

NAGİSA OŞİMA

Özgürlük Arayışı

AFASİNEMA

Nagisa Oşima 1932'de Kyoto'da doğdu. Kyoto Üniversitesinde hukuk öğrenimi gördü. 1951'de imparatora karşı geldiği gerekçesiyle dağıtılan öğrenci birliği 1953'de bu kez Oşima'nın önderliğinde yeniden kuruldu. Aynı yıl gerçekleştirilen kitle gösterileri polisle çatışmalara yol açtı. Stalinci Komünist Partisinin dogmatizmine karşı mücadele içinde gelişen öğrenci birliği, ABD ve Avrupa'daki öğrenci hareketlerinden çok daha erken tarihlerde etkili bir rol oynamıştır.

1954'de Oşima, Soçiku Ofuna Stüdyolarında yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başladı. 1959'da ilk filmlerini çevirdi. 1960'da çevirdiği *Japonya'da Gece ve Sis*'de Japonya'daki çeşitli sol gruplar arasındaki çatışmaları ele aldı. Soçiku şirketinin filmin gösterimini yasaklaması üzerine bu şirketten ayrıldı. Dostlarıyla birlikte bağımsız bir yapım şirketi kurdu. . Halen başkanı olduğu "Oshima Productions"da çalışmaktadır.

AFA - Sinema: 20
AFA - Yayınları: 163

ISBN 975-414-097-9

Mayıs, 1991

©Editions Gallimard, 1980
ONK Ajans

©*Ecrits 1956 - 1978, Dissolution et jaillissement*
adlı Fransızca orijinalinden çevrilen bu kitabın
tüm Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Orijinal kitaptan yapılan derleme,
Editions Gallimard/Cahiers du cinéma tarafından onaylanmıştır.

Kitabı yayına hazırlayan: **Hatice Taş**

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Gülen Ofset
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Sıhhiye Apt. 19/8 Cağaloğlu - İSTANBUL
☎526 39 80

NAGİSA OŞİMA

Özgürlük Arayışı

Yazılar
(1956 - 1978)

Çeviren:
Yurdagül Gürpınar

AFA
YAYINLARI

İçindekiler

Japon Sinemasının Yaratılması ve Yokedilmesi (1956 - 1963) *7*

Duvarda Bir Gedik mi Açılıyor?
(Japon Sinemasında Modernistler) 9
Sinemacılar Yorulunca... 22
Yönetmenlerin Yeni Tutumu Olarak
Sürekli Kendini Yadsıma 30
Kendini Yadsıma 33
Japonya'da Gece ve Sis'in Katlini Protesto 36

Birinci Ara Oyun: Kore ve Vietnam Gezilerim (1963 - 1965) *41*

Size, Kore'den İçim Sızlayarak Seslcniyorum 43
İmparatorluk Ordusunun Unutulmuş Askerleri 49
Bir Deniz Piyadesinin Vietnam Günlüğü 53
Özgürlük Yolu 61

İfade Şeytanı ve Mücadele Hareketlerinin Mantığı (1965 - 1970) *75*

Utangaçların Aldıkları Yaralar 77
Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne
Çekim Çalışmaları İçin Notlar 88
Japon Yazı, Çifte İntihar
Çekim Çalışmaları İçin Notlar 91
Sinemaya Karşı Eleştirmenlerin Tutumu 96
İpe Çekme Filmi Üstüne 98
Sıfırdan Başlamak 101
70'li Yıllarda Nasıl Ölünür? 107
Ağıt 110

İkinci Ara Oyun: Hayatımdan Parçalar (1969 - 1974)

Gençliğim Bir Yenilgiyle Başladı
Babamın Yokluğu,
Benim Varolma Biçimimi Belirledi
Macera Yaşamayan Gençlik Yoktur
Yeşilden Sakının

Çağdaş Bir Yazarın Keşfi (1970)

Mişima Yukio ya da
Siyasal Bilinçte Bir Zayıflığın Geometrik Yeri

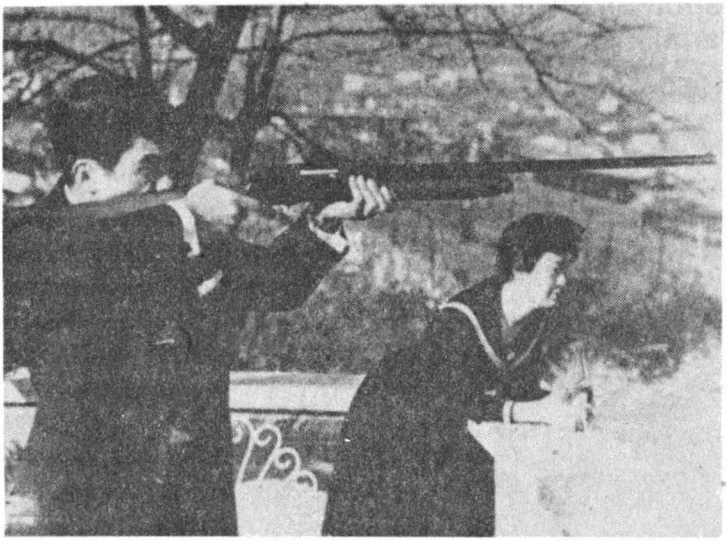
Müstehcenlik Mahkemesi Önünde (1970 - 1978)

"Töreler İle Suç Arasında
Arabulucu Olarak Seks
Cinsel Yoksulluk
Pornografik Sinema - Deneysel Sinema
Savunma Metni

Filmografi

Japon Sinemasının Yaratılması ve Yok Edilmesi

(1956 – 1963)



Aşk ve Umut Kenti

Duvarda Bir Gedik mi Açılıyor?

(Japon Sinemasında Modernistler)

1956 yılının temmuz ayında, Nakahira Ko[1] *Gençlik Tutkusu* adlı filmiyle sinemaya dikkat çekici bir giriş yaptı. "*Güneşin Mevsimi*'nde[2] yalnızca kendi isteklerini tatmin etme peşinde koşan ahlaksız gençlerin, taiyo–zoku'ların[3] övgüsü, *Ceza Odası'ndaysa*[4] eleştirisi yapılır, ama ben bütün bu hikayelere gülüp geçiyorum," diye bir açıklamada bulunur Nakahira Ko. Duyarlı ve zeki insanlar, yırtılan bir kadın eteğinin çıkardığı seste, devrilip büyük kardeşi öldüren bir teknenin takırdamasında sinemanın yeni baharını müjdeleyen o garip ezgiyi keşfettiler. Ertesi yıl, Mayıs 1957'de, Şirasaka İşio *Çok Uzun Süren Bir İlkbahar* adlı filmiyle yalnızca mizansenin ve yönetmenin üslubunun değil, senaryonun da önemini ortaya koydu. Gitgide artan sayıda kişi, bu filmleri ve bunların getirdiği yenilikleri göz önüne almadan Japon sinemasından sözedemez oldu. Nihayet, aynı yılın temmuz ayında, Masumura Yasuzo'nun kendi ekseni etrafında dönen kamerası *Öpücük* adlı filmde motosikletleriyle akıllarına estiği gibi gezinen genç aşıkları gösterdiğinde, Japon sinemasında kimsenin inkâr edemeyeceği, dinamizmi artık engellenemez yeni bir akımın ortaya çıktığı görüldü.

1. 1926'da doğdu, özellikle Kurosawa (*Budala, Skandal*) ve Şindo Kaneto'nun asistanlığını yaptı. İlk filminden sonra esas olarak gençlik suçları ve başka sosyal konularla ilgisini sürdürdü.
2. Furukava Takumi'nin filmi (1956).
3. "Taiyo–zoku" yalnızca isteklerini tatmin etme kaygısı duyan ahlaksız gençleri belirtir. Bu terim, *Güneşin Mevsimi*'nin yazarı İşihara Şintaro tarafından ilk kez kullanılmıştır.
4. Içikava Kon'un filmi (1956).

Kamera, gençleri araba yıkarken görüntüler, kendi ekseni etrafında dönerken büyük bir binanın penceresinden sokağı gözlemekte olan insanların yüzlerini yakalar, aynı hareket içinde aşağıda olup bitenleri tespit eder. Bir kadın gözlerini bir adama dikerek "Falancayla cinsel ilişkide bulundum," der. Bir başka kadın istasyona yolcu etmeye geldiği adama "Metresin olmamın önemi yok, seni bekleyeceğim," diye bağırır. Hızlı diyaloglar, dinamik hareketler. Ani sahne değişiklikleri, yüreklice söylenmiş kestirme sözler. Kıpır kıpır kahramanlar, modern dekorlar, günümüzün olayları. Modern bir düşünceyle bağlantılı somut tanımlamalar.

"Nesneleri" filme çekmek sözkonusu olduğunda Nakahira'yı ustalıkta kimse geçemez. Kıvrak zekası, eleştirel muhakeme yeteneği, insanın kendisini bile "nesne" olarak tanımlarken sergilediği eşsiz yaklaşım, filmlerinin en can alıcı noktalarını oluşturur. Masumura yepyeni düşüncelerle doludur, senaryonun tüm izlekleri onun düş gücüne boyun eğmelidir. Anlatma yeteneği öylesine güçlüdür ki, kendi öznelliğini betimlediği kişinin insani özellikleriyle rahatlıkla kaynaştırabilir. Şirasaka ise zengin ama sade bir duyarlılığın kendini gösterdiği görüntülere ustalıklı bir eleştiri tekniği katmasıyla olağanüstü. Bu yönetmenlerin yarattığı biçimlerin yeniliği öylesine gözalıcı ve çeşitli, yayıldıkları alan öylesine geniş ki, ister istemez kendiliklerinden yeni bir akımın temsilcileri olarak ortaya çıkarlar. Bu yönetmenlerin sineması yeniyse de bu yeniliğin yapısı ve özü hâlâ iyice ortaya çıkmamıştır. İşte şimdi bu yeniliği incelemenin, açımlamanın, tanıtmanın ve desteklemenin tam zamanı. Çünkü Japon sinemasının duvarına en önemli gediği açacak olan, bu yeniliktir.

Sözkonusu yaratıcı yönetmenlerin en temel özelliği, Japon sinemasının geleneksel biçimleriyle bütün bağları koparan filmler yapmaya kesin kararlı olmalarıdır. Bu geleneksel

sinemanın temel akımları klasik *kabuki*'ye dayalı tarihi dramlar *(jidai-geki)* ve *şimpa* tiyatrosunu taklit eden modern melodramlardır. Bu iki temel akıma bağlı biçimler ve içerikler, seyirci tarafından kolaylıkla kavranabiliyordu; bu da Japon sinemasının geleneksel biçimleri ve içerikleri ile Japon toplumunun arkaik yapısı ve bu yapının doğurduğu toplumsal ilişkiler içinde yaşayanların ideolojisi arasında çok yakın bir bağ olduğu anlamına gelir. Tabii ki çok sayıda Japon sinemacı bu geleneğe başkaldırdı. Savaş öncesinde bu başkaldırıdan doğan en güçlü ve etkili akım, "doğalcı" gerçekçiliktir (bu akımı en iyi temsil eden Ozu Yasujiro olmuştur); savaş sonrasındaysa bu akıma, "bağımsız sol yapımlar"ın gerçekçiliği eklendi. Ama bu gerçekçi yönetmenler kaçınılmaz olarak –geleneklerin aşılması sözkonusu olduğunda bile– eski biçimlere dayanmak zorunda kaldıklarından, gerçek anlamda yeni biçimler ortaya koyamadılar. Eski biçimlerin dönüşümü gerçekleşemediğinden yeni filmler, aksine, onları daha da güçlendirdiler. Bu akımın en tanınmış ve başarılı yönetmenleri, Kinoşita Keisuke ve İmai Tadaşi'dir. Seyircileri sinemaya çekme konusunda sezgilerine güvenen Kinoşita Keisuke ve düşünce yapısı son derece rasyonel olan İmai Tadaşi biçim ve içeriğin yenilenmesi ile bu yeniliklerin seyirci tarafından kabul edilmesi arasında bir denge kurmuşlardı. Bunun sonucunda ortaya *Zambaklar Kulesi*, *Pirinç*[5], *Yirmidört Yabaneriği*, *Hüzünlü ve Neşeli Aylar ve Yıllar*[6] gibi filmler çıktı. Bu filmler yeniliklere yer verme ve seyircilerin beğenisini dikkate alma konusunda başarılı oldular ama başka bir düzlemde denge kuramadılar: Temelde de özde de hiçbir yenilik ortaya koyamadılar.

5. İmai Tadaşi'nin filmleri.
6. Kinoşita Keisuke'nin filmleri.

Neredeyse sarsılmaz, tutucu bir ideoloji, Japonların dünya görüşünü gerçekçilerin biçimsel akımı ile kaynaştırdı.

Yeni yönetmenler Nakahira, Şirasaka, Masumura doğal olarak bu geleneksel biçimlere karşı çıkıp yeni biçimler yarattılar. Dolayısıyla hitap ettikleri seyircilerde varolan eski düşünceler kadar eski biçimlerin aksini savunmakla yetinenlerin gerçekleştirdikleri geleneksel filmleri de tanımazlıktan gelme cesaretini gösterdiler. En belirgin özellikleri işte bu cesaretleridir; onlara modernist ismini vermemek, bu yüzden haksızlık olur. Bu yöntem onları günümüz Japon sinemasının en yaratıcı yönetmenleri haline getirdi.

Modernistler yöntemlerinin bilincindedirler. Bu yönleriyle her tür yöntemden yoksun ve sanatlarının tam anlamıyla bilincinde olmayan eski yönetmenlerden kesinlikle farklıdırlar. Üstelik bu yöntemi filmlerine uygulamakla yetinmeyip filmlerini açıklama, aydınlatma, tanıtma ve seyircilerine çalışma tarzlarını anlatma olanaklarından hiçbirini kaçırmıyorlar. Bu da eski yönetmenlerin göstermediği bir davranıştı. Böylece Japon sineması ilk kez kapalılıktan kurtulup topluma açık bir dünya haline geldi, kendini yeniledi ve bunda bir değişimin, zanaatsal düzlemden yapıtların dayandığı yöntemlerin açıklığa kavuşturulduğu bir düzleme geçişin başlangıç noktasını buldu.

Modernist Nakahira "gösterişliler gurubu"na karşı çıkar. Ağırbaşlı ve gösterişli olmayan bir tutum takınması Nakahira'nın da dediği gibi kendine çok pahalıya mal olacak bir şeydi. Ama Nakahira, varolan durum karşısında "kesinlikle sessiz kalamayacağını" da sözlerine ekler. Eleştirmenlerin yalnızca "konusu toplumsal (yani ortak bilince dayalı), öyküsü lirik (yani melodramik), üslubuysa ağırbaşlı (yani tekdüze)" filmleri beğenmeleri karşısında duyduğu öfkeyi dile getirir. Bu öfke yalnızca sinema yazarlarına karşı değil, böyle bir sinema ve böyle bir eleştiri anlayışı yaratan Japon toplumuna karşıdır

aynı zamanda. Bu mücadelede güçler dengesinin kendi aleyhine olduğu açıktır. Bu nedenle Nakahira, daha avantajlı ve daha etkili bir mücadele yürütebilmek için, sorunları yöntemin bazı parçalarıyla sınırlamaya çalışır. "Konuşma sanatı, estetik anlayışı, güzellik, yalınlık, akıcılık" gibi silahları kullanır. Japon toplumunun geleneksel ögeleriyle araya mesafe koyan bir dönemi haber veren töreleri filme alır.

Bir başka modernist, Şirasaka ise "eski Japon sinemasının belsoğukluğuna yakalandığını" dile getirir. Ona göre günümüz sinemasında çalışmak "belsoğukluğu olan bir kadınla yatmaya" benzer. Gururu, bu çevrede "kanını kirletmesini" yasaklamaktadır. Silahı, "duyarlılığını ve ruh gücünü" duruma uygun ve ustalıklı bir biçimde kullanmaktır. Çalışmalarında "her zaman duyarlılığının uyarılarını esas aldığını" belirtir. "Açık ve belirgin, yarı dramatik yarı komik ahlak tasvirleri ve vurucu bir üslup aracılığıyla toplumsal çelişkileri ve kültürel tutarsızlıkları anlatmayı amaç edinen Şirasaka, tıpkı Nakahira gibi, pek ağırlığı olmayan toplumsal fenomenleri filme çekerek yeni üslupta pek çok komedi ortaya çıkarmıştır. Kuşkusuz, bu işi de iyi yapar, "duyarlılığı" sayesinde iyi yapar. Şirasaka, yeniliğin bir "fiziksel güç" sorunu olduğunu anlamıştır. *Hüzünlü ve Neşeli Aylar ve Yıllar*'ın "dünyanın en kötü filmi" olduğunu söyler açık açık. Ne var ki, bu özlü eleştiriye hiçbir şey eklememesi yüzünden bu filmleri destekleyen Japon toplumunun iyileştirilmesi için gerekli çabaları bir yana bırakmakla suçlanabilir. Kaldı ki, günümüzde Şirasaka ustaca yazılmış senaryolarında yalnızca "modern duyarlılığa" dayalı yüzeysel bir eleştiri getirmeyi sürdürmektedir.

Modernist Masumura, Japon sinemasını da etkileyen hakim toplumsal ortama ve sıradan şiirselliğe tamamen sırtını döndü ve "ısrarla insanların ateşli tutkularını ve istemlerini dile getirmeyi kendine amaç" edindi. Üç yönetmen arasında toplumsal ilişkileri en iyi çözenlerden biri olan Masumura

şöyle der: "Japon sineması, tam anlamıyla ne özgürlüğün ne de bireyin varolduğu güdümlü ve kontrollü bir toplum olan Japon toplumunun kurallarına uygun yaşayanların heyecanlarını ve duygularını konu edindi ve yalnızca bu toplumun içinde hapsolmuş insanların davranışlarını, hakim insan ilişkileri altında ezilenlerin iç çelişkilerini dile getirmekle yetindi: Japon sineması, özgürlüğün yokedilmesini betimler." Bu yüzden Masumura, yalnızca güzel insanları, iki yıl Avrupa'da kalmış, kendisinin de yakından tanıdığı güçlü, hayat dolu, güzel insanları anlatmaya karar verdi. Bu konudaki düşüncelerini ("böyle bir yöntem doğru mu yoksa değil mi?") bir sonuca ulaştırmadan perdeye bir dizi azgın insan görüntüsü getirdi: *Öpücük*'teki aşık gençler, *Mavi Gök Altındaki Genç Kız*'daki hizmetçinin kızı, *Sıcak Dalgası*'ndaki İşivatari Gin. Masumura'nın durumu, yeni yönetmenlerin modernizmine iyi bir örnektir.

Japon sinemasındaki biçimlerin arkaizminden son derece bıkmış olan yönetmenler, bu geleneği tümüyle reddedip hararetle eleştirdiler. Ama bu biçimin Japon toplumunun sürüp giden arkaizminde bulduğu desteğin ve bunları birleştiren çözülmez bağın da bilincindeydiler. Bunun için son güçlerine kadar mücadele etmeleri gerektiğini biliyorlardı. Kendilerinden önceki yönetmenlerin –bunları saygıyla anmamız gerekir– birçoğunun da karşılarındaki gücün bilincinde olduklarını, gene de yılmadan mücadele edip sonunda kesin bir yenilgiye uğradıklarını biliyorlardı. Modernistler, bu noktada, filmlerinin içeriği aracılığıyla Japon toplumunun arkaizmine karşı doğrudan bir mücadele vermeye gerek görmediler. Toplumsal gerçeklik ve Japon sinemasının geleneksel biçimiyle ilgisiz kavramlardan hareketle biçimlendirilmiş insan tiplerini perdeye aktararak seyircilere heyecanları ve inandırıcı kanıtları aktarmaktan yana değil de onlarda bir "şok" uyandırmaktan yana tavır aldılar.

Ve bu girişim başarılı oldu. Kendini Japon toplumunun biçimlerine yayılmış duraganlığa bırakmış olan sinema dünyası için tam anlamıyla "şoke edici" bir olaydı bu.

Modernistlerin Japon sinemasına böyle bir giriş yapmaları, yalnızca sanatsal eğilimlerinden, bilgilerinden ya da toplumsal bilinçlerinden kaynaklanmıyordu. Bu, büyük yapım şirketlerinin o günkü (1955'den 1959'a) durumuna ve genel olarak Japon toplumuna açık bir tepkiyi dile getiriyordu. Beyaz perdeye başarılı bir giriş yapabilmek için bundan daha iyi bir biçim bulunamazdı.

Savaşın sona ermesinden birkaç yıl sonra, tüm Japonya'yı toplumsal karışıklıklar alt üst ettiğinde, özgürlüğü ve insan haklarını savunanlar, hakim düzene ve geleneksel toplumsal ilişkilere karşı amansız bir mücadeleye giriştiler. Yapım şirketleri geleneksel içerik ve biçimli yapıtların yanı sıra içerikleri açısından arkaizme karşı mücadeleye yakın olan filmlere de destek vermeye başladılar. Kinoşita, İmai, Kurosava gibi yönetmenler bu fırsatı değerlendirip genç seyircilerin büyük desteğini aldılar. Ama görünürde demokratikleşme çabası içinde olan devlet iktidarı, savaş sonu yıllarında giderek arkaizmin savunucusu kimliğini gizlemez oldu. Bu durum biraz geç de olsa, sinemada da kendini belli etti. Ama özgürlük ve insan hakları için mücadele devam etti. 1950'den sonra, bu mücadeleye katılan güçlerce desteklenen Kinoşita, İmai, Kurosava gibi birkaç yönetmen olağanüstü bir savunma mücadelesi vermeyi sürdürdüler. *Gelecek Karşılaşmamıza Kadar*, *Yaşamak*, *Japonya'nın Trajedisi*, *Zambaklar Kulesi*, *Kadınlar Bahçesi* bu mücadelenin en çok anılmaya değer yapıtları oldular. Ellili yılların ikinci yarısında, savaşın bitmesinden on yıl sonra yenilgi döneminin toplumsal karışıklıkları yatıştı, genelde az çok bir düzene kavuşuldu ve insanların günlük geçim derdi kalmadı. Siyasal açıdan, ilerici güçler ile tutucu güçler arasındaki denge, dünya çapında iki süper gücün etki alan-

larını oluşturup birbirleriyle karşıtlaşması değişmeksizin öylece kalakalıyordu: Nisbi bir istikrar dönemine girmiş bulunuyorduk. Sinema alanındaysa Kinoşita, İmai, Kurosava tarafından yürütülen mücadeleyi bir zamanlar desteklemiş olan seyirciler, Japon toplumuyla bütünleşme yolundaydılar; çok geçmedi, onların duyarlılıkları da tutucu bir kisveye büründü. Sonuçta, tüm umutlarını özgürlüğe ve insan haklarının güçlendirilmesine bağlamış olan bir avuç yönetmen de kendi yol arkadaşlarını yitirdi. Çok ince ve belirgin bir duyarlılığa sahip olan Kinoşita Keisuke, halk ile bağlarını, onu günün olaylar dünyasına çekerek sürdürmeye yöneldi; inandığı şeylere sadık kalan Kurosava Akira, kendine özgü nitelikleri naif bir biçimde tarihsel dramlarda yoğunlaştırmayı denedi; gerçekçilikten asla vazgeçmeyen İmai Tadaşi, sonunda Çikamatsu'nun[7] dünyasında bulduğunu sandığı yeni bir dramaturji peşine düştü. Japon sinemasının en iyileri olan bu yönetmenlerin çabaları, yenilikçi güçlerin ürkütücü durgunluğunu bozmakta sonuçsuz kaldı.

Bu durgunluk dönemi boyunca melodram (Japon sinemasının en geleneksel biçimi) izleyicilerinin sayısı azalmaya başladı. Bu, savaş sonrası Japonyası'ndaki demokratikleşme sürecinin tüm kısıtlılığına karşın birtakım başarılar elde ettiğinin de kanıtıydı. Ama şu sorun hâlâ çözümlenememişti: Garip bir denge ve istikrar içinde sıkışıp kalmış bir durumdan hareketle yeni bir yönelim nasıl bulunurdu?

İşte bu zor anda film şirketlerinin en güçlü rakibi olan televizyon ortaya çıktı. Tüm sinema dünyası, petrol rafinerisine dönüşmüş Hollywood hortlağına korku dolu gözlerle bakıyordu. Televizyon etkisini arttırdı. Amerikalı Sharp kardeş-

7. Edo döneminin tanınmış dram yazarı.

ler ile Japon Rikidozan[8] arasındaki mücadele, komik yanları ağır basan programlar ve Kaneda–Nagaşima[9] beysbol karşılaşması, kuşkusuz, son derece saçma ve aptalca olan filmlerden çok daha fazla izleyici çekmeye başladı.

Modernistler işte bu noktada ortaya çıktılar. Nakahira halka gösterilen ilk filmi *Gençlik Tutkusu*'nda üç S'nin (*speed, sex, thrill*[10]) eşsiz, gösterişli ve tam bir tanımını yaptı. Televizyonla mücadeleye giren film şirketlerinin isteklerine mükemmel bir şekilde cevap veren bir film. Nakahira, yalnızca eleştirel düşünce yapısı sayesinde sözkonusu modern anlatıma ulaşabildi. Üç S'yi kendi lehine çevirip onları kendi eleştirisinin konusu haline getirdi. Böylece film şirketlerinin televizyona karşı yürüttükleri savunma savaşının lideri oldu. Sinik bir eleştiri getirdiği, moda olmuş, gözle görünür toplumsal fenomenlerde uzmanlaştı.

Şirasaka'nın komedilerinin hareket noktasını –çaresiz– televizyon komedilerinden daha ilginç ve eğlenceli olma zorunluluğu oluşturdu. Televizyon, yalnızca bir an için göz atılsa bile her an izleyicinin ilgisini çekmek zorundadır, dolayısıyla Şirasaka'nın komedileri de ilgiyi hep ayakta tutmalıydı. Bu hedefe ulaşmak için Şirasaka yetkin bir üsluplaşma ortaya koydu: Az diyalog, az hareket; ama her şey sonuna kadar Şirasaka'nın modern duyarlılığıyla dolu; az ve öz, esprili. Özyaşamöyküsel romanların havasına alışmış izleyiciler, bu stilize edilmiş görüntüler karşısında çok rahat olmasalar da Şirasaka'nın bu durumu kesinlikle dikkate almaması gerekiyordu.

Masumura'nın yeni kahraman tipi de televizyona karşı

8. Rikidozan, Amerikalı Sharp kardeşlere karşı mücadeleleriyle ünlü, çok tanınmış bir *catch* güreşçisiydi. Aralık 1963'te bir yakuza örgütü tarafından öldürüldü.

9. Japonya'da tanınmış beysbol oyuncuları.

10. Metinde İngilizce: "Sürat, Seks, Ürperti". *Thrill*'in Japonca söyleniş biçimi, çevriyazının başharfinin bir S olduğunu ortaya koyuyor.

bir meydan okumaydı. Televizyon kahramanlarının belirgin bir kişiliği ve kolay akılda kalacak tek bir davranış biçimi olmalıydı ki seyircilere güven aşılasın. Masumura bu kalıplaşmadan yararlanıp tam tersini yaptı: Tam anlamıyla özgür olan, her yönüyle özgür bir yaşam sürdüren kanlı canlı kahramanlar yarattı. Bu, izleyiciyi şoke etmeye yetti. Masumura, toplumsal gerçeklik ya da gerçekdışılık sorununu bilerek görmemezlikten geldi ve izleyicilere karşı tamamen Şirasaka gibi bir tutum takındı. Modernistler yalnızca film şirketlerinin acil taleplerini karşılamakla kalmadılar, sinema sanatının durgun dünyasında yenilik ateşi de yaktılar.

