, 'kami'lerin (tanrılar, ruhlar) yaşadığı yer; 'Yomi-no-kuni' kötülüğün ve ıstırabın yeri ve ölümlerin gittiği yer; 'Utsushi-yo' insanların yaşadıkları dünya; 'Kakuri-yo' tanrıların yaşadığı görünmez dünya ve aynı zamanda öbür dünya olarak kabul edilmektedir. Böylece, Takama-no-hara, Yomi-no-kuni ve Kakuri-yo yaşayan canlıların göremediği dünyalar, bununla beraber Yomi-no-kuni ve Kakuri-yo ölümlerin dünyaları yorumlanmaktadır. Takama-no-hara ve Yomi-no-kuni Hristiyanlıktaki Cennet ve Cehennem kavramlarıyla karşılaştırılabilir (Sharma, 2015: 32).

Biri öldükten sonra ruhunun bu dünyaların hangisine gittiğine dair birçok teori vardır ancak en yaygın inanç ruhların Yomi-no-kuni'ye gittiklerini söylemektedir. Bu inanç Kojiki kitabında yer alan Izanami tanrıçasının ölümü hikayesine dayanmaktadır. Izanami öldükten sonra Yomi-no-kuni'ye gider ve kocası Izanagi onu kurtarmak için peşinden gitmektedir (Sharma, 2015: 32).

2.2.2. Budizm

Şintoizm'e aksine Çin'den gelen Budizm temel olarak yaşam-ölüm ve reenkarnasyon döngüsüne inanmaktadır. Budizm'e göre ölüm nihai bir son değil, o sadece fiziksel beden sonudur. Ölümsüz ruh ise var olmaya devam etmekte ve cennet, insanlar alemi, asurlar (yeraltı yarı-tanrı varlıkları) alemi, hayaletler alemi, hayvanlar alemi ve cehennem olan altı alemden birinde yeniden doğmaktadır. Kişinin doğacağı yer, hayattaki olumlu ve olumsuz eylemlerin ve sonuçta elde edilen karmasına göre belirlenmektedir. Bu doğum-ölüm döngüsü insan aydınlanana yani Nirvana'ya ulaşana kadar devam etmektedir (Sharma, 2015: 33).

Daha önce de belirtildiği gibi, Şintoizm ölüm ve öbür dünya kavramı üzerinde çok fazla iddiada bulunmamaktadır. Dolayısıyla Budizm'in Japonya'ya gelmesinden önce insanlar yaşam ve ölüm problemleri üzerinde pek düşünmemekteydiler. Kamakura döneminde (1185-1333) ise yaşam ve ölüm algısı din ile ilişkilendirilmiştir (Sharma,

2015: 33). Profesör Shimazono'nun (2003'ten akt. Sharma, 2015: 33) belirttiği gibi, Kamakura döneminde Japon halkının yaşam ve ölüm algısı şekillenmiş, halk ve samuray sınıfı olarak iki farklı yolda gelişmeye devam etmiştir. Bu dönemde Budizm ile birlikte Japonya'ya ulaşan Çin yerel cehennem ve ceza inançları Japonya'daki ölüm, sonraki hayat anlayışı ve ölenler ile ilişkin ritüelleri şekillendirmiştir (Ashkenazi, 2018: 75).

“...Budizm, Tibet ve Moğolistan aracılığıyla Hindistan'dan Çin'e göçünde detaylı ritüellerden geniş çaplı kutsal kitaplar edindi. Bu ritüellerin çoğu, ölümlerle (cenazeler, cenaze ve anma törenleri) ilgiliydi ancak bunların çoğunluğu yararı, yani pek çok olan “doğru” ritüel formülünün uygulanmasıyla maddesel değişim oluşturmayı önemsiyordu. Buradaki önemli unsur Budizmin, kişi doğru formülü bildiği takdirde maddesel sonuçları doğrudan etkilebileceği düşüncesi idi” (Ashkenazi, 2018: 75-76).

Sharma'nın (2015: 34) ifade ettiği gibi, Budizm'deki yaşam ve ölüm kavramları Hristiyanlığın Batı kültürüne kattığı yaşam ve ölüm algısından farklılık göstermektedir. Budizm genel olarak yaşamı önemli bir olgu olarak görmemektedir. Bununla beraber yaşamın ‘Ku’ denen geçicilik olgusuna sahip olduğuna inanılmaktadır. Budizm'de yaşam ve ölüm olguları sadece ölüm-yeniden doğma döngüsü çerçevesinde önemli olmakla beraber birbirinden bağımsız düşünülmemektedir. Yaşam ve ölüm birbirinden ayıramaz ve ölümsüz ruhun yaşadığı döngünün parçalarıdır.

2.2.3. Hristiyanlık

Şintoizm ve Budizm'den sonra 16. yüzyılın ortasında Japonya'ya misyonerler tarafından getirilen üçüncü din Hristiyanlık oldu. Tokugawa döneminde (1603-1867) yasaklanan Hristiyanlık 19. yüzyılın ortasında yeniden topluma kazandırılmıştır (Sharma, 2015: 34). Ancak Hristiyanlığa özgü ritüeller, alışkanlıklar (Noel, Halloween kutlamaları gibi), yaşam ve ölüm algısı Japon topluma modern popüler kültür ve özellikle popüler sinema aracılığıyla yerleşmiştir.

Geleneksel Katolik inancına göre, insanlar ölümlerinden sonra ya kurtarılıp cennete gitmekte ya da cezalandırılıp cehenneme gitmektedir. Ayrıca cennete gitmeden önce hala bir günahkâr olanlar için bir arınma yer olan arafa düşmektedirler. Geleneksel Katolik düşüncesi de Budizm gibi ölümden sonraki dünyaya vurgu yapmakta ancak

reenkarnasyonu kabul etmemektedir (Sharma, 2015: 34). Böylece Hristiyanlık yaşamın Tanrı tarafından insana verilmesine inanmakta ve ölümü iyi bir Hristiyan olan insanlar için hayattaki zorluklardan bir kurtuluş olarak sunmaktadır. Her insan da hayatı boyunca ibadetlerini yerine getirerek ve günah işlemeyerek cennete gitmeyi kazanmak için çalışmaktadır.

2.2.4. Ölümle İlişkin Toplumsal Alışkanlıklar

Japon toplumun ölüm ile ilişkin alışkanlıklar ve ritüeller yukarıda bahsedilen üç din Şintoizm, Budizm ve Hristiyanlık ile şekillenmiştir. Teknolojik gelişimler ve hayatın modernleşmesi sonucu evlilik töreni, festivaller, cenaze töreni gibi birçok geleneksel ritüel ve alışkanlık basitleştirilmiş bazı diğer gelenekler de değişmiş veya yok olmuştur (Sharma, 2015: 35). Bununla birlikte Bozkurt Güvenç (1995: 122) Japonların çoğunun birden fazla dine inandıklarını söylemektedir. Böylece insanların günlük hayatında Şintoizm'e hem Budizm'e hem de bazen Hristiyanlığa özgü törenler ve alışkanlıklar yan yana varlığını sürdürmektedir.

Hristiyanlık ve batı popüler kültürü bazı gelenekleri değiştirmiştir. Örneğin birçok Japon artık batı düğünü tercih etmekte ya da yas tutarken beyaz yerine siyah giysiler giymektedir.

“Öte yandan, birkaç antik gelenek hala etkisini sürdürüyor. Bunlardan biri, şaka olarak ölümlü isminden bahsedildiğinde, yanlışlıkla geri çağırılmasını önlemek için ölüye özel yeni isimler yani kaimyo verilmesidir. Ve ölen çocuklar için daha iyi bir reenkarnasyon bekleyen, yaşlı ebeveynlerin adak adadığı Japon mezarlıklarında halen görülecek tapınaklar var” (Kerrigan, 2017: 206-207).

Sharma (2015: 35), yaşam ve ölüm algısı ile ilişkin en önemli törenin cenaze töreni olduğunu söylerken ölenlerin yakılma geleneğin Japonya'da çok eskiden kullanıldığına dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, II. Dünya Savaşından önce Japonlar ölümlerin bedenlerini defnetmekteydiler, ancak savaştan sonraki yüksek ölüm oranı ve yer sıkıntısından dolayı ölümler yakılmaya başlamıştır. Külleri bir kaba toplanıp aile mezarına gömülmekteydi. Zaman içinde bu gelenek te bazı değişikliklere uğramıştır. Ailelerin küçüldüğü için aile mezarın yerini kiralık mezarlar yer almıştır.

Asai vd.'in (2010: 2) ifade ettiği gibi, Japon geleneksel kültüründe cenaze törenin rolü ölenin ruhunun ebedi istirahate ulaşması ve yakınlarına yas tutma süresi boyunca rahatlatma vermektir. Japonya'da cenaze töreni hem şintoist hem Budist unsurlarını içermektedir. Eskiden 'nokan' denen leni yıkama ve giydirme gibi yakılmaya ya da defnedilmeye hazırlama işlemleri aile fertleri tarafından yapılmaktaydı. Zaman içinde bu işi nokanshi'ler (ritüel mortisyenleri) yapmaya başlamış (Asai vd., 2010: 2) ancak son zamanlarda ölümlerin çoğunun hastanelerde gerçekleştiği için nokan işleri hastane görevlileri tarafından yapılmakta ve nokanshi'lik geleneği anca kırsal bölgelerde devam etmektedir (Olsen, 2009'da akt. Gürova, 2016: 285-286).

Asami vd.'in (2010: 3) belirttiği gibi, Japonya'da lme ve ölülere dair karmaşık firikleri vardır. llerin yeniden bu dünyaya geleceklerine inandıklarına rağmen cenaze ritüellerinde görülebildiği gibi şintoist kirlilik fikrine dayanarak ölülerin ruhlarından ve ruh olarak bu dünyaya geri gelebileceklerinden korkmaktadır. Bu inanca göre bu kirlilik bulaşıcıdır, yani merhumun bedeni ile beraber lğ ev ve bedenine dokunanlar de kirlidir. Böylece cenazenin bu kirliliği giderme hem öbür dünyada ölen birine hem de bu dünyada kalan yakınlarına huzur vermek gibi önemli rolleri vardır. Japon cenazeleri, ölümü bir daha doğrulamak, cesedi korumak ve lanetleri ve ölülerin dirilişini önlemek için ritüelleri bir karışımıdır. Bazı ritüeller ölülerin ruhunun zlem duygusuna hitap etmekte; bunlara 'Ichizen-meshi' (merhuma verilen bir kse pirinç) ve 'Matsugo-no-mizu' (lmek üzere olana verilen su) dahildir. Buna karşılık, 'Sakasa-buton' (len kişinin baş aşağı yerleştirilen Japon tarzı yatağı futon), 'Sakasa-byobu' (len yatağın başının üst kısmında baş aşağı olarak yerleştirilen paravan) ve 'Sakasa-mizu' (soğuk su sıcak suya eklenerek değil sıcak su soğuk suya ekleyerek cesedi yıkamak için hazırlanan ters su) gibi ritüeller birbirlerine karışmaması işin ölümü ve günlük hayat arasında sınır çizmektedir (Ichikawa, 2009'dan akt. Asai vd., 2010: 3).

Ölen kişinin ruhunun bu hayatta kalmasını veya bu hayata geri dönmesini önleyen gelenekler de vardır. Bunların arasında defin elbisesinde kapalı ya da arka dikeşlerinin bulunmaması ve ölen kişinin ruhunun kafasını karıştırmak ve eve geri dönmesini engellemek için tabutu evin dışına taşırken üç kez etrafında döndürme uygulaması yer almaktadır. Ayrıca, merhumun pirinç çanağı kırma ve leni evden n kapıdan başka

bir çıkışla çıkarma ve ölümle ilgili kirliliği gidermek için tuz atma gelenekleri de vardır. Bugünlerde bile ‘kichu’ olarak bilinen 49 günlük yas süresi vardır. Bu süre zarfında merhumun ailesi kirli sayılmakta ve geleneksel festivallere katılamamaktadır. Bunun dışında ‘mochu’ olarak adlandırılan bir senelik yas süresi de vardır (Ichikawa, 2009’dan akt. Asai vd., 2010: 3).

2.3. Japon Kültüründe İntihar

Özellikle 1990’lı yıllarda Japonya’da baş gösteren mali kriz sırasında intihar oranı hızlı bir şekilde yılda 30 000’den fazla vakalara ulaşmıştır. Halen de Japonya dünyada en çok intihar vakaları gerçekleşen ülkelerden biri sayılmaktadır (Russell vd., 2017: 2). Bunun nedeni hem toplumun yapısında hem de asırlar önce oluşmuş intihar kültüründe yatmaktadır.

Japon toplumunda grup, bireylerin üzerinde en önemli sosyal birim olarak görülmektedir. Bireylerin uyumu pahasına olsa bile grubun uyumu ve çıkarları her zaman üstün tutulmaktadır. Böyle bir toplumda bireyin farklı olması, herhangi bir gruba dahil olmaması veya grubun ilkelerine karşı çıkması büyük bir suç sayılmaktadır. Grup uyumunun sürdürülmesi için utandırma ve dışlama gibi cezalar uygulanmakta ve bu cezalar gruba uyum sağlayamayan bireyin ailesine ve arkadaşlarına kadar uzanabilmektedir. Böylece, bireyin sosyal davranışını düzeltmemek kendisine, ailesine ve arkadaşlarına düşmektedir. Tarihsel olarak, sosyal düzeninin korunması ve bu utançtan kurtulmasının en ekstrem şekli intihar olmuştur. Geleneksel olarak rasyonel ve beklenen bir davranış olarak görünen bu tür intihar ‘askakugono jisatsu’ (niyet/karar intiharı) olarak adlandırılmaktadır. Bu tür intiharların en meşhur uygulayıcıları, Japonya’nın savaşçı sınıfı samuraylardır (Russel vd., 2017: 2).

Samuray için sadakat ve onur en yüze erdem olarak sayılmaktaydı. İntihar da bu sadakatin gösterisi, onurlu bir idam şekli ve birinin bir suçtan ismini temizlemenin genel olarak kabul edilebilir bir yolu görülmekteydi. Kelimenin tam anlamıyla "midenin kesilmesi" anlamına gelen ve karnı bir kılıçla kesip açma işlemi olan ‘seppuku’ genellikle üst sınıf samuraylar tarafından uygulanan geleneksel bir ritüel intihar şekliydi. Diğer bir geleneksel intihar biçimi birlikte olamayan sevgilerin

beraber intihar etmesidir ve “kalbin derinlikleri” anlamına gelen ‘shinju’ olarak adlandırılmaktadır. Modern zamanlarda bu tür ritüel intiharlar, bazı vakalar dışında, artık uygulanmamaktadır (Russell vd., 2017: 2-3).

Kitanaka (2008’den akt. Russell vd., 2017: 3), Japonya’da yaygınlaşan intihar vakalarını anlamak için ‘kakugo no jisatsu’ kavramını kullanın. Bu görüş intiharı rasyonel bir eylem ve bir tür özgür irade şekli olarak algılamaktadır. İntiharı genellikle depresyon veya psikoza bağlı irrasyonel bir aklın ürünü olarak gören modern psikiyatrik tutumların aksine, ‘kakugo no jisatsu’ kavramı, birinin kendi hayatını alması için rasyonel bir seçim yapmanın mümkün olduğunu ve böyle bir ölümün erdemli olabileceğini ileri sürmektedir. Kitanaka (2008’den akt. Russell vd., 2017: 3) ayrıca intiharın medya ve özellikle klasik Japon edebiyatında romantikleştirildiğini iddia etmektedir.

2.4. Japon Popüler Kültüründe Ölüm

Ölüm temaları, klasik kültürden modern kültüre kadar her tür sanat eserlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Batı’da olduğu gibi Doğu’da da bir tabu olan ölüm, klasik sanattan (örn. Vanitas, Dance Macabre sanat akımları) post-modern sanata (örn. Berlinde De Bruyckere, Paul Freyer gibi sanatçılar), literatürden sinemaya (örn. korku, polisiye) genel olarak kültürün her alanında bir şekilde yer almaktadır. Popüler kültürde temelinde ölüm olgusu olan Gotik ve Emo gibi alt kültürler de önemli bir rol oynamıştır.

Zaten mono ‘aware’⁵, ‘mujou’⁶, ‘seppuku’⁷ gibi kavramlarını barındıran Japon geleneksel kültürü Batı’dan gelen ölüm merkezli alt kültürler ve popüler kültürü kolay bir şekilde benimsemiştir. Bununla beraber, 2. Dünya Savaşı ve özellikle ABD tarafından Hiroşima ve Nagasaki şehirlerine yapılan atom bomba saldırıları Japonların ölüm algısında büyük bir etki yaratmış ve popüler kültür ürünlerinde yansıtılmıştır.

Hiroşima’ya yapılan saldırının Japon toplumundaki psikolojik etkisini araştıran Amerikan araştırmacı ve psikiyatrist Robert Jay Lifton (1963: 465) bu saldırının en

⁵ Aware (veya avare veya mono avare) “Doğa’nın kederi; acının güzelliği” (Güvenç, 1995:133) olarak tanımlanmaktadır.

⁶ Mujou, “gelip geçicilik, ölümlülük, sonluluk”tur (Güvenç, 1995: 353).

⁷ Seppuku, “yaşamına son verme” (Güvenç, 1995: 131), ritüel bir intihar şeklidir.

çarpıcı psikolojik özelliğinin sıradan bir hayattan dehşet verici ölüme ani bir geçiş olduğunu söylemektedir.

“İnsanın hayal gücü ölümle ve özellikle de geniş çapta ölümle başa çıkma kapasitesinde sınırlıysa, bireyler nükleer bir felaket için önemli ölçüde "hazırlıklı" olabilir mi? Böylece Hiroşima deneyimi bizi, özellikle psikiyatristler olarak, ölüm ve ölme ile ilişkin ruhsal algılar hakkında daha fazla düşünmeye zorlar. Burada, sıradan bir yas deneyiminde olduğu gibi sevilen belirli bir kişiyle özdeşleşmeyi değil, atom bombası patlamasından kurtulanlarında gözlemlediğimiz gibi, ölümün kendisi ile kalıcı bir yakınlık olarak ölümlerle özdeşleşmenin psikolojik önemini özellikle vurgularım...” (Lifton, 1963: 487).

Hiroşima ve Nagasaki’deki yaşanan felaket özellikle bu patlamalardan sağ kurtulanlar için ölüm algısını ciddi bir şekilde değiştirmiştir. Bu durum uzun yıllar boyunca edebiyat, sinema, anime, manga ve müzik gibi popüler kültürü ürünlerinde yansıtılmıştır.

2.4.1. Manga ve Anime’de Ölüm

Hem Japon geleneksel çizimler hem de 20. Yüzyılda Japonya’ya Batı’dan gelen çizgi roman geleneğinin dayanan Japon çizgi romanları ‘manga’ya ilgi 2. Dünya Savaşından sonra artmıştır. Mangaların çoğu savaşı, savaşta ölümü ve özellikle Hiroşima ve Nagasaki’deki atom bomba patlamalarını konu edinmiştir (Sarban, 2011: 27-33). O dönem çıkan *Barefoot Gen* ve daha geç dönemlerde çıkan savaş mangaları bir yakının savaşta ölmesi veya ana kahramanın ölümünden kıl payıyla kurtulması gibi konuları ele almaktadır.

1950’li yıllarda anime olarak bilinen ve bugünlerde Japonya’nın en önemli yumuşak güç silahlarından biri olan animasyon filmleri çıkmıştır. Manga ve animenin bağımsız iki popüler kültür sanatı olduğuna rağmen animelerin çoğu manganın uyarlaması olarak çekilmektedir. 1990’lı yıllarda bazı animelerin live action filmleri de çekilmeye başlamıştır. Dolayısıyla özellikle bu iki popüler kültür dalında (manga ve anime) değişimler neredeyse eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir.

1970’li yıllardan sonra Batı’dan gelen korku, gerilim, polisiye ile beraber manga ve animelerde şiddet ve cinsellik içeren konular artmıştır. Artık sadece samuray manga/animelerde onurlu ölüm veya yakın birini kaybetme gibi konulara aşırı şiddet

içeren ölümü önemsiz bir şey olarak gösteren manga ve animeler çıkmaya başlamıştır. Bununla beraber bazı manga/animelerde ölümden sonraki hayatı (örn. *Death Parade*, *Hozuki' Coolheadness*), beden ölümünden sonra yapay bir bedende hayata devam etme (örn. *Ghost in the Shell*), vampirler, zombiler gibi ölümsüz ve/veya öldükten sonra dönüşen yaratıklar (örn. *Hellsing*) gibi konuları ele alınmıştır.

Animelerdeki öbür dünya representasyonu zengin bir çeşitliliğe sahiptir. *Death Parade* animesinde aynı anda ölen iki kişi bar görünümlü bir çeşit arafa gelmektedir. Burada onları psikolojik olarak zorlayan oyunlar onatılmakta ve verdikleri tepkiye göre ya reenkarne olup dünyaya ya da sonsuz bir hiçliğe gönderilmektedir. *Angel Beats!* animesinde de ölümünü kabul etmeyen ruhlar okul görünümlü bir tür arafa gelmekte ve öldüklerini kabul ettikten sonra huzura kavuşup araftan ayrılmaktadır. Dünyaca ünlü *Death Note* animesinde de öbür dünyada yaşayan ve Shinigami olarak bilinen ölüm tanrıların istedikleri insanın canını almak için kullandıkları defterlerden bahsedilmektedir. *Shigofumi - Letters from the Departed* serilerinde ise ölümden sonra insanlar yakınlarına daha hayattayken söyleyemediklerini mektup olarak gönderebilmektedir.

2.4.2. Popüler Müzikte Ölüm

Batı müzik kültüründe olduğu gibi Japon geleneksel şarkılarında, 'enka' ve pop-müzik şarkılarında kahramanın sevdiği birinin veya bir yakınının ölümü teması vardır. Ancak 1980'lerde ortaya çıkan ve rock ve metal müziği temelinde oluşan visual kei müzik tarzı 1990'lı yılların sonların beri ölüm ve intiharı öven şarkıları yazmaya, müzik videolarında da ölümün estetiği (aesthetic of death) ve itici olanın estetiğini (aesthetic of disgust) kullanmaya başlamışlardır.

Örneğin, metal grubu Dir en grey *Rasetsukoku*, *The Final*, *Wake* gibi şarkılarında intiharı anlatmakta, birçok diğer şarkıları ve müzik videolarında da şiddet, ölüm gibi konular ele alınmıştır. Buna benzer bir şekilde lynch., Nocturnal Bloodlust, the Gazette gibi metal grupları şarkılarında ve müzik videolarında ölüm, öbür dünya ve ölümün estetiği ile ilgili öğeler kullanmaktadır.

2.5. Japon Çağdaş Sinemasında Ölüm

1950'li yıllarda ortaya çıkan ve 1980'lerin sonuna kadar aktif olan Yeni Dalga akımı filmlerinde politik ve sosyal sorunları dışında ab artılı şiddete ve cinselliğe yer verilmiştir. Bu dönemin ölümü ön plana çıkaran bazı filmler 1983 yılında Cannes film festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanan Shohei Imamura'nın *Ballad of Narayama* filmi, Nagisa Oshima'nın ölüm cezası hakkındaki *Death by Hanging* filmi ve Akira Kurosawa'nın *Ikuru* filmidir.

Bununla beraber, Japon popüler kültürünün en çok bilinen karakterlerden biri *Godzilla*, savaş sonrası Amerikan sansür sonucu olarak Ishiro Honda tarafından yaratılan Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan bombaların metaforudur (Gürova, 2016: 272-273). Bu dönem J-Horror olarak bilinen Japon korku filmlerinin başlangıç dönemi olarak görülmektedir. Ölümden sonraki yaşama ait çeşitli hayaletler 'yurei', doğaüstü canavarlar (örn. *Kwaidan*, *Onibaba*, *The Ring*), ayrıca seri katiller, intihar olayları, vahşet ve katliam temaları korku filmlerine ilham vermiştir.

1990'dan sonra da J-Horror ve aşırı şiddet içeren aksiyon filmleri sinema sektörünü doldurmaya devam ederken insanların bireysel iç çatışmaları ve toplumsal sorunlarını beyaz perdeye taşıyan Yeni Dalga akımının ikinci nesli ortaya çıkmıştır. Ölüm, yas, cenaze törenleri ve ölümden sonraki yaşam gibi konular bu filmlerde melankolik bir sakinlikle ele alınmıştır. *Departures* ve *After Life* filmlerinde ölüm karanlık, üzücü bir olaydan çok kaçınılmaz ve bu yüzden sıradan bir olaymış gibi anlatılmaktadır.

Animede olduğu gibi sinemada da öbür dünya ve onunla ilgili yaratıklar en çok kullanılan konulardandır. Örneğin, *Sweet Rain* (2008) filminde *Shinigami* (ölüm tanrısı) ölmek üzere olan insanlara gelip canlarını alıp almayacağına karar verebilmek için onlarla bir hafta geçirmektedir. *Ballad of Shinigami* (2007), *Intern* (2016) filmleri ve *Shinigami kun* (2014) dizisinde Shinigami'lerin hikayelerin anlatılmaktadır.

Japon sinemasında ölüm temasının merkezi bir konumda olduğunu söylenebilir. Ölüm, cinayet, intihar, öbür dünya ve ölümlle ilgili doğa üstü varlıkları anlatan birçok aksiyon ve sanat filmi çekilmiştir ve çekilmeye devam etmektedir. Ancak Hirokazu Koreeda'nın *Maboroshi* (1995) ve *Alter Life* (1998) ve Yojiro Takita'nın *Departures*

(2008) filmleri hem konu seçimi hem de aldığı ödüller ile Japonya dışında da izleyiciler ve eleştirmenler tarafından büyük ilgi görmüştür.

2.5.1. Japon Yeni Dalga Akımı İkinci Neslin Batıdaki Temsilcisi: Hirokazu Koreeda

Hirokazu Koreeda (d.t. 6 Haziran 1962), Takeshi Kitano, Takashi Miike, Naomi Kawase gibi yönetmenler ile beraber Yeni Dalga akımının ikinci nesil temsilcilerinden biridir (Stojkovic, 2010: 35). Waseda Üniversitesinde Edebiyat bölümünden mezun olduktan sonra Koreeda 1987 yılında TV Man Union adlı Japonya'nın ilk bağımsız bir televizyon kanalında çalışmaya başlamıştır. Koreeda 1991 yılında çalıştığı kanal için iki belgesel film çekmiştir; ilkokul öğrencilerin buzağı yetiştirme deneyimini anlatan *Lessons from a Calf* ve Japon Sosyal Yardım Bürosu memurunun insanlara ödenen tazminatların kesilmesi ve onlardan birinin kendi hayatının alması sonucunda intiharını inceleyen *However...* belgesel filmidir (Nolletti, 2011: 3).

Koreeda'nın belgesel filmlerinde işlediği konular çok çeşitlidir. Ünlü Japon şairi ve yazarı Kenji Miyazawa, pop şarkıcısı Cooco, sinemacı Hou Hsia Hsien ve Edward Yang gibi ünlülerin hayatlarını ele almış ama çalışmaların çoğu toplumda marjinalleşme ve ötekileştirmeye dikkat çekmektedir. Örneğin, 1992 yılında çekilmiş *I Wanted to be a Japanese* aslen Koreli olduğunu elli yıl boyunca gizleyen, eşi ve çocukları dahil herkes tarafından Japon olduğunu düşünülen bir adamın hikayesini anlatırken Japonya'daki Korelilerin durumunu ele almakta, *August without Him* (1994) filmi Japonya'nın homoseksüel cinsel ilişkinin sonucunda AIDS olduğunu açık bir şekilde kabul eden ilk kişi Hirata Yutaka'nın ölmeden önceki son yıllarını konu edinmekte, *Without Memory* (1996) filmi ise ameliyat sonrası tıbbi malpraktis nedeniyle meydana gelen B1 vitamini eksikliğinden kısa süreli hafızasını kaybeden bir bakıcı Sekine Hiroshi'nin durumu resmetmektedir (Nolletti, 2011: 3). Koreeda belgesel filmlerini çekerken farklı yöntemlere başvurmuştur. *August without Him* filminde interaktif film yapımını uygulamıştır, yani kendisi ve ekibin filmin kahramanı arasındaki ilişkiyi de hikâyenin bir parçası olarak eklemiştir. Tokyo TV için çektiği zihinsel engelli çocuklar hakkında belgesel bir dizi *Documentary Human Theater*'da da Koreeda ilk defa kameranın önüne geçip filmine sadece film yapımcısı olarak değil hikayesine de dahil olmuştur (Nolletti, 2011: 3).

İlk uzun metrajlı filmi 1995 yılında çektiği *Maboroshi* oldu. Bu film ile Koreeda 1995 Venedik Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmıştır. Belgeselci bir yaklaşımla çekilmiş *Maboroshi* kocasının intiharından sonra hayata devam etmeye çalışan genç bir kadının hikayesini anlatmaktadır. Bu filmde Koreeda *However...* belgesel filmini çekerken kazandığı deneyimini de kullanmıştır (Nolletti, 2011: 4). *Maboroshi* filmini 1998 yılında çekilmiş *After Life* filmi izlemiştir. Bir kısmı profesyonel olmayan oyuncularla çekilen bu film bir tür öbür dünyayı göstermektedir. Öldükten sonra bu öbür dünyaya gelen insanlar hayatlarından bir tek anıyı saklama hakkına sahiptirler. Film de birkaç insanın saklanacak anıyı seçme hikayesini anlatmaktadır. Bu filmde Koreeda, *Maboroshi*'de de olduğu gibi, röportaj gibi belgesel filmlerini çekerken kazandığı yöntemlere başvurmaktadır. Bu iki film, *Maboroshi* ve *After Life*, Koreeda'nın uluslararası ününü şekillendirmiştir (Noletti, 2011: 4).

Koreeda'nın *Distance* (2001) ve *Nobody Knows* (2004) filmlerinin hikayeleri Japonya'da çok ses getirmiş olaylara dayanmaktadır. *Distance* filminde Koreeda, 1995 yılında Aum Shinrikyo grubunun Tokyo metrosunda gerçekleştiği sarin gazı saldırısından etkilenerek yakınlarını bir terörist saldırısında kaybeden dört kişinin bu acıyla nasıl baş ettiklerini ve ölümlerle ilişkilerini göstermektedir. Bu filmi çekerken Koreeda oyuncularına doğaçlama yapma özgürlüğü vererek, senaryonun serbest bir şekilde gelişmesine izin verdi (Nolletti, 2011: 4).

Nobody Knows filminin temelinde Japonya'da meydana gelen gerçek bir olay yatmaktadır. Bir kadın farklı erkeklerden olan dört çocuğunu altı aydan uzun bir süre için evde yalnız bırakmıştır. Film, kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan çocukların zorluklarını ve yaşadıkları acı olaylarını anlatmaktadır. Bu film için de profesyonel olmayan oyuncuları seçen Koreeda filmde çocuklar arasında geçen diyalogları oyuncuların ezberlemelerini istemek yerine doğal bir şekilde akmasını seçmiştir (Nolletti, 2011: 5). *Nobody Know* 2004 yılında Cannes Film Festivalinde izleyiciler ve eleştirmenlerden büyük ilgi görmüş profesyonel olmayan çocuk oyuncularından biri Yagira Yuga ise bu film festivalinde En İyi Oyuncu ödülünü kazanmıştır.

Belgeselci ve natüralist tarzından vazgeçmeden Koreeda devamlı olarak yeni konular ve arayış içindedir. 2006 yılında ana akım izleyicilerine ulaşmak için Koreeda ilk jidai-geki filmini geçmiştir. *Hana* samurai dönemi filmi olup Koreeda'nın "tamamen kurgu olanda gerçekliği bulmak" (Nolletti, 2011: 5) isteğini yansıtmaktadır. Bu komedi-dram filminin hikayesi kılıç kullanma sanatında pek becerikli olmayan samurai'ın babasının intikamını almaya çalışması üzerine yoğunlaşmaktadır. Hana aynı zamanda 1930'lu yıllarda aynı şekilde "gerçekliği bulmak için" jidai-geki filmleri üzerinde çalışan yönetmen Yamanaka Sadao'ya hürmet göstergesidir (Nolletti, 2011: 5).

Still Walking çalışmasında Koreeda yine ölüm temasına dönmektedir. Yıllar önce boğulmak üzere bir çocuğu kurtarmaya çalışırken ölen Junpei'yı anmak için ailesi her sene beraber toplanmaktadır. Farklı hayatları yaşayan ama yakının ölümüyle bir araya getirilen orta sınıf aile fertleri arasındaki karmaşık ilişkilerini anlatan *Still Walking* Koreeda'nın birçok film eleştirmeni tarafından ünlü yönetmen Yasujiro Ozu'ya benzetilmesine sebep olmuştur. Bu shomin-geki (aile draması) filmin konusu Koreeda'nın annesinin vefatı ve bundan sonra yaşadıklarından esinlenmiştir (Nolletti, 2011: 6). *Still Walking* 2009 yılında Asya Film Ödüllerinde Koreeda'ya En İyi Yönetmen ödülünü getirmiştir.

2009 yılında *Air Doll* filminde Koreeda kendisi için bir başka tarza başvurmuştur. *Air Doll* Yoshiie Goda'nın Kuuki ningyo mangasının uyarlamasıdır. Şişme bebek Nozomi insana dönüşüp insani duygularını öğrenmekte, insan gibi yaşamakta hatta bir iş bulmaktadır. İnsan olmak, feminizm, yabancılaşma ve yalnızlık gibi konuları ele alan bu filmin uluslararası ünü Cannes Film Festivali'yle sınırlı kalmıştır. Ancak bu bile Batı'da Koreeda'nın çalışmalarına devam eden ilgiyi göstermektedir (Nolletti, 2011: 5-6).

Sonraki yıllarda Koreeda çalışmalarında çocuk oyuncularla çalışma deneyimi ve yeteneğini kullanarak birkaç aile dramasını çekmiştir. 2011 yılında ekranlara çıkan *I Wish* annesi ve babasının boşanması sonucunda birbirinden ayrılan iki erkek kardeşin hikayesini anlatmakta. Koreeda'nın kendi babalık deneyiminden yola çıkarak çektiği *Like Father, Like Son* (2013) filmi çocukları hastanede karışmış farklı sınıftan gelen iki ailenin bu durumu öğrendikten sonra bir çözüm bulma sürecini göstermektedir.

2015 yılında çekilmiş ve Yoshida Akimi'nin mangasının uyarlaması olan *Our Little Sister* filminin konusu üç yetişkin kız kardeşinin babalarının cenazesinde küçük üvey kız kardeşleriyle tanışması ve aralarındaki ilişkileri etrafında dönmektedir. Koreeda'nın diğer aile filmi *After the Storm* (2016), dağılan bir boşanmış bir çiftin aralarındaki ve erkek çocuklarıyla olan duygusal dramını resmetmektedir.

2017 yılında Koreeda bu sefer polisiye tarzı film deneyimini kazanmak için *The Third Murder* filmini çekmiştir. Kendi senaryosundan çektiği bu film, karmaşık ve duygusal davalarda yargılama sisteminin beklendiği gibi işlemediğini göstermektedir. *The Third Murder* 2017 yılında Japon Akademi Ödüllerinde En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Senaryo dahil olmak üzere birçok ödüle layık görülmüştür. Koreeda'nın Batı'daki ününü 2018 yılında çıkardığı *Shoplifter* filmi ve aynı yıl Cannes Film Festivali'nin Altın Palmiye ödülünü alması arttırmıştır. *Shoplifters* filmi hırsızlıkla geçinen marjinal bir ailenin kaybolmuş küçük bir kızı bulması ve bu nedenle yaşadıkları sorunları anlatmaktadır. Birçok filmlerinde olduğu gibi aile içi ilişkileri ve toplumsal sorunları dile getiren bu film çok iyi eleştiriler almıştır.

2010'lu yıllarda Koreeda uzun metrajlı filmlerin yanı sıra korku TV dizisi *Dead Son* (2010) ve *Going My Home* gibi TV dizilerin bazı bölümleri ve *The Message from Fukushima* (2012) ve *Ishibumi* gibi kısa ve uzun metrajlı belgesel filmlerine de imza atmıştır. Çalışmalarında toplumsal ve bireysel sorunlar, yabancılaşıma, aile içi ilişkileri ve bu çalışma için önemli olan ölüm gibi konularına değmiştir. Birçok filmi için seçtiği profesyonel olmayan oyuncular ve çocuklar gerçek hayat ve filmler arasında bir bağ oluşturmaktadır. Aynı zamanda profesyonel oyuncu olmayan ama popüler manken veya şarkıcı olan (örn. *Maboroshi* filminde oynayan manken Makiko Usumi; *Nobody Knows* ve *Still Walking* filmlerinde oynayan ünlü pop yıldızı You; *Like Father, Like Son* ve *The Third Murder* filmlerinde oynayan ünlü şarkıcı Masaharu Fukuyama) oyuncuların olması filmlerin gerçek hayattaki popüler kültürün bir parçası haline getirmektedir.

Bir röportajda belirttiği gibi, Koreeda'nın filmlerinde bir kahraman, süper kahraman veya anti-kahraman yaratmak gibi amacı olmadan insanları olduğu gibi bir isteği

vardır (Nolletti, 2011: 2-3). Koreeda büyük ölçüde 1960'lı ve 1970'li Japon klasik sinemasının hümanist geleneğini devam ettiren modern yönetmenlerinden biridir.

2.5.1.1. *Maboroshi* Filmi: Koreeda'nın Sinemasında Yas ve Ölüm

Hirokazu Koreeda'nın ilk uzun metrajlı filmi *Maboroshi* (*Maboroshi no Hikari*) 1995 yılında çekilmiştir. Filmin ismi Maboroshi Japonca'dan "illüzyon/ hayal" olarak, daha çok Japonya'da kullanılan isminin uzun hali Maboroshi no Hikari ise "İllüzyonun ışığı/ Hayalin ışığı" olarak çevirilmektedir.

1978 yılında çıkmış Teru Miyamoto'nun *Maboroshi no Hikari* romanından uyarlanmış *Maboroshi* filmi ölüm, intihar ve sevdiği kişiyi kaybetmekten duyulan keder gibi konularına değinmektedir (Cardullo, 1998: 411). Genç kadın Yumiko kocası bir fabrika Ikuo ve üç aylık oğulları Yuichi ile Osaka'da küçük bir evde yaşamaktadır. Sade, sakin ve mutlu bir hayat sürdürmektedirler. Bir gün Ikuo, görünür bir sebep olmadan raylarda yaklaşan bir trenin altında kalarak intihar etmektedir. Küçüklüğünde ninesinin kaybolmasından hala suçluluk duyan Yumiko bu sefer de kocasının intiharının sebebini anlamaması acısını daha da arttırmaktadır. Birkaç sene sonra Yukio, dul olan Tamio ile görücü usulü evlenip bir sahil kasabasında bulunan babasıyla ve kızıyla birlikte yaşadığı büyük ama eski evine taşınmaktadır. Ikuo'nun ölümünü atlatmış gibi görünen Yumiko, erkek kardeşinin düğünü için Osaka'ya gittikten sonra ilk kocasını kaybetme acısına yeniden kapılmaktadır.

Osaka'dan sahil kasabasındaki evine döndükten sonra Yumiko kederi ve ilk kocasının anısını ihanet edip yeniden evlenmekten suçluluk duymaktadır. Bir gün bir cenaze yürüyüşüne katıldıktan sonra yeni kocasından babasının ona anlattığı hikâyeyi duymaktadır. Bu hikâyeye göre denizcileri tehlikeli sulara götüren hayali bir ışık ya da optik yanılsama olan maboroshi no hikari⁸ diye bir şey vardır. Yumiko için, Ikuo'nun da bu insanın kendine zarar vermeye zorlayan bir tür şeytani dürtü olan hayali ışığın kurbanı olama ihtimali ölümünün yeterli bir açıklamasıdır (Cardullo,

⁸ Maboroshi no hikari (Çin karakteri ile 幻の光, "illüzyon ışığı"), anlamı Batı folkloründe yer alan ve genellikle bataklıklarda görünen hayali ışık olarak tanımlanan will-o'-the-wisp (lat. ignis fatuus)'a yakındır. Türkçe'ye ise serap, illüzyon, sanrı, ılgın gibi kelimeler ile çevirilebilmektedir.

1998: 412-413). Böylece Yumiko'nun acısı dinmekte ve kendisi hayatına devam edebilmektedir.

Koreeda, *Maboroshi* için 1992 tarihli *I wanted to be a Japanese* belgesel filmi için topladığı bilgileri kullanmıştır. *Maboroshi*'nin çekimi için Tadanobu Asano (Ikua), Takashi Naito (Tamio) ve Ren Osugi (Tamio'nun babası) gibi profesyonel oyuncuların yanı sıra bu filme kadar hiç oyunculuk yapmamış ünlü manken Makiko Esumi'yi (Yumiko) seçmiştir (Richie, 2011: 38). Dessler'in (2011: 46) belirttiği gibi *Maboroshi*, Yasujiro Ozu ve Kenji Mizoguchi'nin klasik Japon sinemasından büyük ölçüde etkilenmiştir.

Hirokazu Koreeda, 1999 yılında Aaron Gerow ve Junko Tanaka'ya verdiği röportajda *Maboroshi* filmi şöyle anlatmaktadır:

“(…)Eğer sadece hikayesini duysaydınız – hala bebeğini emziren bir kadın kocasını intihar sonucunda kaybediyor ve yeniden evlenip Noto yarımadasındaki bir liman kasabasına taşınıyor – fon müziği olarak enka (eski duygusal şarkılar) duymayı beklerdiniz. Shochiku'nun yapabileceği bir şey gibi. Romanın kendisini sevdiğime rağmen onu filme uyarlama zamanı geldiğinde onu görmek isteyebileceğim bir şeye nasıl dönüştürebilirim diye düşündüm. Duygunun ifadesini sınırlamaya, karakterin duygularını iletmek için ağlayan yüzlerin yakın çekimlerine bağlı olmayan farklı türde bir duygusal ifade yaratmaya çalışacağımı düşündüm” (Gerow ve Tanaka, 1999).

2.5.1.2. After Life Filmi: Koreeda'nın Öbür Dünya Tasviri

Hirokazu Koreeda'nın çektiği ikinci filmi *After Life*, Japonya'da daha çok *Wandafuru Raifu (Wonderful Life)* olarak bilinmektedir. Bu filmde Koreeda, ölümden sonraki hayat ile ilgili Batı ve Japon anlayışlarından çok farklı bir öbür dünyayı resmetmektedir. İnsanlar öldükten sonra gerçek hayattaki sıradan bir devlet kurumuna çok benzeyen bir yere gelmektedirler. Bu kurumun memurların görevi insanların cennete gittikten sonra hayatlarından hatırlayabilecekleri tek bir anıyı seçmelerinde yardım etmektir. İnsanlar bu yerde geçirebilecekleri bir haftanın ilk üç gün içinde anıyı seçmeli kalan dört günde ise bu anılar bir film stüdyosuna benzeyen bir yerde dekorasyonlar ile çekilmektedir. Çekimler bittikten sonra bu filme çekilmiş anılar insanlara bir sinema salonunda gösterilmekte ve anılar onlar için canlandıkça insanlar bu yerden cennete geçmektedir.

Ancak hayatından saklamak istediği bir anı seçmek herkes için aynı derecede kolay değildir. 21 yaşındaki Iseya bu sisteme uymayı bir anı seçmeyi reddetmekte, ancak anıyı seçemeyince bu kurumda kalıp sistemin bir parçası olmak zorunda kalmaktadır. Bu yere gelip bir anı seçemeyen insanlar da cennete gidememekte ve bu kurumda çalışmak üzere kalmaktadır. Watanabe adında yaşlı bir adam ise sıradan ama kendince mutlu bir hayat yaşadığını düşünse sonsuza kadar saklamak istediği anıyı seçmekte zorluk çekmektedir. Hayatından bazı anıları içerek VHS kasetlerini temin ettikten (Gerow (1999) bu kasetlerindeki görüntülerin Tanrı tarafından çekildiğini tahmin etmektedir) ve 71 (yaşamının her yıl için bir kaset) kasetinin tamamını izledikten sonra hayatının son yıllarına ait eşi ile ilgili bir anı seçmektedir.

Koreeda bu kurumun çalışanlarının (öldükten sonra bir anı seçemeyen ya da seçmeyi reddedenler) hikayelerini de anlatmaktadır. Kawashima, öldükten sonra küçük kızını en azından Obon bayramında⁹ görebilmek için bir anı seçip cennete gitmeyi reddetmiş ve bu kurumda çalışmak için kalmıştır. Mochizuki ise 21 yaşındayken II Dünya Savaşında hayatını kaybettikten sonra anıyı seçemeyip yıllardır bu ve buna benzer kurumda çalışmıştır. Watanabe'ye anıyı seçmekte yardım ederken Watanabe'nin eşi Kyoko'da ölmeden önce nişanlandığı kadını tanıyıp ve Kyoko'nun seçtiği anının kendisiyle ilgili olduğunu (Kyoko Watanabe'den birkaç yıl önce vefat etmiştir) öğrenince bununla ve bunca yıl çalıştığı yerle ilgili anıyı seçip cennete geçmeye karar vermektedir.

Koreeda *After Life* filmini çekerken birçok konuda 1996 yılında çektiği *Without Memory* belgesel filminden yararlanmıştır. Bununla beraber röportaj gibi belgeselci yöntemleri de kullanmıştır. Birçok oyuncu olmayan insanlarla çekilen bu film Dessser (2011: 46) tarafından “evrensel temalar ve eklektik film stilleri karışımı” olarak görülmektedir. Bir tür öbür dünyayı gösterdiğine rağmen film daha çok “birinin varlığının anlamı ile nasıl başa çıkılacağına dair bir kurgudur” (Dessser, 2011: 46-47)

“...filmin konusu, insanların mutlak gerçekleri değil, nasıl hatırladıkları ile ilgilidir - bir örnekte bir anı, daha önce hiç gerçekleşmemiş bir dilek, sonradan tartışılacak bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşam sonrası çalışanlarının yeniden canlandırmaya

⁹ Obon bayramı, “ataların ruhlarını karşılama” Budist bir törendir (Bozkurt, 1995, 120).

çalıştığı bu hatıralar, hisler ve duygular. Ve bu hatıraları yeniden yaratma girişimleri bir film ekibinin görüntülere, duyumlara ve duygulara sahip olmak için yaptıklarını ve böylece izleyicilerine filmlerinde anılar yarattıklarını şüphe uyandıracak bir şekilde hatırlatıyor” (Desser, 2011: 48).

Hirokazu Koreeda *Afrer Life* filmi ile 1999 yılında Buenos Aires Uluslararası Bağımsız Filmler Festivalinde En İyi Film ve En İyi Senaryo dallarında ödüle layık görülmüştür.

2.5.2. Yojiro Takita: Oscar Ödüllü Yeni Nesil Yönetmeni

Yojiro Takita 4 Aralık 1955’te Japonya’nın Toyama Prefektörlüğünde doğmuştur. Sinema kariyerine pink filmleri üreten Mukai Productions yapım şirketinde yönetmen yardımcısı olarak başlamıştır. Takita’nın film kariyerindeki ilk filmi 1980’li yıllar boyunca çok ilgi gören pembe film *Molester’s Train* filmi olmuştur. Daha sona 1983 yılında Takita üç serilik *Molester’s Train: Rumiko’s Trush* filmlerini yönetmiş ardından da Nikkatsu Stüdyosu ile iş birliğinde *Roman Porno*, *Mosleter’s School Infirmary* (1984), *Molester’s Tour Bus* (1985) ve *Molester’s Delivery Service* (1986) filmlerini de çekmiştir (Kuloğlu, 2016c).

1986 yılında komedi filmlerine yönelen Takita *No More Comic Magazines!* filmini çekmiştir. 2001 yılında ise Japonya’nın ünlü bilim kurgu yazarı Baku Yumemakura’nın *Onmyoji* eserinin sinemaya uyarlaması uluslararası arenada ses getirmiştir. Sonrasında 2003 yılında Takita bu filmin devamı *Onmyoji 2* Neuchâtel Uluslararası Fantastik Film Festivali’nde ödül kazanmıştır (Kuloğlu, 2016c).

2008 yılında tesadüfen Nokashi (ölüleri son yolculuğa hazırlama işi) işine giren ve bu işin sayesinde birçok içsel sorununu çözen ve sonunda huzur bulan müzisyen Daigo’nun hikayesini anlatan *Departures* filminin yönetmenliğini yapmıştır. Bu film Takita’ya 81. Amerikan Akademi Ödüllerinde En İyi Yabancı Film Ödülünü, Japon Akademi Ödüllerinde üç ödül (En İyi Yönetmen, En İyi Resim, Yılın Yönetmeni) kazandırmış ve uluslararası başarı getirmiştir.

2.5.2.1. *Departures* Filmi: Japon Cenaze Ritüelleri

Yojiro Takita’ya En İyi Yabancı Film dalında Oscar Ödülünü kazandıran *Departures* (*Okuribito*) son dönem Japon sinemasının ölüm ile ilgili en önemli filmlerinden biridir.