1958 Haziran ayından bu yana modernistler daha karmaşık girişimlerde bulunmaya başladılar.

Masumura/Şirasaka ekibi, Kaiko Takeşi'nin özgün bir yapıtından hareketle *Devler ve Oyuncaklar*'ı gerçekleştirecek. Bu proje, kapitalizmin akıl almaz çarkları arasında giderek yok olan insan saygınlığı gibi cüretli bir konuyu ele almaktadır. Biçimsel açıdan bu film, her iki yönetmenin çalışmasının bir devamı niteliğindedir, ancak yeni içerik, toplumsal mekanizmaların titizlikle yeniden tanımlanması, gene de biçimi etkileyip bir ölçüde onu değiştiriyor. Bu sorun nasıl çözümlenecek? Büyük bir olasılıkla Masumura, filmin kahramanlarını özellikle güçlü bir atılganlıkla donatarak durmadan yok olup durmadan yeniden doğan bir enerji sürecini betimleyecek, böylece insana olan güvenini sürdürmeye çalışacaktır. Peki bu, Şirasaka'nın yergi yüklü soğukkanlılığıyla nasıl uyuşacak? Bu ortak yapıt, bu yönetmenlerin gelecekleri açısından temel bir mihenk taşı oluşturacaktır.

Nakahira, pek yakında bize yazar Niva Fumio'nun yapıtından uyarlanan *Dört Mevsimlik Arzular* filmini sunacak. Böylece *Erdemin Yanılgıları*'ndan sonra girdiği altı ayı aşan suskunluk dönemine son veriyor. "Yaşamın köpüğü" olarak çağımızın toplumsal olgularını irdeleyip eleştiren Nakahira,

insan psikolojisinin ve fizyolojisinin derinliklerine ulaşmaya çalışıyor. Bu derinlikler Naruse Mikio'nun ve Toyota Şiro'nun da gözde konularıdır. Bu evrene Nakahira hangi yeni anlatım biçimiyle yaklaşacak? Ve bu yeni anlatım biçimiyle Japon sinemasında hangi yeni evreni yaratacak? Bu yapıt da önemli bir kavşak noktası oluşturuyor; Nakahira'nın eleştirel tutumunun gerçekten ciddi ve sağlam olup olmadığını anlamamızı sağlayacak.

Modernistlerin hem biçim hem içerik açısından (Japon toplumunun görece istikrarı nedeniyle) sürekli karışıklığa uğrama tehlikesiyle karşı karşıya olan tutumu, temelde, televizyonun tehdidi altındaki Japon sinemasının günümüzdeki durumuna dayanmaktadır; daha önce bundan sözettim. Ayrıca modernistlerin getirdikleri biçimsel yenilikler sayesinde Japon sinemasında bir gedik açmakta olduklarından da sözettim. Şimdi sorun, gelişmeleri içinde Japon toplumunun ve sinemasının arkaizmine karşı çıkıp bir yenilenme, içerikte bir modernleşme sağlayıp sağlayamayacaklarıdır. Modernistler, bu sorunla zorunlu olarak karşılaşacaklar, çünkü yalnızca biçimlerdeki bir yenilenme, onlara, arkaik öğelerin varlıklarını sürdürdüğü bir toplum içinde yaşayan ve kendileri de bu ögelerin içinde yer alan izleyicilerin büyük desteğini sağlamayacaktır. Günümüzde onları destekleyenler yalnızca vatansızlara benzeyen bir grup aydın ile toplumla henüz tümüyle bütünleşmemiş gençler. Modernistlerin gördüğü destek, halkın Kinoşita ya da İmai'ye beslediği güvenle karşılaştırılamaz bile; tabii Kinoşita ve İmai'nin halkın kafasındaki karışıklığı da paylaştıklarını eklemek gerekir. Günümüzde durum şöyle: *47 Gezgin Samuray*[11] gişe rekorları kırarken, eskiden başkal-

11. Burada Matsuda Sadatsu'nun, Şindo'nun bir senaryosundan hareketle yaptığı versiyon sözkonusu.

dırının büyük simgesi olan (Nakahira'nın *Gençlik Tutkusu* ile sinemaya yeni girdiği dönemlerde) İşihara Yujiro[12], tövbekâr bir oğulmuş gibi, saygıyla ağabeyinin –sağduyunun ve dengenin simgesi– peşi sıra yürüyen küçük kardeşmiş gibi davranıyor.

Modernistler, günümüzde yolların kesişme noktasındalar. Çıkar yollardan biri şu: Yumuşayabilir, biçimlere yenilik getirmeyi bir oyuna dönüştürüp içerik olarak arkaik güçlere boyun eğer ve tamamen teknik bir düzeyde dürüst bir yönetmen olarak yaşayıp ayakta kalabilirler. Öbür yolsa eleştirel düşünce yapısını ve anlatım gücünü, Japon toplumunun arkaizmine karşı içerik mücadelesi için seferber etmek. Bu mücadele hangi biçimleri yaratacak? Bunu bilmiyorum. Modernistlerin de bunu bildiklerinden emin değilim. Ama bu yönde ilk adım, *Devler ve Oyuncaklar* ve *Dört Mevsimlik Arzular* ile atılmadı mı ve bu mücadelenin tohumları orada belirmediler mi? Modernistlerin gücünü yitirme anlamına gelen ilk yolu değil, ikincisini seçeceklerinden eminim. Neden? Çünkü Japon sinemasına bir yenilik getirecek başka gedik yok; çünkü bu duvarın sonsuza dek sağlam kalacağı düşünülemez. Kuşkusuz gerektiğinde, belirli bir durumda bu gediği genişletecek, yeni bir çağ başlatıp yepyeni bir düzen getirecek kadar güçlü olan yenilikçiler de ortaya çıkacaklardır. Dönemlere ve durumlara göre yenilikçilerin farklı politikaları olacak. Modernistlerin, kendilerinden önce gelenlere karşı (İmai, Kurosava gibi, kendilerine zemin hazırlayan ve savaş sırasında ilk aşamaya ulaşan sinemacılara karşı; demokrasinin yüceltilerek övgülere boğulduğu savaş sonrası yıllarında yenilikçi olarak önplana çıkan yönetmenlere karşı) karışık ve çelişkili

12. Romandan sinemaya uyarlayarak üne kavuştuğu *Güneş Mevsimi*'nin yaratıcısı İşihara Şintaro'nun kardeşi, oyuncu.

duygularla dolu olmaları muhtemeldir. Sartre'ın yazarlar için söylediği söz, sinemacılar için de geçerlidir: "Yazar için kesinlikle kaçamak yol olmadığına göre ondan istediğimiz, yaşadığı çağı yarı belinden kavramasıdır. Çağın kendisi, yazarın yegane şansıdır. Bu çağ bu yapıt yaratıcı için vardır ve bu yapıt yaratıcı bu çağ için vardır."

Günümüz Japon sinemasının kaderinden sorumlu olmanın sefası ve cefası kuşkusuz modernistlere aittir. Ve bu yenilenmeden yana olan bütün izleyicilerin ve bütün eleştirmenlerin onların yapıtlarını yakın bir ilgiyle karşılamaları ve eleştirmeleri gerekir. Modernistler yenilikçiler olma konumunu koruyamaz ve bu yolda ilerleyemezlerse, bu yalnızca günümüz Japon toplumu ve sineması için değil, aynı zamanda yarının Japon toplumu ve sineması için de kötü olacaktır.

(*Eiga-hihyo*, "Sinema Haberleri", Temmuz 1958)

Yönetmen olarak yeniyim, ama altı yıl asistanlık yaptıktan sonra bir filmin *iş* yapıp yapmayacağı sorusu, ister istemez insanın aklına takılıyor. "Bir film iş yapıyor"; bu, çok sayıda seyircinin sinemaya gidip o filmi izlediğini ifade ediyor. Yönetmen, seyircilerin tepkileriyle yakından ilgilidir kuşkusuz. (Tabii, gişe hasılatlarının miktarıyla ilgilenip seyircilerin tepkilerine önem vermeyen yönetmenler de var.) Öyle ya da böyle, çalışmalarında belli bir yol izleyen bir sinemacının, işini bildiği gibi yapmayı sürdürebilmek için, günün sineması çerçevesinde seyircilerin mutlaka desteğini sağlaması gereklidir. Seyircilerden bağımsız bir sinema düşünülemez.

Bir süredir, *fair play*[1] olmayan filmlerin giderek daha çok *iş yaptığını* görüp kızıyorum: Sözgelimi *Onüç Basamağa Doğru Yol* ya da *Soğuk Rüzgarların Adamı*.[2]

Seyircilerin en çok istedikleri şey, *otantik* (özgün) olanı görmek: Bu filmlerde nazilerin gerçek acımasızlıklarını ya da Üstad Mişima Yukio'nun gerçek yüzünü görmek istiyorlar.

Ama onlara gösterilen, aslında, *otantik* görünümün *sahte* kılıfları yalnızca. Beni saran, "hafif bir kızgınlık" değil, gerçek bir öfke. Dahası, hiçbir eleştirmenin ortaya çıkıp da bu filmleri acımasızca eleştirmemesi beni çıldırtıyor.

Onüç Basamağa Doğru Yol, nazilerin yaptıkları inanılmaz zulümden sonra uğradıkları korkunç yenilginin görüntü

1. Metinde İngilizce.
2. Masumura Yasuzo'nun, filmi; başrolü ünlü yazar Mişima tarafından oynandı (1960).

aracılığıyla ortaya konulmasından başka bir şey değil. Bu filmde, uzun zamandan beri anlatılan şeyleri bulan seyirciler, durumu yanlızca kabullenmekle yetiniyorlar. Sözkonusu zulüm, hayal güçlerini aşsa da, bu olsa olsa ancak bir an için şaşkınlığa neden olabiliyor, hepsi bu. Yapılan zulmün anlamı (o gün için ve de bugün için) hiçbir şekilde ortaya konmuyor; film, seyircinin olaylar hakkında bir kere daha düşünmesine hiçbir şekilde yol açmıyor.

Bunun nedeni bir an için olsun yönetmenin öznelliğinin hissedilememesinde yatıyor, ne karelerin seçimi ve işlenişinde, ne kompozisyonlarında ve kurguda, ne seste ne de müziğin kullanımında. Bu film yalnızca seyirciyi şaşırtmak amacıyla yapılmış bir gösteriden başka bir şey değil.

Bu filmin yönetmeni kim, bilmiyorum. Kuşkusuz, başından beri bu tür bir gösteri hazırlamayı amaçlamış olmalı. Kaldı ki, yönetmenin öznelliğini ve amaçlarını eleştirmenin, kendi adıma, çocukça bir hareket olduğunu düşünüyorum. Belki eleştirmenlerin daha sert bir eleştiri getirmemelerinin nedeni de budur. Ama bu gösterinin *malzemesi*, "Tekgözlü Küçük Dahi ve Ayı Kız"la[3] aynı yapıda değil. Böylesi bir malzemeyi (anlamı son derece önemli olan malzemeyi) kullanan bir film, yönetmenin öznelliğini işe karıştırmadan, yalnızca seyircilerin bilincinde yeralan basmakalıp düşünceleri pekiştirmeye ve sağlamlaştırmaya yarar. Hiç kuşku yok ki bu, bağışlanması güç bir davranış.

Masumura Yasuzo'nun filmi *Soğuk Rüzgarların Adamı*'nı da (başrolünde Mişima Yukio oynuyor) hiç kimse eleştirmedi; tabii bunda pek şaşacak bir şey yok: Herkes, Masumura'nın güç bir durumda, hatta tam anlamıyla imkansız bir

3. Japon çocuk masallarının kahramanları.

durumda olduğunu belli ki hissetmiş. Bu film, açıkçası Masumura'nın en kötü filmi.

Her şeyden önce: Masumura, neden *yakuza*'ların[4] aşağılık ve düşkün bireyler olduklarını göstermek istedi? Bunu anlayamıyorum. O zamana kadar kadın ve erkek kahramanlarını son derece makul, serinkanlı kişiler olarak çizerdi. Çevre mitosunu kasten bir yana bırakıp her tür "atmosferi" göz ardı ederek duygusallıkla tüm köprüleri yıkar, arzularını ve ihtiraslarını açıkça ortaya koyan kahramanları gözler önüne serer, filmlerinde de bu insanları hep savunurdu. Masumura, düşkün *yakuza*'ları işleme fikrine şimdi nereden kapılmıştı?

Nedeni, Mişima Yukio'yu baş oyuncu olarak kullanmak zorunda kalmasıydı sanırım. Masumura, kahraman olarak Mişima Yukio'yu kullanma fikrinden dolayı ne yapacağını şaşırmış olmasın? Senaryo (Kikujima Ryuzo/ Ando Hideo), pişmanlık duyan bir *yakuza*'nın, modası geçmiş öyküsünü anlatır. Biz, Masumura'nın, bütün bu öyküyü ters yüz etmesini beklerdik. Çünkü pişmanlık kadar düşüncelerine uzak bir konu yoktur. Ama o, yalnızca tek bir değişiklik yapmış: Senaryoda her şeye karşın oldukça dikkat çekici bir kişilik olarak çizilmiş kahramanı, zayıf ve korkak bir *yakuza*'ya dönüştürmüş. Bazıları bunu Masumura'nın "olağanüstü esini"nin kanıtı olarak görebilir. Gazeteci dostlarımdan biri bunu öve öve bitiremedi. Bu, daha çok yönetmenin sağlam toplum bilincini kanıtlasa da şu soru (bu, bambaşka bir sorun oluşturuyor) hâlâ varlığını sürdürüyor: Yönetmenin öznel iradesi malzemeyi etkiler mi etkilemez mi? Gerçekte kendi adıma, Masumura'nın alışkanlıklarına bağlı kalıp Mişima'yı, pişmanlık duymayan, insanca duygulardan yoksun, hatta acımasız, yani tam bir

4. Bir tür Mafia; genelde sağ radikal çeteler halinde örgütlenme görülür; kökeni samuraylara dayanmaktadır.

yakuza olarak işlemesini isterdim. Bu durumda, karşımızda Masumura'nın tipik kahramanlarından birini bulacaktık. Sinemacı, tümüyle öznel bir kamera aracılığıyla böyle bir kişilik yaratmakla (ancak film dünyasında bu tür bir öznel yaratı tam bir özerklik kazanacaktır) toplumsal ilişkilere belli bir gerilim katacak, dolayısıyla da eleştirel bir işlevi yerine getirmiş olacaktı: Japon sinemasında ilk kez bu tür bir olayla karşılaşılacaktı. Böylece film değil de yönetmenin öznel evreni gerçeklik içindeki öznel bir evren olarak yerini alacaktı. Ardından gelen yeni yönetmenler, Masumura'ya getirdiği bu yenilik için minnettar kalacaklardı. Oysa kahramanı zavallı bir *yakuza*'ya dönüştürerek Masumura kendine özgü evrenin yapısını ve mimarisini de yıkmış oldu. Bu başarısızlığın nedeni neydi? (Ya da: Mişima'ya neden zavallı bir *yakuza* rolü oynattı?) Masumura başrolü Mişima Yukio'nun oynadığı *Soğuk Rüzgarların Adamı*'nı çevirmek zorundaydı. Şu sorun kuşkusuz onu çözülmesi güç bir sorunla karşı karşıya getirdi: Gerçek dünyanın, günümüzün bir kahramanı olan Mişima Yukio'nun perdede Masumura'nın film evreninin kahramanı olması için ne yapmalıydı? O an aklına, Mişima'nın filmde canlandırdığı kişiliğe, ona yaşamda genellikle mal edilenin tam zıddı bir karakter vermek düşüncesi geldi. Mişima'nın yaşamdaki imajının film evrenine yansımasını bu davranışla engellemeye çalışan Masumura, kuşkusuz, böylelikle sözkonusu evrenini koruyabileceğini düşündü. Sinemacının amacının ne olduğu sorusuna gelince: Ya seyircilerin Mişima'yı şahsen tanımadıklarını sandı (veya tanısalar da Vakao ya da Funakeşi Eiji gibi oyunculardan daha önemli bulmayacaklarını düşündü), bu durumda zavallı bir *yakuza* imajını kolayca kabul ettirebilirdi; ya da seyirciyi, Mişima'nın baştan sona böyle bir *yakuza rolünü oynadığına* inandırması gerektiğini düşündü. İlk düşünce kesin bir hata olurdu: Seyirciler elbette ki yazar Mişima ile bir şekilde karşılaşmıştı; Mişima'nın oynadığı rolle Va-

kao Ayako ve Funakeşi Eiji'nin rolleri arasında elbette ki büyük bir fark vardı. İkinci olasılık bana daha ilginç geliyor. Masumura, rolle hiç benzerliği olmayan bir kişinin bu rolü *oynadığı*'nı açıkça vurgulasaydı, seyirciler de bu rolle özdeşleşemeyip bundan rahatsızlık duyacaklardı. Ve kişiyle rol arasındaki uyumsuzluk, hem sözkonusu kişi, hem bağlam açısından eleştirel bir işlevi yerine getirecekti. Ama Mişima, yorumuyla, bir *rol oynadığını* göstermeyi denemedi, aksine kahramanın kişiliğine bürünmeye çalıştı. Dolayısıyla Masumura'nın amaçları arasında olsa bile ortaya bir kişilik eleştirisi çıkmadı. Yönetmenin kendine özgü evreninden kaynaklanan bir yapıt da ortaya çıkamadı...

Burada soracağım en önemli soru şu: Masumura, her zaman olduğu gibi bu filmde de kendine özgü bir evren yaratmak istedi mi? Gerçekten zavallı bir *yakuza*'yı mı anlatmak istedi? Sanırım istemedi. Kanımca, ilgilendiği bu zavallı *yakuza* değil de Mişima Yukio'nun ta kendisiydi! Seyirci için de önemli olan Mişima'nın kendisiydi. Dolayısıyla eleştirel yaklaşım zavallı *yakuza*'yı değil de Mişima Yukio'nun kendisini hedef almalıydı. Masumura kendi öznel istencinin bilincinde olsaydı, oyuncuya bu zavallı *yakuza* rolünü vermesi kötü olmazdı; kendi evrenini Mişima'nın eleştirisi içinde de verebilir, ortaya benzersiz bir kahraman çıkarırdı.

Ama yönetmen bu yönde davranmadığından, sözkonusu film Masumura'nın bir yapıtı olarak kabul edilemez. Masumura'nın Mişima'yı kahramandan daha ilginç bulmuş olması, kınanacak bir şey değil. Hatta bunun doğal olduğu bile söylenebilir. Benim karşı çıktığım nokta, Masumura'nın ilgi alanının ve türünün bilincinde olmaması (ya da bu bilincinin yetersiz kalmasıdır). İşte Masumura'nın, sonuçta, kendi isteklerine olduğu kadar seyircilerin de isteklerine sırt çeviren bir film gerçekleştirmesinin nedeni bu. Belki de nedenleri ortaya koyamamanın verdiği bir iç doyumsuzluğun kaynağı da bu.

Masumura, kendi öznel *istenci*'ni yolundan saptırdı. Daha önceki filmleriyle karşılaştırıldığında *Soğuk Rüzgarların Adamı*'nın öznel *istenç*'ten ne kadar yoksun bir yapıt olduğu görülecektir. Filmin her planı, dayanılmaz bir biçimde belirsiz. Oysa sözkonusu planlar geçmişteki yapıtların planlarına benzer görünüyorlar. Ancak bu planların her birinin anlam ve içeriği tümüyle farklı. Yönetmenin öznel *istenci* işin içine girmeyince, çekim açıları, çerçevelemeler, kişilerin yerleşim düzeni daha önceki yapıtlara benzer olsa da *Soğuk Rüzgarların Adamı*'nın her planı sanki bir nefesle yok olup gidecek kadar dayanıksız.

Bir sinemacı, gerçekte, çok sayıda plan ya da sahne yaratan biri değildir. O halde sorulması gereken soru şu olmalı: Yönetmen kendine özgü plan ve sahnelerde, öznel iradesini işin içine katmayı sürdürüyor mu yoksa artık yoruldu mu?

Bir zamanlar, Robert Flaherty'nin iki filmini, *Nanuk* ve *Louisiana Story*'yi (Serseri Aşıklar) aynı gün içinde görme olanağı bulmuştum. 1922 yılında çevrilen ve Eskimoların yaşamını anlatan ilk filmde şöyle bir sahne vardır: Eskimolar bir fokun kıyıya sokulmasını sağlayarak onu yakalarlar. Hayvan, beslenmeleri ve yaşamlarını sürdürebilmeleri için gerekli, son derece önemli bir ganimettir. Fok direnir. Her iki tarafta da amansız bir mücadele başlar. Belli bir anda Flaherty, açık denizde yüzen fokların göründüğü bir planı araya sokar. Sanki insanlar tarafından yakalanıp kıyıya çekilen arkadaşları için üzülüyormuşçasına foklar, denizin karamsı yüzeyine çıkarlar. Bu görüntü, yaşamın acımasızlığını, son derece katı bir biçimde gözler önüne serer. İşte burada, yönetmenin bakış açısı algılanır: Açıkçası, sağ kalabilmek için mücadele etmenin çok güç olduğu bu acımasız yaşam koşullarının son derece bilincinde, öznel bir bakış açısıdır, bu.

1948'de çevrilmiş olan diğer film, *Louisiana Story*'de bir petrol kuyusu yakınındaki bataklıklarda yaşayan vahşi bir

gencin yaşamı anlatılır. Burada da iki rakibin birbiriyle kıyasıya mücadele ettiği bir sahne vardır: Olay, genç çocuk ile bir timsah arasında geçer. Bir an sahne kesilir, genç çocuğu için endişelenen babanın yüzü görüntüye girer. Sonunda, tehlike geçer. Sahnenin tümüne bir hafiflik hakimdir. İnsanda, kendisi de güvenli bir yerde duran yönetmenin bu sahneyi uzaktan gözlediği izlenimi uyanır.

Birbirine koşut bu iki mücadele sahnesi, gerçekte birbirinden kesinlikle farklıdır: Mücadeleye tanıklık edenin plandaki öznel etkisi, ilk durumda çok güçlü, ikincisindeyse çok zayıftır. *Louisiana Story*'nin, Standart Oil'in parasal desteğiyle çevrilmiş bir reklam filmi olması, bence, burada çok önemli değil. Asıl sorun, yönetmen Flaherty'nin artık yaşlı ve yorgun olması.

Bundan dayanılmaz bir üzüntü duydum. Neden dayanılmaz? Kendim de bundan kaçamayacağım için. *Soğuk Rüzgarların Adamı*'nı gördüğümde de aynı üzüntüyü duydum. Üzücü bir soru: Sakın Masumura da daha şimdiden güçten düşmüş olmasın? Tabii ki Masumura'nın tamamen gücünü yitirmiş olduğunu söylemek istemiyorum. Ama bütün yönetmenler eninde sonunda bu tehlikeyle karşı karşıyalar. Bir yönetmen öznel iradesini yitirmeye görsün, onu bekleyen tek şey, güçsüzlüktür. Hızla, çarkın yalnızca bir vidası durumuna düşer ve filmlerini mekanik olarak gerçekleştirir. Günümüz stüdyolarında durmadan film çeken yönetmenlerin bu sona fazla şaşırmamaları gerekir: Yönetmenin öznel iradesini yitirmemesi için öncelikle bu rolü oynamayı reddetmesi gerekir. Böyle bir redde neden olan direnç, yönetmenin sürekli olarak bu iradeyi ortaya koymasını sağlayan itici güç olacaktır.

Jean-Luc Godard'ın, sinemanın çekici yönünün, süreksizliğin sürekliliğinden kaynaklandığını bize yeniden hatırlatan filmi *A Bout de Souffle* (Nefes Nefese) gerçekten harika bir film. Burada ilginç başka bir görüntü ortaya çıkıveriyor:

Açıkça görüldüğü üzere yönetmen bütün yaşamını yönetmenlik yaparak yaşayıp tüketebileceğini ummuyor. Belki de öznel iradesinin, filmin başından sonuna kadar açıkça kendini göstermesi, bundan kaynaklanıyor.

Zavallı Japon yönetmenleri, sinema dünyasının zavallı insanları buna cesaret edemezler. Yaptıkları işin istikrarını ve sürekliliğini düşünmeden edemezler. İşte en büyük tehlike burada. Öznel irademizi yitirdiğimizde, kanımca, bir ahatlama hissederiz. Sinema adamının bu tehlikeden uzak durması için her filmi, her planı bu iradenin ışığında denetleyerek çevirmekten başka çaresi yoktur. Seyircilerle ancak bu yolla *sahte olmayan* bir bağ kurabilecektir.

Şimdiye kadar tek bir film çevirmiş, ikinci filmine bu yakınlarda başlayacak biri olmama karşın yönetmenleri güçten düşmekle suçlayıp eleştirmem garip gelebilir. Ama günümüz gerçeği şöyle bir göz önüne getirildiğinde, ne kadar çok yönetmenin öznel iradesini yitirmiş olduğu yeniden hatırlandığında, getirdiğim bu eleştiride hiç de haksız olmadığım anlaşılacaktır. Filmlerimde, günümüzde içinde bulunduğumuz durumun ciddiyetini bir an için akıldan çıkarmaksızın öznel irademi güçlendirmekten başka seçeneğim yok.

İkinci filmim *Gençliğin Acımasız Öyküleri* de sözkonusu günümüz durumunun acımasızlığı, daha doğrusu, bu durumun neden olduğu çelişkilerin kurbanı olan gençlik üstüne olacak.

(Haziran 1960)

Yönetmenlerin Yeni Tutumu Olarak Sürekli Kendini Yadsıma

Seyirciler, günümüz Japon sinemasından bıktılar. Hangi film olursa olsun seyrediyorlar, sinemaya da yalnızca alışkanlıktan gidiyorlar. Yeni sinema, boşluk ve tekdüzelik içine düşmüş olan bu seyircileri şaşırtmayı ve yeni bir seyirci kitlesi yaratmayı amaçlıyor.

Bu nedenle, yeni sinemanın her şeyden önce kişisel bir film, sinemacının *öznelliğini ortaya çıkaran* bir yönetmen filmi olması gerekiyor. Yönetmen ile seyirciler arasında bir diyalog, ancak yapıt açığa vurulmuş bir öznelliğin ifadesiyse, gerçeklikle bir gerilim ilişkisine girebiliyorsa ve eleştirel bir görev yerine getiriyorsa kurulabilir. Sinema ancak bu yolda ilerleme kaydedebilir.

Bununla birlikte, henüz bu tür filmler yapan yeni yönetmenler yok. Herkes de endüstriyel sinema kurul uşlarının aşılamaz duvarlarından yakınıyor.

Şu da kesin bir gerçek ki, bu aşılmaz duvarlar gerçekten de mevcut. Yeni senaristlerin yapıtları filme alınmıyor, yeni yönetmenlerin de kendi projelerini sinema şirketlerine kabul ettirmeleri son derece güç. Bunun nedeni, sinema şirketlerinin "şimdiye kadar, şu senaristin yapıtları, şu yönetmenin yapıtları....." dedirtecek türden ticari bir imaj yaratamadıkları bahanesiyle yeni yönetmenlere güven duymamalarıdır. Film şirketlerinde varolan bu tutucu düşünce, sorumlularının gücünü ve iyiniyetini iyiden iyiye aşan, kaçınılmaz bir şey. Gerçekten de, şirketlerin aşılmaz duvarlarını bahane ederek herhangi bir öznel çaba göstermeyi reddedenlerin, yine yönetmenler olduklarını belirtmekte yarar var.

Şu sıralarda tüm sinema endüstrisi oldukça sallantılı bir

durumda; böyle dönemlerde büyük şirketler, açıkça olmasa da, yeni bir kitleyi kendilerine çekecek yeni tarz filmleri kabul etmeye hazırdır. Şunu da unutmamak gerekir ki, sinemada bir yenilenme için en mükemmel olanaklar, tümüyle yönetmenlerden yana.

Dikkat edilecek olursa, yeni sinemanın ortaya çıkmakta oldukça yavaş davrandığı görülür. Olan birkaç örnek de eski yöntemlerin izlerini taşıyor. Kısacası yalnızca şirketlerin yönetmenlere baskı yapması sözkonusu değil. Gerçekte, yönetmen, kendi içinde kalıplaşmış, dolayısıyla kendi öznelliğini yok eden eski yöntemlerle donanmıştır.

Yeni sinemanın yönetmeni, kendi içine işlemiş olan ve yaratıcı gücünü yokeden bu yöntemleri bir bir ortadan kaldırmakla işe başlamalı. Filmin her bölümü yönetmenin kendi öznelliğinin etki ve izlerini taşımalı.