Shinmon Aoki'nin *Coffinman* adlı anı kitabından esinlenerek uyarlanan film çello sanatçısı olarak kariyerine son verip Tokyo'dan memleketine dönmek zorunda kalan Daigo şans eseri toplumda pek hoş görünmeyen nokanshi (ritüel mortisyen) işine girmektedir. Ölen insanları son yolculuk için hazırlama işi, bu iş yüzünden eşiyle arası açılan ve babasıyla sorunlu bir ilişkisi olan Daigo'ya hayatındaki sorunları ve iç huzur bulmaya yardımcı olmaktadır.

Ölüm konulu filmlerin (örn. Akira Kurosawa'nın *Ikuru* , Yasujiro Ozu'nun *Tokyo Story*, Shohei Imamura'nın *Ballad of Narayama* genellikle karanlık ve melankolik atmosfere sahip olduklarına karşın *Departures* filmi keder, çaresizlik ve ölüm korkusundan ziyade nokanshi işinin ölenlerin yakınlarına avuntu ve huzur verdiğini, vedalaşmayı ve ölümü kabul etmeyi kolaylaştırdığını vurgulamaktadır.

Film eleştirmeni Betsy Sharkey (Sharkey, 2009'dan akt. Gürova, 2016: 285), *Departures* filmini değerlendirirken temel konusunun cenaze ritüellerinin olmasına rağmen karanlık olmamasına hatta mizah ve ironi içermesine dikkat çekmektedir. Sharkey, nokanshi işinin aslında ölüme ve ölümlere duyulan korku yerine saygı ve yas tutanlara avuntu verdiğini söylemektedir. Mark Olsen (Olsen, 2009'dan akt. Gürova, 2016: 285-286) ise *Departures* filminin elli yıl sonra yabancı dilde Oscar ödülü kazanan ilk Japon filmi olduğunu belirtmektedir. Nokanshi işinin (ölümleri öteki dünyaya yapacakları yolculuk için hazırlama işi) Japonya'da artık yaygın olmadığını ve daha çok Japonya'nın kırsal bölgelerinde uygulandığına dikkat çekmektedir. Olsen'e göre, Japonların büyük çoğunluğunun bu ritüelden haberi olmadığını ve artık ölümlerin %80'inin hastanelerde gerçekleştiğini ve bu işlerin hastane görevlileri tarafından uygulandığını söylemektedir.

Takita, filme kullandığı çello müziğine ayrı bir anlam yüklemektedir. Çello ve tabut arasında gördüğü benzerliği şöyle açıklamaktadır:

“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” (Moor, 2009'den akt. Gürova, 2016: 286).

Departures filmi, özellikle Japon toplumu gibi kapalı toplumlarda halen tabu olan ölüm konusunu mizah yardımıyla anlatabilmiştir. Filmdeki komik sahneler ve ironi ile birlikte müziğinin filme kattığı şiirsellik, ölümün aslında bu kadar korkutucu olmadığını, hayatın bir parçası olup sadece kabul edilmesi gerektiğini açıklamaya yardımcı olmaktadır (Roder, 2014'ten akt. Gürova, 2016: 286).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA VE BULGULAR

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Ölüm herkesin hayatının kaçınılmaz son olduğu için insanlığın tarihinde her zaman önem taşımıştır. Buna rağmen hem Batı hem de Doğu kültürlerinde ölümü ve ölümle ilgili diğer konular (örn. intihar, ötanazi) tabu olarak görülmektedir. Bu durum ölümle ilgili antropolojik, sosyolojik v.b. akademik araştırmaları da etkilemiştir. Bununla beraber ölüm konusu sinema başta olmak üzere birçok sanat eserinde konu edinmiştir. Sinema toplumsal sorunları, travmaları veya korkuları ele alırken insanlara bir tür katarsis (arınma) yaşatmakta yani bu travmaları ve korkuları aşmaya yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ölümü konu edinen *Maboroshi*, *After Life* ve *Departures* filmleri üzerinden Japon popüler kültüründe ve özellikle son dönem (1990 – günümüz) Japon sinemasında ölüm olgusunun nasıl ele alındığını ve nasıl bir toplumsal etki yaratmaya amaçladığını araştırmaktır. İki farklı yönetmenin bu üç filmde nasıl bir söylem kullandıkları ve hangi ideolojik temeline dayadıklarını araştırmak ta bu çalışmanın amaçların arasındadır. Her bir filmde yas (*Maboroshi*), ölümden sonraki yaşam (*After Life*) ve cenaze ritüeli (*Departures*) gibi farklı konulara değindiği için ölüm konusunu farklı açılardan incelenmesine yardımcı olacaktır.

Sinemada ölüm olgusunu araştıran pek çalışma bulunmadığı için bu çalışmanın amacı özellikle Türkiye’deki ölüm bilimi (tanatoloji) ve Japon sineması çalışmalarına katkı sağlamaktır.

3.2. Araştırmanın Kapsamı ve Veri Kaynağının Seçimi

Araştırmanın sorunsal alanı, Japonya sineması 1990 yılından günümüze kadar süren bir dönem olarak belirlenmiştir. Bu dönemin ölüm ile ilişkin öne çıkan Japon ve uluslararası çeşitli ödüller almış hem Japonya’da hem de Batı’da dikkat çekmiş filmlerden Hirokazu Koreeda’nın *Maboroshi* ve *After Life* ve Yojiro Takita’nın *Departures* filmleri seçilmiştir. Bu filmlerin seçiminin sebebi her filmin ölümle ilgili farklı bir konuya vurgu yapmasıdır. *Maboroshi* filminde yakının kaybetme, onun

ölümünü kabullenme ve yas gibi konular işlenmiştir. *After Life* filmi tam olarak ölümü konu edinmese de alışılmış öbür dünya tasvirinden farklı bir öbür dünya fikrini sunmaktadır. *Departures* filmi ise hem Japon geleneksel cenaze töreni ritüelini gösterirken çağdaş Japonya'daki ölüm ve cenaze işerini yapanlara karşı tutumu ele almaktadır.

3.3. Araştırmada Kullanılacak Yönetmek ve İncelenecek Hipotezler

Bu çalışma çerçevesinde araştırılacak hipotezler aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

H.1. 1990'lı yıllarda başlayan dönemde Japon sinemasında ölüm ve ölüme ilişkin konular olumsuz ve korkutucu imajdan arındırılıp normalleştirmekte ve/veya sıradanlaştırılmaktadır.

H.2. Yeni dönem Japon sinemasında kutsal, mistik ve metafizik ölüm olgusu gerçekçi bir olguya dönüştürülmektedir.

H.3. Yeni dönem Japon sinemasında ölüm ve ölüme temalı filmlerde ağırlıklı olarak yol ve yolculuk motifi kullanılmakta ve ahiri yolculuk dünyavileştirilmektedir.

3.3.1. Nicel Araştırma Yöntemi. Kategorik İçerik Analizi.

Yukarıda belirtilen araştırma kapsamı çerçevesinde yapılacak nicel araştırma yöntemi kategorik içerik analizi olarak belirlenmiştir. Bir nicel araştırma yöntemi olarak içerik analizi ilk defa 1961 yılında Webster Sözlüğünde (akt. Arcan, 2010: 112) “açık beyanlar ve örtük içerikli iletişimsel materyallerin (kitap ve film gibi) anahtar sembol ve temalarını muhtemel etki ve anlamlarını ortaya çıkarmak amacıyla sınıflandırma, çizelgelendirme, listeleme ve değerlendirme” faaliyetlerinin toplamı olarak tanımlanmıştır.

Kategorik içerik analizi genel olarak metnin (filmlerin) belirli birimlere (filmlerde konuya ilişkin sözcükler) ayırması ardında da saptanmış ölçütlere göre kategorilere sınıflandırmasıdır. (Bilgin, 1988'den akt. Yüksel, t.y.: 48). Kategorilerin incelemesi nicel olarak görünme sıklığını hesaplamayı içermektedir.

Frekans analizi temelli kategorik içerik çözümlemesi, mesaj öğelerin analiz için seçilen metinlerde ne sıklıkla kullanıldığının sayılmasını kapsamaktadır. Bu tür analiz

belirli ögelerin (sözcükler, cümleler vs.) kullanım yoğunluğunu ve bu kullanım yoğunluğu frekansı ögelerin önemini anlamayı sağlamaktadır (Bilgin, 1988'den akt. Yüksel, t.y.: 47).

İçerik analizi ile yapılan araştırmanın dört temel aşamada yapılması gerek (2007'den akt. Arcan, 2010: 116):

1. Aşama: araştırılacak konu ve içerik kapsamını belirlemek (örn. Ölüm konulu çağdaş Japon filmleri);
2. Aşama: analiz edilecek metinleri temin etmek (örn. *Maboroshi* filmi);
3. Aşama: verileri kodlamak ve analiz edilecek birimleri belirlemek:
 - a. Tek kelime veya sembol;
 - b. Tema;
 - c. Karakter, aktör;
 - d. Cümle veya paragraf;
 - e. Film sahneleri gibi metin/özel bölüm;
4. Aşama: nicelikselleştirme veya sayısallaştırma sistemini belirlemek:
 - a. Zaman ölçümü, süre uzunluğu (görsel materyaller için);
 - b. Analiz ögesinin varlığı veya yokluğu;
 - c. Analiz ögesinin yer alma sıklığı;

Bu çalışmanın nicel araştırması için Japon çağdaş sinemasına ölüm olgusu konusu seçilmiştir. Bu konu kapsamında yönetmen Hirokazu Koreeda'nın *Maboroshi* (1995) ve *After Life* (1998) filmleri ve Yojiro Takita'nın *Departures* (2009) filmi analiz edilecektir. Analiz edilecek ögeler kelime grupları, nicelikselleştirme sistemi olarak ta ögelerin varlığı veya yokluğu ve yer alma sıklığı olarak belirlenmiştir.

3.3.2. Nitel Araştırma Yöntemleri

Nitel araştırma yöntemleri kısmında öncelikle *Maboroshi* (1995), *After Life* (1998) ve *Departures* (2009) filmler ile ilgili genel bilgiler yani künyeleri ve makro yapıları verilecektir. Genel bilgiler ve makro yapının ardından filmlerin çözümlerinde iki farklı yöntem kullanılacaktı. Biri temelinde Ryan ve Lenos'un film çözümleme tekniğini

barındıran film analizi, diğeri ise Teun A. Van Dijk'ın ortaya koyduğu söylem analizi yönteminin sinema filmlerine uyarlamasıdır.

A. Makro Yapı

1. Olay Örgüsü
2. Mekânın Sunumu
3. Ana Karakter
4. Yan Karakterler
5. Şematik Yapı

B. Mikro Yapı

1. Film Analizi
2. Söylem Analizi

Makro yapı çerçevesinde filmlerin tematik ve şematik yapısı incelenecektir. Tematik yapı, filmin olay örgüsü ve konusu, ana ve yan karakterler, mekânların sunumu değerlendirilecektir. Kişiler ve özellikleri, karakterler arasındaki ilişkiler, olayın içindeki rolleri, mekânların özellikleri ve mekânlarla olay arasındaki bağlantı ve bütün bunların söyleme katkısı incelenecektir. Şematik yapı bağlamında ise, filmin olay örgüsü şematik bir şekilde özete indirgenerek ele alınacak, olayların ilerleyişi filmin akışındaki sebep sonuç ilişkisi içerisinde ortaya konulacaktır.

Mikro yapı kapsamında ise film analizi ve söylem analizi çözümlemeleri yer alacaktır. Film analizi kompozisyon, kurgu, kamera (çekim yöntemleri), anlatı, motif ve metafor başta olmak üzere filmlerde anlam yaratmak için kullanılan teknikler analiz edilecektir. Söylem analiz bağlamında da filmin diyalogları ve konuşmaları filmin temasına ve verdiği mesaja katkısı bakımından analiz edilecektir.

3.3.2.1. Film Analizi

Ryan ve Lenos'un (2017: 1) söylediği gibi hikayesi kadar bir filmin tekniği de anlam yaratmakta önemli bir rol oynamaktadır. Kamera açıları, karakterlerin görüntüdeki yeri, çekim planları, kompozisyon gibi birçok etken bir filmdeki anlamını etkileyebilmekte ve hikâyenin akışını destekleyebilmektedir. Filmin hikayesi ve tüm bu teknikler bir araya geldiği zaman tutarlı bir anlatı oluşturmakta ve filmin akışını sürdürmektedir.

Sinemacılar anlam yaratmak üzere teknik kullanırlar. Film çözümleme süreci bu teknikleri, bu anlamların ne olduğunu belirlemek üzere inceler. Yakın çekim, uzun çekim, zayıf-ana ışık gibi her teknik farklı anlamlar yaratmanın yoludur. Farklı örneklerde görülen hiçbir teknik aynı anlamı yaratmaz. Bir yakın plan duygusal bir yakınlığı ya da korkuyu ve endişeyi gösterebilir veya karakterin psikolojisine uzanan bir pencere açabilir.

Filmler her zaman siyasi, tarihsel, sosyal ve ekonomik anlamlar taşımaktadır. Böylece her film yapıldığı ülke ve kültürün sosyal dünyası ile bağlantılı ve sahnelere yüklenen kasıtlı ve kasıtlı olmayan anlamlar ve göndermeler bu bağlantı çerçevesinde doğmaktadır (Ryan ve Lenos, 2017: 7-12). Aynı zamanda popüler sinema bu anlamların uluslararası ve dünyanın her köşesinde insanların onları yönetmek tarafından verildiği şekilde algılayabilmelerini sağlamaktadır.

Filmde ortaya çıkan bazı anlamlar yönetmenin içinde yaşadığı kültürden esinlenmekte ve benimsediği önyargılarından ve tutumlarından doğmaktadır (Ryan ve Lenos, 2017: 4). Bilinçli olmasa da bir yönetmenin yarattığı eser büyüğü kültür, sınıf ve düşünce yapısına dayanmaktadır. Dolayısıyla başka bir kültürde büyümüş izleyici yönetmenin yüklediği anlamdan farklı bir anlam çıkartmış olabilmektedir.

Bazı anlamlar da estetik veya tematik biçimler olarak ortaya çıkmaktadır. Önceden tasarlanmış olmasa da sadece görüntünün estetiğini bozmamak için kullanılan nesneler veya ortamlar da bazen anlam taşımaktadır. Bu anlamlar filmin hikayesini ve akışını destekleyici bir rol oynamaktadır (Ryan ve Lenos, 2017: 5).

Bu araştırmada sinematografik analiz çerçevesinde *Maboroshi* (1995), *After life* (1998) ve *Departures* (2009) filmleri Ryan ve Lenos'un (2017: 49-169) geliştirdiği yöntemi bazında kompozisyon, kamera, kurgu, anlatı ve metafor gibi filmlerde kullanılan teknikler açısından incelenecektir.

1. Kompozisyon: Filmdeki görüntülerin kompozisyonu anlam yaratmakta önemli bir yere sahiptir. Yönetmen tarafından düzenlenmiş kompozisyonun önemli özelliklerinden biri çerçevenin konumudur. Bir görüntüde nesneler veya karakterler birbirine yakın veya uzak olabilmekte, karakterlerin dışında birçok

nesne (sıkışık kompozisyon) veya geniş açık alan (ferah kompozisyon) olabilmektedir.

2. Kamera: Bir filmin hikayesi ve verilen anlamları kamera gözü vasıtasıyla iletilmektedir. Bu nedenle çekimlerde kullanılan planlar (yakın, orta, uzak) ve açılar sahneye veya görüntüye yüklenen anlamı çözmekte yardım etmektedir.
3. Kurgu: Kurgu karakterleri daha iyi tanınması, bir çatışmayı ortaya koyması veya filmin temasını şekillendirmeyi sağlamaktadır. Bununla beraber kurgu hikâyenin temelinde yatan neden ve sonuç ilişkisinin anlaşılmasına ve hikâyenin akıcı bir şekilde devam etmesine yardım etmektedir.
4. Metafor ve motif: Metafor iki ayrı konunun birbirine bağlandığı zaman tek bir anlam kazanmasıdır. Metaforik bağlantılar genellikle karakterin duyguları hakkında bilgi verip hikâyenin anlatılmasına yardımcı olmaktadır. Motif ise film boyunca devam tekrarlanan ana bir temadır. Metafor görüntü, ses veya başka bir tematik unsur şeklinde olabilmektedir.
5. Müzik kullanımı: Filmlerde kullanılan müzikler anlam yaratmakta ve duyguların daha etkili bir şekilde gösterilmesine yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda müzik bir olayı ve onunla ilgili izleyici algısını etkilemekte ve hatta değişebilmektedir.

3.3.2.2. Eleştirel Söylem Çözümlemesi

Eleştirel söylem çözümlemesi (ESC) 1960'lı yıllardan itibaren söylem analizi için dilbilimsel başta olmak üzere birçok farklı disiplinde uygulanan disiplinlerarası bir analiz yöntemidir. Görsel göstergeler de dâhil olmak üzere sosyal, kültürel, tarihi ve siyasi konularda dilsel (dilbilimsel) bir çözümlemeden çok sosyal ve ideolojik içeriklerin çözümlenmesine yönelik bir analiz yöntemidir. Eleştirel söylem çözümlemesi Norman Fairclough, Ruth Wodak ve Teun A. Van Dijk tarafından ortaya konulup daha çok siyasal ve sosyal alanlarda kuramsal bir çerçeve olarak değerlendirilmiştir.

Eleştirel söylem çözümlemelerinde bir filmde veya başka bir metinde geçen söylemlerle birlikte sekanslardaki görsel göstergeler, mekânlar, renk seçimleri, olayların geçtiği mevsim gibi öğeler çözümlemede yardımcı unsurlar olarak değerlendirme kapsamına alınmaktadır. Fakat görsel göstergeler dışında sadece

konuşma/diyalog ve söylem olarak çözümlenmek istendiğinde başka bir deyişle sadece söylemlerin diğer unsurlar göz önünde bulundurmadan çözümlenmesi de yapılabilmektedir. Örneğin bir film veya TV haberinde gibi metinlerde sadece diyaloglar, monologlar ve konuşmalar de eleştirel bir yöntemle çözümlenebilmektedir. Bu tür bir çözümlemede, olay örgüsü, söylemdeki dilbilimsel (sözdizimsel) yapı, söylemin içeriğindeki veya kendinden önceki söylemlerle olan sosyokültürel/siyasi vd. bağlam dikkate alınmaktadır (Zor, 2017: 882).

Bu çalışmada sinema filmlerinin içerdiği söylemi ortaya koymak üzere Teun A. Van Dijk tarafından geliştirdiği eleştirel söylem çözümleme yönteminin temel alınarak filmlerin analizi yapılacaktır. Bu çalışma ile genellikle haber metinleri için kullanılan eleştirel söylem analizi yönteminin, sinema filmlerinin görsel ve işitsel öğeleri incelemeye uygun sistematik bir yapıda uyarlanması hedeflenmiştir. Bu bağlamda Van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi bu çalışma için uyarlanmıştır.

3.4. Bulgular

3.4.1. Nicel Veriler ve Analizi

Bu araştırmada belirlenen analiz metinleri *Maboroshi* (1995), *After Life* (1998) ve *Departures* (2009) filmlere kategorik içerik çözümlemesi uygulanacaktır. Bunun için Japonca-Türkçe çevri sırasında meydana gelebilen çeviri hataları ve bu iki dildeki kelimelerin ve terimlerin farklı kullanımı gibi olası sıkıntılardan kaçınmak ve çözümlemenin doğruluğunu korumak amacıyla ölüm ile ilgili kelimeler dört kategoriye ayrılarak sayılıp incelenecektir. Bu kategoriler aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

“Ölüm eylemiyle ilgili kelimelerin sayısı”: ölmek, can vermek, intihar, ölüm, vefat etmek;

“Cenaze töreni ile ilgili kelimelerin sayısı”: cenaze, tabut, son yolculuk, tütsü, nokanshi (tabuta koyma işleri);

“Ölen kişi ile ilgili kelimelerin sayısı”: merhum, ölen, ölü, ceset, mefta, beden;

“Ölümünden sonraki yaşam ile ilgili kelimelerin sayısı”: cennet, cehennem, huzura kavuşmak.

Tablo 1. Nicel Analiz

	Maboroshi (1995)	After Life (1998)	Departures (2009)
Ölüm eylemiyle ilgili kelimelerin sayısı	13	11	28
Cenaze töreniyle ilgili kelimelerin sayısı	0	2	25
Ölen kişi ile ilgili kelimelerin sayısı	0	1	26
Ölümden sonraki yaşam ile ilgili kelimelerin sayısı	0	5	1

Bu **Tablo 1**'de görüldüğü gibi, 1990'lı yılların ikinci yarında çekilen filmlerde 2000'li yılların sonlarında çekilen filme göre kullanılan ölüm ile ilgili kelimelerin sayısı daha azdır. Cenaze töreni, ölen kişi ve öbür dünya ile ilgisi kullanılan kelime sayısı ise ya hiç yok ya da çok azdır. Bu durum *Maboroshi* ve *After Life* filmlerin Hirokazu Koreeda tarafından *Departures* filminin ise Yojiro Takita tarafından çekildiği ve ölüme ilişkin kelimelerin az/çok ya da hiç kullanılmaması yönetmenin tarzı olarak yorumlanabilmektedir.

Aynı zamanda *Maboroshi* filmi yas ve keder temalı olmasına rağmen filmin anlatımı diyalog ve konuşmadan çok görsel anlatıma dayanmaktadır. Bu bağlamda ölüme ilişkin kelimelerin az olması beklendik bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. *After Life* filmi hikayesinin bir çeşit arafta geçtiği için ölümden sonraki yaşam ile ilgili kelimelerin diğer filmlere göre daha çok kullanılması durumunu açıklamaktadır. *Departures* filminin ise genel olarak cenaze töreni ile ilgili olarak olduğundan ölüm, cenaze töreni ve ölen kişi ile ilgili kelimelerin çok kullanılması beklendik bir şekilde çoktur.

Filmlerin genel atmosfer bağlamında, *Maboroshi* filminin bu üç filmde en çok karanlık ve duygusal atmosfere sahip olması, *After Life* filmi ve özellikle mizah içeren *Departures* filminden ölüme ilişkin kelimelerin az kullanılması 1990'lı yılların

ortasında ölüm temasının halen bir tabu olarak görülmesi olarak değerlendirilebilmektedir. 1990'lı yılların sonlarında ise ölüm ve ölüme ilişkin konuların normalleştirilmeye başlaması ve 2000'li yılların sonlarında ise mizahi bir dil ile anlatılarak normalleştirilmesi olarak yorumlanabilmektedir.

3.4.2. Nitel Veriler ve Analizi

3.4.2.1. *Maboroshi* (1995) Filminin Söylem Analizi

Tablo 2. *Maboroshi*. Filmin Künyesi

Filmin Adı:	<i>Maboroshi /Maboroshi no Hikari</i>
Yönetmeni:	Hirokazu Koreeda (1962-...)
Yapım Yılı:	1995
Yapım:	TV Man Union (Japonya)
Senaryo:	Teru Miyamoto (roman), Yoshihisa Ogita (senaryo)
Oyuncular:	Makiko Esumi (Yumiko), Takashi Naito (Tamio), Tadanobu Asano (Ikuo), Gohki Kashiya (Yuichi), Naomi Watanabe (Tomoko)
Müzik:	Ming-chang Chen
Ülke/Dil/Süre:	Japonya/Japonca/110 min
Ödül/Gösterim:	Awards of the Japanese Academy 1996 (En İyi Kadın Oyuncu), Blue Ribbon Awards 1996 (En İyi Yeni Kadın Oyuncu), Chicago International Film Festival 1995 (En İyi Film), International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers 1996 (Kamera), Mainichi Film Concours 1996 (Müzik ve Kadın Oyuncu), Vancouver International Film Festival 1995 (Yönetmen), Venice Film Festival 1995 (Yönetmen ve Sinematografi)

Makro yapı:

Hikayesi: 1990'lı yıllarda Japonya'da yaşanan mali kriz sırasında filmin ana karakteri Yumiko (Makiko Esumi) eşi Ikuo (Tadanobu Asano) ve üç aylık bebeğiyle Osaka şehrinde küçük bir dairede oturaktadır. Ailesini bir fabrikada çalışarak geçindiren Ikuo bir gün bir trenin altında kalarak intihar etmektedir. Filmin konusu Yumiko'nun

kederi, eşinin neden intihar ettiğini anlamaya çalışması ve ikinci evliliğinden sonra ölen Ikuo'ya karşı duyduğu suçluluk duygusunu konu edinmektedir. Film, 1991 yılında Hirokazu Koreeda'nın çektiği belgesel filmi *However...* intihar ve suçluluk duygusu konularında esinlenmiş ve yazar Teru Miyamoto'nun romanından uyarlanmıştır. Filmin kurgusu maboroshi no hikari (illüzyon ışığı)¹⁰ denilen mitolojik bir olaya dayanmaktadır. Genellikle Batı folklorunda yer alan ve genellikle denizde ya da bataklıklarda görünen ve insanların kafalarını karıştırıp ölüme sürükleyen hayali bir ışık olarak tanımlanan will-o'-the-wisp (lat. ignis fatuus)'a yakın ve 'ölüler ışığı' olarak da bilinmektedir.

Mekânın sunumu: Filmin hikayesi iki küçük Japon kasabasında geçmektedir. Filmin ilk kısmında Yumiko ilk eşi Ikuo ile Osaka şehrinde yaşamaktadır. İkinci kısmında ise Yumiko'nun ikinci evliliğinden sonra Noto ilinde okyanus kıyısında bulunan küçük bir kasabaya taşınmaktadır. İlk kısmında Yumiko eşi ve bebeğiyle küçük ve sade bir dairede maddi olarak sıkıntılı bir yaşam (evde televizyon, kitapların veya radyonun bulunmadığı için Ikuo, yaşlı bir komşunun son ses açtığı radyo dinleyerek vakit geçirmektedir) sürdürmektedir. İkinci kısmında Yumiko yeni eşi Tamio'nun büyük geleneksel aile evine taşınıp maddi olarak daha rahat bir hayata kavuşmaktadır.

Görsel 1. Maboroshi. Yumiko ve Ikuo'nun evi



¹⁰ Film yurt dışında *Maboroshi* olarak, Japonya'da ise *Maboroshi* veya *Maboroshi no Hikari* olarak bilinmektedir.

Görsel 2. Maboroshi. Yumiko ve Tamio'nun evi



Bununla beraber bu iki mekânda ölüm temasına göndermeler bulunmaktadır. Osaka'da bu gönderme Japonya'da çok yaygın bir ulaşım aracı olan tren olarak ortaya çıkmaktadır. Tren hem Ikuo'nun ölümüne sebep olan hem de ışıklarının da 'illüzyon ışığı'nın bir temsili olduğundan filmin kurgusunda önemli bir yer almaktadır. Noto ilinde bulunan kasabada ise 'illüzyon ışığı' hikayesiyle doğrudan bağlantılı okyanus, ölümün bir simgesi olarak sunulmaktadır.

Görsel 3. Maboroshi. Tren



Görsel 4. Maboroshi. Deniz



Ana karakter: Filmin ana karakteri, eşinin intiharından sonra kederli ve ikinci evliliği yüzünden suçluluk duygusunu duyan genç bir kadındır. Filimde görünen minimalist yaklaşım ana karakteri Yumiko için oyuncu seçimini de belirlemiştir. Yumiko karakterini canlandıran Makiko Esumi geçmişinde oyunculuk deneyimi olmayan bir mankendir (Richie, 2011: 38).

Yumiko'nun duyguları (kederi, ikinci evliliğinden sonra huzuru ve ardından suçluluk duygusu vs.) filmin akışını şekillendirmektedir. Küçüklüğünde ninesinin gitmesine engel olamayıp muhtemel ölümünde kendini suçlayan Yumiko ilk eşi Ikuo için duyduğu keder ve suçluluk duygusu maboroshi no hikari'yi ('illüzyon ışığı') Ikuo'nun intiharının bir açıklaması olarak kabul ettikten sonra sona etmektedir.

Yan karakterler: Yumiko ilk eşi Ikuo ile çocukluğundan beri tanışmaktadır. Evlendikten sonra Ikuo bir fabrikada işçi olarak çalışarak küçük ailesini çalıştırmaktadır. Ikuo'nun intiharından önce Yumiko ona çocukluğundan beri tuhaf biri olduğunu ve hiç değişmediğini söylemektedir. Ikuo intihar ettiğinde daha üç aylık olan oğulları Yuichi büyüdükçe babasına benzemeye ve Yumiko'ya Ikuo'yu hatırlatmaya başlamaktadır. Yumiko'nun ikinci eşi Tamio, ilk evliliğinden kızı ve babasıyla büyüdüğü kasabadaki aile evine dönmektedir. Ancak Yumiko'da görülen sevdiği birini kaybetme ve suçluluk duygusu Tamio'da hiç görülmemektedir. Hatta bir yaşlı komşusu Yumiko'ya Tamio'nun eşini kaybettikten sonra kasabaya babası yüzünden değil ilk evliliğinden önce âşık olduğu bir kadınla evlenmek için döndüğünü ama evlenemediğini anlatmaktadır. Bu yaşlı komşu da Yumiko'nun bir kere daha ölüm

ve yakın olduğu birini kaybetme korkusuna kapılmasına neden olmaktadır. Yengeç avlamak için okyanusa açılan ancak fırtına yüzünden uzun bir zaman dönemeyen yaşlı kadının muhtemel ölümü Yumiko’yu korkutmaktadır. Yaşlı kadın “yüzerek” döndükten sonra Tamio Yumiko’ya onun “ölümsüz” olduğunu söylemektedir.

Şematik Yapı:

1. Yumiko daha çocukken ninesi “Shikoku’da ölmek istiyorum” deyip memleketine dönmek üzere evden ayrılmış ve kaybolmuştur. Ninesini bir daha görmeyen büyümüş ve evlenmiş Yumiko rüyasından uyanıp eşi Ikuo’ya ninesinin kaybolmasından suçlu olup olmadığı sormaktadır.
2. Yumiko eşi Ikuo ve üç aylık oğulları Yuichi ile sıradan bir hayat sürdürmektedir. Maddi durumlarının iyi olmadığı için Ikuo stadyumdan bir bisiklet çalmıştır. Yumiko Ikuo’nun Osaka’da çalıştığı fabrikaya onu görmeye gitmekte sonra bir arkadaşlarının çalıştığı bir kafede beraber oturmaktadır.
3. Bir gün Ikuo, yağmur yağacak diye eve erken gelip bisikletini bırakmış ve şemsiyeyi almıştır. O akşam Ikuo eve gelmemiştir.
4. Gece geç saatte Yumiko’nun evinin kapısını bir polis memuru çalmakta ve eşini sormaktadır. Polis, tren raylarında bir erkeğe ait cesedin bulunduğunu ve muhtemelen Ikuo’ya ait olduğunu söylemektedir.
5. Karakola gelen Yumiko’ya polis memuru Ikuo’nun eşyalarını göstermekte ve raylarda trenle aynı yöne yürüdüğünü ve muhtemelen treni görmediği için öldüğünü söylemektedir.
6. Perişan bir halde olan Yumiko’nun yardımına annesi gelmektedir. Annesi, Yumiko’nun eşinin ölümünden sonra oğluna iyi bakmadığını ve geleceğini düşünmesi gerektiğini söylemekte ve Ikuo’nun intihar edeceğine dair bir belirtinin olup olmadığını sormaktadır.
7. Birkaç yıl sonra Yumiko komşusunun tavsiyesiyle görücü usulü dul ve bir kız çocuğu olan Tamio ile evlenip okyanus kenarında bulunan aile evine oğlu ile beraber taşınmaktadır.
8. Yumiko yeni hayatı ve yeni ailesine alışmaya çalışmaktadır. Tamio onu komşularla tanıştırmakta ve resmi tanışma için küçük bir tören hazırlamaktadır.

9. Genellikle ev işleriyle uğraşan Yumiko yeni hayatına alışmış ve mutlu gibi görünmektedir. Bir süre sonra ise erkek kardeşinin düğünü için Osaka'ya gitmektedir.
10. Osaka'da Ikuo ile evli olduğu zamanlarda oturdukları evi ve gittikleri kafeyi ziyaret etmektedir. Kafede çalışan arkadaşı Ikuo'nun intihar ettiği günden bahsetmekte ve hiçbir belirtisi olmadığını söylemektedir.
11. Yumiko, okyanus kenarındaki kasabaya dönmekte ve Ikuo'nun ölümünden sonra yeniden evlendiği için suçluluk duymaktadır. Bu yüzden de eşi Tamio ile araları açılmaktadır.
12. Komşuları olan yaşlı bir kadın yengeç avlamaya gidip fırtına yüzünden uzun bir süre dönmeyince Yumiko'yu ve ailesini ölüm ve yakını kaybetme korkusu kaplamaktadır. Yaşlı kadın döndükten sonra Tamio Yumiko'ya kadının "ölümsüz" olduğu söylemektedir.
13. Yumiko'nun büyüyen oğlu gittikçe babası Ikuo'ya benzemeye başlamaktadır. Pazarda Yuichi bisikletlere baktığı zaman ilgisini babasının çaldığı ve yeşile boyadığı bisiklete benzeyen bir bisiklet çekmektedir.
14. Yumiko'nun Ikuo'ya ve onun hatırına olan suçluluk duygusu artmaktadır. Bu nedenle de eve geç ve sarhoş gelen eşi işe tartışmaktadır.
15. Yumiko ev işlerini bırakıp kasabadaki eski bir otobüs durağında oturmaktadır. Otobüs gelip geçtikten sonra o durakta kalmaktadır. Yumiko gördüğü bir cenaze yürüyüşünü görüp onu belli bir mesafeden takip etmektedir.
16. Tamio Yumiko'yu okyanus kenarında yanan bir ateşe bakarken bulmaktadır. Yumiko ona Ikuo'nun neden intihar ettiği anlamadığı söylemektedir.
17. Tamio, denizci olan babasından duyduğu rivayeti anlatmaktadır. Bu rivayete göre denizcileri ölüme sürükleyen hayali ışıklar vardır. Tamio, bunun herkesin başına gelebileceğini eklemektedir.
18. Böylece Yumiko'nun acısı dinmekte ve yeni ailesinde hayata devam edebilmektedir.

Mikro yapı:

Film analizi:

1. Kompozisyon

Hirokazu Koreeda'nın ilk sinema filmi *Maboroshi* (1995) için nesnelere yakın (sıkışık) ve uzak (ferah) kompozisyon yaklaşımlarından genel olarak ferah kompozisyonu seçmiştir. Hikâyeyi, duyguları ve düşünceleri anlatmak için kullanılan kompozisyon anlamları destekleyici ve güçlendirici rol oynamaktadır.

Örneğin, filmin önemli sahnelerden biri filmin ana karakteri olan Yumiko eşi Ikuo'nun intiharından önce son defa görmesi sahnesidir (Görsel 5). Ikuo yağmur yağacak diye bisikletini bırakmak ve şemsiye almak için çalıştığı fabrikadan erken eve gelmektedir. Yumiko ise Ikuo'yu uğurlamak için evden dışarı çıkıp onun gidişini izlemektedir. Şimdiye kadar Ikuo'nun intihar edeceğine hiçbir belirti olmamasına rağmen ikisinin kameraya sırtları dönük bir şekilde gösterilmesi, Yumiko'nun arkada durması ve Ikuo'nun arkasına bakmadan bir ölüm metaforu olan tünele doğru yürümesinden bu sahnenin son görüşmeleri olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonda ikisinin sağında apartman girişinde duran bisiklet ise Yumiko için Ikuo ile geçirdiği mutlu anlarını simgelemektedir. Filmin ikinci yarısında Yumiko'nun ikinci evliliğinden sonra başka bir kasabanın pazarında özellikle rengiyle bu bisikleti andıran bir bisiklet Yumiko ve Ikuo'nun oğlu Yuichi'nin ilgisini çekmektedir.

Görsel 5. *Maboroshi*. Kompozisyon 1



Sıkışık kompozisyon örneklerinden biri Yumiko'nun Ikuo'nun intihar haberini aldıktan sonra karakolda bir polisle görüşme sahnesidir (Görsel 6). Yumiko'nun odaya girmeyip kapıda durduğu için görüntünün bir kısmı kapıyla kapanmaktadır. Kapı ve duvarın oluşturduğu çerçeve içinde sırtı dönük bir şekilde Yumiko ve Ikuo'nun ölümü

açıklamaya çalışan polis memuru yer almaktadır. Yüz yüze duran Yumiko ve polis memurunu masanın köşesinde duran Ikuo'dan kalan özel eşyaları, tek ayakkabı ve anahtar, ayırmaktadır. Böylece Ikuo'nun ölümüne farklı bir bakış açıları vurgulanmaktadır. Üzgün ve perişan Yumiko'nun sırtı dönük olduğu için yüz ifadesi gösterilmemekte fakat sahnenin sonraki görüntülerden, Yumiko'nun yüzü gösterildiğinde duyguları açıkça okunmaktadır. Onun olaya duygusal bakış açısına karşın polis memuru eşinin ölümünü açıklamak için duygulardan arındırılmış resmi bir şekilde anlatmaktadır.

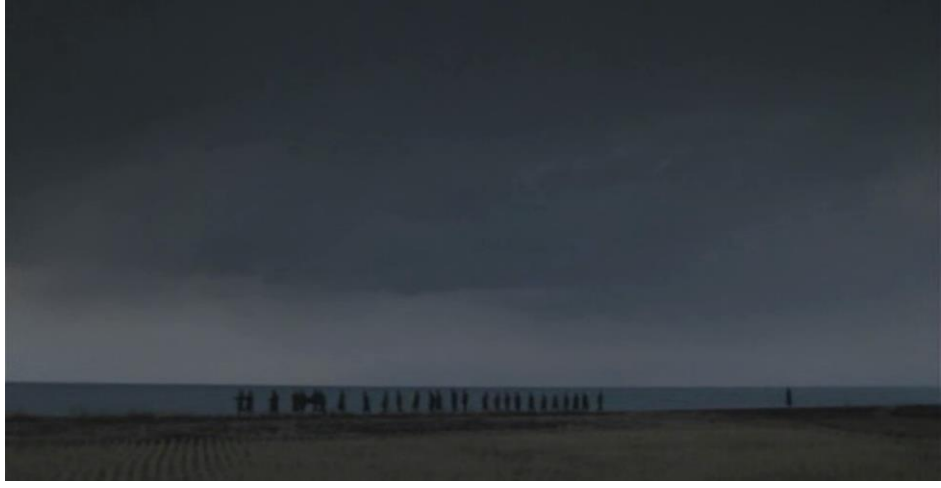
Görsel 6. Maboroshi. Kompozisyon 2



Filmin son sahneleri son derece ferah bir kompozisyona sahiptir. Görsel 7 ve Görsel 8'de görüldüğü gibi görüntülerin büyük kısmını gökyüzü, deniz veya denizin kıyı oluşturmaktadır. Görsel 7'de gösterilmiş sahnede Yumiko tanımadığı birinin cenaze törenine katılmaktadır. Ölüm temalı bu filmde bunun dışında hiçbir cenaze töreni gösterilmediği için bu cenaze töreni Yumiko için ninesi ve Ikuo'ya karşı duyduğu suçluluk duygusundan kurtulmaya ve hayatına devam etmeye yardımcı olmaktadır. Yumiko'nun cenaze töreninin kalabalığından çok ötede yürümesi bu cenazeye aslında ait olmadığını göstermektedir. Görsel 8'de ise Yumiko ikinci eşi Tamio'nun Ikuo'nun ölümü ve ölüm ışığı diyalogunu göstermektedir. Yüzleri görünmese de yüz yüze durmaları yas ve yakın birinin kaybetmeye farklı duygular hissettiklerini anlatmaktadır. Filmde Yumiko gibi dul olan Tamio'nun ölmüş eşinin yasını tuttuğu veya keder duyduğu gösterilmemektedir. Bu sahnede bile başı eğik ve duygularından perişan bir şekilde duran Yumiko dimdik duran Tamio'nun soğukkanlılıkla

babasından duyduğu ölüm ışı hikayesini ölümün herkesin başına gelebileceğini anlattığını dinlemektedir.

Görsel 7. Maboroshi. Kompozisyon 3



Görsel 8. Maboroshi. Kompozisyon 4



2. Kamera

Kamera çekimleri ve açıları anlam yaratma açısından diğerk teknikler kadar önemlidir. Yönetmen Hirokazu Koreeda *Maboroshi* (1995) filminde ağırlıklı olarak orta plan çekimlerini kullanmıştır. Bu filmde orta planlar hem ana karakterin duygusal ilerleyişini hem de diğerk karakterle bireysel ilişkileri göstermek amacıyla kullanılmıştır. Bunun yanı sıra az sayıda yakın ve uzak plan çekimleri de kullanılmıştır.

Görsel 9 ve Görsel 10’da ana karakter Yumiko ilk eşi Ikuo ve ikinci eşi Tamio ile ilişkileri ön plana çıkmaktadır. Görsel 9’da görüldüğü gibi Ikuo ile Yumiko’nun çocukluğundan beri tanıştıkları için yakın ve sıcak ilişkileri vardır. İkisi de görüntünün ortasında yan yana oturmakta ve aynı yere bakmaktadırlar. Görsel 10’da ise Yumiko’nun duygusal bir çöküş anında ikinci eşi Tamio eve sarhoş gelmekte ve Yumiko’nun tarafına bile bakmamaktadır. Yumiko da eski eşinin yasını tutmadığı ve ona karşı suçluluk duymadığı için kızmaktadır. Bu tarz orta planlar hem hikâyenin akışını sürdürmekte hem de Yumiko’nun kendi etrafındaki insanlarla ilişkilerini açıklamaktadır.

Görsel 9. Maboroshi. Kamera 1



Görsel 10. Maboroshi. Kamera 2



Yakın planlar genel olarak yönetmenler tarafından karakterlerin duygusal anlarını ön plana çıkartmak için kullanılmaktadır. *Maboroshi* filminde de sayısı fazla olmayan yakın planlar ana karakter Yumiko'nun derin duygularını açık bir şekilde göstermektedir. Örneğin, ilk eşi Ikuo'nun ölüm haberini aldıktan sonra ölümünün detaylarını öğrenmek üzere karakola arabada giderken Yumiko'nun acı duygularını daha net bir şekilde göstermek için yakın plan çekimi kullanılmıştır (Görsel 11).

Görsel 11. *Maboroshi*. Kamera 3



Görsel 7 ve Görsel 8'de görüldüğü gibi filmde kullanılan birkaç uzak plan çekimi toplumsal durumdan çok doğaya odaklanmaktadır. Görsel 7'de cenaze töreni deniz kıyısından geçmektedir. Deniz de filmde aşağıda da açıklanacağı gibi ölümün bir metaforu olarak kullanılmaktadır. Diğer taraftan bu sahnelerde doğum kadar doğal bir olgu olan ölüm doğanın ve doğal hayat akışının ayrılmaz bir parçası olarak gösterilmektedir.

3. Kurgu

Kurgu filmin hikayesinin akışını sürdürmek, karakterler ile ilgili bilgi vermek amacıyla kullanılan bir tekniktir. Kurgu karakterlerin zaman içinde geçirdikleri dönüşümleri de göstermektedir. Filmin başında yer alan kurgu sekansında daha Yumiko küçük bir çocukken Alzheimer hastası olan ninesinin evden ayrılıp bir daha geri gelmemesine şahit olmaktadır (Görsel 12). Ölmek için memleketi Shikoku'ya gitmek isteyen ninesini durduramadığı için Yumiko büyüdükte sonra bile kendini

suçlamakta ve Ikuo'nun da intiharına aşırı duygusal yaklaşımı ve intihar sebebini bilmediği için yine kendini suçladığını açıklamaktadır. Aynı sekansta Yumiko ile Ikuo'nun tanışma sahnesi de yer almaktadır.

Görsel 12. Maboroshi. Kurgu 1



Filmin sonundaki diğer kurgu sahnesi (Görsel 13) Yumiko oğlu ile gittiği pazarda komşusu olan ve pazarda denizden avladıklarını satan yaşlı bir kadınla ilk evliliğini konuşmaktadır. Aynı zamanda ilk evliliğinden oğlu Yuichi babasını hiç hatırlamamasına rağmen Yumiko ile Ikuo'nun geçirdikleri güzel anıların simgesi olan yeşil bisikletin benzeri beğenip incelemektedir. Bu sahnedeki olaylar ve konuşmalar Yumiko'nun son duygusal çökücüne ve eşi Tamio ile tartışmasına sebep olmaktadır. Bu kurgu sahnesi ve tartışmadan sonra Yumiko tanımadığı birinin cenaze yürüyüşüne katılıp yasını tuttuğu herkesi son yolculuğa uğurlamış olmakta ve onlar için duyduğu suçluluk ve keder duygularından kurtulmaktadır.

Görsel 13. Maboroshi. Kurgu 2



4. Metafor ve motif

Maboroshi filminin öne çıkan iki önemli motifi var. Işık ve yol motifleri film boyunca farklı şekillerde tekrarlanmakta ve ikisi de ölüme gönderme yapmaktadır. Işık motifi filmin isminde de bahsedilen mitolojik ölüm ışığını (*maboroshi no hikari*) simgelemektedir. Bu ölüm ışığı sürekli sokak lambalar, evlerdeki lambalar ve ampuller, filmin son sahnelerdeki deniz kıyısında yanan bir ateş şeklinde çıkmaktadır. Yol motifi ölümlle ilişkili ve birçok sahnede ortaya çıkmaktadır. Filmin ilk sekansında Yumiko'nun ölüme ilişkin ilk anısında Alzheimer hastası ninesi ölmek için memleketi Shikoku'ya gitmek istediğini söyleyip kaybolmaktadır. Ninesinin bu ölüme yolculuğu ve doğduğu yerde ölme isteği Yumiko'nun sonraki olaylara bakış açısını ve suçluluk duygusunu belirlemektedir.

Bununla beraber özellikle Ikuo'nun ölümüne sebep olan tren ve tren yolu sahneleri devamlı olarak tekrarlanmaktadır. Aynı zamanda ölüm bu dünyadan öbür dünyaya bir yolculuk olarak anlatıldığı gibi Yumiko da eşinin ölümüyle ilgili hatıralardan ve geri yolculuk yapmaktadır. Önce ikinci kez evlenmek üzere Ikuo ile beraber yaşadıkları şehirden ikinci eşinin evine yani başka bir kasabaya trenle yolculuk yapmakta ve bir süre sonra bu kasabadaki hayata alıştıktan sonra mutlu olmaya ve acısını unutmaya başlamaktadır. Ancak ikinci bir süre sonra kardeşinin düğünü için eskiden yaşadığı şehre yine tren ile döndükten sonra Ikuo ile yaşadıkları güzel anlarla beraber acısı da canlanmaktadır. Yani Yumiko tren aracılığıyla ölüm ve ölüm anıların ve kederinden mutlu bir hayata ardından da yeni hayatından geri ölüm anılarına yolculuk

yapmaktadır. Yaptığı bu son yolculuk Japon mitolojisindeki tanrı Izanagi'nin ölmüş olan eşi tanrıça Izanami'yi kurtarmak için ölüm diyarına gitme hikayesi olarak da algılanabilmektedir.

Maboroshi filminde birçok metafor da kullanılmaktadır. Örneğin, yukarıda da belirtildiği gibi tren ve tren yolu birçok açıdan ölüm ile ilişkilendirilmektedir ve tren ölümüne götüren bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Görsel 5'te görüldüğü gibi Ikuo'nun ölümünden hemen önce geçtiği tünel de dünyadan öbür dünyaya geçişi yani ölümü simgelemektedir. Bununla beraber trenlerin de sık geçtiği tüneller de filmde hayattan ölümüne bir geçiş olarak gösterilmektedir. Buna ek olarak filmin son sahnelerinde Tamio'nun Yumiko'ya babasının denizde ölümüne çağıran bir ışık gördüğünü anlatmaktadır. Böylece deniz de ölümün bir metafor olarak ortaya çıkmaktadır. Bu metafor komşuları olan yaşlı bir kadının fırtınalı bir günde denize açılıp uzun bir zaman gelmediğinde Yumiko ve yeni ailesinin onun öldüğünü düşündükleri sahnede de bir daha öne çıkmaktadır.

5. Müzik kullanımı

Filmde ses kullanımı yoğun çıksa da müzik kullanımı oldukça az ve ön plana çıkmamaktadır. Ming-chang Chen tarafından yazılan arka plan müzikleri sadece beş sahnede kullanılmaktadır (film sonu jeneriği hariç): 1. Filmin başında Ikuo bisikleti çaldıktan sonra bu bisikletle tren hatlarının yanından geçerken arada durup trenleri izlemektedir; 2. Ikuo'nun intiharından sonra Yumiko aynı bisiklete binip yine tren hatlarından ve tünellerden geçmektedir; 3. Yumiko görücü usulü evleneceği adamın kasabasına gitmek üzere tren istasyonuna gelmektedir; 4. Yumiko'nun oğlu ve Tamio'nun kızı kasabadaki tarlalarda oynamaktadır. Müzik, çocuklar bir tünelden (birçok kültürde hayattan ölümüne bir geçiş olarak kabul edilmekte) geçince bitmektedir; 5. Yumiko filmin sonunda bir cenaze yürüyüşüne katılmaktadır. Müzik eşi Tamio'nun onu bulmasıyla sonlanmaktadır.