Diyelim ki, bir yönetmen böyle davranarak yeni bir film yaptı ve diyelim ki, bu durumda, yeni bir seyirci kategorisi ortaya çıktı. Böyle olunca, yönetmen ve yapacağı film, film şirketi için güvenilir değerler olacaktır. Ve şirket, aynı yönetmenden aynı yöntemlerle başka bir film yapmasını isteyecektir.

Ne var ki, yönetmenin ikinci filmi gerçekten de ilkine tıpatıp benzeyen yöntemlerle yapılırsa, sonunda bu yöntemler, yönetmen için öznel niteliklerini yitirecek, kişisel özelliklerden uzak, kalıplaşmış bir şemaya dönüşecektir. Bu filmlerin artık yönetmenin öznelliğiyle bir ilgisinin kalmayacağı ortadadır. Ve doğal olarak, yönetmen ile seyirciler arasında diyalog artık olanaksızlaşacaktır: Yönetmenlerin düşüşü işte böyle başlar.

İşte şirketlerin gerçek duvarı: Şirketler değil, yönetmenin kendisi öznelliğini koruyamayarak bu duvarı aşılmaz hale getirir.

Öznellik nasıl korunabilir?

Tek olasılık, sürekli kendini yadsıma yoluna gitmektir.

Yönetmenin öznelliğini ortaya koyan yöntemlerin, film biter bitmez, onu çevreleyen gerçekliğin bir bölümünü meydana getirdiklerini unutmamak gerekir. Yönetmenin dışındaki gerçekliğin bir bölümü olduklarında bu yöntemlerden yeniden yararlanmak, öznelliği bir yana bırakıp gerçekliğe teslim olmak demektir.

Ancak gerçeklikle arası pek iyi değilse yönetmen kendi damgasını taşıyan filmler yapmanın yolunu adım adım keşfeder. O halde, yönetmen, kendisi ile gerçeklik arasında durmadan yeni gerginlikler yaratmalıdır. Yapması gereken, sürekli bir kendini yadsımayla durmadan yeni bir öznellik oluşturmaktır.

Bu son derece güç bir iştir.

Bununla birlikte, yönetmen bu güç yolda ilerlemezse, yönetmen olarak üzerine düşeni yapmamış olacaktır.

Yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu bu güç yola girecek gücü kendilerinde bulamazlarsa, Japon sinemasında yenilenme programı diye bir şeyden sözedilemeyecektir.

(*Senaryo*, Temmuz 1960)

Kendini Yadsıma

Ne zaman senaryonun talimatlarında ve diyaloglarında en küçük bir değişiklik yapmadan film çevirsem, akşam içtiğim sake'nin tadını son derece kötü bulmuşumdur. Buna karşılık, ne zaman senaryoda bulunmayan bir şey uygulasam, akşam içtiğim *sake* bana son derece lezzetli gelir.

Bu ne demek? Bu, mizansen kesinlikle senaryonun görüntülü bir açıklaması olamaz demek; mizansen senaryoda ortaya konmuş imgelerin – gerçeklikle karşı karşıya getirilerek– bir yadsıması olmalı, yönetmen de bu yadsımadan hareketle yeni imgeler bulabilmeli demektir.

Senaryoda belirtilen imgelerin gerçeklik aracılığıyla yadsınmaları gerektiği gerçeği, kesinlikle senaryonun önemini küçümsemek anlamına gelmez. Aksine senaryo kesinlikle önemlidir; yönetmen ile gerçeklik arasındaki ilişkilerin temelidir. Senaryo, insanların ruh hali ve içinde bulundukları durum hakkında dinamik ve bütünlüklü bir imaj yaratmak, yönetmenin gerçekliği kavrayış tarzından kaynaklanan bir tür toplu bakış sunmak zorundadır. "Mizansen" denen iş, yönetmenin bu kişisel bakış açısını bir kez daha gerçeklikle karşılaştırması ve bu karşılaşma sırasında, kamera yardımıyla yeni görüntüler keşfetmesinden ibarettir. Yalnızca gerçekliğin güçlü bir görüntüsünü sunan senaryolar, aynı gerçeklikle ikinci bir karşılaşmanın sözkonusu olduğu durumlarda, kesinlikle yeni görüntüleri bulgulamayı sağlarlar.

Bu yeni görüntülerin birikimiyle yalnızca bir yapıt oluşmakla kalmaz, yönetmen de yeni bir gerçeklik bilincine kavuşur; dahası bu görüntüler, daha sonraki yapıtta kullanılmak üzere insanların iç ve dış durumları hakkında bütün ve dinamik bir görüntünün oluşmasını sağlar. Yönetmen, her mizan-



Oşima, *Tören* filminin çekim çalışmalarında

sende yeni imgeleri önce olumlayıp ardından yeniden yadsıyarak yeni keşiflere yol açar.

Yönetmen eğer, bu bitmez tükenmez gidişe tümüyle kendini vermezse çok geçmeden gözden düşer. Kişisel imgelerini yüceltip mutlak görüntüler sağladığına inanmakla, sonunda, tüm gerçekliği bu mutlak görüntülere indirgeme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Oysa gerçeklik sürekli değişim halindedir. Bu yüzden bu tür yönetmen, çok geçmeden bir yaratıcı yönetmen olmaktan çıkar, basit görüntü imalatçısı durumuna düşer.

Bu tür bir düşüşten kaçınmak, bir yönetmen olarak süre-

gelen koşullara karşı koymayı sürdürebilmek için kendini sürekli yadsıma, kendini sürekli yenileme yoluna gidilmesi zorunludur. Kuşkusuz bu, yeni bir yöntem kuramını hazırlama evresidir. Ancak sözkonusu davranış, bu yeni kuram, yönetmen için başlı başına bir amaç olmamalı, aynı zamanda gerçekliğin yenilenmesi mücadelesinde, hatta bilincin yenilenmesi mücadelesinde silah olarak kullanılmalıdır. Sürekli kendini yadsıma (bu, yalnızca bir mizansen kuralı, sinemacılarının vazgeçilmez bir uygulaması sayılmamalıdır) ancak bu şekilde insanın ilerlemesinin, insanlığın gelişmesinin genel bir kuralı, evrensel eylem kuralı olarak ortaya çıkabilir.

Yönetmenler için bu kuralı uygulamaktan başka çıkar yol yoktur.

(*Senaryo*, Nisan 1961)

Japonya'da Gece ve Sis'in Katlini Protesto

Japonya'da Gece ve Sis'in katledilmesi karşısında duyduğum yatışması güç olan tüm öfkemle burada, bu katliamı protesto ediyorum.

Kendi adıma, aynı zamanda da senarist İşido Toşiro, görüntü yönetmeni Kavamata Ko (bu filmin karmaşık içeriğini açıklığa kavuşturup çözmek için bıkmadan uğraşan, filme her şeyiyle katılan kişi), ayrıca film ekibinin diğer üyeleri ve bütün oyuncular adına (öncelikle de filme sıradan oyunculuğun ötesinde katkı sağlayan Vatanabe Fumio), filmin çekimi sırasında benden öğütlerini ve eleştirilerini esirgemeyen, filmi kendilerinin bir parçası sayıp filmin kalitesini yükseltmek için canı yürekten uğraşan herkes adına – bütün bu insanların duydukları öfkenin ve üzüntünün temsilcisi olarak *Japonya'da Gece ve Sis*'in katlini protesto ediyorum.

Bu katliam, açıkça, siyasal bir baskının sonucudur. Şüphesiz, *Japonya'da Gece ve Sis*'i seyretmeye gidenlerin sayısı normalin biraz altındaydı, ama afişten indirilip programdan kaldırılması için bu, yeterli bir neden sayılabilir mi? Bence filmin bu biçimde kabaca afişten indirilmesi, siyasi baskının yeterli bir kanıtıdır.

Eğer siyasal bir baskı sözkonusu değilse, bize filmi yalnızca tek bir sinema salonunda ya da bir sinema kulübünde olsun gösterime sokma fırsat ve olanağını veriniz! Bir süre için bize filmin kopyasını verin!

Şimdiye kadar yapılan bütün başvurular geri çevrildi. Bu bir siyasal baskı değil de nedir?

Şoçiku'nun yöneticilerini protesto ediyorum.

Siz, Şoçiku'nun saygıdeğer yöneticileri, siyasal baskı güçleri karşısında boyun eğdiniz, "Filme ilgi yok, film anlaşılmı-

yor," diye bahaneler uydurarak *Japonya'da Gece ve Sis*'i siz katlettiniz.

Ta başından, filmin ticari bir başarı kazanamayacağını, *Baş Memur ve Yardımcısı*'nın alışılagelmiş izleyicisi için anlaşılması güç olabileceğini bilmeliydiniz. Bu filmle ilgili olarak koyduğunuz teşhislerde de tahminlerde de yanıldınız.

Bu film, sıradan sinema salonlarına sırt çevirmiş, olayların gidişatı hakkında dürüst ve ağırbaşlı fikirler ileri süren seyircilere sesleniyordu. Tembelliğinizden bu insanlara çağrı yapmayı unuttunuz, onları hiç önemsemediniz ve bu unutkanlık ile tembellik yüzünden seyircisi yok bahanesiyle *Japonya'da Gece ve Sis*'i katlettiniz.

Sizin bu tutumunuza karşı yatışması asla mümkün olmayan bir öfkeyle en şiddetli protestomu sunarım.

Henüz çok geç değil: Bize bu filmi tek bir sinema salonunda ya da bir sinema kulübünde gösterme fırsatı veriniz! Bize kopyasını ödünç verin!

Sinema eleştirilerinden sorumlu bir kısım gazeteciyi de protesto ediyorum.

Olayların gerçek anlamını araştırmayı denemediniz. Kaleminizi siyasal baskıya karşı kullanmayı denemediniz.

En küçük bir kuşku duymadan Şoçiku'nun yaptığı açıklamaya inandınız. Seyircisinin az olduğu bahanesine dayanarak "Yeni Dalganın sonunun geldiğini" ilan edip bir sürü gürültü yaptınız. "Yeni Dalga" sizin için ne ifade ediyor? Şimdiye kadar "Yeni Dalga"yı şiddet ve seksin eşanlamlısı olarak kullanmadınız mı? *Japonya'da Gece ve Sis*'te seks ve şiddet neredeydi? Bu filmin sizin "Yeni Dalga" dediğiniz şeyle ne ilgisi var? Daha önce kirli ellerinizle çamura buladığınız bir kavram olan "Yeni Dalga" damgasını vargücünüzle bu filme vurdunuz. Yenilikçi niteliğini ahlakçılıkla boğmaya çalışarak siyasal gericiliği, sanatsal gericiliği güçlendirdiniz.

Bu davranışınızı, hiçbir şeyin yatıştıramayacağı öfkemle protesto ediyorum.

Bundan böyle "Yeni Dalga" deyimini kullanmaya son verin! Yapıtları birbirlerinden bağımsız olarak tek başlarına eleştirin! Ve *Japonya'da Gece ve Sis*'in yeniden gösterime sokulması için bizi destekleyin! Gazetecilik gerçekte bu değil midir?

Aslında *Japonya'da Gece ve Sis*'in katliyle, Kanba Miçiko'nun[1] ve Asanuma İnejiro'nun[2] katlinin tamamen benzer olaylar olduğunu düşünüyorum ve *bu*'nu yatışmaz tüm öfkemle protesto ediyorum.

Bu dediğim nedir? Bu, kitlelerin, kendi özgür iradeleriyle toplumsal gelişme ve sosyal refah yolunda ilerlemelerini engelleyecek her şeyi kapsar. Japon–Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı mücadele sırasında ortaya çıkan kitlelerin muazzam gücü, mevcut sistemin temsilcilerini titretti, onları zalimleştirip hoyratlaştırdı.

Şiddetin ve zulmün bu üç kurbanı önünde and içerim ki, filmlerim kitlelerin mücadelesi için bir silah olacaktır.

Bu mücadelenin geleceğine aşırı umutlar beslemiyorum.

Her şeyden önce, *Japonya'da Gece ve Sis*'in çok fazla seyirciyi harekete geçiremeyeceğini biliyorum; *Baş Memur ve Yardımcısı* gibi filmler görmeyi arzu eden seyirciler karşısında pek fazla şansı olmayacağını biliyorum.

Gene de umutsuz değilim.

Umutsuz değilim, çünkü seyircilerin –yani kitlelerin– gelişme yeteneklerine inanıyorum. Kitlelerin değişebileceğine inanıyorum.

1. Japon - Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı mücadele sırasında (1960) düzenin güçleri tarafından öldürülen kız öğrenci.
2. *Japonya'da Gece ve Sis*'in Şoçiku şirketi tarafından gösterimine ara verilmesinden üç gün sonra (1960), aşırı sağcı bir militan tarafından öldürülen sosyalist parti lideri.

Kitlelere, çok uzun zamandır kötü, aptal eden filmler sunuldu. *Japonya'da Gece ve Sis*, yaşamlarında ciddiyet ve ağırbaşlılıkla düşünen insanları etkileyen ilk Japon filmi olarak ünlenmeli. Japon sinemasının geleceği, Minumi Hiroşi'nin *Kinema Junpo*[3] adlı dergide ve M.T.'nin *Şukan-Koron*[4]'da sözettikleri üzere, şu seçeneğe bağlı: Bu tür filmler gelecekte de yapılacak mı yapılmayacak mı?

Ben, bu tür filmler yapmaya devam edeceğim.

Japonya'da Gece ve Sis'in katline karşı yükselen protesto sesleri yavaş yavaş artmakta.

Bize bu filmi yeniden gösterme fırsatını verin! Bize bir kopyasını ödünç verin!

Bunlar, seslerini yükseltmeye başlayan kitlelerin sözleri ve bu kitleler Japon sinemasının geleceğinin *tümüyle* kendilerine ait olmasını talep ediyorlar.

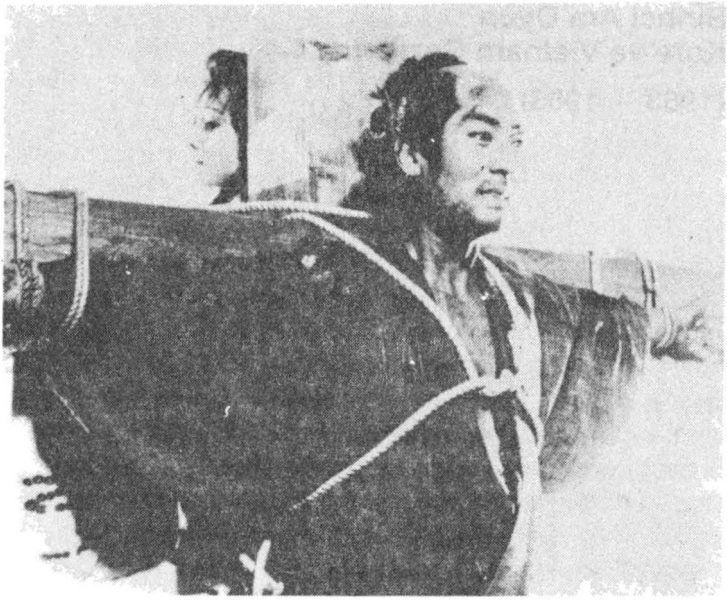
Benimle aynı görüşü paylaşan tüm eleştirmen ve sinemacı dostlarımla, tüm yoldaşlarımla bu sese yanıt vermeye devam edeceğim.

Japon sinemasının geleceği bizden yana.

(*Eiga-hyoron*, "Sinema Eleştirisi", Aralık 1960)

3. Sözcüğü sözcüğüne çevirisi şöyle: "Üç Ayda Bir Sinema" dergisi. Çok eski bir yayın olan *Kinema Junpo*, uzun süreden beri aylık bir dergi oldu.
4. "Haftalık Genel Tartışma" anlamına gelen bir dergi adı.

Birinci Ara Oyun
Kore ve Vietnam Gezilerim
(1963 – 1965)



Asi

Size, Kore'den İçim Sızlayarak Sesleniyorum

Size içim sızlayarak Kore'den sesleniyorum.

Bunu Kore'ye gitmeden önce tahmin edip düşünmüştüm, şu iki ay süren Kore ziyaretim sırasında bir alışkanlığa dönüştü; Japonya'ya dönüşümden beri de çok daha üzücü bir hal aldı: Kore'den sözettiğimde kalbime adeta bir bıçak saplanıyor. Başka nedenlerin yanısıra belki de Japon gazetecilerinin çalışma tarzlarını görmüş olmam bende bu duyguya yol açtı. Ben fazla kültürlü biri değilim (ve bundan bir anlamda gurur duyuyorum); Kore'ye yolculuğum da dış ülkelere yaptığım ilk yolculuktu. Bununla birlikte dünyanın dört bir köşesinde görev yapan özel muhabirler arasında en canla başla çalışanların, Kore'ye gidenler olduklarını iddia edebilirim.

Japonya'yı Kore'nin gerçek durumundan haberdar edebilmek için tam anlamıyla kendilerinden geçmiş bir şekilde çalışıyorlar. Çünkü Japonya ve Kore'nin geleceği için Japonların Kore gerçeğini anlamasının şart olduğuna inanıyorlar. Ama gerçeği aktarmak sanıldığı kadar kolay değil: Günümüz Japonyası'nın herhangi bir yeri için de kuşkusuz aynı şey sözkonusu. Japonya'da karşılaştıkları iç güçlüklerin yanısıra gazeteciler, Kore'nin özel durumundan kaynaklanan güçlüklerle de boğuşmak zorundalar. Yani iki cephede birden çarpışıyorlar: Hem Japonya ve Kore'de önlerine çıkartılan engellerle hem de bu iki ülke arasındaki iletişim zorluklarıyla.

Sözgelimi: Bu yılın haziran ayında, sıkıyönetim ilan edilmişken, öğrenci gösterilerinin bir nedeninin de kırsal kesimin yoksulluğu olduğunu yazan bir Japon gazetesine karşı şiddetli bir kampanya yürütüldü: Bu örnek, haber vermenin güçlüğünü açıkça gözler önüne seriyor. Kanımca, bu haberi veren gazeteci, dış ülkelerde çalışan mükemmel Japon gazete-

cileri arasında en fazla dikkat çeken kişidir. Aldığı –Korelilerin ortalama gelir düzeyinin çok üstündeki– maaşla tam anlamıyla krallara layık bir yaşam sürebilir; oysa yerli halktan ayırdedilemeyecek derecede sade giysiler giyip Korelilerin gittikleri lokantalara gider ve tıpkı onlar gibi değişik tahıllarla karıştırılarak yapılan pirinç yemeğini yer. Jap n ticaret şirketlerinin memurlarının ve Koreli üst düzey görevlilerinin gittikleri Kisen kulüplerine[1] en küçük bir pas vermeden, yol üstündeki büfelerde satılan "makkari" adlı içkiyi içer. Bir Kore gazetesi, bu yaz ilan edilen fikir özgürlüğü ile ilgili yasaya muhalefet edip hükümete savaş açacağını duyurduğunda yalnızca yabancılara satılan ithal viskiyle donatarak güçlendirip destekler. Böyle bir insan nasıl olur da Kore'ye karşı kötü niyetler besleyip kötü niyetli makaleler kaleme alabilir? Bu adam, kuşkusuz, bir istisna değil. Özel muhabirlerin büyük çoğunluğu, benzer tutum ve davranışlarla Kore'ye nasıl yaklaştıklarını kanıtlıyorlar.

Japonları Kore'nin yoksulluğundan haberdar eden makaleleri gene de eleştiri ve saldırı kampanyalarına hedef olmaktan kurtulamıyor. Bütün bu güçlüklere göğüs gererek canla başla çalışmaya ve makaleler göndermeye devam ediyorlar. Sizlerden "Seul'den bildiren X..." imzalı çeşitli gazete makalelerini derin bir dikkatle okumanızı istiyorum. Ve bunları düzenli olarak okumanızı istiyorum. Kore'nin gerçek durumunun bu makalelerle ortaya çıkacağına inanıyorum. Kore'de olağanüstü uzun bir süre kalmakla birlikte yalnızca bir gezgindim ve oraya yerleşmedim; o halde neden sözünü ettiğim gazetecilerden daha fazla söyleyecek lafım olsun? Onların söyleyecek binlerce şeyi var; ama şu sıralarda açıkça dile

1. İçmeye gelen müşterilere hizmet eden ve bazen fahişelik yapan Koreli kadın.

getirebilecekleri yirmi konuyu geçmez. Ve onlardan biraz daha fazla özgür olan ben, neden bu sayıyı otuza çıkarma hakkını kendimde görmeyeyim?

Bir Japon, Kore'den içi sızlayarak sözediyorsa ve bu konuda özgürce konuşamıyorsa da bir Koreli Japonya hakkında konuşmak zorunda kaldığında kendini çok daha sıkıntılı ve rahatsız hisseder.

Bir üniversite profesörü tanırım. Öğrenciler ona çok güvenir, o da onları anladığını tüm davranışlarıyla belli ederdi. Bu yüzden konuşması için ikna etmek üzere onunla buluşmanın çok iyi bir fikir olacağını düşündük. Ama Japon televizyonuna çıkıp Japonya hakkındaki görüşlerini anlatmasını istediğimizde bizi kesin olarak geri çevirdi. Sakınımlılığı, tahminlerimizin üstündeydi. Düşkırıklığına uğramıştık, ama ayrılırken söylediği sözler –sonunda dayanamayıp patladı gibi gelmişti bana– beni derinden etkiledi: "Siyasetçi ve işadamlarının dışında, şüphesiz hiçbir Koreli, yaşamında bir kez olsun Japonya hakkındaki gerçek düşüncelerini dile getirmemiştir."

Kimsenin komşu ülkede hakkında sıkılmadan, rahatça konuşamadığı ülkemizde insan tabiatı gibi son derece karmaşık ve anlaşılması güç bir şeyi konu edinen bir meslek icra ediyor olmanın bilinci bana özellikle rahatsızlık veriyordu. Yüreğimdeki bu sızı, kuşkusuz, insanları ayıran yabancılaşma ve uzaklığa karşın insan yüreklerinde her yerde ve her zaman aynı kıpırtılar olmasından ileri geliyordu.

O sıralar aklıma bir fikir geldi: Bu fikir, Japonya'da gördüğüm Korelilerin ya zengin ve kaba ya da yoksul ama dostlarım olmaya hazır kişiler olduklarıydı. Kore'de, bu iki uç arasında çok sayıda orta halli insan olduğunu kavradım. Bunlar, beyaz gömlek giyip kravat takan, işlerine giriş çıkışlarda imza atan, evlerine zamanında dönen, kimi zaman biraz paraları olduğunda içmeye giden, amirlerini çekiştirip sarhoş olarak

eve döndüklerinde karılarından bir araba dolusu laf işiten kişilerdi. Bu sıradan insanlar arasında profesyonel Japon beysbolü taraftarları da Çin ile Rusya arasındaki polemikten bizden daha hararetli bir biçimde sözedenler de vardı: Biz Japonlarla Koreliler arasında, bu açıdan fark yok.

Birden, Japonya'da rastladığım Korelilerin sıradışı bir yaşam sürdükleri izlenimine kapıldım. Korelilerin Kore'de gördükleri Japonlar için de aynı şey geçerli değil mi? İnsanların kendi ülkelerinde nasıl yaşadıklarını görmediğimiz sürece gerçekkimlikleri hakında fikir edinemeyiz. Bu bakımdan, trajedi kaçınılmaz: Japonlar ve Koreliler birbirleri hakkında yüzeysel ve belirsiz görüşlere sahipler, üstelik de olup bitenlerin gerçek yüzünü görmüyorlar.

Kuşkusuz bu yüzden, Koreliler ülkelerinin yoksulluğuyla ilgili eleştirilere karşı son derece alıngan oluyorlar. Japonya Kore'yi boyunduruk altına alıp sömürgeleştirdi ve tam otuzaltı yıl yoksulluk içinde süründürdü. Denizi aşıp Japonya'ya gelen Koreliler için de aynı şey sözkonusu. Sonuçta, Japonların kafasında Kore yoksulluk simgesi oldu. Bu düşünce, bizde, kafadan hemen hemen söküp atılamaz bir hal aldı. Oysa bu, Koreliler için katlanılması zor bir düşünce. Biz Japonlar bu konuyu derinlemesine düşünmek zorundayız.

Yoksulluk, Kore'nin tartışmasız bir gerçeği olmakla birlikte her şey bu yoksulluğun damgasını taşımıyor. Sözgelimi ilk ve orta dereceli okullar ya da üniversitelerin hepsi o kadar muhteşem ki, adeta insanın gözünü kamaştırıyorlar. Bunlar gerçek harikalar. Öğrencilik yıllarımda, yoksul ve pis okul binalarını terkedip sık sık öğrenci gösterilerine katılmaya gittiğimden bu tür gösterilerin çok sık yapıldığı Kore'de de okul binalarının pis olduğunu düşünürdüm. Ama durum hiç de sandığım gibi değildi. Ziyaret ettiğim birkaç üniversite gözlerimi kamaştırdı, bunlar adeta bembeyaz saraylardı: Kampüsler genişti, her yer adaçayı kaplıydı, sıralara oturmuş olan öğ-

renciler sessiz sessiz kitap okuyorlardı; aniden patlayıverecek öğrenci gösterilerinin en küçük bir belirtisi bile sezilmiyordu: Orada gördüklerim, aksine, Korelilerin öğrenme aşkının ve kendini yetiştirme arzusunun canlı kanıtlarıydı.

Bununla birlikte, orada, trajik Koreli gerçekliğinin bir ögesini de bulduğumu sanıyorum: Halkın idealleri ile gerçek yaşam koşulları arasında yükselen korkunç uçurum. Koreliler tembel insanlar değiller, yoğun bir biçimde çalışıyorlar, aşırı bir öğrenme ve araştırma isteği içindeler. Ama kendilerinin sorumlu olmadıkları uluslararası bir siyasetin kurbanları olarak, idealleriyle alakasız bir gerçekliği yaşamak zorundalar. Dünyadaki bazı ülkelerın insanları, uyuşuk oldukları için yoksul ama bu, Koreliler için hiç de geçerli değil. Ve idealleri ile gerçek yaşamları arasında gözledikleri derin uçurum yüzünden üzüntü ve kızgınlık duyan Koreliler, kendi kendilerine şunu soruyorlar: "Biz neden böyle yoksul, zavallı ve talihsiziz?"

Bu soruya verilebilecek yanıtlardan biri, kuşkusuz, ülkenin ikiye bölünmüş olması. Otuzaltı yıl boyunca ülkeye egemen olan şimdilerin zengin komşusu Japonya'ya karşı Korelilerin besledikleri ikircikli duyguları da unutmamak gerekir.

Sözgelimi Rhee[2] hattı sorunu karşısında takındıkları tavır bunu doğrular nitelikte. Balıkçı köylerinin olduğu o bölgeye gidip oranın yerlileriyle konuştum. Denizden balık tutarak geçinen insanların hemen hepsi, durumun uluslararası hukuk açısından sorun oluşturduğunu kabul ediyorsa da Kore deniz balıkçılığı için bu Rhee hattının hayati bir gereklilik olduğunu ilave etmekten geri kalmıyor. Japon balıkçı filoları bu hattı aşacak olurlarsa, teknik ve donanım açısından Japon balıkçılığının çok gerisinde olan Kore balıkçılığı için bu, ağır

2. Güney Kore'nin eski devlet başkanı Syngman Rhee'nin 2. soyadıyla anılan hat.

bir darbe olacaktır. Rika Kız Üniversitesi öğrencileri –Kore'nin en seçkin kız üniversitesi– köklü bir milli duygudan hareketle sahil koruma gemileri inşa etmek üzere para toplama kampanyası düzenlediler: Tek başına bu bile milli duygunun gücünü gösteren küçük bir örnektir. Rhee hattı gerçi uluslararası hukuk açısından yasalara aykırıdır. Ama zenginlerin, yoksulların yaptığı bu yasadışı hareketlere katlanmak ve bunu hoşgörüyle karşılamak zorunda olduklarını düşünüyorum. Bu gerçekleştirilemezse, sanırım, Koreliler ile biz Japonlar arasında hiçbir zaman gerçek dostluk ilişkileri kurulamayacak. Bu formülasyona bakıp tüm Korelilerin yasadışı davranışlarda bulunduğu sanılabilir ama durum hiç de öyle değil. Her Koreli, kişisel durumundan kaynaklanan güçlükleri omuzlayıp bir çıkış yolu bulabilecek kadar güçlüdür. Demek istediğim, Japonlar bu yönde bir çaba sarfetmedikleri sürece, Kore ve Japonya hiçbir zaman karşılıklı eşit ilişkiler kuramayacaklar. Japonlar için asil bir ruha sahip olmak, iki ülke arasında eşitlik ve karşılıklı ilişkilerin gelişmesini ve sürdürülmesini sağlamak için gerekirse son kanlarına kadar mücadele etme kararını vermek anlamına gelmeli. Yoksulların yasadışı davranışlarını biz zenginlerin hoş görmesi, bu sorunun çözümünün bir bölümünü oluşturuyor. Bu fedakarlıkla biz Japonlar, atalarımızın onlardan aldıkları kanın bir kısmını Korelilere geri vermeyi umuyoruz.