Arka plan müzikleri dışında Yumiko'nun ikinci evliliğinden sonra komşular ve akrabalarla resmi tanışma yemeğinde o yöreye ait bir şarkı söylenmektedir. Bunun dışında Yumiko çocuklarla Osaka'ya tren ile giderken çocuklar bir çocuk şarkısını söylemektedirler. Bu arka plan müzikleri ve filmde söylenen şarkılar film anlatımını

tamamlayarak filmin konu ve temasına uygun olarak atmosfer yaratmaya yardımcı olmaktadır.

Yukarıda da belirtilen tren ve okyanusun sesleri filmde önemli bir rol oynamaktadır. Tren, Japonya’da geleneksel olarak çok kullanılan bir ulaşım aracı olup birçok şekilde günlük hayatına dahil olan ve Japon kültüründe önemli bir yer alan unsurlardan biridir. Aynı zamanda filmde tren ve tren rayları Ikuo’nun ölümüne neden olduğu için ölüm ile ilişkilendirilmektedir. Yumiko’nun yeni eşinin aile evine taşındıktan sonra zor alıştığı okyanus sesi de birçok açıdan ölüm ile bağlantılıdır. İlk önce okyanus, komşu olan yaşlı kadının öldüğüne ilişkin bir korkunun, sonra da Tamio’nun da anlattığı gibi maboroshi no hikari, illüzyon ışığının, kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Böylece, kullanılan sesler de filmin temasına katkıda bulunup filmin ana hikayesinin önemli bir parçası haline gelmektedir.

Söylem Analizi: *Maboroshi* filmi diyalog ve konuşma açısından çok yoğun olmayan ve görsel anlatıma dayanan bir filmidir. Aynı zamanda, Richie’nin (2011: 38) de dikkat çektiği gibi görsel anlatımında da “minimalist” bir yaklaşım kullanılmıştır. Hirokazu Koreeda bu konuşmalar ve görsellerde görünen minismalist yaklaşım aracılığıyla ana karakter Yumiko’nun duygularına vurgu yapmaktadır.

Yönetmen Hirokazu Koreeda filmde keder ve yas konuları dışında bazı toplumsal ve kültürel konulara da değinmektedir. Örneğin, filmin başında Yumiko ve Ikuo arasında geçen diyalog o zamanda yani 1990’lı yılların başında Japonya’da yaşanan mali krizin sıradan vatandaşları nasıl etkilediğini göstermektedir:

“Yumiko - Neredeydin?

Ikuo - Beysbol stadyumunda. Zenginlerden çalmak daha iyi.

Yumiko - Bunu gerçekten çaldın mı?

Ikuo - Yapacağımı söylemiştim.

Yumiko - Belki senin bisikletini alanı da, birileri soymuştur.

Ikuo - Soyulursan, soyarsın.

Yumiko - Bu küçük eğlence seni gerçek hırsız yapmasın da!

Ikua - Saçmalama.”

Bunun dışında Ikua’nun bir fabrikada işçi olarak çalışması ve evlerinde bir televizyon ya da radyonun bulunmadığı için bir yan komşularının son ses açtığı radyo dinleyerek boş vakitlerini geçirmesi Yumiko ve Ikua’nun maddi sıkıntıları yaşadıklarına işaret etmektedir. Bu kötü maddi durum ve Yumiko’nun dediği gibi Ikua’nun çocukluğundan beri tuhaf biri olması Ikua’yu intihara itmiş sebeplerden bazıları olarak kabul edilebilmektedir. Aynı zamanda ikinci kere evlendikten sonra düzelen maddi durumu Yumiko’nun acısına bir rahatlama getirmemektedir.

Tablo 1’de de görüldüğü gibi, *Maboroshi* filminde ölüm ile ilgili konuşmalar oldukça azdır. Öbür dünya, cenaze ritüelleri ve ölenler ile ilgili kelimeler kullanılmamıştır. Ölüme ilişkin kelimeler ise (ölüm, ölmek, intihar, ölümsüz gibi) son sahnelerdeki diyalog dışında hep Yumiko tarafından değil, diğer üçüncü şahıslar tarafından kullanılmaktadır. Böylece, Yumiko’nun acısına ya uzak olanlar (polis memurları, kafede çalışan arkadaşı, Yumiko’nun annesi) Ikua’nun ölümüyle konuşurken bu kelimelere duygusal bir anlam yüklememektedir. Bunun bir örneği, Ikua’nun intiharının ardından karakolda Yumiko ve bir polis memuru arasında geçen diyalogdur:

“(…)

Yumiko – Bunlar nedir? Kocam nerede?

Polis – Onu teşhis edemezsiniz. Kesin olarak kocanız olduğunu kanıtlayamadık. Hanshin hattındaki iki istasyon arasında olmuş. Makinistin dediğine göre, raylar boyunca trenle aynı istikamette yürüyormuş. Orada hafif bir viraj vardır. Makinist onu fark ettiğinde artık çok geçmiş. Ne düdüğe ne de fren sesine tepki vermiş öylece yürümeye devam etmiş.”

Bu durum, ölümle ilgili az kelimenin ve duygusal bir anlam olmadan kullanılması, Yumiko’nun acısının yoğunluğunu göstermektedir (bu konuların ona konuşamayacak kadar ağır gelmesi). Aynı zamanda ölüme ilişkin kelimeler ve ifadelerin az olması ölümün halen bir tabu olarak görülmesinden de kaynaklanmış olabilmektedir.

Filmin ana konuları olan keder, yas, yakını kaybetme duygusu geleneksel olarak erkeklerden daha duygusal olduğu kabul edilen bir kadın karakteri üzerinden

anlatılmaktadır. Yumiko, Alzheimer hastası olan ninesinin gitmesine engel olamadığı için çocukluğundan beri suçluluk duymasına ilk eşi Ikuo'nun intiharının sebebinin bilmemesinden ve ölümünden sonra ikinci kere evlenip hayatına devam etmesinden kaynaklı bir suçluluk duygusu duymaktadır. Buna karşılık, Yumiko'nun ikinci eşi Tamio ilk eşinin ölümünden sonra bir keder veya suçluluk duyması gösterilmemektedir. Bunu gören Yumiko bir bakıma Tamio'nun eşinin yasını da tutmaktadır. Hatta Tamio'nun evinde bulunan Budist altarda tahminen Tamio'nun annesinin anısına dua eden bir tek Yumiko'dur.

Filmin karanlık atmosfere ve ana konusunun acı kaynağı olarak ölüm olmasına rağmen genelde ölüm ile ilişkilendiren unsurlar (ölü biri, cenaze, yas dönemi, mezar vs.) filmin son sahnelerine kadar hiç kullanılmamıştır. Filmin sonunda ise Yumiko'nun katıldığı tanımadığı birinin cenaze yürüyüşü Yumiko'nun yasını tuttuğu herkesin cenaze töreni olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu cenaze töreni aracılığıyla kaybettiği yakınları ile vedalaşma ve Tamio'nun illüzyon ışığı hikayesi Yumiko'nun acı ve suçluluk duygusundan kurtulup huzura kavuşmasına yardımcı olmaktadır.

“Yumiko – Ben zadece bir türkü anlayamıyorum. Kendini neden öldürdü? Neden raylar boyunca yürüyordu? Bir kez düşünmeye başlayınca, kendime engel olamıyorum. Sence... bunu neden yaptı?”

Tamio – Denizin aldatici bir gücü vardır. Babam eskiden denize açılırdı. Bir keresinde denizde tek başınayken, yanıp sönen ve onu çağıran, çok güzel bir ışık gördüğünü söylemişti. Bence bu herkesin başına gelebilir.”

Böylece, maboroshi no hikari yani illüzyon ışığı sadece denizciler için değil herhangi bir insanın ölümüne sebep olabilecek bir şey olarak çıkmaktadır. Ikuo için bu illüzyon ışığı trenin korna sesini bile duymasına engel olan trenin ışıkları olmuştur.

Filmin başında ve ikinci yarısında ağırlıklı olarak kullanılan siyah rengi ve diğer koyu tonlar filmin sonunda ve ortasında özellikle kıyafetlerde daha canlı renklere yer vermiştir (Richie, 2011: 38). Kullanılan renkler filmin ana karakteri Yumiko'nun ruh halini göstermek için kullanılmıştır. Ikuo'nun ölümü nedeniyle keder duyduğu zamanlarda koyu renkler, ikinci evlilikte (filmin ortasında Osaka'ya gitmeden önce ve filmin sonunda) Yumiko iç huzura kavuşunca canlı renkler kullanılmaktadır.

3.4.2.2. *After Life* (1998) Filminin Söylem Analizi

Tablo 3. *After Life*. Filmin Künyesi

Filmin Adı:	<i>After Life/Wandafuru Raifu/Yaşamdan Sonra</i>
Yönetmeni:	Hirokazu Koreeda (1962-...)
Yapım Yılı:	1998
Yapım:	Engine Film (Japonya), Sputnik Productions (Japonya), TV Man Union (Japonya)
Senaryo:	Hirokazu Koreeda
Oyuncular:	Arata Iura, Erika Oda, Susumu Terajima, Takashi Naito, Kyoko Kagawa, Kei Tani, Takenoshi Naito, Toru Yuri, Yusuke Iseya
Müzik:	Yasuhiro Kasamatsu
Ülke/Dil/Süre:	Japonya/Japonca/118 min
Ödül/Gösterim:	Buenos Aires International Festival of Independent Cinema 1999 (En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo), International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers 1999 (Kamera), Mainichi Film Concours 2000 (Sanat Direktörü), Nantes Three Continents Festival 1998 (Yönetmen), San Sebastián International Film Festival 1998 (Yönetmen), Torino Film Festival 1998 (Yönetmen)

Makro Yapı:

Hikayesi: Hirokazu Koreeda'nın ikinci uzun metrajlı kurgu filmi *After Life*. Filmde ölümden sonraki hayat ile ilgili Batı ve Japon cennet ve cehennem anlayışlarından çok farklı bir öbür dünya resmedilmektedir. İnsanlar öldükten sonra gerçek hayattaki sıradan bir devlet kurumuna çok benzeyen bir çeşit arafa gelmektedirler. Bu kurumun memurların görevi insanların yollarına devam ettikten sonra hayatlarından hatırlayabilecekleri tek bir anıyı seçmelerinde yardım etmektir. İnsanlar bu yerde geçirebilecekleri bir haftanın ilk üç gün içinde tek bir anı seçmekte kalan dört günde ise bu anılar bir film stüdyosuna benzeyen bir yerde dekorasyonlar ile çekilmektedir. Çekimler bittikten sonra bu filme çekilmiş anılar insanlara bir sinema salonunda

gösterilmekte ve anılar onlar için canlandıkça insanlar yollarına devam ederek kendi özel cennetlerine geçmektedirler.

Filmim konusu, olayların öbür dünyada geçmesine rağmen ölümden çok insanların hayatlarına ve hayatlarını nasıl hatırladıklarına odaklanmaktadır. Bu konu Hirokazu Koreeda'nın daha önce çektiği B1 eksikliğinden kaynaklı kısa sürede hafıza kaybını yaşayan Sekine Hiroshi'nin hikayesini anlatan *Without Memory* belgesel filmine dayanmaktadır.

Mekânın sunumu: Film tamamen gerçek dünyadaki sıradan bir Japon kurumdan bir farkı olmayan bir kurumun binasında geçmektedir. İster görevlilerin ve ölenlerin kaldığı, görüşmelerin yapıldığı odalar, ister filmlerin çekildiği stüdyo ve gösterildiği sinema salonu dünyadaki mekanlara çok benzemektedir. Görevlilerin kaldığı odalar tek odadan oluşmakta ve yatak, masa gibi gerekli birkaç mobilya ve özel eşyalardan başka bir şey bulunmamaktadır. Görüşmelerin yapıldığı odalarda da sadece bir masa, iki-üç sandalye ve göze çarpmayan bir-iki süs eşya bulunmaktadır.

Görsel 14. After Life. Mekân sunumu. Görüşme odası



Görsel 15. After Life. Mekân sunumu. Görevli odası



Görsel 16. After Life. Mekân sunumu. Stüdyo



Görsel 17. After Life. Mekân sunumu. Sinema salonu



Ana karakter: Filmin ana hikayesinin ölen insanların hikayelerinden oluştuğu için bir ana karakter saptamak zordur. Filmin yan hikayesi, görevli Mochizuki'nin ve ölen biri Watanabe'nin birbirine bağlı hayatlarına odaklanmaktadır. Bu yan hikâyenin ana karakterleri Mochizuki, 1945 yılında daha 21 yaşındayken savaşta hayatına kaybetmekte ve öldükten sonra tek bir anı seçemediği için bu kurumda çalışmak için kalmaktadır. Bir anı seçmekte zorlanan Watanabe'ye yardım eden Mochizuki Watanabe'nin eşi Kyoko'da eski nişanlısını tanımaktadır. Mochizuki, eşinden çok önce ölen Kyoko'nun öldükten sonra kendisiyle yani Mochizuki ile ilgili bir anı seçtiğini, başka bir deyişle birinin cennetinde yer aldığını öğrenince yıllardır çalıştığı bu kurumla ilgili bir anı seçip kendi özel cennetine göç etmektedir.

Yan karakterler: Filmdeki diğer görevliler de zamanında öldükten sonra hayatlarından tek bir anı seçemeyen ya da seçmeyi reddeden insanlardır. Kawashima, öldüğünde üç yaşında olan kızı ve onu en azında yılda bir Obon bayramında (Ölüler bayramı) görebildiği için bir anı seçmeyi reddetmiştir. Sugie ise hayattayken şirketi batmış ve kendisi şüphe altında kaldığı için kaçmak ve birçok farklı isim kullanmak zorunda kalmıştır. Görevlilerden en genç olan Shiori babasız büyümüş ve 18 yaşında hayatında kaybetmiş

Şematik Yapı:

1. Pazartesi günü. Mochizuki ve Kawashima bir önceki görevde Kawashima'ya denk gelen sürekli cinsellikten bahseden ama anıyı seçmek için bütün süreyi

kullanıp eşiyle yaptığı bir tatil anısını seçen yaşlı bir adam hakkında konuşarak ofise girmektedirler.

2. Ofiste temizlik yapılmakta, geçen haftaki işin sonuçları açıklanmakta ve bu hafta için görev dağıtılmaktadır.
3. Binanın açık kapısına teker teker insanlar girmekte, girişteki izleyiciye görünmeyen bir görevliye isimlerini söyleyip beklemek için lobiye geçmektedirler.
4. Görevli insanları isimlerinden ve numaralarından çağırıp salonlara yönlendirmektedir. Salonlara insanlar birer kişi alınmaktadır.
5. Görevliler görüşmeye gelen insanlara ismini, doğum tarihini ve yaşını sorup resmi bilgilendirme yapmaktadırlar. Bu bildirimle insanın öldüğünü söyleyip bu kuruma geliş nedenini açıklanmaktadır. Bu kurumda bir haftalık bir süreye herkese özel bir oda verilecektir. Üç gün içinde hayatlarından ve değerli veya anlamlı tek bir anı seçmeleri istenmektedir. Seçilen anılar görevliler tarafında bir film şeklinde canlandırılacaktır. Cumartesi günü bu filmler oynatılırken insanlar yollarına devam edeceklerdir.
6. Yapılan görüşmelerde ölen insanlardan biri sadece kötü anılarının olduğunu söylemekte, diğeri sadece cinsellikten bahsetmekte, bazıları bir anı seçmekte zorlanırken diğerkleri hayatlarını anlatırken bir anı seçmeye çalışmaktadır.
7. Salı günü görüşmelerde birçok insan hayatlarında saklayabileceği anıyı seçmeyi başarmıştır. Görüşmeden sonra görevlilerden biri Shiori, Disneyland anısını seçen genç bir kıza bir yıl içince Disneyland anısını seçen otuzuncu kişi olduğunu söyleyip seçeceği anıyı değiştirmeyi teklif etmektedir.
8. Ölen insanlardan biri doğum anısını, diğeri genken yaşadığı intihar teşebbüsünü seçerken görevliler bütün bilgileri anketlere yazmaktadırlar.
9. Akşam görevliler değerlendirme yaparken Nishimura adında yaşlı bir kadının 9 yaşından beri hep aynı anıyla yaşadığını, Iseya adında 21 yaşında genç bir erkeğin anı seçmeyi reddettiğini, 70 yaşındaki Watanabe'nin seçmekte zorlandığını ve onun için anılarının bir kısmının kayıtlı olduğu VHS kasetlerini istendiğini söylemektedirler. Bunu dışında Bundo adında bir erkeğin bebekken yaşadığı bir olay seçmek isteğine görevliler insanlar kaç yaşından beri anılarını hatırlamaya başlar diye tartışmaktadırlar.

10. Çarşamba günü anı seçmenin son günüdür. İnsanlar anılarını seçmeye devam ederken Watanabe hayatına ait 71 VHS kaseti izleyerek bir anı seçmeye çalışmaktadır.
11. Perşembe günü de Watanabe kasetleri izlerken görevli Mochizuki ona yardım etmektedir. Mochizuki 1945 yılında savaşta öldüğünü ve ölmeseydi Watanabe ile aynı yaşta olacağını söylemektedir. Bir kişi de karanlığı seçmektedir.
12. Görevliler görüşme yaptıkları insanlara kendilerini de anlatmaktadırlar. Görevli Sugie, şirketinin iflas ettiği ve şüphe altında kaldığı için birçok sahte isim kullandığını ve yaşının gerçek olmadığını söylemektedir. Görevli Kawashima ise o öldüğünde daha üç yaşında olan kızı yüzünden bu kurumda kaldığını ve böylece kızını Obon bayramında (Ölüler bayramı) görebildiği için anlatmaktadır.
13. Görevliler ölen insanların anılarını canlandırmak için araştırmalar ve hazırlıklar yapmaktadırlar.
14. Cuma günü çekimler için malzeme ve alan hazırlanmaktadır. Anılarını seçemeyen sadece Watanabe ve Iseya kalmıştır.
15. Sonunda Watanabe de eşiyle son konuşmalarından birini seçmektedir.
16. Ölen insanların sonsuza kadar saklayacakları anılarının filmleri çekilmektedir.
17. Cumartesi gün küçük bir törenden sonra insanlara bu filmler gösterilmekte ve onlar seçtikleri anıları ekranda görüp tekrar yaşayınca yollarına devam etmekte bulundukları yerden kaybolup başka bir yere geçmektedirler.
18. Watanabe'nin de yoluna devam ettikten sonra Mochizuki Watanabe'nin kendi odasında onun adına bıraktığı bir mektup bulmaktadır. Mektupta Watanabe, Mochizuki'nin ölmeden önce Watanabe'nin eşi Kyoko'nun nişanlısı olduğunu anladığını yazmaktadır.
19. Mochizuki, eşinden birkaç sene önce ölen Kyoko'nun hangi anıyı seçtiğini araştırıp daha Mochizuki ile nişanlıyken onunla ilgili bir anı seçtiğini öğrenmektedir.
20. Bu olaydan sonra diğer görevliler gibi öldükten sonra tek bir anı seçemeyen ve böylece kurumda çalışmaya başlayan Mochizuki kurumda uzun yıllar çalıştıktan sonra bir anı seçmeye karar vermektedir.

21. Mochizuki, anısını geçerken toplanan çalışma arkadaşlarının görüntüsünü sonsuza kadar saklayacağı anı olarak seçmektedir. Ardından filmini izleyim yoluna devam etmektedir.
22. Mochizuki'nin gitmesinden sonra görevliler yeni bir haftaya başlamakta ve görev dağıtımı için ofise gelmektedir. Bir önceki hafta bir anı seçmeyi reddeden Iseya da kurumda kalıp görevli olmaktadır.

Mikro Yapı:

Film analizi:

1. Kompozisyon

Hirokazu Koreeda'nın ölümden sonraki yaşam temalı *After Life* (1998) filminin görüntülerindeki kompozisyon yoğunluğu film boyunca değişmektedir. Bu film için yönetmen hem ferah (yani nesnelerin ve karakterlerin yoğun be birbirine uzak) kompozisyon ve sıkışık (nesnelerin ve karakterlerin birbirine yakın) kompozisyon türlerini seçmiştir.

Ferah kompozisyon örneği Görsel 18 ve Görsel 19'da görülebilmektedir. Filmin ilk yarısı belgesel film çekimlerinde kullanılan teknikle çekilmiş ve Görsel 18'deki gibi birçok sahneden oluşmaktadır. Görsel 18'de yaşlı bir adam diğerleri gibi öldükten sonra bir tür araf görevini yapan ve köhne bir devlet kurumuna benzeyen bir kuruma gelmektedir. Görüşme odasına gittikten sonra Görsel 18'de görüntünün dışında kalan ve adamın tam karşısında oturan kurum görevlileri tarafından özel cennetini oluşturacak hayatından tek bir anıyı seçmesi istenmektedir. Bu görüntüde arka plandaki süs olarak kullanılan ve bir anlam taşımayan pencereler ve çiçekler dışında sadece kameraya bakan adamın kendisi ve başında oturduğu masa yer almaktadır. Bu tür kompozisyon görüntünün bütün anlamsal vurgu adamın üzerinde toplanmakta ve söylediklerine odaklanmayı amaçlamaktadır.

Görsel 18. After Life. Kompozisyon 1



Görsel 19'daki görüntüde bütün anlamsal vurgu masa başında yüz yüze oturan iki karakter üzerinde toplanmaktadır. Görüntünün sol tarafında masaya çok yakın bir şekilde görüşmeyi yapan kurum görevlisi oturmaktadır. Kadının hayatından uyandırmaya çalışarak soru sormakta ve ilgili görünmektedir. Yaşlı kadın ise zihinsel engelli ve hiç konuşmamaktadır. Kadının görevliye değil pencereye veya çiçeklere bakması hem diyaloga girmek istemediğini ya giremediği ve tek ilgi olanı doğa ve bitkiler olduğunu göstermektedir. Diyaloga kapalı olması masaya biraz uzak oturmasından da anlaşılmaktadır. Görüşme odasının sadeliği de resmi ve soğuk bir atmosfer yaratmaktadır. Bunun nedeni bu kurum ölmüş insanlar için sadece bir geçiş olduğunu ve burada fazla kalmayacaklarıdır.

Görsel 19. After Life. Kompozisyon 2



Yönetmenin kullandığı sıkışık kompozisyona sahip görüntüler Görsel 20 ve Görsel 21’de görülebilmektedir. Görsel 20’de kurumun görevlileri tarafından anıları konusunda kararsız kalan ölmüş insanlar konusunda toplantı yapılmaktadır. Görüntünün merkezinde olan ve üst yarısının anlamsal kısmını komple dolduran yukarıda bahsi geçen zihinsel engelli kadının projeksiyonla yansıtılmış resmi yer almaktadır. Görüntünün alt kısmında ise evraklar ve diğer nesnelerle dolu ve masa lambalarıyla aydınlatılmış masanın etrafında dört görevli oturmaktadır. Görevlilerin oturma pozisyonları farklı olsa bile hepsi kameraya sırtı ya da yanı dönük bir şekilde resme bakarak oturmaktadırlar. Bu kompozisyon genel atmosferin bir devler kurumun atmosferine benzemesini desteklemektedir.

Görsel 20. After Life. Kompozisyon 3



Görsel 21’de ise ölmüş insanların seçtikleri anıların kameraya çekilmesini göstermektedir. Görüntünün sağ tarafında ön planda bir uçak sürme anısını seçen adam durmaktadır. Adam hazırlama çalışmalarını izlemekte de hatırladığı anısına benzeyip benzemediğini kontrol ederek çalışanları yönlendirmektedir. Birkaç set çalışanı ise hepsi kendi işleriyle ilgilenmekte ve farklı yönlere bakmaktadır. Bu sekansın diğer sahneleri gibi kompozisyonun sıkışıklığı film setlerindeki yoğunluğu yansıtmaktadır.

Görsel 21. After Life. Kompozisyon 4



2. Kamera

Bu çalışmada analiz edilen diğer filmlerde olduğu gibi *After Life* filmin büyük kısmı orta çekimlerden ibarettir (Görsel 22 ve Görsel 23). Görsel 22’de görüldüğü gibi orta

çekimler karakterlerin arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmaktadır. Görsel 22'deki sahnede filmin ana karakteri kurumun görevlisi Mochizuki ve ölmüş insanlardan biri Watanabe ikisi de Watanabe'nin anılarını içeren VHS kasetlerini izlerken hayattayken ortak bir noktanın olduğunu farkına varmaktadırlar. 21 yaşında ölen Mochizuki ileride Watanabe'nin eşi olan kadınla nişanlanmıştır. Görsel 22'de verilen görüntüde ikisin yan yana oturup aynı noktaya bakmaktadırlar.

Görsel 22. *After Life*. Kamera 1



Bununla beraber *After Life* filmin ilk yarısında ölmüş insanlarla görüşme sahnelerindeki orta çekimler duygusal anlam yaratmaktadır. Görsele 23'te görüldüğü gibi ölmüş ve hayatından tek bir anı seçmeye çalışan insanlardan biri tam kameranın önünde oturmaktadır. Görüntünün anlamsal merkezinde olması ve adamdan başka anlam yaratmak için hiçbir obje veya nesnenin olmaması sahnenin duygusallığı vurgulamaktadır. Hareketli bir kamera kullanılmış olsa bile görüntü olabileceği kadar sabit tutulmuştur. Kamera açısı ise görüşmeyi yapan insanın izleme hissini vermektedir.

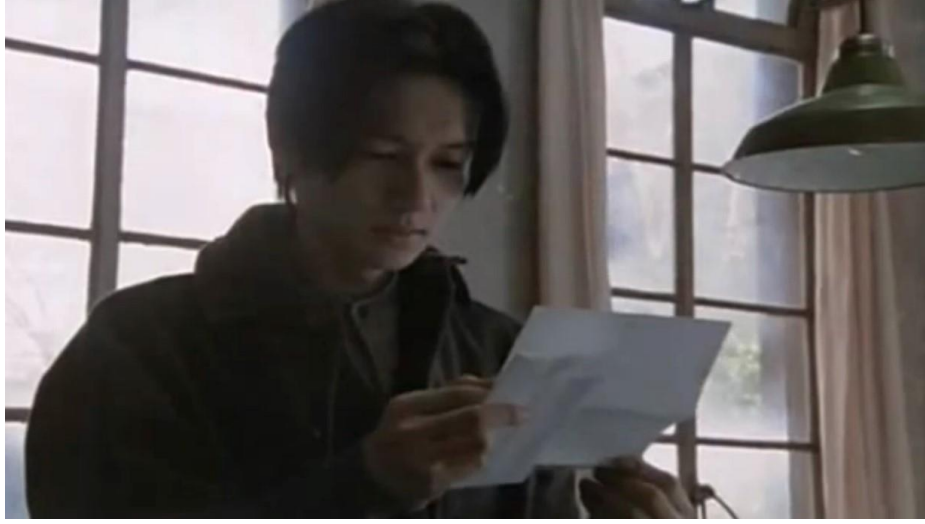
Görsel 23. After Life. Kamera 2



Görsel 24'te verilen yakın plan örneğinde de ana karakter Mochizuki'nin duyguları yansıtılmaktadır. Yukarıda bahsedilen Watanabe kendine özel cennette geçtikten sonra Mochizuki kendisine bıraktığı bir mektubu bulmakta ve Watanabe'nin eşi Kyoko ile ilgili olduğundan bu mektup Mochizuki'nin de kurumda geçirdiği bunca yıl sonra hayatından bir anı seçmesine itmektedir. Görsel 25'de ise uzak plan örneği yer almaktadır. Filmdeki uzak plan çekimleri genellikle mekânın eskiliğini ve sıradan bir kurum atmosferini yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Aynı zamanda uzak planda filmin geçtiği zamanın geç sonbahar ya da kış mevsimi olması anlaşılmaktadır. Bu

mevsim de doğanın solması yüzünden kasvetli ve ölümü hatırlatan bir atmosfer yaratmaktadır.

Görsel 24. *After Life*. Kamera 3



Görsel 25. *After Life*. Kamera 4



3. Kurgu

Yönetmek Hirokazu Koreeda *After Life* filminde sıkça başvurulan kurgu tekniği sahnelerin zincirlemesidir. Filmin başında Görsel 23'teki gibi birçok görüşme sahnesi yer almaktadır. Bu sahneler uzun sürmemekle birlikte birbirini takip etmekte ve arada daha önce gösterilmiş bir insanın görüşmesine geri dönmektedir. Aynı teknik anıların çekim sahnelerinde kullanılmaktadır (Görsel 21). Bütün anılar tek bir stüdyoda

çekilmekte ve zincirleme şeklinde bir anı çekiminden diğer bir anı çekimine geçiş yapılmaktadır. Bu kurgulama şekli film setlerindeki kaotik ve yoğun ortamı yansıtmak için kullanılmıştır.

Bununla beraber karakterle ilgili bilgi veren kurgu sahneleri de kullanılmıştır. Örneğin Görsel 26'daki görüntüde görevli görüşmeyi yaptığı yaşlı kadına adam öldükten sonra geride bıraktığı kızını ve bu yüzden bir anı seçmeyi ret ettiğini anlatmaktadır. Görevli bir anı seçmeyip bu kurumda kalmakta ve kızını en azında Obon bayramında (ölüler bayramı) görebilmektedir.

Görsel 26. After Life. Kurgu 1



4. Metafor ve motif

Filmin başında insanlar bir kapıdan kurumun içine girmekte ve bir bekleme odasında bekletilmektedirler. Bu kurum yani araf insanları sadece bir hafta boyunca misafir etmektedir. İnsanları hayatlarından bir anı seçtikten sonra o anıların filmleri çekilip insanlara bir sinema salonunda gösterilmektedir. İnsanlar seçtikleri anı beyaz perdede izledikleri anda yollarına devam etmekte yani seçtikleri anının sonsuza kadar tekrar tekrar yaşayacakları kendilerine özel cennetlerine gitmektedirler. Fakat cennete giden yol herkese açık değildir. Araftan sonra yola devam etmenin önemli noktası bir anı seçmektir ve bir anı seçemeyen veya farklı sebeplerden dolayı seçmeyi ret edenler bir anı seçene kadar kurumda kalıp çalışmaktadırlar. Görevliler ve bir anı seçmeye çalışan ölmüş insanlar sık sık kurumun farklı binalarına yürüyerek geçmektedirler. Bu yol motifi Görsel 25'te gösterilen görüntüde de anlaşılmaktadır.

Filmde kullanılan metaforlar arasında Watanabe'nin izlediği hayatından birçok anıyı içeren VHS kasetleri yer almaktadır. Mochizuki bu kasetleri birini telefonla arayarak talep etmektedir. Bu VHS kasetleri özellikle Hristiyanlıkta tanrının bütün insanları izlediğine dair bir anlayışın metaforu olarak görülebilmektedir. Hatta filmde tanrı insanları sadece izlemekle kalmayıp hayatlarını video olarak kaydetmektedir. Filmde yer alan diğer metafor kurumun ana binasının koridorunun tavanındaki boşluğa konulan ay görüntüsüdür. Her gece ay bu görüntüler bir güvenlik görevlisi tarafından değiştirilmektedir. Böylece bu boşlukta görünen ay artıyor ya da azalıyor ve gerçekmiş gibi izlenim bırakmaktadır. Bu yapay ay görüntüsü aslında bu mekânın dünyadaki bir devlet kurumuna ve genel olarak gerçek dünyaya son derece benzese de gerçek değildir. Bir stüdyoda filmleri çekilmiş anılar da anıları kendileri değil kurumun ellerinde olan malzemelerle çekilmiş anıların yapay versiyonlarıdır.

5. Müzik kullanımı

After Life filminde son jeneriği dışında hiç fon müziği kullanılmamıştır. Ancak, buna rağmen bu filmde sesler önemli bir rol oynamaktadır. İlk olarak, filmin ölümden sonraki yaşamı resmetmesine rağmen ana konusu insanların hafızası ve hayatlarını nasıl hatırlamalarıdır. Ölen insanların çoğunun seçtikleri anılar ya müzik veya zil sesi gibi sesli içermekte ya da sadece sestten ibarettir (örn. karanlıkta geçen ve sadece seslerden oluşan bir anı seçen adam). Seslerin duygularla yakından bağlantılı olduğundan dolayı insanların hatırladıkları anılar gerçek olaylardan çok duygular ve seslere dayanmaktadır.

Söylem analizi: Hirokazu Koreeda, *After Life* filminde Hristiyan, Müslüman, Budist ya da Şintoist öbür dünya tasvirlerine benzemeyen bir araf göstermektedir. Hollywood filmlerinde gösterilen aydınlık, güzel ilahi bir cennet tasvirinden çok uzak olan *After Life* filmindeki araf dünyadaki sıradan eski bir devlet kurumundan bir farkı olmayan bir yer olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmin söylem açısından en önemli kısmı ölen insanlara görüşmeye geldiklerinde söylenenlerdir. Bu bildiri aynı zamanda filmin konusunu da verilmektedir.

“(…) Siz dün öldünüz. Ölümünüz ötürü üzgünüm. (...) Bizimle bir hafta birlikte olacaksınız. Herkesin özel odası var. Rahatlayın ve keyfinize bakın. Ama burada

bizimleyken yapmanız gereken bir tek şey var. 85 yıllık yaşamınızın içinden bir anı seçmenizi istiyoruz. Sizin için en anlamlı ya da en değerli tek bir anı. Zaman kısıtlı. Üç gün içinde karar vermeli siniz. Anınızı seçtiğinizde bizim işimiz, onu sizin için bir film halinde canlandırmak. Cumartesi günü, filmlerinizi size oynatacağız. Anınızı tekrar yaşadığınızda yanınıza bir tek bu anıyı alarak, yolunuza devam edeceksiniz”

Bu verilen bildiride ölüm kelimesi sadece başında geçmekte. Aynı zamanda ölüm ve onun ardından gelen birtakım görevler sadece yapılması gereken sıradan bir iş olarak görülmektedir. Böylece, filmin en başında ölüm ve ahiret sıradanlaştırılmış ve normalleştirilmiş bir şey olarak sunulsa da insanların seçtiği anılar her birinin özel bir cennetini veya eğer kötü bir an seçilirse, cehennemini oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, *After Life* filminde her insanın öldükten sonra kendi cennetini seçme veya bir seçim yapmama imkânı vardır.

After Life filmi ölümden sonraki hayat ile ilgili olsa da bu konuda çekilen diğer filmlerde olan olağandışı, korkutucu cehennem veya güzel ve ferah cennet tasvirlerini içermemektedir. Hatta bu film herhangi dini bir anlayıştan uzaktır.

Bununla beraber, Koreeda belgesel filmlerini çekerken sık başvurduğu röportaj yöntemini bu filmde de uygulamıştır. Profesyonel oyuncu olan ve olmayan insanlarla çektiği ve sadece kameraya konuştuklarını izlenimi bırakan bu röportajlarla ve insanların anlattıkları anılarla Japonya’nın tarihi ve bazı toplumsal sorunları anlatılmıştır.

3.4.2.3. *Departures* (2008) Filminin Söylem Analizi

Tablo 4. *Departures*. Filmin Künyesi

Filmin Adı:	<i>Departures/ Okuribito/ Son Veda</i>
Yönetmeni:	Yojiro Takita (1955-...)
Yapım Yılı:	2008
Yapım:	Amuse Soft Entertainment (Japonya), Asahi Shimbun (Japonya), Dentsu (Japonya), Mainichi Broadcasting System (MBS) (Japonya), Sedici (Japonya), Shochiku (Japonya), Shogakukan (Japonya), TBS Radio (Japonya), TBS (Japonya)

Senaryo:	Kundo Koyama
Oyuncular:	Masahiro Motoki, Tsutomu Yamazaki, Ryoko Hirose, Kazuo Yoshiyuki, Kumiko Yo, Takashi Sasano, Tetta Sugimoto, Toru Minegishi, Tatsuo Yamada
Müzik:	Joe Hisaishi
Ülke/Dil/Süre:	Japonya/Japonca/130 min
Ödül/Gösterim:	Oscar 2009 (En İyi Yabancı Film), Asia Pacific Screen Awards 2009 (En İyi Erkek Oyuncu), Asia Film Awards 2009 (En İyi Oyuncu), Awards of The Japanese Academy 2009 (En İyi Film, En İyi Oyuncu, Yönetmen vs.), Blue Ribbon Awards 2009 (En İyi Oyuncu), Golden Rooster Awards 2008 (En İyi Uluslararası Oyuncu, En İyi Uluslararası Yönetmen, En İyi Uluslararası Film)

Makro Yapı:

Hikayesi: Filmin öyküsü, Tokyo'daki müzisyen kariyerini bırakıp büyüdüğü küçük kasabaya dönmek ve orada nokanshi (ritüel mortisyeni) olarak çalışmak zorunda kalan Daigo (Masahiro Motoki) hikayesini anlatmaktadır. Japonya'da ölüme ilişkin olduğu için “mekruh” bir iş olarak görünen nokanshi'lik Daigo'nun iç huzura kavuşmasını sağlamaktadır. Budist rahip olan Shinmon Aoiki'nin yazdığı *Coffinman: the journal of a Buddhist mortician* kitabından esinlenen filmin kurgusu önce aslında layık ya da belli bir dine kendini yakın görmeyen Daigo'nun sonra eşi başta olmak üzere yakınlarının da nokanshi işinin önemini anlamalarına ve ona saygı duymalarına odaklanmaktadır.

Mekânın Sunumu: Filmin hikayesi Tokyo'da başlasa da olaylar ağırlıklı olarak ana kahraman Daigo'nun doğduğu ve büyüdüğü kasabada geçmektedir. Bununla beraber, bu kasabada bulunan üç ayrı mekân öne çıkmaktadır. İlki, Daigo'nun duygusal olarak bağlı olduğu aile evidir. Babasının onu terk ettikten ve yıllar sonra annesinin de vefatından sonra bu evde Daigo hamile eşi ile beraber yaptığı işi bir açıdan dengeleyen yeni bir hayat kurmaktadır. Diğer mekân, örnek olarak sergilenen üç tabut dışında herhangi bir ofisten bir farkı olmayan nokanshi şirketinin ofisidir. Üçüncüsü ise Daigo'nun çocukluğundan tanıdığı bir kadının işlediği ve kendi oğlunun ısrarına

rağmen satmayı reddettiği bir Japon hamamıdır. Bu hamam Japon cenazeleri sırasında yapılan ölü yıkama ritüeline bir gönderme olarak ortaya çıkmaktadır.

Görsel 27. Departures. Mekânın sunumu. Ev



Görsel 28. Departures. Mekânın sunumu. Ofis



Görsel 29. Departures. Mekânın sunumu. Hamam



Ana Karakter: Daigo kariyerinde başarılı olamayan bir çello müzisyenidir. Çalıştığı orkestra dağıldıktan sonra eşi ile beraber küçük bir kasabada bulunan aile evine dönmek zorunda kalmaktadır. Babasının başka bir kadın için aileyi terk etmesi Daigo için ağır bir travma olmuş ve babasının ölüm haberini alana kadar ona bu nedenle öfke duymaktadır. Bununla beraber Daigo okumak için yurt dışında bulunduğu zaman annesinin ölmesi de onun için belirgin de olmasa bir suçluluk duygusu kaynağıdır. Daigo, gazeteye verilen iş ilanındaki bir baskı hatası yüzünden seyahat acentesi zannettiği nokanshi şirketine geldiği ve işin gerçekte ne olduğunu öğrendiği anda diğer insanlar gibi nokanshi işi ile ilgini önyargılarından dolayı bu işi yapmayı reddetmektedir. Ancak zaman içinde özellikle patronunun ölenleri son yolculuk için hazırlamasını gördükçe ve bu ritüelin ölenlerin yakınlarına bir huzur verdiğini anladıkça kendisi ile barışmakta ve iç huzuruna kavuşmaktadır.

Yan Karakterler: Daigo'nun eşi Mika kocasının Tokyo'daki işini kaybettikten sonra eşinin memleketine taşınma kararını kolaylıkla kabul etmiştir. Ancak Daigo'nun nokanshi işine başladığını öğrenince Japonya'da çok yaygın olan nokanshi'lere olan önyargıları paylaşmakta ve hatta kocası ona dokunmaya çalıştığında ölen insanlara dokunduğu için pis olduğunu söylemektedir. Mika sadece tanıdığı birinin, hamamı işleten kadının, yakılmaya hazırlama törenini Daigo'nun tarafında yapıldığını izledikten sonra kocasının bu işi yapma kararına saygı duymaya başlamakta ve filmin sonunda Daigo'nun babasının yıkama törenini izlediğinde kocasıyla gurur duymaya başlamaktadır.

Daigo'nun patronu Sasaki yıllar önce eşini kaybedince yakılmaya hazırlama işini kendisi yapmıştı ve böylece nokanshi işine başlamış oldu. Sasaki duygularına güvenim Daigo'nun bu iş için ideal biri olduğuna baştan beri inanmaktadır. Nokanshi ofiste çalışan Yuriko Daigo'nun babası gibi yıllan önce başka bir erkeğe âşık olup küçük çocuğunu bırakmış bir kadındır. Yuriko daha önce çalıştığı kafenin sahibi aniden öldükten sonra Sasaki tarafından gerçekleştirilen yıkama törenine şahit olup onun yanında çalışmaya başlamıştır.

Şematik Yapı:

1. Daigo patronuyla trans olan bir gencin yakılmaya hazırlama törenini gerçekleştirmektedir. Genç kız gibi görünen insanın aslında bir erkek olduğu öğrenince şaşırmakta ve ailesine erkek mi kadın mı kıyafeti ve makyajını tercih ettiğini sormaktadır. Genç, bir kız olarak son yolculuğa uğurlanmaktadır.
2. Bu olaydan birkaç ay önce Daigo bir orkestrada çello çalarak müzisyen kariyerine devam etmektedir. Ancak izleyicilerin çok az olduğundan dolayı orkestra dağılmakta ve işsiz kalan Daigo çellosunu satıp eşi Mika ile beraber Yamagata ilinde bulunan büyüdüğü kasabaya taşınmaktadır.
3. İlandaki baskı hatası yüzünden Daigo seyahat acentesi zanettiği nokanshi ofisine gelmekte ve patronun ısrarı üzerine işe başlamaktadır.
4. Eşi Mika'ya başladığı işin ne olduğunu söylemeyen ve bu yüzden gizlemek zorunda kalan Daigo'nun şirketteki ilk işi şirketin reklamında bir ölen insanı canlandırmaktır.
5. Daigo'nun ilk yakılmaya hazırlama işi iki hafta önce ölen ve cesedi çürümeye başlayan bir yaşlı kadının yıkama töreni olmuştur. Daigo'nun işini henüz pek bilmediği için sadece patronunu izlemektedir. Ancak bu olay Daigo'ya duygusal olarak ağır gelmiştir.
6. Çürümeye başlayan bir cesede dokunduğu için pis ve kokuşmuş olduğunu düşünen Daigo küçükken gittiği bir hamama gitmekte ve orada bir çocukluk arkadaşı ve ailesiyle karşılaşmaktadır.
7. Daigo işine giderken köprüden deredeki somonları izlemektedir. Somonlar su akışına ters girmeye çalışmakta ve bazıları ölmektedir. Daigo'nun hamamda

tanıştığı yaşlı bir adam onun yanına gelip somonların doğdukları yerde ölmek istediklerini söylemektedir.

8. Daigo'nun patronu onu dere kıyısından arabayla alıp yeni bir yakılmaya hazırlama törenine götürmektedir. Daigo halen sadece töreni izlemekte ve törenin aslında zarif ve huzur verici olduğunu görmektedir.
9. Daigo eşiyle beraber hamama gidip eşini hamamı işleten ve çocukluk arkadaşının annesi olan yaşlı bir kadınla tanıştırmakta. Ardından evde Daigo annesi ve babasını anlatmaktadır.
10. Daigo bir gece geç saatlerde bir işe çağırılmaktadır. Yolda karşılaştığı çocukluk arkadaşı Daigo'nun nasıl bir iş yaptığını öğrenip “eli yüzü düzgün” bir iş bulmasını söyleyerek tepki göstermektedir.
11. Eşi Mika şüphelenip kocasının eşyalarında nokanshi şirketi için çekilen ve Daigo'nun oynadığı reklamı bulmaktadır. Daigo'nun işini bırakmak istemesi üzerine Mika ailesine gitmektedir.
12. Artık yıkama törenini tek başına yapabilen Daigo, tören sırasında çıkan tartışmada trafik kazasında ölmüş bir kızın yakınları tarafından “hiç kimsenin istemediği bir işi” yapan biri olarak tasvir edilmektedir.
13. Bu olaydan sonra Daigo işini bırakmak üzere ofise gelmekte ancak patronuyla olan konuşmasından sonra devam etmeye karar vermektedir.
14. Trans bir gencin yıkama töreni sahneleri tekrarlanmakta. Gencin babası sonunda huzur bulmakta ve oğlunun toplumsal cinsiyetini kabul etmektedir.
15. Daigo Noel'i patronu ve iş arkadaşıyla ofiste kutlamakta ve çelloda başka bir dine ait bir parçayı çalmasını isteyip istemediklerini sormaktadır. Buna patronu “Budizm, Hristiyanlık, İslam, Hinduizm burada bütün dinler bir arada” diye cevap vermektedir.
16. Daigo Budist, Şintoist ve hatta Hristiyan cenaze törenlerine yılama işlerini yapmaya devam etmektedir.
17. Bir gün eşi Mika eve dönüp hamile olduğu söylemektedir. Hemen ardından Daigo hamamı işleten kadının vefat ettiğini öğrenmekte ve eşiyle beraber hamama gitmektedir.
18. Daigo tarafından yapılan kadının yıkama töreninden sonra hem kadının oğlu ve aynı zamanda Daigo'nun çocukluk arkadaşı olan adam hem de Daigo'nun

eşi Mika son yolculuğa hazırlama törenin ne kadar önemli ve Daigo'nun bu işi içten ve kusursuz bir şekilde yaptığını görmektedir.

19. Kadının yakılma töreninde Daigo'nun hamamda tanıştığı yaşlı adamın aslında krematoryum çalışanı olduğunu öğrenmekte. Adam ölümün bir kapı, kendisinin de yaşam ve ölüm arasında bir bekçi olduğunu söylemektedir.
20. Daigo'nun babasının ölüm haberi gelmiştir. Daigo babasına hala öfke duymasından dolayı onu son bir kere görmeyi reddetmekte ancak iş arkadaşı onu ikna etmeyi başarmaktadır.
21. Babasının bulunduğu kasabaya gelince Daigo babasının hep yalnız yaşadığını ve ölene kadar bir limanda çalıştığını öğrenmektedir. Cenaze evi çalışanlarının babasının cesedini kaba bir şekilde tabuta koyduklarını ve yıkama törenini uygulamadıklarını gören Daigo kendisi yıkama törenini gerçekleştirip babasını son yolculuğa uğurlamaktadır.

Mikro Yapı:

Film analizi:

1. Kompozisyon

Yönetmenler için görüntülerin kompozisyonu öykü anlatımı ve düşüncelerin iletilmesi için önemli bir yoldur. Düzenlenmiş bir görüntünün önemli bir özelliği ise çerçevenin konumudur. Çerçeve filme alınan nesneye yakın da olabilir (sıkışık) uzak da (ferah). Bunların her biri farklı anlamsal etkiler doğurur.

Yojiro Takita'nın *Departures* (2009) filminin sahneleri genel olarak ferah bir kompozisyona sahiptir. Karakterlerin etrafında hep ya günlük yaşamına ait ve atmosferi oluşturan nesneler ya da cenaze törenlerinde kullanılan eşyalar vardır. Filminin sahnelerindeki kompozisyon karakterlerin konumlandırılması açısından ana karakter Daigo'nun nokanshi (tabuta koyma) işlerine başlaması, işini öğrenmesi ve onu severek yapmaya başlamasından ibaret olan süreç içinde değişmektedir. Örneğin, Daigo tesadüfen girdiği nokanshi işinin ilk görevi öldükten anca bir hafta sonra bulunan yaşlı bir kadının tabuta koyulması görevidir. Bu sahnede işin ağırlıklı olarak Daigo'nun patronun tarafından yapılması ve Daigo'nun ancak yardımcı pozisyonunda olması Daigo'nun bazı karelerde ya çürümeye ve kokmaya başlamış cesetten öğrenme

yüz ifadesiyle tek başına yer alması (Görsel 30) ya da diğer patronuyla beraber aynı karede olup ancak ön veya arka planda ama kenarda ve bulanık olarak gösterilmesi ve patronun karenin merkezinde olup kameranın ona odaklanmasından (Görsel 31) belli olmaktadır. Yani Daigo ve patronu ölü kadının karşı taraflarında birbirine dönük olarak durmakta. Bu da henüz yakın olmadıklarını ve Daigo'nun önyargılı yaklaştığı nokanshi işini bir sonraki sahnede bırakmak isteyeceğine bir göndermedir.