Japon gazetecilerin Seul'de sürdürdükleri çetin mücadele, bu kanın bir bölümünü oluşturuyor. Onları örnek almak için yüreğim üzüntüden ağırlaşmış olarak bu yazıyı yazdım.

(*Nihon dokuşo şimbun*, Japon Edebiyat Dergisi, 1964)

İmparatorluk Ordusunun Unutulmuş Askerleri

Senaryosunu yazıp yönettiğim *Unutulmuş Ordu* adlı belgesel film (NTV'de[1] 16 Ağustos 1963'de yayınlandı), içeriği açısından benim için bütün yıl içinde yaptığım en önemli çalışma oldu. Noguçi Hideo, *Gerçekçilik Tiyatrosu* adlı yayın programı için, Pasifik Savaşı sırasında Japon bayrağı altında, Kore Savaşı sırasında Kore bayrağı altında savaşan ve bugün hâlâ Japonya'da yaşayan Korelileri araştırmıştı. Sokaklarda para dilenen beyazlar giymiş savaş malullerinin hepsinin Koreli olduğunu öğrendiğimizde yaşadığımız şok, bizim için tanımlanamaz büyüklükte oldu. O anda *Unutulmuş Ordu*'yu gerçekleştirmeye karar verdik.

Bu belgeselin başoyuncuları, resmi olarak "Koreli Malul-ler ve Japonya'da Yaşayan Japon Ordusu Eski Askerleri Derneği"nin üyeleri; bugün içlerinden sadece onyedisi hayatta. Hepsi de savaş sırasında –Japon olarak– asker ya da yardımcı asker sıfatıyla Japon ordusunda yer almış. Savaştan sonra yeniden Koreli olup yabancı sayıldıklarından, Japonlara verilen sosyal yardımlardan yararlanamadıkları gibi askerlere ödenen savaş tazminatını da alamamışlar.

Kısmen birbirlerini askeri hastanelerden tanıyan bu insanlar biraraya gelerek bir dernek kurmuşlar. Tazminat alma hakkı elde edebilmek için Japon hükümetine dilekçeler sunmuşlar. Dönemin tüm hükümet üyelerine daha geçenlerde (geçen yılın haziran ayında) gönderdikleri mektuba hiçbir yanıt alamadılar. Bu yılın 31 Mayısında milletvekili Ando

1. Özel bir Japon televizyon kanalının kısaltılmış adı.



Unutulmuş Ordu

(bu insanların yarısı, milletvekili Ando'nun seçim bölgesi olan Kanagava ilinde oturuyorlar) aracılığıyla başbakanlığa resmi bir dilekçe ile başvurdular ama bu da hiçbir sonuç vermedi. Bu metnin önemli bölümlerini vermeden geçemeyeceğim:

"Sürekli kalıcı olan devlet, görüşmeleri sonsuza dek uzatabilir ama insan ömrü kısadır. Bundan dolayı, yaşamımızın üçte ikiden fazlasını acı ve üzüntüler içinde geçiren bizler öfkemizi bastıramıyoruz... Alacağımız tazminat yitirdiğimiz organımızın yerini dolduracaktır; bu tazminat bize destek ola-

caktır çünkü sakat olmamız bazı meslekleri yapmamızı, kazanç sağlamamızı engelliyor, bu nedenle verilecek tazminat, hiç kuşkusuz, bizim için hayati önem taşımaktadır. Bu koşullarda devlet, savunmasız bireyler olan bizlerden haksız yere fedakarlık yapmamızı isteyemez. Bize en kısa zamanda bir tazminat ödenmesini şiddetle diliyoruz... Bir Kore atasözü şöyle der: 'En hantal inek bile ona çok eziyet edildiğinde çitten atlamasını bilir.' Bu atasözü, bizim durumumuza son derece uyuyor... Tazminatımızın ödenmesi bir iki yıl daha geciktirilecek olursa, daha önce yapılmadık biçimde son bir çözüm yoluna daha başvurmak zorunda kalacağız: Doğrudan imparatorun kendisine başvuracak ve onun insanlığına sesleneceğiz. Parlamentonun en geç gelecek oturumunda, bu tazminat ödeme konusunu ele almasını ve yıl içinde tazminat ve malul maaşı konusunda bir kanunun çıkarılmasını bütün iyiniyetimizle diliyoruz. En kısa sürede, hükümetin bu tazminatı ne zaman ve hangi yolla bize ödeyeceğini bildiren kesin cevabını bekliyoruz."

Dışişleri bakanlığının ve diğer makamların cevabı şu oldu: "Kore–Japonya görüşmeleri sonunda, Japonya Kore'ye toptan bir tazminat ödemesi yapacağından, dilekçenizi ülkenizin hükümetine iletin."

Buna karşılık Kore elçiliği şu açıklamayı yaptı: "Savaş maluliyeti Japonya'nın hizmetindeyken gerçekleştiğinden Kore hükümetinin hiçbir sorumluluğu sözkonusu değildir; maluller tazminatı Japon hükümetinden talep etmelidirler."

Durum böyle olunca, bu insanların başvuracakları başka hiçbir yer kalmadı. Kore'ye geri dönmek, onlar gibi Japonya için savaşmış ve yaralanmış insanların bakışlarına hedef olmak anlamına geliyordu; ve kendilerine iyi gözle bakılmayacağı açıktı. İşte onları ülkelerine dönmekten alıkoyan neden. Bir gerçek, dikkatimizden kaçmamalı: Aralarında Kuzey Kore doğumlu ve Kuzey Kore uyruklu iki kişi, Güney Kore ve Japonya arasındaki iyi ilişkilere güvenerek bir tazminat hakkı

kazanmanın daha kolay olacağı düşüncesiyle Güney Kore uyruğuna geçti. Görülüyor ki, en küçük bir umuda sarılmaya hazır olabilecek kadar yoksunluk içindeler.

Ama bu küçücük umut bile onlara çok görüldü. Aralarındaki iki ya da üç kişi dışında hiçbirinin mesleği yok, geçici işlerde çalışıp sokaklarda dilenerek kıt kanaat geçiniyorlar. İşte günümüzdeki durumları bu.

Kuşkusuz, dilekçenin bazı noktaları, hatta isteme yöntemi tartışılabilir. Sözgelimi askeri şeref ödeneği konusunda Profesör Uşiyama ve ben ayrı fikirler savunuyorduk. Bununla birlikte, (onların içinde bulundukları durumu ortaya koyan) bu noktalar üstünde ısrarla durmakla onlara ek bir zarar daha verilmiş olacak. Her şeyden önce Japonların, bu insanların durumunu bir iç yaralanma olarak görmelerini arzu ediyoruz: Bu arzudan dolayıdır ki *Unutulmuş Ordu*'yu çevirdik.

Korelilerin ne denli berbat yaralar aldıklarını, yaşam koşullarının ne denli acımasız olduğunu görmeleri için Japonların gönül yaralarının beden yaralarından çok daha korkunç ve dayanılmaz olduğunu kanıtlayan görüntülerle sarsmak istedim. Kanımca, filmi televizyonda seyretmek isteyenler, özellikle bir sahnede beni çok iyi anlayacaklardır: Bir gösteriden sonra içki içmek için biraraya gelen savaş malulleri arasında kavga çıkar, göz yuvaları bomboş olan bir malulün gözlerinden yaşlar dökülür. Çekim sırasında, çok daha korkunç ve allak bullak edici şeyler görüp duydum. Gerçi bunlardan burada sözedemem ama en azından onların ağzından sık sık duyduğum şu sözleri aktaracağım: "Eğer günün birinde tazminatımı alacak olursam, şunun gibi herifler bir daha asla yüzümü göremezler."

Televizyon yayınındaki son cümleyi burada tekrarladığım için okurlarım beni bağışlasın: Acaba biz, Japonlar, böyle bir şeyi onaylayabilir miyiz?

(*Nihon dokuşo şimbun*, Japonya Edebiyat Dergisi, 1963)

Bir Deniz Piyadesinin Vietnam Günlüğü

NTV kanalında bir *Gerçekçilik Tiyatrosu* dizisi kapsamında gösterilen *Bir Denizcinin Vietnam Günlüğü* (İlk bölüm)[1] büyük yankı uyandırdı.

Bu filmin olağanüstü şiddet dolu sahneleri seyircileri derin bir şoka soktu; örneğin hükümet ordusundan bir askerin bir çiftçiyi tutsak aldığı, ona işkence edip iki parmağını kestiği sahne; iç donuyla gezinen bir tabur komutanının öfkelenerek (bir Vietkong olduğu sanılan) ondört yaşındaki genç bir çocuğu vücudu kana bulanıncaya kadar kamçıladığı sahne; ya da genç bir çocuğun kafası kesilerek öldürüldüğü ve bir askerin bu kesik başı yol kenarına fırlattığı sahne.

Kişisel olarak, olayları soruşturmak benim görevim değil ama *Gerçekçilik Tiyatrosu* ekibinin üyesi olarak Vietnam'da kaldığım süre içinde filme çekilen olayları yeterince görüp işitmiştim, yani ne tür olaylar olduklarını çok iyi biliyordum; bu, benim her seferinde yeniden derinden sarsılmamı engellemedi. Bu nedenle olaylar hakkında önceden hiçbir bilgisi olmayan seyircilerin, bazıları özellikle dayanılmaz olan görüntüler karşısında gözlerini kapamak istemeleri çok doğal.

Beklenildiği üzere, lehte ve aleyhte bir yığın görüş ortaya atıldı. Filmin televizyonda gösterildiği akşamdan sonra *Gerçekçilik Tiyatrosu* ekibinin üyelerinin telefonları durmamacasına çaldı; gazetelerde de birbirinden farklı bir sürü görüş dile getirildi.

Filmin aleyhinde şu eleştiriyi okudum:

"İzlendikten sonra bu filmin ardında bıraktığı iz hiç de hoş değil. (...) Savaşın acımasızlığını ve gerçek çirkinliğini bu

1. Taiko Takeshi'nin röportajı.

kadar çiğ biçimde gösterecek kadar ileri gitmek gerçekten zorunlu muydu? İşte kendi kendime sorduğum soru bu. Bu tür olaylar madem var, o halde bunlardan insanları haberdar etmek belki de zorunlu. Bununla birlikte tiksinti veren bir zulmü en ince ayrıntısına kadar perdeye yansıtmanın gerçekten haklı bir yanı olabilir mi? Televizyon program yasasında bu tür yayını yasaklayan maddeler mutlaka vardır. Şüphesiz, bu yayını gerçekleştirenlerin böyle cüretkâr sahneler gösterme riskine girmeleri, savaşa karşı mücadele etmeyi amaçlamalarından ileri geliyor; ama insanlıkdışı olayları bütün açıklığıyla gözler önüne sererek gerçekten savaşa karşı mücadele edilebilir mi?" (*Nippon-Sports*'dan Şirai)

Olumlu eleştiriler de vardı:

"... Bu film, ne cilalanarak güzelleştirilmiş bir yapıt ne de sırf ilgi çekmek için yapılmış bir röportaj. Savaşı, bütün şiddeti içinde, gerçek yönüyle sergilemeyi amaçlıyor... Konu Vietnam Savaşı olmasa, televizyon yönetmeliği nedeniyle başı kesik bir gövdeyi göstermekte kuşkusuz tereddüt edilebilirdi. Vahşi, insanlıkdışı bir cinayetten başka bir şey olmayan savaşın gerçekliği hiçbir koşul altında kamufle edilmemeli; aksi takdirde 'cilalanmış bir yapıt' elde edilir ve savaşın onaylanması tehlikesiyle karşı karşıya kalınır."

Öte yandan Tokyo gümrüğü, NTV'yi "ahlaka ve halkın güvenliğine zarar verecek belgesel filmlerin gümrüğe sunulması" kuralına aykırı davranmakla suçladı. Yabancı ülkelerde çevrilen filmler ithal ürün sayılır. Bu nedenle gümrük, AP'nin[2] muhabiri ve Okamura Akihiko tarafından çekilen birkaç filmin ülkeye sokulmasını geçen yıl yasakladı. NTV'nin filmi de doğal olarak böyle bir yasaklamayla karşı karşıya kalabilirdi.

2. Associated Press: Amerikan Basın Ajansı.

Televizyonda gösterilen ilk bölümünün büyük yankı uyandırması üzerine 13 Nisan sabahı tekrarlanması öngörülen filmin, çok daha fazla kişiyi ekran başına çekeceğinden emindim ama bu filmin yerine başka bir film konuldu. Üstelik 16 ve 23 Mayıs tarihlerinde yayınlanması beklenen diğer bölümleri de programdan kaldırıldı. Bu üzücü bir şey.

Bu programdan kaldırmalar, ertelemeler, NTV'nin bu filmi yayınlamaya açıkça niyetinin olmadığını gösteriyor. Gerekçesi de "sağduyu"ya itaat.

Bu sözümona "sağduyu" tepemi attırıyor. Sözkonusu filmi yayınlamaktan vazgeçmek, kesinlikle gerçek bir "sağduyu"nun kanıtı olamaz.

"Kurbanlar (hiç kuşkusuz) ve de işkenceciler, ne yaptıklarını bilmiyorlar; onları işledikleri kötülükten kurtarmanın tek bir yolu var: Halkı işkencelerden haberdar etmek."

İşte gerçek sağduyun sesi bu. Peki bu sözler kime ait? Bu Tolstoy'un, ondokuzuncu yüzyıldan beri herhangi bir savaşa katılmayı reddeden, bu yüzden de Rusya'da işkencelere maruz kalan Duchoborzen'i savunmak amacıyla *Times*'a gönderdiği mektuptan alınmış bir bölüm.

Tolstoy'un inancını paylaşan *Gerçekçilik Tiyatrosu* ekibi üyeleri Vietnam Savaşını filme çektiler ve bu belgeleri halkın bilgisine sundular. Siz, "sağduyu"lu insanlar, Tolstoy'un sözlerine diyeceğiniz bir şey var mı?

Şu da var: Siz, "sağduyu"lu insanlar, kendinizi bir kez olsun kafası kesilmiş oğlanın yerine koymayı denediniz mi? Yaşamı –on küsur yıllık kısacık bir ömür– söndürülen bu gencin yerine kendinizi hiç koydunuz mu? Gözlerinizi mi kapıyorsunuz? Bakın: Zalimlik karşısında gözlerini kapamak da bir zalimliktir.

Bu filmden önce, Vietnam üstüne çok sayıda belgesel gördük. Ama hiçbiri savaşın saf gerçeğini bu kadar ürkütücü biçimde göstermedi. Neden? Kısaca, bilgi toplama yöntemleri-

nin farklılığından. *Gerçekçilik Tiyatrosu* hangi bilgi toplama yöntemini kullandı?

Çekimleri Saygon'da yaptığınızda, istediğiniz yerde film çekebilir, kamerayı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz: Gerçekte, hiçbir tehlikeyle karşılaşılmaz. Kuşkusuz, Amerikan elçiliğinin bombalanması ya da bir gencin halkın önünde idam edilmesi gibi olaylarla karşılaşılabilir –ama bunlar seyrektir. Gerçek belgeler toplayabilmek içinse sürekli "tetikte olmak" gerekir.

"Tetikte olmak", kuşkusuz çok önemlidir. Gazetecilerin en önemli işi de budur zaten. Genellikle, yabancı gazeteciler basın ajansları ve en önemli yerel gazetelerle bir anlaşma yaparlar ve herhangi bir olay çıktığında toplanan bilgi ve belgeleri birbirlerine ulaştırırlar. Ama Vietnam'da, bir anlaşma yapmaya değecek kadar önemli ne bir gazete ne de basın ajansları vardır; polis ya da yönetim merkezleri de bilgi vermezler. Gazeteciler, her akşam, çoğu kez Vietkongların bombaladığı USIS[3] binasına dalar, nereden geleceği bilinmeyen bir tehlikeyle karşı karşıya bir halde, Amerikan ordusunun yayınladığı bildirileri ele geçirmeye çalışırlar. Çoğunlukla güvenilir olmayan haber kaynaklarını, kendi olanaklarıyla araştırıp doğrulatmaları gerekir.

Birkaç gün öncesine kadar Japon gazetecilerin hemen hepsi Majestic Oteline yerleşiyor ve burada haber alışverişinde bulunuyordu. Kısa süreden beri otelin de bombalanma tehdidi altında olduğu söylentisi dolaşıyor ortalıkta. (Önceleri bunun olamayacağı söyleniyordu. Gerekçe olarak da orada çok sayıda Japonun kalması gösteriliyordu. Acaba gerçek neden bu muydu? Amerikan askerleri de oraya çok sayıda geliyorlardı.) Kendilerini tehlikede hisseden gazeteciler oteli

3. United States Information Service: Amerikan Haber Bürosu.

terkedip yerli halkın evlerinde kalma yolları aramaya başladılar. Böyle olunca haber alışverişi daha da güçleşti.

Sözgelimi en küçük bir patlamada gazeteciler gürültünün geldiği yöne doğru koşuşurlar; Amerikan elçiliği havaya uçurulduğu gün, gazeteciler başka yerdeydiler. Bu nedenle Vietnam'daki Japonların en acınacak durumda olanları gazeteciler. Ne zaman bir grup gazeteci toplanıp ülkenin iç kesimlerini, Saygon dışında kalan bölgeleri dolaşmak üzere yola koyulsa, geride kıskançlıktan kalpleri sıkışan gazeteciler bırakır. Birinin bana bir keresinde dediği gibi: "Süratli tekneleriyle gelip burunlarının dibinden avlarını kaçıran Japonları gördüklerinde Koreli balıkçıları saran duygu" benzeri duygularla bakılır onlara.

Japon gazetecilerin tek zevkleri ("Amerikan uçakları Kuzey Vietnam'ı bugün de bombaladı ama Hanoi'ye hâlâ giremedi," haberini alıp rahat bir nefes aldıktan sonra) orta karar bir gece kulübüne gidip biralarını yudumlarken birbiri ardına çeşitli kokteyller yuvarlayan Vietnamlı kadınları seyretmektir. Az çok İngilizce bilen bir kız bulacak olurlarsa kendilerine hemen şunu sormadan edemezler: "Acaba bu kız bir Vietkong casusu mu?" Belki kulağa gülünç geliyor ama pek de gülünecek bir şey değil.

Bir Amerikalı Saygon'un dış mahallelerinden birinde tanıdığı bir kadının evine giderken gerçekten de yolda saldırıya uğrayıp öldürüldü. Saldırıyı gerçekleştirenler, o akşam bu Amerikalının o eve gideceğinden haberdar olmalıydılar: Kadın acaba bilmeden mi sırrı ele vermişti? Yoksa açıkça bir casus muydu? İşte gazetecilerin kendilerini kollamalarının ve dikkatli davranmalarının nedeni.

Bize Vietnam'dan ancak her an "tetikte olmak"la elde edebildikleri haberleri gönderdikleri için bu gazetecilere şükran duymamız gerekiyor. Kaiko Takeşi Vietkonglu bir gencin

öldürülmesine tanık olabildiyse bu onun yüz gün Vietnam'da kalmasından kaynaklanıyor.

Peki, bu kadar uzun zaman kalamayacak bir ekip ne yapar? Özellikle Amerikan ordusunun uçaklarından yararlanır ve o askeri üs senin bu askeri üs benim uçar durur. Böylelikle en azından bu üsler konusunda bir röportaj hazırlayabilir. Hem ayrıca, bulunduğu yerin yakınlarında her zaman için bir çarpışma vardır. Ekip, falanca yerde bir çatışma olduğunu öğrenir öğrenmez, doğru oraya gider. Çatışma bittiğinde, geride kalanların, yani bir ceset yığınının filmini çekebilir.

Gerçekçilik Tiyatrosu yapımcısı kendi kendine şu sözü vermişti: "Yalnızca cesetleri çekmek pek ilginç olmaz! Savaşın kendisini filme almak gerekir." Savaşın kendisini filme çekmek için ne yapmalı?

Gerçekçilik Tiyatrosu ekibi ve özellikle kameramanlar birliklere katılıp savaş alanlarına gittiler. Yani Amerikan ordusunun uçaklarıyla o askeri üs senin bu askeri üs benim uçmak yerine, askerleri, olay yerinde, savaş alanında, yaya olarak izlediler.

Kameramanlarımız, Saygon'daki çalıntı eşya pazarından üniformalar satın aldılar. Ve üniformalarına Japonya'nın kırmızı noktasını işlediler. İçlerinde, lekelendiğinde bu noktanın Kore bayrağı ile karıştırılabileceğini ileri sürenler oldu. Öğle ya da böyle uzaktan ateş eden Vietkonglar nasıl olsa bunları gerçek askerlerden ayırdedemeyeceklerdi; yani tıpkı askerler gibi ekip de hayatını ortaya koyuyordu.

Birlikte yürüdükleri bu askerler, Vietnam'ın en güçlü birliği olmakla gurur duyan deniz piyadeleriydiler. Yeşil siyah benekli üniformalarıyla panteri andırıyorlardı: Kendilerini bu yüzden herkesten üstün görüyorlardı. Bana mısın demeden günde 40–50 km yaya olarak yol yapıyorlardı. Kameramanlar ağır kameralarını ve –sırt çantalarında– yedek filmle-

ri taşımak zorundaydılar. Düşman hatlarını böyle yardılar. Arayı açmak, ölmek demekti.

Gece vakti, kamp kurulan yerde düşman saldırısıyla karşılaşmamak mümkün değil. Bu saldırıların bazen sekiz saat, yani akşamın onundan sabah gün doğana dek sürdüğü olur. Tüfek ve makineli tabancaların mermileri düz çizgi halinde yol aldıklarından, yüzü koyun yere yapışıp bunlardan kaçmak mümkün. En tehlikelisi havan topları: Mermileri, bir yay çizerek düşer. Bu sekiz saatlik saldırı süresince bir an dalgaya düşmek, yere yapışmış yüzünü bir daha asla kaldıramamak anlamına gelebilir. Kamerayı çıkartmak, sözkonusu bile değil.

Sonunda güneş ufukta beliriyor. Horozlar ötmeye başlıyor. Hani yolda kesip yemek için uzun yürüyüşlerde askerlerin hep yanlarında taşıdıkları horozlar; ölesiye nefret ettikleri günlük besinleri. Bu sabah horozların acıklı ezgileri şükranla dinleniyor.

Bugün, askeri bir operasyon yapılacak. Deniz piyadeleri on kadar helikoptere dağılıp Vietkong işgali altındaki köylere doğru uçuyorlar. En son kameramanlarımız, çekime hazır kameralarıyla toprağın üstüne birkaç metre kala helikopterlerden aşağıya atlıyorlar. Bacaklarını kırmamaları mucize. Askerler ve kameramanlar köye baskın yapıyorlar: Kimseler yok. Askerler evleri talan ediyor.

Küçük bir çocuk bulunuyor. Ona işkence yapıyorlar. Kendinden geçmişçesine bir işkence: Bu askerlerin günbegün yaşadıkları terör ortamı.

Tek bir yürüyüş, düşman hatlarında kalınan tek bir gece, her bölükte en az üç beş kişiye maloluyor.

Herkes "Öbür dünyaya gitmek için otuz ya da ellide bir şansım var," diye düşünüyor. Gene de düşmanı kıstıramıyorlar. Panik, panik doğuruyor, zulüm, zulüm yaratıyor. Askerler küçük çocuğu askeri üsse götürselerdi ona aynı işkenceleri yaparlar mıydı? Olasılıkla daha akıllıca davranacak, fazla

şiddete başvurmayacaklardı. Ama düşman bölgenin tam ortasında, savaş alanında kendilerini kaybediyorlar: Çocuğun kafası uçuruluyor.

Son derece korkunç bir mezalim sahnesi. Ama savaş bu.

Tıpkı gündelik yaşamın ritmi yitirildiğinde olduğu gibi birden her türlü tehlikeyi unutan kameramanlar, kameranın düğmesine basmayı sürdürüyorlar: Kameralarıyla tek vücud olmuşlar, savaşı film şeritlerine kazıyorlar.

Gerçekçilik Tiyatrosu'nun bir yapımcısı, bir belgesel film çekmek üzere askerleri savaş alanında izlemeye karar verirse sonuç budur; kameramanlar da bu görevi kabul ederlerse sonuç budur.

Okamura Akihiko, askerleri savaş alanında izledi, hâlâ da izliyor. Kaiko ile kameraman Akimoto da öyle. Siz, "sağduyu"lu beyler, hâlâ bu kameramanların çalışmalarını ahlaksal düzlemde eleştirilebilir buluyor musunuz?

Gerçekçilik Tiyatrosu'nun üç kameramanından ikisi, ne pahasına olursa olsun savaşı görüntülemek istemiş, kendi imkanlarını seferber ederek Vietnam'a gitmişlerdi. Orada ekibimizle karşılaştılar. Meslek aşklarının, yapımcının Tolstoy'vari düşünceleriyle çakışması, onlar için bir şanstı.

İçlerinden biri henüz bir çocuk. Japonya'yı dört yıl önce terketmiş ve o zamandan beri, Güneydoğu Asya'da yalnız başına yaşıyor. Bir süre Okamura'nın asistanlığını da yapmış.

Ona "Korkmuyor musun?" diye sormuştum. Tüm dişlerini gösterip gülmüş, "Korkuyorum ama savaş belgeselleri konusunda uzmanlaşmak istiyorum. Ben bir savaş meraklısıyım," diye içten bir cevap vermişti. "Bu yüzden ölme," diye karşılık vermiştim. Vietnam'dan ayrılırken bana bir *deniz piyadesi* bareti verdi. Ben de ona beyaz bir kasket hediye ettim.

Şimdi acaba başında o beyaz kasket, hangi savaş alanına doğru ilerliyor? Mekong bölgesinde yağmur mevsimi. Bu genç çocuk ölmesin!

(*Şukan dokuşo*, Haftalık Edebiyat Dergisi, 1966)

Özgürlük Yolu

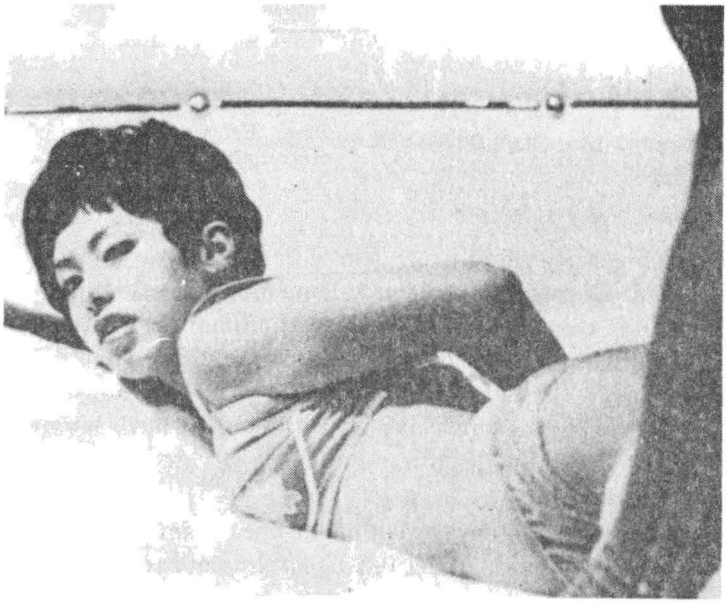
Bana *"Hangi yolu seçtin?"* diye sorsaydınız, cevabım *"Özgürlük yolu,"* olacaktı.

Bazen garip şeyler oluyor. "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği" tarafından kaleme alınmış ve Vietnam konusunda tüm sinemacılara çağrıda bulunan bir metin elime geçti. Bu metnin altında, yüz kadar senaristin ve yönetmenin imzası var. Bu listede benim de adım var. Oysa, ne garip ki, böyle bir girişim için ne bir onay verdiğimi, ne böyle bir girişime katıldığımı ne de adımın bu listede yer almasını istediğimi hatırlıyorum.

Gerçi, bu metin yayınlanmadan önce, "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"ne katılmamı isteyen bir çağrı almıştım. Bu çağrının altında, tanıyıp da güven duyduğum dostlarımınki de dahil onbeş imza vardı. Ama bu çağrı metni o derece basit ve çocukçaydı ki, insanları güldürmek için bu yazıyı elden ele dolaştırmak isterdim: İşte bakın, bugün hâlâ böyle şeyler yazılabiliyor. Bu metnin düzeyi, her halükârda, dostlarımın alışılmış konuşma düzeyinin çok altındaydı. Metni aptalca bulduğumdan hiç heyecana kapılmadım. Cevap bile yazmadım.

Gene de adım "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"nin üyeleri arasında çıkmış. Bu nasıl olabilir? Tembellikten mi? Önemsememekten mi? Beklenildiği üzere, "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği", 15 Ağustos'ta yaptığı toplantıda başka grupçuklara katılma ve onların dümen suyunda gitme kararı aldı; kendi inisiyatifiyle herhangi bir girişimde bulunduğunu hiç duymadım.

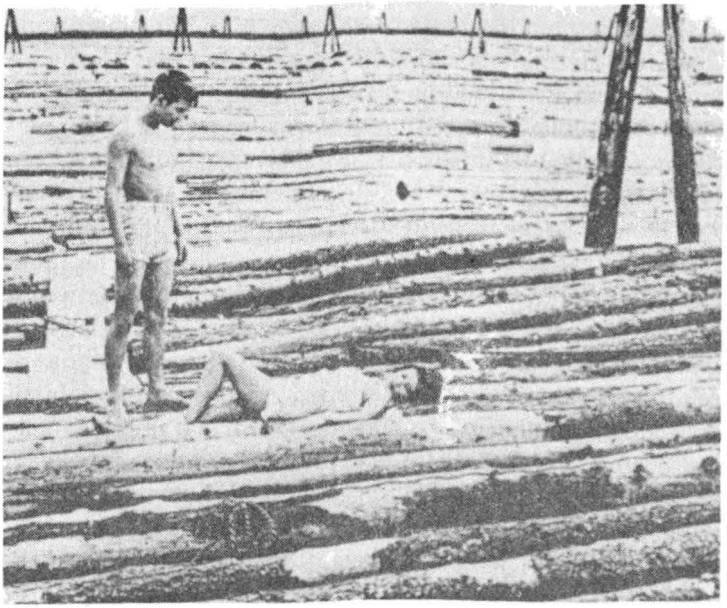
Ben Vietnam'da bulundum. Bundan kendime bir övünç



Zevkler

payı çıkarmak niyetinde değilim. Vietnam'a ünlü *Gerçekçilik Tiyatrosu* ekibinin üyelerinden biri olarak gittim. 1963 yazında, ilk kez bir Buda rahibinin kendini yakarak intihar etmesi olayı üzerine böyle bir yolculuk yapmayı tasarlamıştık. Geçen yıl, Kore'ye gittiğimizde, Vietnam'a da gitme kararımızı kesinleştirdik. Bu yıl, ekibin üyeleri bir biri ardına oraya uçtular; ben de biraz geç de olsa onları izledim.

Gerçekçilik Tiyatrosu ekibi, aslında, birkaç ay arayla üç kez Vietnam'a yolculuk yapmayı tasarlamıştı. Vietnam Savaşını her yönüyle görüntüleyerek önemli bir yapıt ortaya çıkar-



Gençliğin Acımasız Öyküleri

mak istiyorduk. Başarılı olduğumuz takdirde filmi, bu savaşın gerçek yüzünü teşhir etmek amacıyla ABD'ye ve bütün dünyaya yollayacaktık. Filmin çatısını kurma göreviyle sonunda ben de Vietnam'a uçtum. *Bir Deniz Piyadesinin Vietnam Günlüğü* bizim için bir tür öncalışma olacaktı. Ama kolayca tahmin edileceği gibi, çok daha önemli bir rol oynadı. Şöyle ki: Filmi gören insanlar ağır bir şok geçirdiler; bu yüzden de Vietnam Savaşının tüm yönlerini en ince ayrıntısına kadar gösterecek bir çalışma yapma fırsatı elimizden alındı.

Hiç Vietnam için barış istememem mümkün olabilir mi? Gene de "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"nin çağrısına ilgisiz kaldım. Siyasal partilerin çağrılarını, devrimci denen küçük grupların çağrılarını, sivil derneklerin çağrılarını ve de Vietkongluları destekleyen gönüllü ordunun çağrılarını da aynı şekilde soğuk karşılamıştım.

Bana göre bu çağrılar, eyleme geçirici hiçbir somut slogan içermiyorlardı. Kore'deyken öğrenci gösterilerine tanık oldum. Onlar için "bu tür sloganları ne zaman ve niçin atalım" sorusu, bu sloganlar adına ölme eylemiyle doğrudan bağlantılıydı. Sloganları, düşmanlarıyla müttefikleri arasında varolan güçler ilişkisinin tam bir değerlendirmesiydi ve olabildiğince etkili olmak için, bu sloganları silah olarak kullanıyorlardı, bunu yaparken de bir uçurumun kenarında olduklarını ve en küçük bir hatanın ölümcül sonuçlar doğuracağını biliyorlardı. Sözkonusu sloganlar, aynı zamanda da kendi taraflarında çarpışan güçleri çoğaltmaya ve düşmanlarının zayıf noktalarını ortaya çıkarmaya yarıyordu. Son derece tehlikeli ve her zaman pamuk ipliğine bağlı mücadelelerini bu sloganların bayrağı altında başlatıp örgütlediler. Bir başka deyişle: Sloganları böyle bir mücadeleyi olanaklı kıldı. Sloganlar, bazen hükümete, bazen Japonya'ya karşıydı, bazen de Amerika'ya karşı. Bazıları iki Kore'nin birleşmesi çağrısında bulunuyorlar ya da pek çok hedefi birden gösteriyorlardı. Ancak en ön saflardaki göstericilerin bu sloganlar uğruna çarpıştıkları, gerektiğinde ölmeye hazır oldukları her hallerinden belliydi. Bu cesaretten etkilenen kitleler de aynı gözüpeklikle mücadeleye atılıyorlardı. Japonya'da, hangi önder ya da önder gruplar "Vietnam'da Barış" sloganı bayrağı altında böyle bir özveriyi düşünecek kadar ileri gidebildi?

Böyle konuşmak kolay tabii – ben de sorumluluklarımdan kaçamam. Siyasi yöneticiler ve yönetici gruplar, etkili bir taktik geliştirecek durumda değiller. Ya ben, ben bunu yapabilir miyim? Hayır. Yapamam. Bu vicdan azabı, bu kaygı ba-

na huzur vermiyor. Bu nedenle hiçbir şeye katılmayacağım; ne hiçbir etkisi olmadığı gibi yüreğimde de hiçbir kıpırtıya yol açmayan "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"ne ne de diğer herhangi bir derneğe. Düşünüyorum, hatta inanıyorum ki (bu pek sık olmaz), bu tür kuruluşlardan birine katılmaktansa vicdan azabıyla kıvranmak daha dürüst bir davranıştır.

Şimdi de son zamanlarda beni oldukça meşgul eden başka bir düşünceden sözetmek istiyorum.

Vietnam'ı gördüm. Hayır, Vietnam'a gitmiş olmak demek, Vietnam'ı görmüş olmak demek değildir. En geç *Hiroshima, mon amour'dan*[1] bu yana her tür öncü sanatçı kesimi bunu bilir. Vietnam'ı gördüğümü rahatlıkla iddia edebilir miyim? Sanırım, evet. Orada bulunduğum sırada içimde bazı şeyler filizlendi. Yo hayır, aslına bakılacak olursa, parçalandı demek daha doğru olacak.

"Bir şeyler yapmak gerek" sonucuna varan insanlarla ilgili her tür gözlem boşuna olmasın? Yangından yok olmuş bir köyün yıkık kulübelerinde cılız bir köpekten başka kimseleri olmadan yaşayan şu çocuklar; kızgın bir güneşin altında otobüslerin peşinden koşup ananas satmaya çalışan şu kadınlar; günde 40 yen gibi düşük bir ücretle savaşan ve yalnızca görüş alanlarına girdiği için karşılarındaki düşmanı öldürdüklerini top gürültüleri arasında söyleyen şu milisler gözönüne alındığında bu insanlar için "bir şeyler yapılması" gerektiği ya da tersine, bu insanların "bir şeyler yapabileceği" düşüncesi özellikle absürd kaçmıyor mu? İşte kafamı meşgul eden şey bu. Geçen yıl, Kore'de de böyle insanlar gördüm. İki kişinin yan yana uzanamayacağı, bir tatami'den[2] küçük bir odada, üze-

1. Marguerite Duras ve Alain Resnais'nin filmi.
2. Japon evlerinin döşemesini oluşturan içi doldurulmuş hasır örtü. Aynı zamanda yüzey birimi: 1 *tatami* = 1,6m²

rinde terden sırılsıklam bir bluz, çıplak bedenini sergileyen kısa saçlı bir sokak kadını. Duran her arabanın etrafını sararak ciklet, gazete ya da şemsiye satmaya, ayakkabı boyamaya çalışan çocuklar. Her gün kucağında – kuşkusuz ödünç aldığı – başka bir bebekle pazar meydanında dilenen, savaş malulü olması muhtemel bir adam.

Halkın, siyasi sorumluluğu var mı? Siyaset, insanları mutlu edebilir mi? İçimden kopup patlayan bir ses bana hayır diyor. Hayır! Halkın siyasi sorumluluğu yok. Kim halka bu düzenin sorumluluğunu yıkma küstahlığını gösterebilir? Halk, siyasetin ancak bir kurbanı olabilir. Bu açıdan bakıldığında, siyaset halkı mutlu edebilirmiş gibi davranmaktansa kendini hiç hayale kaptırmamak daha doğru olmaz mı? Üzerime çullanıp zihnimi meşgul eden ikinci düşünce işte bu. Vietnam'dan bu düşünceyle dönmüştüm.

Ben de halktan biri olduğuma göre Vietnam'la ilgili hiçbir sorumluluk taşımıyorum, en azından sözünü ettiğim bağlamda. Sözgelimi "Barış çağrıları bir işe yaramazlar, beni hiç ilgilendirmezler," diyerek kendimi haklı göstermeye çalışmama hiç gerek yok. "Vietnam için bir şeyler yapmak" bu anlamda benim işim değil, hiçbir zaman da olmadı. İşte "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"nin ve de diğer derneklerin hiçbirinin çağrısına cevap vermememin bir ikinci nedeni.

Bu derneğe katılmak istememenin ikinci nedenini de söyledim: Kafamda yeni bir düşünce doğdu. Bundan, ilk düşünceden vazgeçtiğim anlamı çıkartılmamalı. O hâlâ diğeriyle birlikte varlığını sürdürüyor kafamda. Barış içinde birarada yaşamıyorlarsa da en azından birarada yaşıyorlar işte.

Üç yıllık bir aradan sonra yeniden bir film yapabildiysem, bunun nedeni kafamdaki ikinci düşünce. "Yeniden bir film yapa-

bildim" diyorum gerçi, ancak üç yıl boyunca film çeviremediysem, kuşkusuz, bunun bir nedeni de nesnel koşulların elvermemesi. Bununla birlikte temel ve belirleyici neden, tabii ki, öznel nitelikli: Kendimi öznel olarak film çevirmeye hazır bulmuyordum. Aslında bu üç yıl boyunca karşıma bazı fırsatlar çıkmadı değil, ama bunları değerlendirmedim. O halde, yaratmaya hazır olmayan bendim diyebilirim rahatça.

Kendimi, o sıralar, sözünü ettiğim ilk düşüncenin neden olduğu ve içinden hiç çıkamadığım bir çıkmazın içinde buluyordum: Halka, harekete geçmenin zorunlu olduğunu söylemek gerek. Hangi doğrultuda bilmiyorum ama harekete geçmesi gerek.

Şimdi böyle konuşuyorum; oysa meslek yaşamımın başlangıcında bu tür şeyler düşünmüyordum. Yönetmen olarak, beni tek bir düşünce etkiliyordu: "Eğer, baskının kurbanları olan bizler saldırıya geçersek, eylemimiz, kaçınılmaz bir şekilde, topluma aykırı bir biçime bürünecek ve de bastırılacak; eylemimiz başarısızlığa mahkumdur." Sonradan tabii ki, eyleme geçişte bizim öznel sorumluluğumuzun ne olduğu sorusunu kendime sordum: Bu sorun, *Aşk ve Umut Kenti*'nden başlayıp *Gençliğin Acımasız Öyküleri*'ne ve *Güneş'in Mezarı*'na kadar izlediğim yolda açıkça görülür. Öznel sorumluluğumuz sorusunu sorduğumda, daha önce *Aşk ve Umut Kenti* filmini desteklemiş olan bir kısım insan, en sonunda işi filmlerimi seyretmemeye kadar vardırdı. Eylemimizdeki iç çelişkileri ve öznel sorumluluğumuzu araştırma, giderek, hakim sınıflara karşı mücadele hareketi içindeki, baskının kurbanları olarak ortaya çıkardığımız en büyük hareket içindeki öznel sorumluluğumuzu ve çelişkilerimizi araştırmaya dönüştü. O yıl, Japon–Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı mücadele ettiğimiz yıldı ve çelişkilerimizin tahlili, kendi hayatımla açıkça çakışıyordu (ne de olsa eskiden öğrenci hareketlerine katılmıştım). *Açıkça* diyorum, çünkü hükümet karşıtı mücadele önce-

den de filmlerime yansırdı ama daha çok simgesel olarak. Bu mücadele, filmlerimin açık teması haline gelince, çok sayıda dost kazandım ama düşman da, hatta bu, sinema çevresinin de dışına taştı. *Japonya'da Gece ve Sis*'in sinemalarda programdan çıkarılması, üstelik mücadele hareketinin içinde yeralan bazı kişilerin bu önlemi benimsemeleri, ardına düşmeyi denediğim şeyde kazanılacak ya da kaybedilecek önemli bir şey olduğunu kanıtladı. En azından bu olayın ardından, şöyle ya da böyle, bir karar vermek zorunda kaldım: Ya hareketin bir üyesi ya da eleştirmeni olacaktım, en azından kendimi ya bir üye ya da bir eleştirmen olarak hissedecektim. Araştırmam, baskının kurbanı olmuş belli birinin öznel iradesine değil de bütün ezilenlerin gerçek sorumluluğuna, mücadele hareketlerinin gerçek sorumluluğuna dayanıyordu; bu kez, sözkonusu hareketlerin takipçisi ve de baskının sıradan kurbanlarından farklı biri olarak olayın içindeydim. İlk araştırmamın kazandığı kişisel ivme üstüne, *Beslenecek Bir Hayvan* adlı filmi yaptım; ikinci bir harekette de *Asi*'yi çevirdim. Her iki film de oldukça inişli çıkışlıdır; açık seçik bir görüş geliştirmeyi başaramadım (oysa *Japonya'da Gece ve Sis*, kendisi de baskının kurbanı ve mücadele hareketinin üyesi olan birinin bakış açısından hareketleyapılmış, hem kurbanların hem de hareketlerinin sorumluluğu üzerine bir araştırmaydı). Evet, bu filmlerin öyle olması benim hatam. O dönemde bir yönetmen olarak karşı karşıya bulunduğum güçlükleri, hem somut koşullardan hem de aslında sanatsal diye nitelendirilebilecek sorunlardan kaynaklanan güçlükleri yansıttıklarını söylemekle yetinelim. Özellikle, *Asi*'de benliğimin bir bölümü, kaçınılmaz olarak, yalnız başına (özellikle hareketin bir üyesi olarak yalnızca hareketin kendisini değil, bu harekete katılan bir baskı kurbanını da eleştirmeye kalkıştığım için) hareket etmeye zorlandı, bu da ister istemez görüntüyü gölgeledi. Bu filmden sonra ne yapabilirdim? Açıkça itiraf etmeliyim ki, bu

konuda o sıralar hiçbir siyasi düşüncem yoktu. O ana kadar kendimin olduğuna inandığım çizginin doğruluğuna inanarak ve bu çizginin gelecek kuşağa iletileceği düşüncesine güvenerek kendimi kaleme kapatacağımı ilan etmekten başka çarem yoktu. O dönemde, bir eleştirmen, "Kalesine kapanmış Oşima Nagisa'ya yiyecek taşımalı," diye bir açıklama yaptı. Taşınabilir miydi? Olabilir. Olmayabilir de. En azından ben kendimi, olayları yalnızca sinemanın dar çerçevesinden görenlerin görüş alanına kapadım.

Asi'yi bitirdiğimde, yeniden filmler yapmak amacındaydım. Ama, bugün düşünüyorum da, böyesi bir karardan sonra, benim için artık film çevirmek diye bir şey sözkonusu olamazdı. Dış koşullar nedeniyle değil, düşüncelerim, öznel duygularım nedeniyle. *Asi*'de tuhaf bir biçimde yazgımı ve beni çevreleyen dünyayı hissettim. Ayrıca Şiro'yu öldürmedim, öldüremedim. Onun yaşaması, kendi yaşamımın tek kanıtı mı olacaktı? Yoksa Şiro'nun değişime uğramış olarak bu dünyada bir yerde yeniden ortaya çıkacağını mı umuyordum?

Kore ve Vietnam'da kafamda yeni bir düşüncenin gelişip olgunlaştığından sözetmiştim. Bu kadar belirgin olmasa da bu düşünce muhtemelen bu yolculuklardan önce de bende vardı diyemez miyim? Belki de bu yolculuklar yalnızca bu düşünceyi kafamda berraklaştırıp formüle etmeme yaramıştı? Belki 1963 yazında çevirdiğim *Unutulmuş Ordu* adlı televizyon belgeselinde ve aynı yılın sonbaharında gene televizyon için yaptığım *Çığlık* adlı oyunda baskının kurbanı konumunu yeniden benimsememin tek nedeni *Altın Yaz Geçiyor*'da (1964 ilkbaharında radyo da yayınlanan oyun) kendi kendimle muhasebemi rahatça bitirebilmekti. Nihayet, 1964 yazından sonbaharına kadar Kore, 1965 ilkbaharında da Vietnam yolculuğu gerçekleşti.

Ama neden 1965 yılı yeniden sinemaya dönmemi gerektirdi? Hiç kuşkusuz tek nedenden: O yıl, sinemanın çetin bir

sınavla karşı karşıya kaldığı, son derece güçluklerle dolu bir yıldı. Açıkça söylenecek olursa, 1965 yılı, sinemanın acılı yılı oldu. *Tokyo Olimpiyatları*'ndan[3] *Kara Kar*'a[4] ve *Duvardaki Sır*'a[5], hiçbir yıl sinemanın bu kadar saldırıya uğradığı görülmedi. Belki bu nedenle sinemanın yeniden bana gereksinimi oldu. Bu çağrıya uyarak *Zevkler*'i çevirdim.

Bu konuda daha fazla şey yazarsam, yorum yapmış olurum. Oysa yapmamayı yeğlerim. Kendi yapıtlarıma yorumlar getirmeyi hiçbir zaman düşünmedim. Konuşmayı ve tartışmayı sevdiğim söylenir; ama filmlerim sözkonusu olduğunda pek konuşkan olduğumu kimse iddia edemez. Mücadele hareketleri ve siyasal durumla ilgili olarak "bunu yapmak gerek" düşüncesinin zoruyla çeşitli açıklamalar yaptım ama açıklamalarımla filmlerim arasında doğrudan bir ilişki olduğuna inanılacağını düşününce son derece rahatsız olurum. Açıklamaların filmlerimle hiçbir ilgisinin olmadığını söylemeyeceğim ama yapıtlar, yapıt olarak tümüyle bağımsızdırlar.

Şimdiye kadar, filmlerime getirilen eleştirilere asla cevap vermedim. Bununla birlikte kırıcı, sert ya da olumlu, her türden eleştiri beni derinden etkiliyor. En azından, şu "Vietnam'da Barıştan Yana Sinemacılar Derneği"nden çok daha fazla etkiliyor. Eleştirmenlerin içinden geçenleri bilmeyi isterdim.

Beni ya da son yapıtlarımı yargılarken geçmişime ya da geçmişteki yapıtlarıma dayananların düşünce yapısını anladığımı sanıyorum. Bana acı gelse de onları derinden anlıyor gibiyim. Bu yüzden, onlara yardımcı olmak amacıyla ortalıklarda görünmediğim süre içinde bende meydana gelen değişik-

3. İçikava Kon'un filmi.
4. Takeçi Tatsuji'nin filmi.
5. Vakamatsu Koji'nin 1965 Berlin Festivalinde skandala neden olan filmi. Japonya'yı temsil etmek için çağrılan bu film, büyük yapım şirketlerinin sunduğu filmlere yakışmaz bir biçimde yarışmadışı bırakıldı.



Yunbogi'nin Günlüğü

likleri burada anlattım. Bu değişiklikleri ne gururdan ne de kendini beğenmişlikten açıklıyorum. Burada, uzun zamandan beri görmediğim bir dostumla sake içerken aklımdan geçenleri, durumumu anlatırmış gibi konuşuyorum.

Sarhoşluğun etkisiyle biraz küstahça bir açıklama yapmama izin verirseniz, şimdiyi ve güncel yapıtları geçmişe göre değil de geleceğe göre yargılamak gerektiğini söylemeden edemeyeceğim. Bu açıdan bakıldığında, benim mütevazı filmlerim gün gibi apaydınlık, yeter ki onlara burnunun ucunu

görmeksizin uzakları seçmeye çalışan bir ihtiyarın gözüyle bakılmasın.

Bana "Hangi yolu seçtin?" diye sorarsanız, cevabım "Özgürlük yolu," olacak. Belki tuhaf gelecek ama, sinemadaki durum zorlaşıp hareket alanı daraldıkça, kendimi daha özgür hissediyorum. Sözgelimi, *Zevkler*'i çevirmekle daha da özgürleştim. Gene de bu özgürlük henüz çok kısıtlı, tıpkı *Zevkler*'in henüz mütevazı zevkleri temsil etmesi gibi. İnsanın kendi adına özgürlük yolunu, zevk yolunu keşfedemediği sürece bu dünyada ne özgürlüğün ne de zevkin varolabileceğini artık herkesin kavraması gerekir.

Ancak özgürlüğün varolmadığını bilirsek özgür olabiliriz: Bu kesin yargı, gün be gün sırtımda taşıdığım ağır bir yük. Çevirdiğim her filmle bu yük biraz olsun hafifler mi? Sanırım, hafiflemez. Tersine, her çevirdiğim film bu yükü daha da ağırlaştırıyor gibime geliyor. Kafamdaki ikinci düşünceden ayrıntılı olarak sözettim, ama bu –daha önce de dediğim gibi– ilk düşünce aklımdan çıkmış demek değildir. Acaba gün be gün daha da ağırlaşan yükleri taşırken özgür olabilir miyiz? Yoksa sırtında bütün dünyayı taşımadığı sürece insan tümüyle özgür olamaz mı? Özgürlüğe giden yol çok uzundur.

Bugünlerde, *Yunbogi'nin Günlüğü* adlı bir tür belgesel film yapmakla meşgulüm. Burada, Koreli küçük bir çocuğun günlüğü ile başka bir çocuğun geçen yıl Kore'de çektiğim resmini biraraya getirip kurguladım. Sözkonusu film, benim *Unutulmuş Ordu* ve *Gençlik İçin Bir Anıt* adlı iki televizyon belgeselinden sonra Kore üstüne yaptığım üçüncü film olacak; Kore – Japonya anlaşmasına küçük bir katkı. Şimdilik ne televizyonda ne de sinema salonlarında gösterilmesi düşünülüyor. Yalnızca özel bir gösterimi olacak ve daha sonra bunu, isteyene ödünç vereceğim; hepsi bu. Gene de bu tür film yapmış olmak kişisel olarak beni çok mutlu ediyor. Böyle bir film yapabilmiş olmak, onu yapmayı istemiş olduğumu ve

onu yapmak için gerekli temel koşulları kendi kendime yarattığımı kanıtlar.

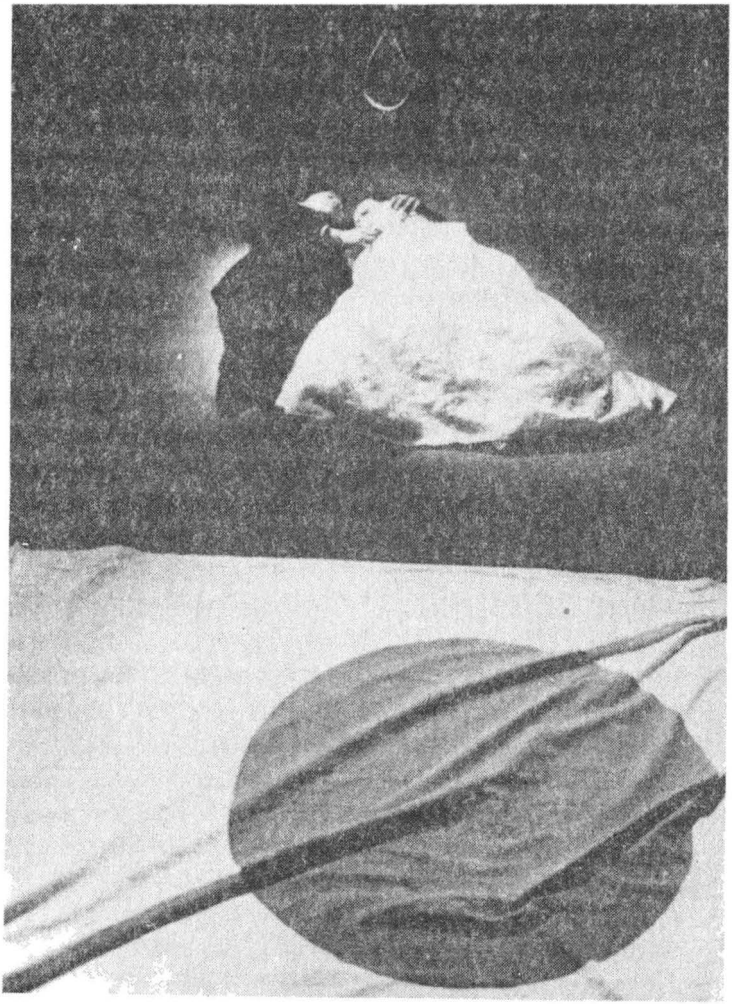
Çalışmamı tamamlar tamamlamaz, yapmayı tasarladığım gelecek filmin senaryosunu yazmaya girişeceğim. Şu anda, ara vermeden film çevirmeyi sürdürmek istiyorum. Sanırım, bunu yapabilirim, ayrıca bunun iyi bir şey olduğu düşüncesindeyim. Bu, beni özgürlüğe götüren yol olacak.

İzninizle son sözlerimi, her zamanki gibi, iyimser tahminlerle noktalamak arzusundayım: Anlaşılan yalnız değilim. En azından dostlarımdan birkaçının özgürlük yoluna adımlarını attıklarını sanıyorum; ve Japon sineması adım adım özgürlük yolunda ilerleyecek. Özgürlüğün günün birinde kendini kabul ettireceğine ve Japon sinemasının geleceğinin umut vaadettiğine inanıyorum.

(*Eiga-geijutsu*, Sinema Sanatı, 1965)

İfade Şeytanı ve Mücadele Hareketlerinin Mantığı

(1965 – 1970)



İpe Çekme

Utangaçların Aldıkları Yaralar

Kadınlar çoğunlukla "utanıyorum" derler. Genç kızları övmek için kullanılan "bir çiçek kadâr saf, utangaç" deyimi de var. Utancın genellikle kadınlara özgü bir şey olduğu düşünülüyor.