Görsel 30. Departures. Kompozisyon 1



Görsel 31. Departures. Kompozisyon 2



Daha sonra Daigo ve patronunun beraber yerine getirdikleri orta yaşlı bir kadının cenazesinde Daigo nokanshi işinin hem cenaze töreni görevlileri hem ölünün yakınları için huzur getirdiğini ve bu işe ısınmaya başladığında karakterlerin karelerin içinde yerleştirilmesi biraz değişmektedir. Daigo halen cenaze töreninde bir iş yapmadan

sadece işi öğrenmek için kenardan izlemektedir. Fakat o artık patronunun yanında yani ölünün patronla aynı tarafında oturmaktadır (Görsel 32). Karelerde cenaze görevlileri dışında cenaze töreninde kullanılan malzemeler, altar yer almaktadır. Bununla beraber ölünün kendisi ve yakınları da gösterilmektedir. Daigo'nun tek başına yer aldığı karelerde ise o devamlı ölen kadına ve patronun yerine getirdiği tabuta koymaya hazırlama işlerini hüznü ama dikkatlice bakmaktadır (Görsel 33).

Görsel 32. Departures. Kompozisyon 3



Görsel 33. Departures. Kompozisyon 4



Ana karakter Daigo'nun nokanshi işinin ilerlemesi ve aracılığıyla iç huzurunu bulması için diğer önemli sahneler çocukluk arkadaşının annesi olan hamamı işleten kadının cenaze töreni ve Daigo'nun kendi babasının tabuta koyma törenidir. Japonya'da ölüm ve ölülerle yakın temasta bulundukları için nokanshi'lerin kirlenmiş insanlar olarak

görüldüğü için Daigo da eşi tarafından terk edilmekte ve çocukluk arkadaşıyla arası açılmaktadır. Bu durum ancak bu çocukluk arkadaşının annesinden vefatından ve Daigo'nun onun cenaze törenini patronun yardımını istemeden tek başına gerçekleştirmesinden sonra değişmektedir. Görsel 34'teli kompozisyondan yani Daigo'nun eşinin, çocukluk arkadaşının ve ailesinin Daigo'nun tam karşısında yer alması halen nokanshi işine karşıt görüşleri savunduklarını göstermektedir.

Görsel 34. Departures. Kompozisyon 5



Filmin son sahnelerinden biri Daigo yıllar önce onu terk eden babası nihayetinde affedip cenaze törenini gerçekleştirmektedir. Görsel 35'te görüldüğü gibi, daha önce Japon toplumunda nokanshi'lere karşı yaygın olan önyargıları paylaşıp da artık kocasının işini severek yaptığını ve bu işte huzur bulduğunu gördükten sonra kompozisyonda Daigo'nun karşısında değil yanında yer almaya başlamıştır.

Görsel 35. Departures. Kompozisyon 4



Böylece, filmin farklı sahnelerinde kullanılan kompozisyon, ana karakter olan Daigo ve yakınlarının ölümler, ölüm ve nokanshi işine olan önyargılardan ölümü normal ve kaçınılmaz bir olay olarak kabul etmelerine kadar giden bir yolu göstermektedir.

2. Kamera

Filmin anlamı konusunda kompozisyonun yanı sıra kamera kullanımı da büyük önem taşımaktadır. *Departures* (2009) filmi genel olarak yakın ve orta planlar ile çekilmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi uzak planlar toplumsal ve fiziksel ortamı mümkün olduğu kadar göstermektedir. Yakın planlar ise karakterlerin etrafında olan nesnelerden çok bireysel ilişkilere odaklanmayı amaçlamaktadır. Yakın planlar ise daha çok karakterlerin duygularını yansıtmaktadır (Ryan ve Lenos, 2012: 67-68). *Departures* filminde uzak planların az olması hikâyenin toplumsal sorunlardan çok ana karakterlerin duygularına ve bu duyguların değişikliklerini vurguladığı öne çıkmaktadır. Az sayıdaki uzak planlarda başka bir dünyaya veya bir sonraki hayata geçişi simgeleyen yollar (Görsel 36) yer almaktadır.

Görsel 36. Departures. Kamera 1



Görsel 33'te olduğu gibi karakterlerin duygularını açık ve net şekilde yansıtmak için yakın plan çekimleri kullanılmaktadır. Yakın planla Daigo'nun ve yakınlarının ölüm ve ölümlere karşı tutumunun önyargılardan kurtularak daha olumlu bir tutuma nasıl değiştiğini göstermektedir. Bunun dışında bazı sahnelerde yakın planda ölü biri veya yakınları yer almakta bazı sahnelerde ise yakın plan ölü birinin açısından (Görsel 37) çekilmektedir. Bu da ölü birinin sıradan bir nesne olmaktan çıkartarak hikâyenin önemli bir parçası veya öznelerden biri haline getirmektedir.

Görsel 37. Departures. Kamera 2



Orta planlar ise Görsel 34 ve Görsel 35'te görüldüğü gibi Daigo'nun eşi Mika, çocukluk arkadaşı, patronu ve iş arkadaşı ve hatta ölümler ve yakınlarıyla olan ilişkilerini anlatmaktadır. Aralarındaki görüş ayrılıkları ve duygusal bağlantıları,

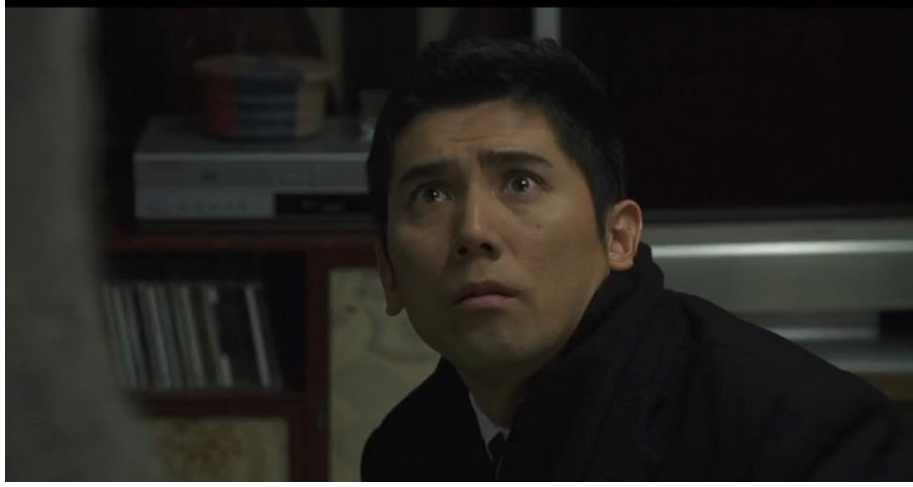
Daigo'nun kendi içindeki çelişkili duygular ve nokanshi işi vasıtasıyla bulduğu huzur da yakın ve orta çekimlerle anlatılmaktadır.

3. Kurgu

Departures (2009) filminde özellikle duygusal anları daha açık bir şekilde göstermek için zincirleme ve iki karakter arasındaki çatışma aç-karşı aç kurgulama tekniğiyle anlatılmaktadır. Bir sahneler zincirleme tekniği örneği filmin zirvesinde kullanılmaktadır. Ana karakter Daigo'nun eşi tarafında terk edilmesinden sonra artık severek yaptığı işe odaklanmasını ve bu dönemin onun için hızlı bir şekilde geçmesini göstermektedir. Bu sekans Daigo'nun yaptığı işini sorgulamayan patronu ve iş arkadaşıyla Noel kutlamasından başlamakta ve farklı din mensuplarının (Şinto, Budizm ve hatta Hristiyanlık) tabuta koyma işini yapmasını içermektedir. Aynı zamanda bu sahnelerin zincirlemesi ölümün dinleri ve inançları ne olursa olsun bütün insanları eşitlediğini de vurgulamaktadır.

Aç-karşı aç tekniği de iki karakterin olduğu sahnelerde çekimin önce bir karakterin açısından sonra diğer karakterin açısından göstermesine denmektedir. Bu kurgu tekniği Daigo ve eşinin işi yüzünden tartışma sahnesinde ve Daigo'nun patronuyla konuşmada kullanılmaktadır. Bu sahneler Daigo'nun yaptığı işi ile ilgili tutumunun değişmesi veya güçlenmesi hikâyenin yön değiştirmesinde önemli rol oynamaktadır. Örneğin, Daigo'nun eşiyle tartışma sahnesinde (Resim 9 ve Resim 10) eşinin onu terk etmesini göze alarak yaptığı işin onun için bir utanç kaynağı olmadığını ve ölümün aslında sıradan ve normal bir şey olduğunu söylemektedir.

Görsel 38. Departures. Kurgu 1



Görsel 39. Departures. Kurgu 2



Böylece, sahnelerin zincirlemesi ve aç-karşı aç tekniği hem olayların zirvesindeki duyguların aktarımında hem de hikayedeki olayların gelişmesinin akıcı bir şekilde anlatmakta yardımcı olmaktadır. Filmlerde sık kullanılan bu yöntemler *Departures* filmi boyunca birkaç kere tekrarlanmakta ve hikâyeyi destekleyen anlamlar yaratmaktadır.

4. Metafor, Motif

Departures filminin en belirgin motifi yolculuktur. Hayat bir yolculuk sayıldığı gibi ölüm de bu dünyadan öbür dünyaya (veya bir sonraki hayata) bir yolculuk olarak görülmektedir. Bu motif filmin isminden (Japonca ismi Okuribito gidenler/bu dünyadan göç edenler anlamına gelmekte), Daigo'nun eşiyle Tokyo'dan küçük bir

kasabaya gitmesi ve patronun arabayla yapılan yolculuklara kadar birçok sahnede yer almaktadır. Hayatta olan Daigo sürekli bir yolculuk yaptığı gibi ölümlerin başka bir dünyaya yolculuk yapmalarına yardım etmektedir. Japon geleneksel inançlarına göre ölen birinin tabuta koyma ritüeli gerçekleşmezse huzurlu bir şekilde öbür dünyaya geç edememekte ve hatta ruhu bu dünyada kalabilmektedir. Bu yüzden nokanshi işi kötü bir iş olarak görülse de eninde sonunda herkesin yardımına başvurduğu bir ritüeldir.

Bu yolculuk motifi iki sahnede daha ortaya çıkmaktadır. Birinde Daigo ilk nokanshi görevi kötü geçtikten sonra (bir hafta boyunca kalmış, çürümeye ve kokmaya başlamış yaşlı bir kadının tabuta koyma ritüeli) kasabadaki nehrindeki somon balıkların su akışına ters bir yöne yüzmelerini ve bu yolculuklarında ölmelerini izlemektedir. Daigo'nun yanına hamamda sık karşılaştığı yaşlı bir adam gelmekte ve Daigo'ya somon balıkların doğduğu yerde ölmek için bu zorlu yolculuklarına çıktıklarını anlatmaktadır. Diğer sahnede Daigo çocukluğundan beri tanıdığı hamamı işleten kadının yakılma törenine gitmektedir. Daha önce hamamda ve köprüde karşılaştığı yaşlı adamın krematoryum görevlisi olduğunu öğrenmektedir. Yaşla adam Daigo'ya ölmüş her insana yakılmaya yani son yolculuğuna göndermeden önce “görüşmek üzere” dediğini ve ölümün sadece başka bir hayata açılan bir kapı olarak düşündüğünü anlatmaktadır.

Birçok filmde ve özellikle ölüm temalı filmlerinde yönetmen tarafından yerleştirilen metaforlar *Departures* filminde de kullanılmaktadır. Örneğin, yönetmen Yojiro Takita'nın da belirttiği gibi ana karakterin çaldığı enstrüman yani çello boyut ve şekil olarak tabuta benzemesi nedeniyle kullanılmaktadır. Çellonun tabutun bir metaforu olarak kullanılması hem filmin en başından olayları gelişmesi ile ilgili bir ipucu vermekte hem de filmin başından sonuna kadar ölüm ile ilgili olduğunu göstermektedir.

Filmde kullanılan diğer bir metafor Daigo'nun ilk görevinden sonra (bir hafta önce ölmüş ve bedeni artık çürümeye ve kokmaya başlayan yaşlı bir kadının tabuta koyma töreni) ölmüş birinin kokusunun üstüne yapışma duygusundan temizlenmek için hamama gitmesidir. Burada hamam cenaze törenlerinde diğer işlemler yanı sıra ölümleri yıkama işlemine bir göndermedir. Birçok kültürde olduğu gibi Japon kültüründe de

ölümün dokunduğu her şey yani ölü insanlar kirlenmiş sayılmaktadır. Daigo da halen bu yaygın önyargıları bilinçsizce de olsa paylaştığından ölmüş kadına dokunduğu için kendini kirlenmiş hissetmekte ve bu hissi gidermek için ölümler için yapılan yıkama işlemi metaforu olarak yıkanmak ve ölümle yakın temastan doğan iğrenme duygusundan kurtulmak için hamama gitmektedir.

5. Müzik kullanımı

Birçok filmin aksine *Departures* filminde müzik birçok açıdan ön plana çıkmaktadır. Ünlü Japon bestecisi Joe Hisaishi yazılmış müzikler film boyunca önemli bir rol oynamaktadır. Filmin ana karakteri Daigo'nun pek başarılı olmayan çello müzisyeni olması müzik kariyerini bıraktıktan sonra bile hayatındaki duygusal anlarına çello müziği eşlik etmektedir. Daigo nokanshi işine başlayıp eşine söyleyemediği için suçluluk duyduğu ve babası ve annesiyle ilgili düşündüğü anlarda çello çalmaktadır. Bununla birlikte Noel akşamında patronu ve iş arkadaşı için çocukluğunda çaldığı çocuk boy çelloda müzik çalmaktadır. Bunun dışında filmde Daigo'nun nokanshi işini severek yaptığı zamanlarda doğada çello çaldığı sahneler de bulunmaktadır.

Filmin yönetmeni Yojiro Takita çellonun filmin hikayesi için önem taşıdığını belirtmektedir. Ona göre çello ve tabut arasında görsel bir benzerlik bulunmaktadır. Böylece çellonun kendisi ölüm ile çello müziği ise Daigo'nun duygusal durumuyla özdeşleştirilmektedir.

Söylem Analizi: Yojiro Takita'nın *Departures* filmi Japon cenaze törenleri geleneğiyle Japonya'da ve Batı'da en bilinen bir filmidir. Nokanshi işi (ölenleri yakılmaya ya da defedilmeye hazırlama işi) Japonya'da geleneksel olarak Budist rahipleri tarafından yapılmakta, bugünlerde ise daha çok hastane çalışanları tarafından yapılmaktadır. Ancak filmin ana karakteri Daigo'nun bir dine mensup olmadığı anlaşılmaktadır.

Filmin öne çıkan fikirlerden biri ölümün cinsiyet ve toplumsal cinsiyet (kadın, erkek, trans vs.) ve dini eşitliğidir. Cinsiyet veya din fark etmeksizin her insan ölmektedir. Japonya'da Hristiyan, Budist ya da Şintoist cenaze törenlerinde ölen birinin yıkama ve tabuta koymaya hazırlama işi anı kişi yani nokanshi tarafından yapılmaktadır.

Buna ek olarak Daigo'nun nokanshi işine başlaması annesinin Daigo yurt dışında okuduğu sırada öldüğü ve cenaze törenine katılamadığı için suçluluk duygusundan kurtulması ve genel olarak iç huzur bulmasına yardım etmektedir. Japon toplumunda ölen insanların bedenlerine yakın temasta bulundukları için nokanshi işini yapanlara karşı "temiz olmayan" insanlar olmaları düşüncesi ve önyargı söz konusudur. Daigo hem kendisi için ve yakınları (eşi Mika ve çocukluk arkadaşı) için bu önyargıyı yıkmayı başarmaktadır.

Filmin diğer önemli konusu ölümün normal bir şey olmasıdır. Her insanın eninde sonunda bir şekilde ölmesi tartışılmak bir gerçektir. Doğumdan bile daha sık görünen ölüm (bebek daha doğmadan anne karnında ölebilmekte) istisnasız olarak her insan kaçınılmaz bir gerçektir. Eşi Daigo'nun nokanshi işini yaptığını öğrendiği zaman ve "kirli, murdar" olduğu için kendisine dokunmamasını söylediğinde Daigo'nun "Ölüm kadar normal ne olabilir ki" demesi filmin ana fikrini belirtmektedir.

3.5. Genel Değerlendirme

Yolculuk olarak ölüm

Bu çalışmada incelenen *Maboroshi*, *After Life* ve *Departures* filmlerinin öne çıkan en önemli ortak özellik ölümün bir tür yolculuk olarak gösterilmesidir. Ölümün bir yolculuğa benzetmesi film ismi, sahnelerde göndermeler, bazı nesneler ve manzaralar vasıtasıyla gösterilmektedir. Birçok kültürde olduğu gibi filmlerde ölüm bu dünyadan başka bir dünyaya bir tür geçiş olarak görülmektedir.

Maboroshi filminin başındaki sekansta ana karakter Yumiko'nun Alzheimer hastası ninesi ölmek için memleketine çıkmak üzere üzere evden ayrılmakta ve kaybolmaktadır. Yıllar sonra Yumiko'nun ilk eşi Ikuo bir yolculuk simgesi olan trenin altında kalarak intihar etmektedir. Bunun dışında Yumiko'nun film boyunca Ikuo'nun ölümü hatıralarından ve geri trenle yolculuk yapmaktadır. Bununla beraber birçok kültürde ölümle ilişkilendirilen tüneller (örn. ölümden sonra dönen insanların bir tünelin sonunda ışık görmeleri) film boyunca sıklıkla gösterilmektedir.

After Life filminin ana konusu ölümden sonraki yolculukla ilgilidir. İnsanlar ölmeden önce bir kuruma gelmekte ve tek bir anı seçtikten sonra yolculuklarına devam etmekte yani kendilerine özel cennetlere göç etmektedirler. Bu durumda filmin hikayesinin

geçtiği kurum bir tür bekleme noktası rolünü oynamaktadır. Aynı zamanda kurum görevlileri yolcuların (ölmüş insanların) bir sonraki yolculuklarının istikametini seçme konusunda yardımcı olmaktadır. Hatta bazı insanların seçtikleri tramvay yolculuğu ve uçak sürme gibi anılar yolculuğa yakından ilişkilidir.

Departures filminin isminde (Japonca ismi Okuribito gidenler/göç edenler anlamına gelmekte) bile yolculuk teması vardır. Film ana karakter Daigo'nun eşiyle beraber Tokyo'dan doğduğu kasabaya dönmesiyle başlamaktadır. Bu kasabada girdiği nokanshi işinin temeli ölmüş insanları huzurlu bir şekilde bu dünyadan öbür dünyaya yolcu etmektir. Ölümün yolun sonu olarak değil bir dünyadan başka bir dünyaya ya da bir sonraki hayata geçiş algısı en çok krematoryum çalışanı olan yaşlı adamın yakılacak her ölene “Görüşmek üzere” demesiyle öne çıkmaktadır. Bunun dışında ölüm ve yolculuk arasındaki bağı göstermek için birçok araba yolculuğu sahneleri kullanılmıştır.

Acı kaynağı olarak ölüm.

Üç filminden (*Maboroshi*, *After Life* ve *Departures*) bu konu en çok *Maboroshi* filminde ortaya çıkmaktadır. Filmin ana karakteri Yumiko çocukluğunda kaybettiği ninesi yıllar sonra da ilk eşi Ikuo'nun intiharın ardından filmin sonunda kadar ikisinin ölümünden ve yokluğundan acı çekmekte ve yaslarını tutmaktadır. Diğer taraftan Yumiko'nun ikinci eşi Tamio'nun ölmüş karısı için yas tutmadığı için ölmüş birinin yasını tutmak sadece kadınlara özgü bir şeymiş gibi sunulmaktadır. *After Life* filminde ise ölüm sahnelerinin olmaması veya ölmüş insanların kendi ölümleri anlatmamaları ve onun için belirgin bir şekilde üzülmeleri ölümün sıradan ve acı olmayan bir olaymış izlenimi bırakmadır. Ancak bununla beraber bu arafta bulunan kurumun görevlilerden biri Kawashima bir anı seçmeyi reddedip burada çalışmayı seçmekte, kendi ölümünden çok kendisi öldükten sonra babasız kalan kızı için üzülmemektedir. Kawashima, kızını en azında Obon bayramında (Ölüler bayramı) görebilmesi ve böylece babalık görevini yerine getirmesi için bir anı seçip kendi cennetine gitmeyi reddetmektedir.

Departures filminde ise cenaze törenlerinde ölen yakınlarının arkasından ağlayan ve acı çeken insanları gösteren birçok sahne bulunmaktadır. Fakat tabuta koyma işi ölen

kişilere öldükten sonraki hayatta ve bu dünyada kalan yakınlarına huzur vermektedir. Böylece cenaze ritüeli özellikle hayatta kalan insanların yakının ölümünün getirdiği acısı azalmakta ve acı çekme sürelerini kısaltmayı amaçlamaktadır.

Ölümün eşitleyiciliği

Ölümün tasviri eşitleyici bir durum olarak filmlerin her üçünde de görülen bir temadır. Örnek olarak alınan filmler *Maboroshi*, *After Life* ve *Departures*'te ölümün cinsiyet, yaş, maddi durum ve din gibi ayrımcılıkları eşit kılma özelliği vurgulanmaktadır. Mesela *Departures* filminde biyolojik olarak erkek doğmuş kişinin ölüme kadın görünümü ile yolcu edilmesi ve buna ailenin onay vermesi ölüm anında cinsiyetlerin bile ayrımının kalmadığını, ölümün cinsleri bile eşitlediğini göstermektedir.

Maboroshi filminde keder ve yakını kaybetme acının sadece kadın ana karakter üzerinden gösterilmesine rağmen filmin sonundaki Yumiko'nun ikinci eşi Tamio tarafından yapılan maboroshi no hikari (illüzyon ışığı) konuşmasında bu mitolojik hayali bir ışıktan gelen ani bir ölme isteği "herkesin başına gelebilir" şeklinde ölüm karşısında bütün insanları eşitlemektedir.

After Life filminde ise ölümden sonra bir tür arafa gelip anılarından kendi cennetini oluşturacak insanlar arasında her yaş, sınıf, cinsiyetten insanlar bulunmaktadır. Çoğunun ölüm sebepleri bilinmese de hepsinin ölüm karşısında eşit ve aynı yere gelip aynı imkanlara sahip oldukları açıkça ortaya konulmaktadır.

Departures filminde de birçok insanın cenaze töreni gösterilmektedir. Kendi ölümüyle ölen yaşlılar, intihar eden ya da bir kazada ölen gençler, zenginler ve fakirler, kadınlar, erkekler ve hatta translar hepsi eninde sonunda bir şekilde ölmekte ve hepsinin yıkama ve tabuta koyma töreni yapılmaktadır. Değişen tek bir şey vardır o da içine konulduğu ve yakıldığı/defnedildiği tabutlar. Daigo'nun çalıştığı ofiste yapıldığı materyale göre fiyatı değişen üç çeşit tabut örneği bulunmakta ancak "hepsi aynı yanmakta"dır. Yani ölüm sınıfsal bir eşitleyicidir aynı zamanda.

Doğduğu yerde ölmenin önemi

Maboroshi filminde Yumiko'nun Alzheimer hastası olan annesinin hafızasında sadece memleketi ile ilgili anıların kalması ve ölmek için oraya dönmek isteği olarak çıkan

birçok insanın doğdu ve/veya büyüdüğü yerde ölmek ya da en azında defnedilme isteği durumunu açıklamaktadır. *Departures* filminde ise filmin ana karakteri Daigo bir dereden geçen köprüde durup su akışının ters yönüne gidip doğduğu yerde ölmek için çabaladıklarını izlemektedir.

After Life filminde de ölen insanların çoğunun çocukluklarıyla ilgili bir anı seçtikleri insanların en duygusal ve en güçlü anıların çocukluk yaşlarında yaşananlarla ilgili olduğunu göstermektedir. Bu insanlar belki de doğduğu/büyüdüğü yerde ölmese de öldükten sonra çocukluk anılarını kendi özel cennetlerini oluşturmak için seçmektedirler.

SONUÇ

Birçok kültürde olduğu gibi Japon geleneksel kültürde de ölüm bir hayatı sonlandırdığı için kötü bir olay olarak görülmektedir. Bunla beraber hem dünyada hem Japonya’da ölüm sanat ederleri ve bilimsel araştırmalar için ilham kaynağı olmuştur. Ölüm ve ölüme ilişkin konularla ilgili hukuk, antropoloji, sosyoloji, tıp, biyoloji gibi farklı bilim alanında araştırmak yapılmaktadır. Aynı zamanda Japonya’da ölüm geleneksek ve popüler kültürlerin önemli bir parçasıdır.