Bence bu doğru değil. Tersine, utancın daha çok erkeklere özgü bir olgu olduğunu düşünüyorum. Dahası, tamamen ve gerçekten erkeklere ait bir duygu olduğu düşüncesindeyim; utanç olgusuna bir kadında rastlanması istisna bir durum. Hatta, kadınların utancın ne olduğundan haberleri bile olmadığını söyleyecek kadar ileri gideceğim.

Gündüz Sapığı'nın kahramanı tehlikeli bir canidir. Tanımadığı evlerin önünde durarak yol arıyormuş gibi yapan bu adam, evin beyinin evde olup olmadığını sorar, kendisine cevap verenin güvenini kazanır; evde, bu kadından başka hiç kimsenin olmadığına kanaat getirdikten sonra aniden davranışlarını değiştirir, tehditlere başlar ve tüm zorbalığıyla kadına saldırır; bu durumdan aşırı derecede zevk aldığı her halinden bellidir. Mantıksal açıdan, en küçük bir acımaya layık olmayan bir yaratıktır o; gene de ben, davranışlarının "erkek utancı"nın acınacak bir ifadesi olduğunu ileri süreceğim.

"Gündüz Sapığı", gerçekte yaşamış bir kişidir; Şova döneminin 32. yılı ilkbaharından (1957) ertesi yılın ilkbaharına, batıdan doğuya, Kyuşu'dan Kanto'ya, gazetelerin ve radyonun etraflıca sözünü ettikleri bir dizi cinayet işleyen bir cani sözkonusudur. Adama, İkinci Kodaira[1] ya da "Gündüz

1. Çok sayıda kadına tecavüz ederek öldüren cani.

Sapığı" lakabı takıldı. Filmim Takeda Taijun'un bu olayın etkisi altında kalarak yazdığı aynı adlı romana dayanır. Takeda kitabının malzemesini, "sapık"ın yargılandığı o dönemden derlemiş. Kitapta gerçi kahramanın ("gündüz sapığı") yaşı, mesleği, yaşadığı yer gerçektekinden farklıdır –sinemaya uyarlanırken bu konuda daha da esnek davranıldı– ama filmde de romanda da "sapık"ın temel karakteri, gerçekle aynıdır.

Mahkeme zabıtlarına göre gerçek "gündüz sapığı" otuz beş kadar cinayet ya da cinayete teşebbüste bulunmuş ve özellikle evlerinde yalnız kalan kadınlara saldırarak büyük bir toplumsal paniğe neden olmuştu. Bu cinayetlerin her birinin en can alıcı noktası, katilin kadınlara tecavüz etmeden önce onları boğmasıydı. Kısacası, "gündüz sapığı"nın yalnızca cansız kadın vücuduna karşı arzu duyduğu görülüyordu.

Bu davranışta ben, erkek utancının aşırı bir ifadesini görüyorum. Bu insanın geçmişini tabii ki bilmiyorum. Ama bana öyle geliyor ki, yaşamının bir döneminde bu sapık, aşırı utancından dolayı normal bir cinsel ilişkiye girmesinin imkansız olduğunu, utanma duygusunun ancak kadını boğup onu salt bir vücut haline getirince kendisini engellemeyeceğini ve böylece istediği gibi cinsel eyleme geçebileceğini belli belirsiz bir biçimde anlamış olmalı.

Utanma duygusunun ne kadar şiddetli olduğu, kötülük yapmadan önce içki (saki) içmesinden çıkartılabilir. O günlerde, sabahtan başlayarak beş go'luk[2] pirinç rakısı içiyor, cinayetlerini alkolün etkisiyle işliyordu. Kadınlarla ancak sarhoş olunca ilişkide bulunmanın tam anlamıyla aptalca bir davranış olduğu tartışılmaya bile değmez ama bu, çok rastlanan bir durum; bize zor da gelse böyle bir olgunun varlığını kabul

2. 1 go = Yaklaşık 18 santilitre.

etmeliyiz. Bir erkeğin tüm aptalca ve acınası düşünceleriyle fizyolojisinin bu "gündüz sapığı"nın kişiliğinde aşırı bir örneğini bulduğu söylenebilir mi?

Bu "sapık"ın kişiliğinde romanına malzeme bulan Takeda Taijun, gerçek olgulara eşsiz bir eklemede bulunur: Bu adamda "sapıklığın" ortaya nasıl çıktığını açıklar.

Aşık olduğu kadın, bir başka adamla birlikte kendini bir Japon hurması[3] ağacına asarak intihar etmeye kalkışmıştır; "sapık" onu yerde baygın yatarken bulur (çünkü kadının kendini astığı dal kırılmıştır) ve onu ayıltmaya çalışır; çabaları boşa gidince de cansız bedene tecavüz eder. Başka bir deyişle, ancak bir cesede dönüştükten sonra sevgiliye tecavüz eder. Yani, yukarıda, bir ağacın dalına asılı bir adamın cesedi, aşağıda cansız bir kadın vücuduna, başka bir deyişle bir cesede tecavüz eden başka bir adam, bütün bunlar da sessiz bir zevk ormanında. İşte gün ortasında, "sapık"ın doğmasına neden olan düşsel–şeytani manzara budur. "Sapık"ın utancını yenip başka hiçbir kişiye ait olmayan gerçek kişiliğine kavuşmasını sağlayan da zaman ve mekanın bu düşsel bileşimi değil midir?

"Sapık", utanma duygusunu ancak kadınlar önünde cansız yatıyorlarsa yenebiliyordu ama vücutta en küçük bir yaşam işareti belirdiğinde "sapık"ın utanma duygusu anında yeniden ortaya çıkıyor, böyle olunca, cinsel hareketine son verip derhal olay yerinden uzaklaşıyordu. İşte mahkeme zabıtlarında yer alan bazı cümleler: "... bu kadına tecavüz etmek üzereydi ama onun hamile olduğunu anlayınca acıma hissi duydu ve tecavüze son verdi." "... bu kadına tam tecavüz ediyordu ki, boğma sonucu, kadının vücudundan dışkı çıkmaya baş-

3. Abanozgillerden bir bitki.

dı, şehvet duyguları derhal yok oldu ve tecavüzünü gerçekleştiremedi..." Ne ince düşünce! İşte, ortalığa dehşet saçıp İkinci Kodaira lakabıyla anılan seks cinayetleri failinin gerçek ruh hali buydu.

Gündüz Sapığı filmi tabii ki, bu aşırı utanma duygusunun trajik yanını ele almakla yetinmediği gibi, gerçek "sapık"ın cinayetlerini aklama çabasında da değil. Bununla birlikte, mahkeme karşısında gerçek caninin davasını savunmam sözkonusu olsaydı, kanıtlamamı utanma duygusu sorunu üstünde odaklaştırırdım ve inanıyorum ki, bu "gündüz sapığı"nı gerçekten savunup neden bir "gündüz sapığı"na dönüştüğünü açıklarken yeterince inandırıcı olurdum.

Bu açıdan bakıldığında, "gündüz sapığı"nın utanma duygusu herkesçe anlaşılacak; ama gene de karşı çıkanlar olacak: Bu utanma duygusu aşırı değil mi? Kuşkusuz, anormal biçimde güçlü bir utanma duygusu örneğiyle karşı karşıyayız. Ama, kendi açımdan, bu tür bir utanma duygusunun her erkekte olabileceğine inanıyorum.

Filmin çekim çalışmalarına başlamadan önce yapılan basın toplantısında şu açıklamayı yaptım: "Ben 'gündüz sapığı'nın ta kendisiyim." "Sapık" rolünü oynayan Sato Kei, daha da ileri giderek "Ben de 'sapığım'" deyiverdi. "Sapık" ile çevresindeki iki kadın kahraman arasındaki ilişkilerde, dünyadaki bütün kadınları ve erkekleri birleştiren ilişkilerin ana örneğini gördüm. Takeda Taijun'un roman kahramanının ve filmde yaşayan caninin arkasında hep ben vardım. Bu kahraman aracılığıyla kendi kişisel utanma duygumu açığa vurdum. Nihayet, "sapığın" karısı rolünde oynayan Koyama Akiko karımdı: Burada, benim gerçek duygularımın, aşkımın ve kişisel cinselliğimin kıvrımlı yolları beyaz perdede meydana gelen olayların ardına gizlenmemiş olsaydı, doğrusu çok şaşardım; bu filmin, benim de aşırı bir utanma duygusuna şahip bir erkek olduğumu göstermemesi çok şaşırtıcı olurdu. Kendini ifa-

de etmeye çalışan biri, kendini bütün dünyayla, herkesle karıştırma eğilimindedir. O kişi, herkesin kendisiyle benzer olduğunu göstermeye çalışır. Bu arada, işimi kolaylaştırmak için (kendimi haklı çıkarmak için) bir başka örnek vereceğim.

Bu örnek, fahişelik kurumunun yeniden düzenlenmesi çerçevesinde gelişen gürültülü polemikle ilgili. Öncelikle, bu tartışmanın neden ileri geldiğini anlayamadım. Karşı bir yasaya rağmen fahişeliğin varolduğu yadsınamaz bir gerçek; bunu çok iyi anlıyorum. Fahişelikte bir artış ve bir gelişme gözlendi: Kabul. Ama fahişeliğin yeniden düzenlenmesinden söedilmesine bir anlam veremedim. Hayır, onu yeniden düzenlemek değil de yeni bir kurum oluşturmak sözkonusu. Böyle bir tasarının anlamı ne olabilir? Bu tür bir isteği dile getiren kişilerin kafalarından geçen düşüncenin ne olabileceğini kesinlikle anlamıyorum. Milletvekili olmadıklarına göre, konuşmalarıyla ne finans ya da siyaset çevrelerinin desteğini almak ne de oy toplamak gibi bir istekleri olabilir. Bu insanlar sosyal adalete kesinlikle uyulmasını talep ettiklerini ileri sürerlerse, söyleyebileceğim tek bir şey var: Tuhaf bir adalet anlayışı. Toplumsal adalet istiyorlarsa, enerjilerini kullanmalarını gerektirecek çok daha önemli başka olgular var. Ama fahişeliğin yeniden düzenlenmesi konusunda hararetli konuşmalar yaptıklarını ve her türlü vakit kaybını göze alıp genelde yaşlanmaya başlamış kadınlarla ciddi ciddi tartıştıklarını gördükçe insanın gülecek hali kalmıyor; bu işin altında bir iş var diye düşünmeye başlıyor insan.

Fahişeliğin yeniden düzenlenmesini ya da yeni bir kurum oluşturulmasını isteyen ünlü yazar ve eleştirmenlerin bu konuda bilinçsiz olduklarına inanmıyorum. Buna rağmen halkın önünde soytarılık yapma riskini göze alıyorlarsa bunun, yalnızca, bireysel bir bakış açısını savunmak için olduğunu kabul etmek gerekir. Sözkonusu kişilerin para sıkıntıları olduğu ya da kadınları satın almak ("kadınları satın almak"

yerine "kadınlarla çekinmeden cinsel ilişkiye girmek" deseydim daha iyi olurdu) fırsatını bulamadıkları pek düşünülemeyeceğine göre, bu kişisel bakış açısını savunma nedenlerinin şiirsel ya da maddi değil de kadın ile erkek arasındaki ilişkilerin özünde varolan iç mantıktan kaynaklanan metafiziksel nedenlere dayalı olduğu düşünülebilir.

Uzun zaman bu mantığı çözemedim. Ama *Gündüz Sapığı* üzerinde çalışırken (sık sık kendi filmlerimden sözettiğim için okuyucu beni bağışlasın ama bir yönetmenin düşüncesi özellikle çekim çalışmaları sırasında gelişir) sanki bu konu üzerinde çalışmak gözlerimi açmış gibi aniden meseleyi anladım. Sanırım o an, benden yaşça büyük olan ve görünüşe aldırmadan fahişeliğin yeniden düzenlenmesini ya da yeni bir kurum oluşturulmasını isteyen bu insanların düşüncelerini çok iyi anladım. Bununla birlikte, bir başkasının ruhsal yaşamını ilgilendiren spekülasyonlardan hareketle ayrıntılı bir kanıtlamaya girişmenin anlamsız olduğunu düşündüğümden, kendimden sözetme cesaretini göstereceğim: Kişisel olarak ben, yalnızca erkeğin utanma duygusu için çok uygun ve yarar sağlayıcı bir sistem olması ya da daha ziyade utangaç erkeğin utanma duygusunu bastırabilecek tek sistem olması ölçüsünde fahişeliğin yeniden düzenlenmesi veya yeni bir kurum olması tasarısından yanayım.

Kuşkusuz, ancak satın aldıkları bir gövdeyle, başka bir deyişle satın alarak "nesne"ye dönüştürdükleri bir gövdeyle utanma duygusu olmadan, serinkanlılıkla cinsel eyleme geçebilen pek çok erkek var. Cinsel özgürlüğe inanılan bir çağda, bu tür erkekler, kuşkusuz, "zavallıcıklar" olarak nitelendirilebilirler; ama eğer geleneksel önyargıları aralayacak olursak bu tür cinsel isteğin, utanma duygusuna sahip bütün erkeklerde varolduğunu görürüz. Bütün erkeklerde böyle bir duygu yok mu dersiniz?

Gerçek "gündüz sapığı" cinayetlerini, fahişeliği yasakla-

yan yasa yürürlüğe girmeden kısa bir süre önce işledi; kadınların ırzına geçip paralarını çalar çalmaz geceyi mutlaka genelevlerde geçiriyordu. Sabahleyin, uyanır uyanmaz pirinç rakısı içiyor ve yeni kurbanlar bulmak için çevreyi kolaçan etmeye dönüyordu. Arzularını ancak fahişelerle tatmin edebiliyor ve ancak boğazladığı, en azından bayılttığı kadınların gövdesiyle gerçek doyuma ulaşabiliyor, kendinden geçiyordu.

Arzuların tatmini, utanma duygusundan kurtulmayı gerektirir. Gerçek bir kadın karşısında ilk kez cinsel bir istek duyan her erkek ilk anda elinin kolunun utanma duygusuyla bağlandığını farkeder. Buna karşılık, utanma duygusunun farkına varması, kadına karşı istek duymasına da yol açabilir. Genelde bu olgunun buluğ çağında ortaya çıktığı düşünülür, oysa kökenine inildiğinde, çocukluk, hatta çocukluğun ilk döneminde ortaya çıktığı görülebilir. İlkokuldayken, sınıfta öğretmeni tarafından azarlanıp ayakta durmakla cezalandırılan küçük bir erkek çocuğu, sevdiği küçük kız çocuğunun bakışını aniden üstünde hisseder. Ve çocuk, küçük kızın hiç de nazik olmayan, sakınımsız bakışlarla kendini süzdüğünün, kuşkusuz, farkındadır. Ya da aynı aileden yaşları henüz küçük olan bir kız ve bir erkek çocuğu birbirlerinin fiziksel farklılıklarını gördüklerinde, küçük kız çocuğu gözlerini küçük erkek çocuğundan ayıramaz, oysa erkek çocuk hemen gözlerini yumar.

Buna benzer birçok deneyim yaşadıktan sonra erkek çocuk ergenlik çağına ulaşıp bir kadına karşı gerçek bir istek duyduğunda, utanma duygusuyla felç olur. Bir yandan isteklerini bastırmaya çalışırken, öte yandan bu baskının kendisi, onun isteklerini alevlendirir. İşte bu nedenle, ergen erkek çocuklar sakardır ve kuklalar gibi hareket ederler. Kararsız ve şaşkın olan bu çocuklar soğukkanlılıklarını yitirir, tereddüt eder, alay konusu olurlar: Utanma duygusu gittikleri her yer-



Gündüz Sapığı

de karşılarına çıkan bir engeldir. Düşmemek için gruplar oluşturur, çeteler halinde gezerler. Yalnızca grup halinde olduklarında, utanma duygusunu yendiklerini düşünürler. Böylece birbirlerine kadınlarla ilgili kişisel deneyimlerini anlatır ve kendilerine yeni deneyimler sağlarlar.

Bu gruplarda, hiç kuşkusuz, daha önce deneyimler edinmiş erkek çocukları vardır. Bu çocuklar dikkatleri üstlerinde toplarlar. Daha önce hiçbir deneyimi olmayanlar, kendilerine bu çocukları örnek alırlar. Başka herhangi bir grubun yöneticilerinin yarattığı derin korku bile bu ergenler grubunda deneyimi olmayanların deneyimi olan üyelere karşı duydukları

saygıyla karşılaştırılamaz. Deneyimi olmayanlar da böyle bir gruba katılarak deneyim sahibi olurlar. Bu, erkeklerin acemilik dönemleridir, daha modern bir anlatım kullanırsam, bu dönemin playboyların acemilik dönemi olduğunu söyleyebilirim. Sözkonusu acemilik döneminin sonucu, utanma duygusunu yenmektir. Bu sonuca ulaşanlar ya da ulaşır gibi görünenler süper playboylar olurlar.

Bu tür gruplar varlıklarını, deneyimsiz erkek çocuklarını kendilerine bağladıkları sürece sürdürürler. Ama eğer bu tür erkek çocuk artık kalmazsa ya da herkes, sözkonusu deneyimden geçmiş gibi davranmaya başlarsa grup dağılır. Kendilerini bağımsız erkek adamlar gibi görenler, grubu terkeder ve bunlar erkek cinsiyetinin üyeleri olarak kadınlarla korkusuzca karşı karşıya gelmeye kendilerini hazırlar. İşte bu andan itibaren gerçek kadın–erkek ilişkileri ve de gerçek aşk başlar. O ana kadar olup biten her şey, cinsel meraktan başka bir şey değildir.

Bu yeni aşamaya ulaştıklarında ilk güçten düşenler, playboy beyler, eski grupların liderleridir. Utanma duygularını yenenler –ya da yendiklerini ileri sürenler– sonunda kadınlara az önem verirler. Bir tür cinsel soğukluk duygusuna kapılırlar sonunda. Genellikle de ya çok genç yaşta ilgi duymadıkları kadınlarla evlenirler ya da bütün yaşamlarını, hiç evlenmeden, anlamsız, playboyları oynayarak geçirirler.

Bu playboyları bir yana bırakacak olursak, deneyim elde edebilmek için, utanma duygusuna karşı yoğun bir mücadeleye giren erkekler, daha sonra gitgide kendilerini özgün aşk mücadelesine kaptırıverirler.

Aşk, öncelikle, "Birlikte olduğum kişinin benimkine benzer bir utanma duygusu var mı?" sorusunu kendine sormayı ve buna olumlu yanıt vermeyi gerektirir. Birlikte olunan kişinin utanma duygusuna sahip olmadığının farkına varılması, aşkın ölümüne yol açar. Kendi utanma duygusunu muhafaza

ederken, birlikte olunan kişinin bu duygusunu yitirdiğini farkedince de aşk, açıkça son bulur, düşkırıklığı başlar. Eğer eşlerden biri ya da her ikisi evlilikten önce ya da sonra utanma duygusunu yitirirse, bu evliliğe ancak "aşkın mezarı" adı yakıştırılabilir.

Kanımca, kadında geçici olan utanç, erkeğin özünde varolan bir duygudur. Aşk, cinsel ilişkiler ve evlilikle tamamlanır tamamlanmaz kadın, utanma duygusunu yitirebilir, oysa erkek her şeye rağmen, onu kendinde taşımayı sürdürür. Ve kadın tamamen başka şey düşünürken erkek bir "gündüz sapığı" oluverir. Gerçekte, "sapıklar" gibi davranıyor görünmese de utancını gizleyen ya da bastıran erkekler, içten içe, görülmez bir güç tarafından ordan oraya sürüklenen "sapıklar" olup çıkarlar.

O halde, utanma duygusu neden erkeklerin özünde vardır? Çünkü, yazgı gereği cinsel ilişkilerde aktif rol oynarlar da ondan.

Utanç, başkalarının bakışının üzerinde olduğu bilinciden doğar. Bu bilinç keskinleşir de aşırı duyarlı olunursa, görülme duygusu, başkasının bakışını üzerinde hissetme yanılsaması, tek başına, utanma duygusunu uyandırmaya yetebilir. Bu nedenle sokakta aniden durmak, kızarmak, kendine bir hava vermek için dilini şaklatmak gibi şeyler yapabilir insan; bütün erkekler bu deneyimi yaşarlar.

Erkek, cinsel ilişkide aktif rol oynamasaydı, kuşkusuz, utanma duygusu olmayacaktı. Başkaları tarafından görülmenin, bu durumda, onun için ne önemi olacaktı ki? Görülmüş olacaktı, hepsi bu. Ve başkaları tarafından görüldüğünün bilincinde olacaktı ama bu, daha öteye gidemeyecekti. Oysa durum böyle değil: Erkek görülüyor ve o bu bakışın bilincinde, üstelik aktif özne olarak bir eylem gerçekleştirmek zorunda. İşte utanca karşı çetin mücadele burada başlıyor. Erkeğin her zaman kötü durumda olduğu bir mücadele bu. Kuşkusuz çok

kötü biçimde mücadele eden erkekler olabileceği gibi yılmadan mücadele edenler de var; ustaca mücadele edenler, bunun yanında beceriksiz yaratıklar. Her ne olursa olsun, kadınların, *her* erkeğin iç dünyasında bu düzenin bir mücadelesinin yapıldığını bilmesinde yarar vardır.

Evet, erkek ve kadın ilişkileri beni karamsarlaştırıyor: Kadınların erkekleri –ve yalnızca erkeklerin içinde kökleşmiş olan utanma duygusunu– anlama zahmetinde bulunabileceklerine inanmadım asla. Bir anlayabilseler –yalnızca belli belirsiz bir tanıma olsa da– sanırım çok şey kazanılmış olurdu.

(*Fujinkoron*, Kadınların Görüşü, 1966)

Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne

Çekim Çalışmaları İçin Notlar

Bu kez çekim çalışmalarına, her normal filmin oluşma sürecinin bir parçası olan senaryoyu yazılı hale getirmeden başlayacağız.

Başlangıçta, elimizin altında bulunacak tek şey, filmdeki karakterlerin davranışını birkaç temel imajla belirleyen kısa bir metin olacak; bizim –yönetmen, senarist, dekoratör ve yapımcı– şu ana kadar yaptığımız tartışmalar sonucunda ortaya çıkardığımız bir tür imajlar senaryosu. Çekim çalışmalarına başlamak için bu kısa metnin yeterli olacağını düşündük.

Buna karşılık, her sahnenin somut olarak yaratımı –çekim hazırlıklarında da çekim sırasında da– yalnızca yönetmenin ve senaristin katılımıyla değil, aynı zamanda bu filmde çalışacak olan oyuncular dahil herkesin katılımıyla olacaktır. Filmi, genellikle senaryo olarak adlandırılan şeyi yapılandırarak çevireceğiz ya da başka bir deyişle, senaryoyu filmi çevirirken yapılandıracağız. Daha da açıklayıcı olmak gerekirse: Normalde senaryonun yazılı olarak geliştirilmesi ve çekim çalışmaları olmak üzere iki aşamaya ayrılan bir film yapımını, tek bir süreçte birleştirmeye çalışacağız.

Bu yöntemi, yaratım sürecinde daha fazla yaratıcılık ortaya çıkarabilmek için uygulayacağız. "Bu yöntem sayesinde daha yaratıcı olunamaz mı?" sorusunu kendimize sormamızın iki nedeni var. Birinci neden, bu filmi çekmemiz için bize tanınan sürenin olağanüstü kısa olması. Yeterince zamanımız olsaydı, görüntüler ya da sahneler üzerinde tek tek durur, çekilebilir bir senaryo ortaya çıkardıktan sonra bu ilk aşamanın yaratıcı geriliminden sıyrılmak ve ikinci aşamayı, yani



Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne

çekim çalışmalarını başka türlü bir gerilimle ele alabilmek için kendimize kısa bir tatil verebilirdik. Ama ne yazık ki, zamanımız kısa, biz de kendimize böyle bir tatil veremiyoruz. Yapsaydık, ikinci aşaması için gerekli hamleye bile zamanımız olmayacaktı. O halde, bu kez, filmi baştan sona, bu iki gerilimi içerecek biçimde, bir çırpıda yapacağız. İkinci neden, bu filmin oluşmasını sağlayacak çok sayıdaki ögeyi henüz bilememizdir: Çekime onbeş gün kaldı ve biz filmde oynayacak oyuncuların hiçbirinin yüzünü tanımıyoruz. Büyük bir olasılıkla, aralarında çok sayıda acemi ve amatör olacak. Öyleyse, bu insanların ellerine damdan düşercesine hazır bir diyalog vermek, hemen çekime geçip işi bitirmek son derece saçma olacaktır. Bu işte yeni olan oyuncuları da yaratıcılık sürecimize katmak için, onlara yaratıcılıklarını geliştirme fırsatı tanı-

malıyız. Her şey dış çekimlerle gerçekleştirileceğine göre çekim alanı ve yeri de bu yeni işe başlayan oyuncuların ve amatörlerin imgeleme gücü kadar yapıtı belirginleştirip etkileyecektir.

Bütün bu nedenlerden dolayı, sözkonusu yöntem sayesinde olabilecek en özgür, en nitelikli yaratıma ulaşacağımızdan eminiz. Ama bu yöntemin başarıyla uygulanabilmesi için, özellikle gücümüze inanmamız ve bundan derin bir gurur duymamız gereklidir. Günümüzde şundan hiç kuşkumuz yok: Biz Japon sinemasının en iyi ekibiyiz. İşte bu nedenle, bizden önce hiç kimsenin denemediği bir maceraya atılabiliyoruz. Eğer başarılı olamazsak bu, sözkonusu tek zayıflığımız olacak. Ama eğer gücümüzü arttırır ve daha da ileri gidersek, bu son derece iyi bir şey olacak. Yapmak istediğimiz şeylere karşın yetersiz kalmaktan korkmamalıyız. Yeter ki gücümüz zayıflamasın, işte o zaman hapı yutarız. Mücadeleye yeni başladık ama Japon sinemasının tüm geleceğinin bizim bu çılgın maceramızın sonucuna bağlı olduğu da kısa zamanda anlaşılacaktır. O halde, saflarımızı geçen her gün daha da fazla güçlendirmeliyiz. Özgürce maceralara atılma cesaretini yitirenler, hemen saflarımızı terkedin! Yalnızca bilinmeze doğru gidebilenler, yürekli bir girişime tümüyle kendilerini verebilecek olanlar bizim yoldaşlarımızdır!

Haydi yoldaşlar, iş başına!

(1 Ocak 1967)

Japon Yazı, Çifte İntihar

Çekim Çalışmaları İçin Notlar

Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne'den sonra yeni bir filme başlıyoruz: *Japon Yazı, Çifte İntihar*. Özgün senaryoda adı geçen üç senaristin[1] dışında, Nakajima Masayuki, Toda Şigemasa, Nişizaki Nideo ve Vatanabe Fumio bu filmin hazırlanmasına katkıda bulundular.

Filmlerimiz hep geleceğe işaret eder. Geçmişte ya da şimdiki zamanda bulduğumuz belgeler, bu geçmişin ya da bu şimdiki zamanın olaylarını bize açıklamaya yardımcı olmazlar. Biz yalnızca bizde bir gelecek imajına neden oldukları için geçmişin ya da şimdinin belgelerinden yararlanıyoruz: Yalnızca gelecek, onlara, belge olarak taşıdıkları basit anlamı aşan bir anlam katar. Bu sayede seyircilere belli bir gelecek düşüncesi ileten, bize özgü bir imaj ortaya çıkabilir. Böyle hareket ederek, gelecek olanın salt bir önbelirtisi sayılabilecek filmler gerçekleştirmeye çalışıyoruz: Bize göre, yeni bir şeyler müjdelemeyen bir sinemanın değeri yoktur.

Bu amacı güden biz hepimiz, yalnızca aynı gelecek düşüncesini paylaştığımız için birlikte işe girişebiliyoruz. Aramızda, bir senaryonun içeriğini açıklama çabalarına hiç gerek duyulmuyor. Buna karşın sinemanın geçmişi ya da şimdiki zamanı açıklamak zorunda olduğu görüşünü paylaşanların sayısı çok. "Bizler" ve "diğerleri" arasına bu kez de yanlış anlamadan doğan karışıklıklar ve anlaşmazlıklar giriyor. Fazla ileri gitmişiz. Bizi birbirimizden ayıran mesafeyi daha da belir-

1. Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Nagisa Oşima.

ginleştiriyormuşuz. Elbette, çıkar bir yol var: Onların bize yetişmelerini beklemek ve bu arada dinlenmek. Ama kanımca, zaman dinlenme zamanı değil. Koşmayı hiç bırakmadan, filmimizin daha iyi anlaşılması için yararlı birkaç bilgiyi vererek bizi ayıran mesafeyi azaltmayı denemek en iyisi.