Ölüm teması birçok kültürün mitolojisinde ve dini kitaplarında yer almaktadır. Örneğin Batı kültürlerinde Hristiyanlığın getirdiği ölüm algısı ölümün bu dünyadaki acılardan bir kurtuluş olarak sunarken Doğu kültürlerinin birçoğunda her insanın hayatta yaptıklarına göre öldükten sonra başka bir canlı varlık ya da cansız bir nesne olarak yeniden doğacağı yani reenkarnasyon inancı yaygındır. Japon kültüründe ise ölüm olgusu Japonya’da yaygın olan üç dinin (Şintoizm, Budizm, Hristiyanlık) birleşmesiyle ortaya çıkan hem geleneksel hem popüler kültürde çok farklı bir anlam yaratmaktadır.

Japon geleneksel kültürdeki ölümlülük ve hayatın geçiciliği algısı en çok sanata yansıtılmıştır. Japon Kojiki’den modern edebiyata, kabuki tiyatrosundan sinemaya kadar birçok sanat eserinde ölüm ve ölümlülük teması merkezi bir konumdadır. Bununla beraber Batı hayat ve ölüm anlayışına ters düşen intihar kültürü ve özellikle samurayların yerine getirdikleri ritüel intihar şekli seppuku birçok Japon ve Batı sinema filmlerinin konusunu oluşturmuştur.

Japon popüler kültür unsuru olarak Japon çağdaş (1990’lı yıllardan günümüze) sinemasında ölüme Japon geleneksel bakış açısı benimsenmektedir. Japon sinemasında genel olarak çok popüler olan ölüm konusu birçok yönetmen tarafından ele alınmıştır. Japon çağdaş sinemasının Hollywood sinemasından birçok açıdan etkilendiğine rağmen Japon geleneksel kültürü ve Japon toplumsal sorunlarına da yer verilmektedir. Bu çalışma için ölüm temasında olan birçok filmler arasında Japonya dışında da iyi bilinen ve birçok ödüle layık görülen Hirokazu Koreeda’nın *Maboroshi* (1995) ve *After Life* (1998) ve Yojiro Takita’nın *Departures* (2008) filmleri seçilmiştir.

Bu çalışmada araştırma yöntemleri olarak için nicel araştırma yöntemi olarak kategorik içerik analizi ve nitel yöntem olarak eleştirel söylem analizi ve sinematografik film analizi seçilmiştir. Uygulanan çözümlemelere göre çalışma hipotezleri bağlamında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

H.1. 1990'lı yıllarda başlayan dönemde Japon sinemasında ölüm ve ölüme ilişkin konular olumsuz ve korkutucu imajdan arındırılıp normalleştirmekte ve/veya sıradanlaştırılmaktadır.

Bu hipoteze göre araştırma için belirlenmiş dönem sınırlarında Japonya'da özellikle Yeni Dalga akımının ikinci nesli yönetmenlerinin çektiği ölüm temalı filmler verdiği mesajlarla ölümü normalleştirmektedir. Sinemada genellikle olumsuz ve korkutucu imaja sahip ölüm olgusu 1990'lı yıllarda başlayan bu dönem sinemasında artık herhangi birinin başına gelebilecek ve kaçınılmaz olduğu için olağan bir olgu olarak ele alınmaktadır. Eğer özellikle dram filmlerinde ölüm bir hikâyenin sonunu getirmeyse 1990-günümüz döneminin Japon sinemasında ölüm hikâyeyi başlatabilmekte ve hatta hikâyenin kendisi olabilmektedir.

Bu çalışma için seçilmiş her üç filmin (*Maboroshi*, *After Life* ve *Departures*) temelinde ölümü korkucu bir olgu yerine yaş, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, din ve sınıf fark etmeksizin her insanın başına er ya da geç gelecek doğal ve sıradan bir olgu anlayışı yatmaktadır. Ölüm doğumdan (bebek anne karnındayken doğumu daha gerçekleşmeden ölebilmekte) bile sık görülen ve hayat akışının bir parçası ya da sonu olan normal bir olaydır.

Maboroshi filminin sonuna kadar hem söylem hem de görüntü açısından ölüm acıklı bir olay olarak gösterilmektedir. Ölüm bir insanın hayatını bitirirken yakınlarının hayatlarını derin bir acı ve keder ile dolu bir kabusla çevirebilmektedir. Ancak filmin sonunda Yumiko'ya Tamio tarafından anlatılan ana konusu olan mitolojik ölüm ışığı rivayeti ölümün her insanın her an başına gelebilecek ve bu yüzden normal olan bir olay olduğunu açıklamaktadır.

Hirokazu Koreeda'nın ikinci filmi *After Life*'te ise hikâyenin ölümden sonraki dünyada geçmesine rağmen ölüm hem söylem hem görüntü olarak çok az ele alınmaktadır. Yönetmenin filmde yarattığı köhne bir devlet kurumu atmosferi ölümün

özellikle kurum görevliler için sıradan ve sadece yerine getirilmesi gereken bir şeymiş olarak görülmesine neden olmaktadır. Kuruma gelen ölmüş insanların ölümlerinden bahsetmemeleri ve açık bir şekilde öldükleri için üzüntü duymamaları da ölümün sıradanlaşması durumunu güçlendirmektedir.

Bu çalışma için seçilmiş üçüncü film Oscar ödüllü *Departures* filmi de diğer iki filme kıyaslandığında söylem ve görüntü bağlamında ölüm ve ölüme ilişkin temalarla dolu bir filmidir. Cenaze ritüelleri ve nokanshi (tabuta koyma işlemi) işini konu alan bu film ölüm ve ölenlerle ilgili Japonya’da halen yaygın olan önyargıları da dile getirmektedir. Film boyunca ana karakter Daigo ve yakınları başta olmak üzere ölümün pis, onula yakın temasta olan nokanshi’lerin de kirlenmiş insanlar olduğunu söyleyen önyargılardan ölümü sıradan ve normal bir şey olarak görmelerine uzun ve zor bir yol kat etmektedirler. Cenaze törenleri ise ölmüş insanların ölümün pis dokunuşundan arındırmak çok ruhlarına ve bu dünyada kalan yakınlarına huzur getirmek amaçlamaktadır. Cenaze törenleri sınıf, din ve inançlara göre farklılık gösterse de ölüm bütün insanlar eşitlendirmektedir.

H.2. Yeni dönem Japon sinemasında kutsal, mistik ve metafizik ölüm olgusu gerçekçi bir olguya dönüştürülmektedir.

Bu çalışmada incelenen filmler ölüm anını göstermese de birinin ölümünden sonraki sürecini yani cenaze ritüeli, yakınlarının yas ve kederini (*Maboroshi*, *Departures*) gerçekçi bir bakış açısıyla göstermektedir. Bir tek *After Life* filminin hikayesi fantastik sayılabilecek hayali bir ölümden sonraki dünyada geçmektedir.

Maboroshi filminde hem ana karakter Yumiko’nun ilk eşi Ikuo’nun ölümü hem de onun ardından Yumiko’nun yaşadığı keder gerçekçi bir şekilde anlatılmaktadır. Filmde ölüm mistik ve metafizik anlatımdan uzaktır. Ölümden sonraki yaşam ile ilgili hiçbir söylem veya görsel bulunmadığı için ölümün ve ölümden sonraki yaşamın herhangi bir dinle alakalı metafizik bir açıklama da bulunmamaktadır. Hikayedeki bütün olaylar sadece gerçek dünyada geçmektedir.

After Life filminin hikayesi ise tamamen kurgulanmış ve yaygın dinlerde tasvir edilen ölümden sonraki dünyadan çok farklı bir dünyada geçmektedir. Birçok din ve inancın ve bunları temel alan ölüm temalı filmlerde ölümden sonraki yaşam ya kutsal, aydınlık,

meleklerin yaşadığı bir cennet veya karanlık, günahkâr insanların işkence gördükleri cehennem gösterilmektedir. *After Life* filminde gösterilen kurum yani bir tür araf son derece gerçek dünyadaki bir devlet kurumundan farksız ve bu yüzden nötr (ne iyi ne kötü) bir şekilde sunulmaktadır. Filmdeki cennet ve cehennem anlayışı tamamen ölmüş insanların seçtiği anılara başlıdır. İyi bir anı seçen insanlar kendilerine özel bir cennete göç etmektedirler. Bu sistem her insanın özel cennetin insanların gerçek anılarından ibaret olduğu için gerçekçi ve metafizik cennet anlayışından uzak olması varsaymaya imkân vermektedir.

Yojiro Takita'nın *Departures* filminde de *Maboroshi* filminde olduğu gibi hikâye tamamen gerçek dünyada geçmektedir. Ölümden sonraki yaşamla ilgili konuşmaların ve görsellerin olmadığı için ölüm ve ölümle ilgili ritüeller gerçekçi ve bazen itici (örn. yaşlı bir kadının cansız bedeni artık çürümeye ve kokmaya başladığında bulunmakta) bir şekilde gösterilmektedir. Filmde geçen olaylar, duygular gerçekçi ve ölümün mistik bir algısından arındırılmış bir şekilde anlatılmaktadır. Hatta *Departures* filminde ölüm insanların bazı sorunları da çözmektedir (örn. erkek olarak doğmuş ancak kadın olarak kendini görmüş biri öldükten sonra ailesi onun toplumsal cinsiyetini kabul etmekte).

H.3. Yeni dönem Japon sinemasında ölüm ve ölüme temalı filmlerde ağırlıklı olarak yol ve yolculuk motifi kullanılmakta ve ahiri yolculuk dünyavileştirilmektedir.

Bu çalışma için seçilmiş Hirokazu Koreeda'nın *Maboroshi* ve *After Life* ve Yojiro Takita'nın *Departures* filmlerinin en belirgin ortak noktası yol motifidir. Bu motif her filmde sözel ve görsel göndermeler şeklinde tekrarlanmaktadır. Bu göndermeler, film ismi, tren/uçak/tramvay/araba yolculuğu veya başka bir yere taşınma şeklinde olabilmektedir.

Bu çalışmada analiz edilmiş ilk film *Maboroshi*'de bir tren Ikuo'nun ölümüne sebep olmaktadır. Bununla beraber Yumiko yeni bir hayat kurmak ve ondan sonra ilk eşinin ölüm hatıralarına dönmek için sıklıkla tren yolculuğu yapmaktadır. Film boyunca tren, demir yolları ve hayattan ölüme bir geçiş noktası olarak algılanabilen tüneller gösterilmektedir. Filmin sonunda ise Yumiko acısı ve kederinden kurtulmaya yardımcı olan bir Şinto cenaze yürüyüşüne katılmaktadır. Yumiko'nun tanımadığı birinin bu

cenaze yürüyüşü geleneksel olarak ölmüş insanın ruhunun bu dünyaya öbür dünyaya huzurlu bir şekilde göç etmesini sağlamaktadır. Yumiko'nun bu cenaze töreniyle beraber yürümesi şimdiye kadar kaybettiği ve yaslarını tuttuğu herkesi uğurlaması ve kötü anılardan vazgeçmesinde önemli rol oynamaktadır.

After Life filminin ana teması bir ölümün bir yolculuk olarak algısına dayanmaktadır. İnsanlar öldükten sonra ilk önce dünyadan ayrılıp bıraktıkları dünyadaki bir devlet kurumuna benzeyen bir arafa gelmektedirler. Burada bir hafta geçirdikten bu süre zarfında hayatlarından tek bir anı seçtikten sonra yollarına devam etmekte yani kendilerine özel cennetlerine göç etmektedirler. Bu dünya-araf-cennet arasındaki yolculuk teması bazı insanların seçtiği anılarda da yansıtılmaktadır (örn. tramvay yolculuğu, uçak sürme).

Departures filminin de temel konusu ölmüş insanların bu dünyadan öbür dünyaya huzur içinde yolcu edilmesidir. Bu amaç için nokanshi'lerin yeri getirdiği yıkama ve tabuta koyma işlemleri kullanılmaktadır. Bunun dışında bu ölüm-yolculuk bağlantısı ana karakter Daigo'nun Tokyo'dan büyüdüğü kasabaya taşınması ve film boyunca patronuyla veya tek başına nokanshi görevine gitmek üzere yaptığı araba yolculukları ve yol manzaraları şeklinde gösterilmektedir.

Genel olarak 1990'lı yılların başlarından günümüze kadar süren zaman diliminde Japonya'da çekilmiş ölümü daha açık, net ve ölüm korkusundan ve ölümün mistik ve metafizik algısından arındırılmış bir halde göstermektedir. Bu çalışma seçilmiş ve 1995, 1998 ve 2008 yıllarında çekilmiş filmlerdeki genel yaklaşım filmlerin başlarındaki ölümün acı kaynağı ve korkutucu bir olay olarak görülmesinden her insan için kaçınılmaz ve bu yüzen sıradan ve doğal bir olay algısına, hayatta kalanlara kayıp acısını yaşatsa da normal ve herkesi eşitleyen bir olgu olarak görülmesine değişmektedir. Aynı zamanda birçok kültürde olduğu gibi Japon geleneksel kültürdeki ölümün bir yolculuk olarak algısı dünyadaki yolculuklar aracılığıyla anlatılmıştır.

KAYNAKÇA

Akalın, Ayşe Emel:	“Ölüm ve Ölmenin Sosyolojisi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma”, Hacettepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2006
Albayrak, Birsen:	“1990lardan 2000lere Japon Sinemasına Bakış”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Haz. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016
Althusser, Louis:	“İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları”, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002
Altun, Ayşe:	“Japon Sineması 1930’lar: Sesli Film ve Yeni Yönelimler”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Haz. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016
Apaydın, Gökçen Ertuğrul:	“Popüler Kültür ve İktidar Sorunu”, Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi , Sayı 4, Çevrimiçi, http://www.sobbiad.mu.edu.tr/index.php/asd/article/view/67 , 31.01.2018, 2011
Arcan, Hediye Esra:	“İnsan Hakları ve Medya: ABD Elit Medyasında Türkiye’ye İlişkin İnsan Hakları Haberlerinde Söylem İnşası; The New York Time Gazetesi Örneği”, İstanbul Üniversitesi, Doktora Tezi, 2010
Asai, Atsushi v.d:	“Contemporary Japanese View of Life and Death as Depicted in the Film Departures (Okuribito)”, Medical Humanities , 36(1), Çevrimiçi, https://www.researchgate.net/publication/50363642_Contemporary_Japanese_view_of_life_and_death_as_depicted_in_the_film_Departures_Okuribito , 28.01.2019, 2010

Ashkenazi, Michael:	“Japon Mitolojisi”, Çev. Özlem Özarpacı, Say Yayınları, 2018
Aytaç, Ömer:	“Kapitalizm ve Hegemonya Bağlamında Boş Zaman”, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi , Aralık 2004, Cilt : 28 No:2, Çevrimiçi, http://eski.dergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/1014.pdf , 31.01.2018, 2004
Baudrillard, Jean:	“Selected Writings”, Ed. Mark Poster, Stanford University Press, Stanford, 1988
Benedict, Ruth:	“Krizantem ve Kılıç”, Çev. Türkan Turgut, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar, İstanbul, 2010
Benjamin, Walter:	“Pasajlar”, çev. A. Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
Burcu, Esra, Akalın, Emel:	“Ölüm Olgusu Üzerine Sosyolojik Tartışmalar”, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları , Sayı 8, Çevrimiçi, https://dergipark.org.tr/download/article-file/345700 , 2008, 28.01.2019
Cardullo, Bert:	“Life and Nothing But...”, The Hudson Review , Vol. 51, No. 2, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/3853077 , 25.01.2019, 1998
Çağan, Kenan:	“Popüler Kültür ve Sanat”, Altinküre Yayınları, Ankara, 2003

Çoban, Barış:	“Sinema, Mitoloji, İdeoloji: Sinemaya Eleştirel bir Bakış”, Çevrimiçi, https://www.academia.edu/610115/Sinema_Mitoloji_%C4%B0deoloji , 31.11.2018, t.y.
Demir, Özcan, Çeçen, Namık:	“Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri”, Kafkas Üniversitesi, e – Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi , 2(1), Nisan 2015, http://dergipark.gov.tr/download/article-file/180081 , 28.11.2018, 2015
Demir, S. T.	“Projektör Olarak Sinemanın Sosyoloji Çalışmalarına Sunduğu Metodolojik İmkanlar”, Çevrimiçi, VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi 2-3 Ekim 2013 Muğla, Bildiri Kitabı II, https://www.academia.edu/21039037 , 31.11.2018, 2013
Denney, Alex:	“The cult Japanese filmmaker that inspired Darren Aronofsky”, Çevrimiçi, https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/26075/1/the-cult-japanese-filmmaker-that-inspired-darren-aronofsky , 26.04.2019, 2015
Desser, David:	““After Life”: History, Memory, Trauma and the Transcendent”, Film Criticism , Vol. 35, No. 2/3, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/44019319 , 25.01.2019, 2011
Diken, Bülent, Laustsen, Carsten B.:	“Filmlerle Sosyoloji”, çev. S. Ertekin, Metis Yayınları, İstanbul, 2016
Erdoğan, İrfan:	“Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi , 57,

	https://www.researchgate.net/publication/266391840 , 25.11.2018, 2004
Fiske, John:	“Popüler Kültürü Anlamak”, çev. S. İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999
Gans, Herbert J.:	“Yüksek Kültür ve Popüler Kültür”, çev. Emine O. İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2012
Garip, Eda:	“Japon Animelerinin Yumuşak Güç Olarak Kullanılması-II”, Çevrimiçi, https://japonsinemasi.com/japon-animelerinin-yumusak-guc-olarak-kullanilmasi-ii/ , 26.04.2019, 2017
Gerow, Aaron:	“After Life”, (Çevrimiçi), https://kinemaclub.org/reviews/after-life , 15.03.2019, 1999
Gerow, Aaron, Tanaka, Junko:	“Koreeda Hirokazu”, Documentarists of Japan # 12 , (Çevrimiçi) http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html , 15.03.2018, 1999
Gramsci, Antonio:	“Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci”, Ed. and translated Quentin Hoare & Geoffrey Nowell Smith, ElecBook: London http://abahlali.org/files/gramsci.pdf (Çevrimiçi), 31.01.2019, 1999
Güngör, Nazife:	“İletişim. Kuramlar ve Yaklaşımlar”, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2016

Gürova, Ercan:	“Japon Sinemasındaki Önemli Filmler”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Ed. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016
Güvenç, Bozkurt:	“Japon Kültürü”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınlar, Ankara, 1995
Güvenç, Bozkurt:	“İnsan ve Kültür”, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2011
Iwabuchi, Koichi:	“Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism”, Duke University Press, Durham and London, 2002
Kırel, Serpil:	“Kültürel Çalışmalar ve Sinema”, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018
Kulak, Önder:	“Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısıncında Kültür”, İthaki Yayınları, İstanbul, 2017
Kuloğlu, Gökhan:	“Japonya’da Erken Dönem Sineması”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Ed. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016a
Kuloğlu, Gökhan:	“Japon Sineması’nda Savaş ve Sonrası Dönem: Propaganda, Sansür”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Ed. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016b
Kuloğlu, Gökhan:	“Japon Film Yönetmenleri #2 Yojiro Takita” (Çevrimiçi), http://japonsineması.com/japon-film-yonetmenleri-yojiro-takita/ , 16.03.2019, 2016c

Lifton, Robert Jay:	“Psychological Effects of the Atomic Bomb in Hiroshima: The Theme of Death”, Daedalus , Vol. 92, No. 3, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/20026792 , 14.12.2018, 1963
Nolletti, Arthur Jr.:	“Kore-eda Hirokazu, Director at a Crossroads”, Film Criticism , Vol. 35, No. 2/3, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/44019315 , 21.01.2019, 2011
Oğuz, Esin Sultan:	“Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı”, Edebiyat Fakültesi Dergisi , Cilt 28, Sayı 2,, www.bby.hacettepe.edu.tr/e-bulten/dosyalar/file/mart2012/esinsultan_efd.pdf , 25.09.2018, 2011
Oktay, Ahmet:	“Türkiye’de Popüler Kültür”, Yapı Kredi Yayınlar, İstanbul, 1993
Oylum, Rıza:	“Uzakdoğu Sineması”, Seyyah Kitap: İstanbul, 2016
Özlem, Doğan:	“Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi”, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2008
Richie, Donald:	“Kore-eda's "Maborosi": Showing Only What is Necessary”, Film Criticism , Vol. 35, No. 2/3, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/44019318 , 21.01.2019, 2011
Russell, Roxanne vd.:	“Cultural influences on suicide in Japan”, Psychiatry and Clinical Neurosciences , Vol 71, No. 1, Çevrimiçi, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/pcn.12428 , 01.11.2019, 2017

Ryan, Michael, Kellner, Douglas:	“Politik Kamera”, çev. E. Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010
Ryan, Michael, Lenos, Melissa:	“Film Çözümlemesine Giriş. Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam”, çev. E.S. Onat, De Ki Yayınları, 2012
Sarban, Serpil:	“Mangadan Animeye: Japonya’nın “Yumuşak Güç” Silahlarından Biri Olarak “Sen To Chihiro No Kamikakushi” Filminde “Tüketim Nesnesi” Sunumu: Otomobil Örneği, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2012
Sekendiz, Ahmet Ziya:	“1970 Sonrası Japon Sineması”, Başlangıcından Günümüze Japon Sineması , Ed. Gökhan Kuloğlu, Japon Yayınlar, Antalya, 2016
Sharma, Nitasha:	“Perception of Life and Death in Japan”, Journal of Humanities And Social Science , Vol. 20, No. 8, Çevrimiçi, http://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol20-issue8/Version-4/E020843042.pdf , 23.12.2018, 2015
Smith, Philip, Riley, Alexander:	“Kültürel Kurama Giriş”, çev. S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu, Dipnot Yayınları, Ankara, 2016
Stam, Robert:	“Sinema Teorisine Giriş”, çev. S. Salman ve Ç. Asatekin, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2014
Stevenson, Nick:	“Medya Kültürleri. Sosyal Teori ve Kitle İletişimi”, çev. G. Orhon ve B.E. Aksoy, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2008

Stojkovic, Jelena:	“Alternative Japan”, Directory of World Cinema. Japan , Ed. By Jhon Berra, Intellect, Bristol, UK/ Chicago, USA, 2010
Swingewood, Alan:	“Kitle Kültürü Efsanesi”, çev. A. Kansu, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996
Tai, Eika:	“Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture”, Japanese Language and Literature , Vol. 37, No. 1, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/3594873 , 18.11.2018, 2003
Yaylagül, Levent:	“Kitle İletişim Kuramları. Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar”, Dipnot Yayınları, Ankara, 2014
Wada-Marciano, Mitsuyo:	“Contemporary Japanese Cinema in Transition”, Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies , Vol. 18, No. 1, Çevrimiçi, https://www.jstor.org/stable/24411779 , 21.01.2019, 2009
Wardlow, Ciara:	“The Synergy of ‘Inception’ and ‘Paprika’”, Çevrimiçi, https://filmschoolrejects.com/the-synergy-of-inception-and-paprika-ffefd0973f12/ , 10.03.2019, 2017
Williams, Robert:	“Anahtar sözcükler. Kültür ve Toplumun Sözvarlığı”, çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011
Yıldırım, Erhan:	“Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi”, İNİF e-Dergisi , 3(1), Çevrimiçi,

	http://dergipark.gov.tr/inifedergi/issue/37518/411020 , 31.01.2019, 2018
Yüksel, Yusuf:	“İçerik Çözümlemesi”, Çevrimiçi, https://www.academia.edu/24209083/%C4%B0%C3%87ER%C4%B0K_%C3%87%C3%96Z%C3%9CMLEMES%C4%B0 , 15.06.2019, t.y.
Zor, Lokman:	“Van Dijk’ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması ve Kazakistan Sineması’ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin’e Hediye”, Akademik Bakış Dergisi , Sayı 61, Çevrimiçi, https://www.academia.edu/33862049/VAN_D%C4%B0JK_IN_ELE%C5%9ET%C4%B0REL_S%C3%96YLEM_ANAL%C4%B0Z%C4%B0N%C4%B0N_S%C4%B0NEMA_F%C4%B0MLER%C4%B0NE_UYGULANMASI_VE_KAZAK%C4%B0STAN_S%C4%B0NEMASINDAN_%C3%96RNEK_B%C4%B0R_F%C4%B0LM_%C3%87%C3%96Z%C3%9CMLEMES%C4%B0_STALIN_E_HED%C4%B0YE_APPLICATION_OF_VAN_DIJK_S_CRITICAL_DISCOURSE_ANALYSIS_TO_C%C4%B0NEMA_FILMS_AND_AN_EXEMPLARY_FILM_FROM_KAZAKHSTAN_CINEMA_THE_GIFT_TO_STALIN , 15.06.2019, 2017