Japon Yazı, Çifte İntihar'da, karışıklığa ve yanlış anlamaya en çok neden olacak şey, büyük bir olasılıkla, Otoko'nun[2] kişiliği olacak.

Otoko, "Ya biri tarafından öldürülürsem?" düşüncesine saplanmış bir adamdır. Bu fikir aklına geldiğinden beri, ölümle ilgili her şeye karşı anormal bir duyarlılık gösterir, kalbi yalnızca ölümle ilgili bir şey sözkonusu olduğunda heyecanla çarpar. Ama ölüm düşüncesi ona yalnızca korku vermekle kalmaz, cinsel haz da verir.

Karışıklığa yol açma riski olan ilk nokta, Otoko–Nejiko arasındaki kutuplaşmadır. Nejiko ("Sevişmek istiyorum, sevişmek istiyorum," diye düşünen bir kadın olarak) yaşamı temsil ederken yabancı bir el tarafından öldürüleceği saplantısına kapılan Otoko'nun ölümü simgelediği düşünülebilir. Bu, son derece yanlış bir düşüncedir. Sevişme isteği, elbette, yaşama isteğinin bir kanıtıdır, ama ölüm düşüncesinin, bu şekilde dile getirilen yaşama isteğinin içine kolayca sızdığı da açıktır. Aynı şekilde –bu çok daha önemli– Otoko'nun saplantısı da ("büyük bir olasılıkla biri tarafından öldürüleceğim"; bu saplantı, ne gariptir, bir fantezi olarak ortaya çıkar) yaşama isteğinin bir kanıtıdır; hiç de sonu ölüme varan patolojik bir durumun belirtisi değildir. Otoko, hiç de ölmek istemiyor, yaşamak istiyor: İşte bu nedenle ölümü önceden seziyor. Başka bir deyişle, ilk bakışta ölmek istiyor gibi göründüğü durumlarda bile aslında yaşamak istiyor; bu, hayran olunacak bir

2. Filmin, "adam" anlamına gelen kahramanın adı.

davranış. İfade edilme biçimleri ne kadar çelişkili olursa olsun Otoko'nun büyük yaşama isteği neredeyse Nejiko'nunkinden daha güzel ve şiddetlidir. Sonuçta birbirine zıt bir biçimde dile getirmelerine karşın Otoko ve Nejiko'nun varlıkları ortak ögeler üzerine kurulu. Birbirlerini çekici bulmalarının esas nedeni de bu. Bu yapıt, kesinlikle Nejiko=Yaşam, Otoko=Ölüm şablonuna göre değerlendirilemez.

Sorun oluşturan ikinci nokta, Nejiko–Otoko çiftinin "Televizyon", "Oyuncak", "Şeytan" gibi diğer kahramanlarla arasındaki karşıtlıktır. Muri–şinju[3] ile ilgili bir yapıt oluşturmak istediğimizi açıkladığımızda, iki eleştirmen dostumuz gülerek: "Bizi yavaş yavaş ölüme mi sürüklemek istiyorsunuz," diye haykırdılar. Bu hem doğru hem de yanlış bir düşünce. Birilerinin kendilerini ölüme sürüklemek istediğini belli belirsiz sezmeleri doğru. Ama bu birileri biz değiliz. Biz, başkalarını (ya da bizzat kendimizi) ölüme sürüklemeye çalışanlardan değiliz. Biz, daha çok, birilerinin bizi ölüme sürüklemek istediğini önceden sezinleyenlerin safındayız. Daha önce sinemada görülmedik bu Otoko tipinin yaratılmasının nedeni bu. Ölüme doğru büyük ilerleyişin inisiyatifi Otoko'nun değil: Bazı kişiler özgün ölüm düşüncesinden, bazıları tamamen karşıt, öznel amaçlardan, kimileri de genel durumun farkında olmadıklarından (yani ölüme doğru ilerlemeye başlayan Televizyon, Oyuncak, Şeytan vb... gibi insanlar) ölümün inisiyatifini ele alma gücüne sahiptiler. Bunlar, ölüme doğru uygun adımlarla ilerlemezler: Birçok çatışmaya girişerek ilerlerler. Önsezisi Otoko'yu bu ilerleyişe sürükler, bazen ilerlemesini yavaşlatır, ama yeniden ardından sürüklenir. En küçük bir önsezisi olmayan Nejiko, Otoko'nun iç yüzüdür ve bu nedenle onunla aynı yazgıyı paylaşır. Çatışma ögeleri konusunda yanıl-

3. Herhangi birini kendisiyle birlikte zorla ölüme sürükleme.



Japon Yazı Çifte İntihar

gıya düşmemek gerekir: Bir yanda Otoko ve Nejiko, öte yanda Televizyon, Oyuncak, Şeytan, vb. Anlamayı kolaylaştırmak için şematik açıklamalarla yetinerek sonunda, kuşkusuz, çok az anlamı olan taslaklara geliyorum. Bütün gücümüzü, çeşitli kahramanların "içeriğini" aydınlatmaya değil de kavranması güç ve karmaşık niteliklerine rağmen güzel olan figürleri bulmaya adamalıyız.

Bu filmi, işte bu anlayış içinde çevireceğiz ve bugün bana öyle geliyor ki, her tür kazanç ya da kayıp, ayrıntılarda yatacak. Biz, hepimiz profesyonelleriz (sözcüğün tam anlamıyla) ve ayrıntıların ele alınmasında her uzmanın etkili ve etkin öz-

nelliğine saygı gösterme alışkanlığımız var. Ayrıca, bu filmle ilgili olarak, her birimizin bu saygıyı koruyarak kendi alanına girmeyen alanlara karışmalarının da arzu edilen bir durum olacağını düşünüyoruz. "Ayrıntılara varıncaya kadar, karşılıklı olarak, başkasının alanına burnumuzu sokalım!" Bu kez, sloganımız olacak.

Bu köktenci müdahale, kanımca, anlatımın düğümünü oluşturan oyunculara dek yayılmak zorunda kalacak. Bu filmde rol alacak oyuncuların her şeyden önce bir varlık sürdürdüklerini kanıtlamaları gerekecek. Bu nedenle Fukazava Şiçiro'nun[4] talimatlarına uyacağız: 1) Oyuncular olabildiğince donuk ifadeli olacaklar. 2) Hareket ve davranışları yavaş olacak. 3) Duygu yok, yalnızca sezgiler.

Kahramanları gençler olan bu filmle ilgili olarak Fukazava tarafından dile getirilen bu istekler, tasarladığınız amaçla birbirlerine mükemmel biçimde uyuyor. Böylelikle tek tek insanların yaşam biçimiyle zaman arasındaki ilişkiler doğrudan yakalanmış olacak.

Doğalcılık bugün fazlasıyla aşılmış olduğuna göre, her varlığa, her nesneye öznel varlık olarak bağımsızlığı nasıl geri verilebilir? Zaman nasıl tamamen etkin zaman olarak akıp gider ya da durdurulabilir? Senaryonun çatısında açıklıkla belirttiği önseziyi film şeridi üstünde tespit edebilecek miyiz? Çalışmalarımızın odak noktasını bu sorular oluşturacak; çalışmalarımız bu soruların cevabı olacak.

(*Oşima Nagisa'nın Filmlerinin Senaryoları*, 24 Nisan 1967)

4. 1914'te doğmuş olan bir yazar. Yapıtları aşağı tabakanın yaşama biçimi üstünde odaklaşır. Bu, onun Japon edebiyatındaki özgüllüğünü oluşturur. 1966'da Japon sağ kanadı tarafından tehdit edilince köyde yaşamaya başladı. Bir çiftçi yaşamı sürerken, yergi yapıtları yazdı.

Sinemaya Karşı Eleştirmenlerin Tutumu

Japon Yazı, Çifte İntihar'ın gala öncesi gösterimi sırasında yaptığım kısa sunuşta, gelecekte filmlerin açıklayıcı yorumlarıyla birlikte sunulmasına alışmamız gerektiğini açıkladım. O zamanki konuşmamla diğer bazı açıklamalarım ("Bir filmi gördüklerinde onu anlamayan ve iyi değerlendiremeyenler, bu filmi ikinci ya da üçüncü bir kez görmek zorundalar"), iki ya da üç gazete ve haftalık dergide eleştiriye uğradı.

Bu açıklamayı, elbette, resmi bir ses tonuyla dile getirmedim, alaycı bir üslup kullandığımı da reddedemem. Filmlerimin anlaşılmaz, karmaşık olduğunu ileri sürerek beni eleştirmelerine alıştım artık ve bu yüzden kavga etmeye ya da ciddi ciddi tartışmaya hiç mi hiç niyetim yok. Ama bu açıklamayla şimşekleri biraz fazla üzerime çektiğimden, bu kez olanları tüm ciddiyetimle, açıkça anlatacağım.

Öncelikle: Gelecekte, yanlarında açıklamalı yorumları olan filmler görme olanağımız büyük bir olasılıkla artacaktır. Bunun bütün filmler için sözkonusu olabileceğini söylemiyorum. Ama bugün, sözgelimi sinema kulüpleri, sinemanın başyapıtları gösterildiğinde, seyircilere eleştirili açıklamalar, açıklamalı el ilanları dağıtırlar. El ilanlarını coşkuyla okuyup ciddi ve sert bakışlarını perdeye diken bu genç seyirciler, benim için sinemanın geleceğini temsil ediyorlar. Bu film açıklamalarının anlamsız olduğunu ileri sürenler, bu sinema kulüplerine gitseler iyi olur.

İkinci nokta, bir filmi iki ya da üç kez seyretmenin gerekliliğiyle ilgili.

Açıklamalı ve yorumlu romanlar ya da bunlardan yoksun romanlar olduğu gibi iki ya da üç kez okunan ya da asla yeniden okunmayan romanlar vardır. Sinema için de aynı

şey sözkonusu. Filmleri bir kez seyretmenin yeterli olduğuna kim karar verdi? Eleştirmenler bize bu sorunun cevabını borçlular. Sinemadan başka alanlarda, eleştiri konusuyla ancak bir kez karşı karşıya kalarak işini yapan tek bir gazeteci var mı? Neden seyircilerin çoğunluğu gibi davranan sinemacı gazetecilere *sinema eleştirmeni* denilmesine izin verilir? Bu konu beni aşıyor.

Kuşkusuz, aynı filmi en az iki kez seyretmeye gitmekten geri kalmayan eleştirmenler tanıyorum. Ve bunların yazdıkları metinler gerçekten de dikkate değer nitelikte. Seyircilerin bir filmi iki ya da üç kez seyretmeye gitmeleri, bütün yönetmenlerin en büyük *arzusudur*. Ama eleştirmenlerden şu *talebim* olacak: "Bir filmi anlasanız da anlamasanız da, eleştirinizi, onu en az iki, üç, beş ve hatta on kez seyrettikten sonra kaleme alın."

(*Nikkan-Sports*, Günlük Spor Gazetesi, 13 Eylül 1967)

İpe Çekme Filmi Üstüne

Nasıl bir insan tüm bir yaşamını tek bir düşünce ile geçiremezse bir yönetmen de bir yapıtı tek bir tema üstüne kuramaz. Buna rağmen bazı eleştirmenler her filmin baştan sona tek bir tema üzerine kurulması gerektiğine inanacak kadar aptallar. Ve bu inançlarına ters düşen herhangi bir şeye rastladıklarında, bunu anlamadıklarını söylemekten çekinmezler. Yapıtlarımız bu tür aptalca değerlendirmeleri önemsemez. Biz yapıtlarımıza bütün düşüncelerimizi, bütün yaşadıklarımızı katmak isteriz. İşte bütün yaratımların anlamı burada yatar.

İpe Çekme, bu görüş açısını ortaya koyuyor.

İpe Çekme'nin hareket noktasını, Komatsugava Lisesi canisi Ri Çin-u'nun bizde uyandırdığı duygular oluşturur. Ri Çin-u bence Japonya'nın savaş sonrasından bu yana yetiştirdiği en akıllı, en duyarlı genç insan tipini temsil ediyor. Boku Junan tarafından *Hata, Ölüm ve Aşk* başlığı altında toplanan mektuplarının derlemesi de bunun kanıtıdır. Kanımca, Ri'nin yazdığı bu metinleri liselerin eğitim programına koymak gerekir. Ama ne yazık ki bu Ri, cinayetler işledi ve ölüme mahkum edildi...

Ri'nin cinayetlerini işlediği Şova döneminin 37. yılından (1962) bu yana, sürekli, onun için bir film yapmayı düşündüm durdum. İdamından bir yıl sonra, 38. yılda (1963) bir senaryo yazdım. Bu arada, *Unutulmuş Ordu*, *Gençlik Anıtı*, *Yunbogi'nin Günlüğü* ve *Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne* ile Korelilerin sorunları konusunda araştırmalar yapmayı sürdürdüm. Öte yandan hemen hemen bütün filmlerimde, cinayet sorununu derinleştirmeye çalıştım. Bu iki sorunun ortak noktasının Devlet olduğunu söylemek, sanırım gereksiz.



İpe Çekme

Devletin öldürmeyi meşru kabul ettiği iki durum var: Savaş ve ölüm cezası. Biz savaşa olduğu kadar ölüm cezasına da karşıyız. Varolmalarına şiddetle karşı çıkıyoruz. Ama bu karşı çıkma ve reddin, artık Devletle uğraşmaya tenezzül etmeyecek kadar düşünce yüceliğine erişmiş bir insan tarafından ilan edilmesi gerekir. İşte bu yüzden, hemen hemen bu düşünce yüceliğine erişmiş olan Ri Çin-u'dan yola çıkarak idamında ölmeyen bu insanı, Ri'yi yarattık.

Ri tipinin yaratılması, hatta *İpe Çekme* filminin bütününün yaratılması, Ri Çin-u'ya ilgi duyan sayısız kişinin gücüne çok şey borçludur. Bu film, ayrıca Japonya ve Kore arasın-

daki sorunlarla yakından ilgilenenlerin gücüne de çok şey borçlu. Herkes aynı fikirde olmasa da durum böyle. Gerçekliğe uygun bir idam yeri kurabildiysek ve gerçek bir idamın görüntülerini ortaya koyabildiysek bunu, her şeyden önce, Mukae Yoşniteru'nun ve cezaevi idaresi personelinin bize gösterdiği yakınlığa borçluyuz. Burada onlara bir kez daha teşekkür etmek isterim.

İpe Çekme filmi bu tür sağlam bir temel üstüne inşa edildi. Senarist, teknisyenler, oyuncular; hepsi de filmin gerçekleştirilmesine baştan beri katkıda bulundular. "Art Theater"[1] yapımı filmler, son zamanlarda genel bir övgüyle karşılanıyor, bu doğru; ama yıllardan beri ortaya koyduğumuz kişisel yöntemlerimizin ürünlerini somut olarak almaktan son derece gurur duyuyoruz. Matsuda, Adaçi, İşido, her üçü de bu filme; hatta uzmanlık alanları dışında kalan işlere keyifle katıldılar. Gösterdikleri bu dostluğa minnettarlığımı nasıl ifade edeceğimi bilemiyorum.

Çok sayıdaki "Guevara"larımla birlikte gelecekte de cesur filmler yapıp yöneteceğim. *İpe Çekme* bu yoldaki ilk adımdır.

(*Oşima Nagisa'nın Filmlerinin Senaryoları*, 10 Ocak 1968)

1. "Art Theater Guild": 1961'de kurulan yapım-dağıtım şirketi. Deneysel filmleri teşvik edip Truffaut, Godard gibi sinemacıları Japonya'ya getirdi. Mişima Yukio'nun filmi *Yukoku'nun (1970'de Yurtseverlik* başlığı altında *Nouvelle Revue Française*'de yayınlanan *Aşk ve Ölüm Törenleri* başlıklı bir öyküden hareketle yapılmıştır) büyük bir başarı kazanmasından sonra özellikle Oşima, Vakamatsu, Hani, Şindo, Terayama, Şinoda, Yoşida, İçikava, gibi yönetmenler yetiştirdi.

Sıfırdan Başlamak

Geçen gün, liseliler tarafından çevrilmiş on oniki filmi art arda görme fırsatını buldum. Teknik açıdan genelde çoğu tabii ki saç baş yoldurtacak türdendi; ayrıca güvercin yuvalarıyla dolu harap ve bakımsız toplantı salonunda gösterim koşulları çok kötüydü. Film izlemeye pek alışık olmayan gözlerim olağanüstü yoruldu: Bildik filmlerin aksine, bir sahneyi hangi sahnenin izleyeceğini kestirmek kesinlikle mümkün değildi. Bir bakıma, oldukça ilginç bir olguydu bu, ama izleyicinin bir an olsun dikkatini dağıtmaması gerekiyordu: Gözlerimi gece geç saate kadar filmlerden ayıramadım. Üstelik de beden eğitimi binasının ikinci katında yer alan toplantı salonu son derece soğuktu ve kışın bile palto giymeyen ben, sinirli bir halde, ayaklarımı habire yere vuruyordum: Çıkardığım gürültü, projektörün sesine karışıyordu. Tüm bu kötü koşullara karşın sözkonusu filmler son derece ilgimi çektiler: Bana pek çok açıdan ele almaya değer göründüler.

Aralarından yalnızca bir teki kampüsteki öğrenci huzursuzluklarını ele alıyordu: Pek çok benzeri gibi "militan" bir havası olan bu film de pek ilgimi çekmedi; dikkatimi çeken filmler daha çok yönetmeninin öznelliğini, kendi algılama tarzlarını yansıtan filmlerdi. Bunların her filmde benzer –ürkütecek kadar benzer– bir biçimde ifade edildiğini görmek beni çok şaşırttı. Lafı fazla uzatmamak için bu benzerliği şöyle tanımlayacağım: Sözkonusu filmlerin hepsinde yönetmenler yapacak hiçbir işi olmayan, doğru dürüst hiçbir şey beceremeyen, değersiz kimseler olarak ortaya çıkıyorlardı. Kahramanların davranışları da (bu, yönetmenlerinin duygu ve düşüncelerini aşağı yukarı tam olarak yansıtıyordu) hem anlatılmaz biçimde komik hem de son derece hüzün vericiydi. Bütün filmler-

de, kahramanların sigara içtikleri bir sahne yer alıyordu: Sigara içme yasağını çiğnemenin (ki bu bir hiçe sayma şekliydi) kendileri için ne kadar önemli olduğunun bir ifadesiydi bu. O sırada aklıma ilk kez tütün içtiğim, tatlı patates satan bir lokantanın 4,5 tatamilik loş odası geldi.

Derinlemesine düşünmelerin mazoşist ve alaycı bir ezgiye dönüştüğü sahneler sık sık karşımıza çıkıyordu, özellikle de yönetmenler kendi özgün kişiliklerini ya da sinemacı kimliklerini tanımlamaya çalıştıklarında. Geçen yıl, Sogetsu Festivalinde, liseli Hara Masataka'nın[1] *Gülünçlükle Bezenmiş Bir Hüzün Baladı* adlı filmi seyirciye ulaştığından beri, bu biçimin çok büyük bir beğeni kazandığını sanıyorum ve (sırf tembellikten bu filmi göremeyen ben) gerçekten de, sözkonusu biçimin ilgi çekici ve anlamlı, güçlü bir yöntem oluşturduğuna inanıyorum. Öğrenciler neyin filmini çekeceklerini bilmiyorlar. Film çekmeye başladıklarında, önce şaşılacak kadar sıradan ve sıkıcı konulara eğiliyorlar. Konuyu toparlamak için de bu inanılmaz derecede sıradan ve sıkıcı şeyleri filme çeken kişiler olarak kendilerini olayın kahramanı yapıyorlar. Bütün bu öğrenci filmlerinde, kahramanlar bu açıdan, son derece gerçek ve özgündürler.

"Kahraman" sözcüğünü kullandım. Ama bu kahramanlar ne cengaverlikleriyle ortaya çıkıyorlar ne de büyük dramların odak noktaları olarak. Bu kahramanlar, boş düşlere karşı savaşan ve kamerayı bir silah gibi kullanmaya çalışan "ikinci sınıf" kahramanlardır; *ama ne yazık ki ellerindeki silah artık silah olmaktan çıkmış.* En büyük düşmanları, mücadele ettikleri en büyük rakipleri aslında bir mankenin kopmuş bacağından başka bir şey değil; bu, onların gözde temalarından

1. Daha sonra Oşima'nın *Japonya'nın Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi* adlı filminin senaryosunu yazdı.

biri. Bütün bunlara karşın liselilerin kendilerince değer verdikleri bu biçim karşısında şaşırmadan edemiyorum. Kendilerini inceleme biçimleri, geçmişte romanlar, şiirler yazmaya kalkışan veya tiyatro yapmayı deneyen gençlerin benimsediklerinden çok farklı gibi görünüyor bana. Sözgelimi şiirler yazmayı deneyen bir genci ele alalım. Kişisel düşüncelerini, isteğine uygun biçimlerle dile getirmeyi başaramadığında umutsuzluğa kapılır, sabırsızlanır. Ama sabırsızlığı veya umutsuzluğu ne kadar büyük olursa olsun (hatta isterse kendi şairlik yeteneğinden ciddi kuşkular duymasına yolaçsın), bütün bunlar, onun bir şair olma cesaretini veya bir şair olmayı deneme cesaretini sarsmaz. Dahası kuşkuları gururunu incitmiş bile olsa, gururu, sanırım, çok daha güçlü bir şekilde yeniden ortaya çıkacaktır. Edebiyat ya da tiyatro ile uğraşan gençler için de aynı şey sözkonusu. Ama sinemayla uğraşan öğrenciler için durum hiç de böyle değil. Neden?

Sinemayla uğraşan öğrenciler, kendi yetersizliklerine samimiyetle inanarak yola çıkıyorlar gibime geliyor. Kuşkusuz bu inancın iki nedeni var: Birincisi, bir kamera edinemedikleri sürece elleri kolları bağlı (ve bu ilk engel, kendi yetersizliklerini ezici biçimde hissetmelerine yol açıyor); ikincisi, neyin filmini çekeceklerini bilmiyorlar. Bunun onlar için anlamı, yalnızca yaratıcı çalışma koşullarının elverişsizliği değil. Bu, sözgelimi edebiyatta (romanında ne yazacağını bilmeyen biri için) olmayan, yalnızca sinemaya özgü bir özelliğe de bağlı olabilir: Para. Ekonomik nedenlerle, filme çekilebilecek konular sınırlıdır. Film çekmeye karar verip zar zor bir kamera ve film şeridi bulduklarında öğrenciler birden parasızlık sorunuyla yüz yüze geliyorlar. Bu yüzden de ne çekeceklerini bilmediklerini söylüyorlar. Bu satırları yazarken birden çok duygulandım. Adeta gözlerim yaşardı. Benim içinde bulunduğum durum da temelde pek farklı değil. Benim de film çekmeden geçirmek zorunda kaldığım üç yıllık bir dönemim oldu.

Benim yerimde olan pek çok kişi, o dönem film çevirme fırsatı bulamadığını ileri sürerdi, oysa ben sorunun benden kaynaklandığını çekinmeden itiraf ettim. "Ne çekeceğimi bilmiyorum," dedim. Bu itirafımdan dolayı beni kutlayıp bende gözüpek bir deha keşfettiklerini sanan eleştirmenler oldu. Bununla birlikte, "Ne çekeceğimi bilmiyorum" sözlerinin altında başka bir şey yatıyordu: O sıralarda meteliğe kurşun atıyordum.

Öğrencilerin ne çekeceklerini bilmemeleri aslında kaçınılmaz, aynı şekilde bu sıfır noktasından hareketle filmlerinde zorunlu olarak kendi kişiliklerini odak noktası yapmaları da kaçınılmaz. Bundan dolayı da, yapıtlarına kaçınılmaz olarak kendine has bir mazoşizm ve alaycılık hakim oluyor. Bu, kanımca, sözkonusu öğrencilerin geleceğin tanınmış yönetmenleri arasına gireceklerini kanıtlıyor.

İnanıyorum ki, bu filmleri çeviren ya da benzer koşullar altında çalışan diğer öğrenciler, ama yalnızca bunlar, yarının özgün sinemacıları olarak ortaya çıkacaklar. Geçtiğimiz yıl, bu sözler beni çok sayıda sitemle, hatta edepsizce diyebileceğim sövgülerle karşı karşıya bıraktı. Bu sitemleri yapanlar, sıfır noktasından başlayan hiçbir sinemacının önemli bir yapıt oluşturamayacağını ve de böyle bir başlangıç noktasından hareket ettiği için varlığını (yönetmen olarak) sürdüremeyeceğini ve gelişemeyeceğini öne sürüyorlardı. Eleştirilerinin ana noktası kısaca, bu yolla iyi filmler yaratılamayacağı şeklinde özetlenebilir. Elbette, bu "sıfır noktası"ndan hareket ederek film yapmak oldukça güç. Ama güç demek, olanaksız demek değildir. Sözlerimi eleştirenler, olmadık yere yorumcuların (bu kişiler, kendilerine bilirkişi görünümü vererek düşüncemi çarpıttılar) eleştirilerine kapıldılar ve "güç" sözcüğünün yerine "olanaksız" sözcüğünü koydular; "sıfır noktası"ndan başlayarak sinemayla uğraşmanın "olanaksız"lığını mantıken kanıtladıklarından dem vurup, sözkonusu olanaksızı arayanları görmezlikten gelerek onlara sırt çevirip sakin bir köşeye çekil-

menin en iyisi olacağı sonucunu çıkardılar. Bu kişilerin tersine ben, güçlükleri göğüslemeye hazırım ama "sıfır noktası"nı aşmamı ya da engeli bertaraf etmemi sağlayacak çözüm yolunu bulabilecek miyim?

Bu soruya karşılık, doğal olarak, hazırda müthiş bir cevabım yok. Gene de sinemayla uğraşan öğrencilere yararlı olabilecek sözler –bunlar yalnızca birer söz– var ve o da şu: "Başkalarını da kendinizi de açıkça eleştiriniz."

Günümüzde, Japon sinema eleştirmenleri çevresi kesin olarak gerileme içersinde. Gazetelerin günlük sinema eleştirilerini bir yana bırakıp özellikle aylık sinema dergilerinde yayınlanan metinleri düşünüyorum da kuru lafların, iğrenç dedikoduların birbiri ardına bu dergileri istila ettiğini görüyorum. "Sıfır noktası"ndan hareket edip yeni yapıtlar oluşturmayı arzulayan sinemacıların ilk görevi, bu sinema "eleştirmenleri" ile ilişkilerini koparmaktır. Gerçek eleştirmenler ile bu tür "eleştirmenler" arasında dağlar kadar fark olduğunu vurgulamaya özen gestermeliler. "Sıfırdan başlayan" bu sinemacıların yapıtları ancak onların öznelliklerini gören eleştirmenler tarafından ele alındıklarında güç kazanacaktır. Böylece eleştirilere konu olan, benlikleri etkileyici bir sinema diline ulaşabilecek. Kendini, film çevirirken çekmek, kuşkusuz, en iyi eleştirel hareket noktasıdır ama bu yöntem bizi nereye götürecek? Önümüzde büyük bir olasılıkla iki seçenek çıkacaktır: Kendimizi başarıyla eleştirebilecek miyiz yoksa eleştiremeyecek miyiz? Eleştirebileceksek, ne derece ve hangi noktaya kadar acaba?

Sinemanın geçmişi henüz çok yakın bir döneme uzanıyor. Günümüz Japon toplumu ve sinemamız çerçevesinde "sıfır noktası"ndan hareketle işe koyulmaya çalışan sinemacıların tarihi de doğal olarak çok eski olamaz. Kişi olarak benim de bu tarihin öncülerinden biri olduğuma inanıyorum. Geleneksel Japon sinemasından devralınan yükleri henüz omuzla-

rımda hissettiğimden, damarlarımda hâlâ tutsak kanı aktığından, adım adım bu yüklerden kurtulmaya, kanımı yenilemeye çalışıyorum. Bu yeni sinema tarihinin öncülerine kendi naçizane deneyimimden kaynaklanan şu sözleri söyleyebilirim ancak: "Kendinizi ve başkalarını durmadan, acımasızca eleştirin!" Sinema dünyası, günümüzde, son derece karmaşık bir durumla karşı karşıya. Yeni yaratılmış yapıtlar gelecekte nasıl gösterilecek? Bu filmler nasıl karşılanacak? Ama temelde, en önemli sorun şu: Yarının büyük filmlerini gerçekleştirecek yeni yönetmenler nasıl ortaya çıkacaklar?

(*Akita Üniversitesi Festivaline Bildiri*, 5 Mayıs 1970)

70'li Yıllarda Nasıl Ölünür?

Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi adlı filmin ayrıca bir alt başlığı da var: *Vasiyetname Olarak Bir Film Bırakan Gencin Öyküsü*. Bu alt başlık tümüyle filmin içeriğini açıklıyor. Geçen sonbaharda bir gün, film biçiminde bir vasiyetname bırakarak ölen bir adam imajı kafama takıldı ve zihnimi meşgul eden her imajda olduğu gibi bu da bana bir film yapmayı esinledi.

Bana bazen "Esinleriniz nereden kaynaklanır?" diye sorarlar. Bu tür bir soruya yanıt vermem kesinlikle olanaksız. *Esin*, bir gün, belirli bir anda, aniden geliverir; hepsi bu. Gerçekdışı bir varlık görürüm, gerçekdışı bir ses duyarım. Yalnızca gerçekdışı varlıklar gördüğüm, gerçekdışı sesler duyduğum için bir yaratıcı yönetmen olduğumu söyleyebilirim. Gördüğüm varlıkları görenler, benim duyduğum sesleri duyup benimle paylaşanlar, ekibimin üyeleri ve filmlerimin izleyicileridir.

Bu görüntülerin ve seslerin niteliği nedir? "Nedenleri" benim içimde ya da beni dış dünyaya bağlayan ilişkilerde varolmalı. "Nedenleri" sözcüğünün kullanımı biraz tuhaf gelebilir ama bu görüntülerin iç öznelliğimle bağlantısız olarak ortaya çıkması kesinlikle olanaksız. "Ölürken film biçiminde bir vasiyetname bırakan bir adam"ın görüntüsünün neden kafamı meşgul ettiğini açıklamam olanaksızsa da, gerçekdışı bir görüntü bende egemen olduğu zaman içinde bulunduğum ruhsal durum konusunda birkaç açıklama yapabileceğime inanıyorum.

Bir yönetmenin esinine kaynaklık eden ruhsal durumun nasıl olduğunu keşfetmek, incelemek, gerçekte filmi değerlendiren eleştirmenlerin ve seyircilerin görevi olmalıdır; yönet-



Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi

men kendi kendini açıklamak zorunda değildir. Ne yazık ki, başka sanat dallarında eleştirinin ilk kuralı sayılan bu özelliğe sinemada hiç rastlanmıyor. Yönetmenler "Bu filmi çevirme nedenleriniz neler?", "Bu filmi niçin gerçekleştiriyorsunuz?" gibi sorular soran gazetecilere (ve bazen eleştirmenlere bile) cevap vermeye zorlanırlar durmadan.

Bu tür sorular sorulmasını diğer yönetmenler gibi ben de engelleyemiyorum. Ama esin kaynağımın kendisini açıklayamadığıma göre bu beladan başka türlü sıyrılmaya çalışıyorum: Bu esine yol açmış gibi görünen ruhsal durumum konusunda açıklamalar yapıyorum.

Sözünü ettiğim film iki soruya yol açıyor: Bir filmi ger-

çekleştirmek benim için ne ifade ediyor? Bir insan nasıl olur da kendi kendini terörize eder? İlk soruya yanıt vermeyeceğim çünkü bunu yanıtlamak benim için olanaksız. İkinci soruysa filmin başlığıyla ilintili. Tüm grupların gerekirse ölmeyi göze aldıkları (sonuçta hiç ölen olmadı) "Tokyo Savaşı"nın (bu adı Kızıl–Ordu üyeleri takmışlardı; doruk noktası: Geçen sonbahar Sato'nun ABD'ye gitmesini engelleme girişimi) ardından; 60'lı yılların mücadelelerinin ardından perde gözlerimizin önünde mağlubiyetimiz üzerine kapanınca kalbim derin bir yara aldı. Ben de Haneda'nın[1] koridorlarında, elimde bir kamera, dolaşıp durmuştum, ama tabii ki ben de ölmedim. "70'li yıllarda nasıl ölünür?", "Gelecekte nasıl yaşayacağız?" sorusuna yanıttır.

(*Yuşu–Eiga*, "Aylık Sinema Dergisi", 1 Temmuz 1970)

1. Eski Tokyo hava alanı. Başbakan Sato Eisaku'nun Amerika'ya gitmesini önlemek isteyen öğrenciler ile polis arasında şiddetli çatışmaların olduğu yer.

Ağıt

Yağmur yağıyor. Dünden beri durmadan yağıyor; bugün de yağıyor. Geçmişi hatırlamak istemiyorum, ama on yıl önce yağdığı gibi yağıyor. Haziran anılar ayı mı olmalıydı?

On yıl önce, 15 Haziran, bütün gece durmadan yürüdüm. Parlamentodan Yurakuço'ya: Her yer yağmur, kan, çamur ve yırtılmış bayraklar, kırılmış bayrak direkleriyle dolu. Her şey, *Gençliğin Acımasız Öyküleri* sinemalarda gösterilmeye başlandıktan hemen sonra oldu.

Yapıtlar insanın çocukları gibidir, onları meydana getirenler için hepsinin ayrı bir yeri vardır. Ama mutlu yapıtların yanı sıra mutsuz yapıtlar da vardır, tıpkı dünyada mutlu çocukların yanı sıra mutsuzların da olduğu gibi. *Gençliğin Acımasız Öyküleri* mutlu bir yapıt oldu. Kuşkusuz çok sayıda protestoya da yol açtı ama yeniliğe gösterilen yakın ilgi tüm karşı çıkışlara üstün geldi. Kuşkusuz bunun en önemli nedeni, Japon-Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı şiddetli mücadele hareketleri döneminde bu filmin, iktidara karşı olan ve yeni yeni kendi kimliklerini keşfeden çok sayıda Japonun duygularına seslenebilmiş olmasıdır. Bu filmden yayılan iç ferahlığı Japonlar için sürpriz oldu.

Gençliğin Acımasız Öyküleri'nin halka ilk gösterildiği günü hiçbir zaman unutmadım: Günlerden 3 Hazirandı. Higasşiginza'da mütevazı bir lokalde çok sayıda gazeteci ve sinema eleştirmeni biraraya gelip benim şerefime bir davet vermişlerdi. Yeni bir yönetmeni desteklemek için kendi paralarıyla bir gece düzenlemişlerdi! Acaba benden sonra, başka yönetmenler de bu mutluluğu tatma şansına eriştiler mi? Bu insanların samimiyeti bana ne kadar da iyi gelmişti! Ne güzel bir dönemdi o.

Ama o gün konuşmaların odak noktası sinema değil de ertesi gün, 4 Haziranda yapılması beklenen genel grevdi. Gazeteciler bize, grevci güçlerin Şinagava'daki[1] genel merkezine mutlaka gitmemiz gerektiğini hatırlattılar. Orada bulunanların hepsinin aynı görüşleri paylaştığı söylenemezdi. Ama birbirimizden ayrılırken (gecenin hayli ilerlemiş bir saatinde) birbirimize "cesaretle çetin bir mücadeleye girelim!" dileğinde bulunuyorduk. Çetin bir mücadele için cesaret!

Bu çetin mücadeleyi neye karşı sürdüreceğimizi o gece henüz bilmiyorduk.

Aradan on yıl geçti. Mücadelem çetin miydi değil miydi? Bilmiyorum. Öyle ya da böyle, mücadelem o geceden ve onu izleyen 15 Haziran 1960 gecesinden büyük destek aldı. O günlerde karşılaştığım insanlara bir deneyim borçluyum. O insanlar sayesinde bir an için bütün dünyaya inanmıştım.

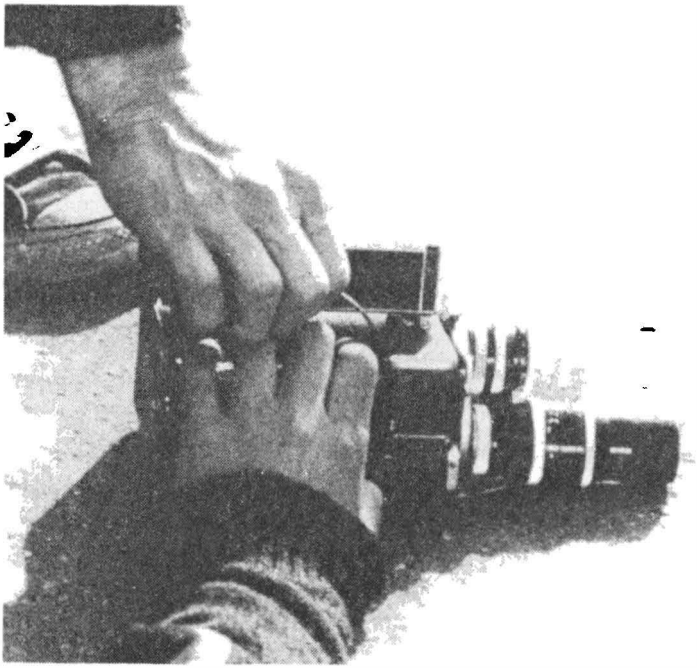
Bu yıl onuncu yıl. Şimdi onuncu yılın "gençliğinin acımasız öykülerini" yapıyorum.

Bu filmin adı *Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi*.

Geçen eylüldeki Osaka "savaşı" ve şubat ayındaki Tokyo "savaşı": Kızılordu, bunların savaş olduklarını duyuruyordu. Oysa bunlar gerçekte olmayan savaşlardı. Her grup "Ölene kadar savaş!" diye bağırıp durdu ama sonuçta tek bir ölüm olayı olmadı. Tabii ben de kameram kolumun altında, Haneda'da[2] gezdim durdum.

Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi, "İnsan nasıl ölür?" sorusuna yanıt veriyor. Bu film, aynı zamanda savaş sonrasının genç ölülerine, "İkinci Dünya Savaşı bittikten

1. Tokyo'nun bir mahallesi.
2. Tokyo'da eski bir hava alanı.



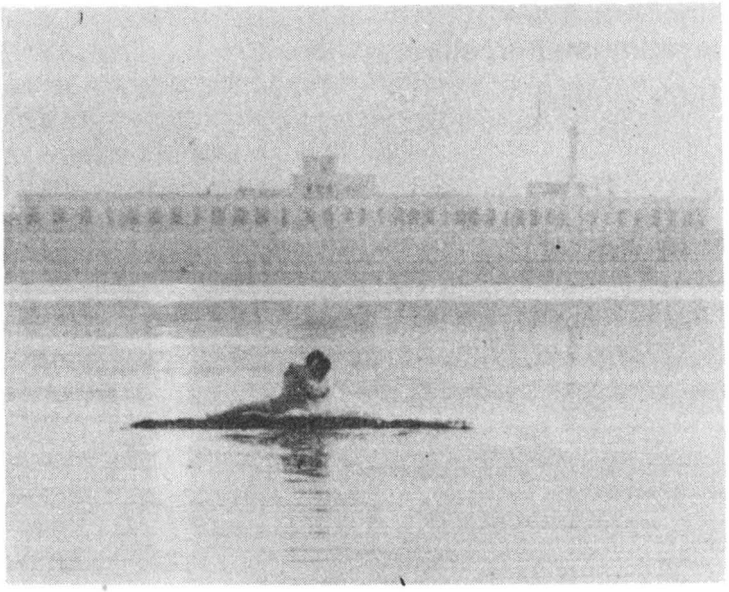
Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi

yirmibeş yıl sonra huzura kavuşan" Japonya'nın tüm ölülerine, ölmeyi istemedikleri halde öldürülen tüm genç insanlara adadığım bir ağıttır.

Yağmur damlaları düşüyor. Bugün onuncu yılın 15 Haziranı. Bu kez bütün gece sokaklarda dolaşıp durmadan otelime döndüm ve bu metni yazdım.

(*Kyodo-tsuşin*, "Kyodo Basın Ajansı", 20 Haziran 1970)

İkinci Ara Oyun
Hayatımdan Parçalar
(1969 – 1974)



İpe Çekme

Gençliğim Bir Yenilgiyle Başladı

Gençlik ne zaman başlar? Ne zaman biter? İnsan kendi gençliğinin ne zaman başladığını bilebilir mi? Ya da ne zaman son bulduğunu? Bu, bana bilinmesi hemen hemen olanaksız gibi geliyor. En azından benim için bu böyle.

Aslında, bugün bile kendimi gençliğimin en olgun dönemini yaşıyormuş gibi hissediyorum. Sinemayla ilgilendiğimden olabilir mi?

Genellikle sinemaya gidenler gençlerdir. Sürekli film seyreden Japon seyircilerin çoğu 17 ile 22 yaş arasında. Gençler filmleri coşkuyla izliyorlar. Bu filmlerde gördükleri, yaşamın kendisi değil mi? Hemen herkes gençliğinde kendisini etkilemiş, gerçek yaşamdan bir şeyler aktarmış bir ya da iki film sayabilir. Kuşkusuz her birimiz bir cafe'de oturup bu filmler üzerine saatlerce tartışmışızdır.

Belirli bir zaman sonra sinemaya artık gidilmez oluyor. İnsanlar meslek ediniyor, bir aile kuruyor ve hemen hemen hiç film seyretmez oluyorlar. "Film mi, ah, seyretmeyi çok isterdim ama artık hiç zamanım yok," diyorlar. Bir keresinde televizyonda, bu tür laflar söyleyen ev kadınlarıyla birlikte bir programa çıkmıştım. Sunucu bana dönüp "Bu insanlar için ne tür bir film yapardınız?" diye sordu. Ben de hiçbir türünü yapamayacağımı söyledim. Film seyretmediklerini söylüyorlar, gitmesinler, ne yapalım! Bunu söylerken büründükleri o her şeyi küçümseyen, entellektüel hava yok mu, hiç hoşuma gitmiyor. Şu tonu kullanıyorlar: "Film mi dediniz! Biz öyle şeyler seyretmeyiz." Ben de "Hadi ordan yalancılar," diye yanıt veriyorum. Siz istediğiniz kadar böyle şeyler seyretmediğinizi ileri sürün, hepsi yalan. İşin aslı şu ki, sinema sizi ilgilendirmiyor. Kitap da okumadığınızdan eminim. Televizyo-

nun size sunduğu görüntüleri pasif bir biçimde almakla yetiniyorsunuz. Bunun dışında, her ne olursa olsun bir şeyleri kendi kendinize özümsemek için en ufak bir çaba göstermiyorsunuz. Entellektüel açıdan tam bir boşluk içinde yaşıyorsunuz. Yabancı ülkelerde de aynı durum sözkonusu mu bilmiyorum.[1] Ama Japonya'da herkes gençlik dönemini ardında bırakınca böyle oluyor. Böylesi bir Japonya'da benim gibi bir insan yalnız kalır. Benim sinemam da yalnız başına kalmış bir sinema. Onbeş yıl önce ben de bir meslek edindim; on yıl önce ben de bir aile kurdum. Bu bir mutluluk muydu mutsuzluk mu? Seçmiş olduğum meslek entellektüel açıdan bir boşluk içine düşmeme izin vermedi. Başka türlü yapabilir miydim, bilmem ama bu onbeş yıl boyunca kitap okumayı ve düşünmeyi, birkaç dostumla birlikte sürdürdüm. Sonuç: Yalnız başına biri oldum ve öyle kaldım. Yalnızca gençler film seyrediyor. Onbeş yıl önce benimle aynı gençliği paylaşmış dostlarım bana "Nerede eskinin sineması, ne iyi sinemaydı. Bu arada söz açılmışken, şimdilerde sen ne yapıyorsun? Benim boş bir dakikam bile yok. Senin filmlerini bile göremedim. Affet ama ilerde yapacaklarını izleyeceğim. Beni yaptıklarından haberdar et," diyorlar. Teşekkürler, teşekkürler. Onlara söyleyeceğim hiçbir şey yok. İnsanlar "Nerede eskinin sineması. Ne iyi sinemaydı," diye feryat edip duruyorlar. Bir zamanlar bazı filmlerden son derece etkilendilerse bu, o dönemdeki duyarlılıklarının onlara bunu sağladığı içindi. Kendilerini bu kadar heyecanlandıran bu filmleri genç, hayat dolu bir duygu yumağı içinde seyrettiler zira. Bugün bu kişiler yaşlandılar, duyarlılıkları köreldi ve film seyretmeye gittiklerinde artık geçmişteki o şiddetli coşkuyu yeniden hissetme yetenekleri yok.

1. Japonya'da, televizyonda bir sorun ele alındığında, otomatik olarak hemen yabancı ülkelerle bir karşılaştırma yapılır (Yabancı ülkeler Japonlar için ABD ve Batı Avrupa demektir).

Bu tür insanlara kıyasla kendimi gerçekten de gencecik hissediyorum. Yalnız başıma kaldığım için başkaldırıyla doluyum. Başkaldırı gençliğin kesin bir işaretidir, yadsınamaz bir işarettir bu. Henüz içimdeki bu başkaldırının üstesinden gelmeyi başaramadım. Gençlerle tartıştığımda, içimden şöyle düşünüyorum: Bu gençler kısa bir süre sonra bir meslek, bir aile sahibi olacaklar ve düşünsel açıdan vurdumduymaz, sıradan Japonlar haline gelecekler ve ben, daima aynı kalacağım, bu gençliğin içinde, yalnız başına kalmış bir asi gibi mutlaka genç kalmam gerekecek.

Gençliğim –böylesi gençlik– ne zaman başladı? Daha önce de söyledim, bunun ayrımına varılamaz gibime geliyor. Kendi kendime gençliğimin ne zaman başladığını çıkaramıyorum. Yalnızca O GÜN[2] olanları anlatabilirim. Benim kuşağımdan pek çok aydın bundan sözetti ve aslında ben, onlar gibi yapmaktan nefret ediyorum. Gene de...

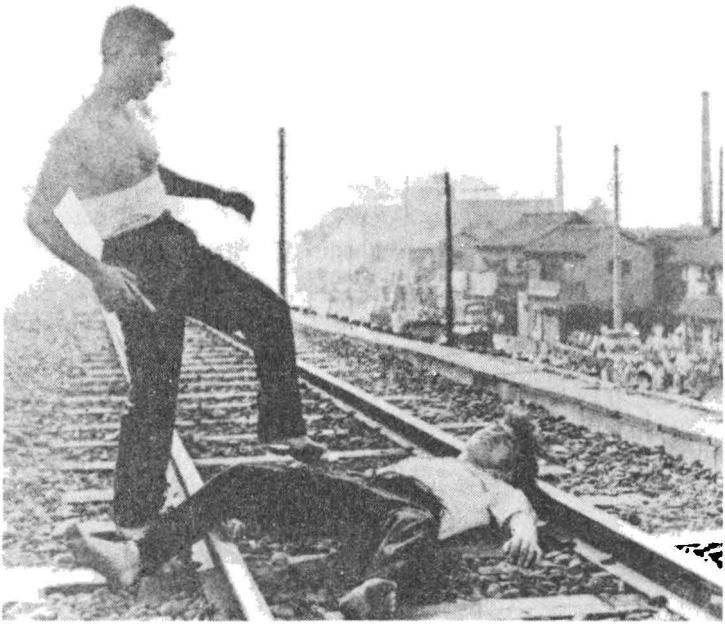
O GÜN Japonya'nın garip bir sessizliğe büründüğü sıcak bir yaz günüydü. 13 yaşımda ve ortaokul ikinci sınıf öğrencisiydim. Kyoto'nun dış mahallelerinden birindeki evimde satranç[3] oynuyordum. Öğle vakti, oyunu bıraktık, arkadaşım, evimizin on ev ötesindeki evine öğle yemeğini yemeye gitti. O dönemde, evinden başka bir yerde yemek yemek, birini yemeye davet etmek düşünülemezdi bile. Yemekten sonra arkadaşım geri döndü. Satranç karşılaşmamızı kaldığı yerden sürdürdük. Öğle sonrası, sabahkine benzer biçimde geçti. Dışarda boğucu bir sıcak vardı, ama Kyoto'nun eski evleri loştu. Biz sabit gözlerle satranç tahtasına bakmayı sürdürüyorduk. Bu satranç tahtası sırtına renkli kağıt yapıştırıp üstüne kalemle çizgiler çizdiğimiz tahta bir kutuydu; tahtanın sırt kısmını özenle cilalamıştık.

2. İmparatorun radyodan Japonya'nın yenilgisi açıkladığı gün (15 Ağustos 1945).
3. Japon satrancı.

Bu satranç karşılaşması sırasında, dünya değişti. Büyük olay gerçekleşti. Bize buna benzer bir olayın hiçbir zaman olmayacağı söylenmiş, biz de inanmıştık. O satranç partisini kazanmış mıydım, kayıp mı etmiştim? Bitmişti işte... kazanılmış bir satranç partisi de hiçbir şey değiştiremezdi. Annem küçük kızkardeşimi köyden geri getirmek için yolculuğa çıkmaya hazırlanıyordu. Tıklım tıklım dolu bir trende bir sardalya kutusundaymışçasına, tıkış tıkış, deri bir askılığa asılmış biçimde yolculuk yapmak zorunda kaldı. Ben o geceyi evde yalnız başıma geçirdim. Yemeği kendim mi hazırladım? Yo, hayır, sanmıyorum. Sanırım evde yiyecek hiçbir şey kalmamıştı ve ben, bir köşeye büzüşmüş, hareketsiz ve aç karnına kalakalmıştım.

Geçmişe baktığımda, bana öyle geliyor ki, gençliğim O GÜN başladı. Bu doğruysa, gençliğimin oldukça tuhaf bir biçimde başladığını söylemek gerekecek: Olmayacağı kesinlikle iddia edilebilecek hiçbir şeyin, ama hiçbir şeyin bulunmadığını anladığım gün, gençliğim hayat buldu. İnsanın, gençliğinin başlangıcında, umutlarla dolu olması gerektiğini düşünürdüm hep. Ölümünden sonra (öldüğünde altı yaşındaydım) babamdan bana çok sayıda kitap miras kalmış, ben de çoğunu okumuştum. Aralarında çok sayıda büyük edebi yapıtlar da vardı, hatta *Kapital*'in çok eski bir baskısının birkaç sayfasına bile göz atmıştım. Bu çok yüksek düzeydeki yapıtlara inanılacak olursa, gençlik umuda ve saflığa dayalı olarak başlar. Benimkisiyse mutlak bir başarısızlıkla başladı. Umudun kırıntısı yoktu.

Ertesi gün kitaplarımı hatırladım ve gömdüğüm yerden çıkarttım. Taştan fenerlerle süslenmiş bu bahçe küçük olmasına karşın bir tatlı patates tarlasına dönüşmüştü. Tatlı patateslerin bir kat altına kitaplarla dolu büyük bir küp gömmüştüm. Sözlükleri, ansiklopedileri ve birkaç eski kitabı küçük kızkardeşimin sığındığı yere göndermiştim. Sevdiğim, değer



Güneşin Mezarı

verdiğim şeyleri ise bu küpün içine saklamıştım. Düşüncesizce bir hareketti bu: Geçirgen olan küp bu kitapların büyük bir bölümünün bozulmasını engelleyememişti. Açık havaya çıkarıldıklarında bu kitap "leşlerinden" garip kokular yayıldı. Bu kitapları sevmiş olan kişi, birden bana çok sıradan biriymiş gibi geldi. Bunu izleyen beş ya da altı yıl boyunca, yalnızca ders kitapları ve beysbol dergileri okudum. Kitap satın alacak param yoktu. Kimi kez kitapçılardan kitap çalıyordum.

Japonca sözlük en kolay araklanıp yeniden satılabilecek kitaplardandı.

"Başarısızlık" sözcüğü ne zamandan beri bu kadar sık kullanılır oldu? Kuşkusuz, Japon–Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı sürdürülen mücadelelerin sonundan beri. O dönemde, Japon–Amerikan Güvenlik Anlaşmasına karşı mücadele veren genç insanların, öğrencilerin şiddetli bir "başarısızlık" duygusunun etkisi altında kaldıkları söyleniyordu. Güvenlik Anlaşmasının imzalanmasının hemen öncesinde ve hemen sonrasında çevirdiğim üç film, *Gençliğin Acımasız Öyküleri*, *Güneşin Mezarı*, *Japonya'da Gece ve Sis*, tümüyle gençliğin uğradığı başarısızlığı anlatırlar. O sıralar bir film şirketinde çalışıyordum. Benden ileriye dönük planlarım konusunda bir açıklama getirmemi istediler. Ben de senaryolarımın başına istenilen türde girişler yazdım. Bu tür açıklamalar her zaman yazarın gerçek niyetini açığa çıkarmaz. Çoğu kez yazar, üstü kapalı, süslü cümleler kurarak yapım şirketleriyle bir uzlaşmaya varmayı amaçlar. Bununla birlikte yazdıklarımın inandırıcı yönler barındırdığı da ileri sürülebilir. Duygu ve düşüncelerimi şöyle açıklıyordum: "Konu, öfkelerini yalnızca dolambaçlı yollardan ifade edebilen gençlerdir. Aslında güzel bir gençlik yaşayabilecekken köşeye sıkışmış, bu yüzden berbat ve acımasız bir yenilgiye sürüklenmiş gençlerin trajedisini gözler önüne sererek günümüz gençliğinin boğuşmak zorunda kaldığı sorunlar karşısında duyduğum öfkeyi dile getirmek istiyorum." (*Gençliğin Acımasız Öyküleri*). "Bütün insanlar sorumludur. Bu durumu yaratanlar, onu değiştirmek zorundalar. Siz, bu değişikliğin aktif güçleri olabilecekken taş kesmiş gibi mevcut şartlara boyun eğenler; siz, tek bir kez ayaklanıp uğradığınız yenilgi karşısında artık değişikliğin dışardan gelmesini sabırla bekleyecek kadar yılmış olanlar; siz, bu durumu değiştirdiğini sanıp aslında, benliğinin derinliklerinde durumun olduğu gibi kalmasına ses çıkarmayanlar, sö-

züm sizedir. Sizsiniz benim teşhir etmek istediğim, tüm hatalarınız, kokuşmuşluğunuz ve zaaflarınızla sizlersiniz..." (*Japonya'da Gece ve Sis*). Ben yenilgiden ve başarısızlığa uğramaktan sözediyorum. Ne zaman gençlik konusuna değinsem, kafama takılan hep bu başarısızlık ve yenilgi imgeleri oluyor. İnsanlar filmlerimi seyrettiklerinde beni daha iyi anlayacaklar: Üstün nitelikli birçok eleştirmen bunu hemen farketti. Bu filmleri henüz tamamladığım bir sırada, sinema dünyasında benden birkaç yıl önde olan Masumura Yasuzo ile karşılaştım. "Nasıl!" dedi Masumura. "Böyle sağlık fışkıran bir yüzle sen, nasıl oluyor da yenilgiden sözedebiliyorsun?" Sözlerinde doğru olan bir yan var. Topluluk içinde surat astığım zamanlar çok azdır. Aslına bakılacak olursa, yalnız olduğumda da pek hüzünlü durmam. Son derece umutsuz sorunlarla boğuşuyor olsam bile asla iştahım kapanmaz. Dahası, hiçbir zaman intihar etmeyi düşünmedim. Bazıları, gençlik üstüne yaptığım filmleri başarısızlığa uğrama düşüncesine dayandırmamı garip karşılıyor olabilirler. Ama yanılıyorlar. Bence bunda garip bir yan yok, gayet normal.

Kanımca, yenilgiler olağan şeyler. İnsanlar arasında, kesinlikle başa gelmeyeceği iddia edilebilecek hiçbir şey, ama hiçbir şey yoktur. Bunu insan bir kez anladı mı, çabalarının ne kadar boş olduğunu anlamakta da gecikmiyor: Bir insan belirli bir amaç edinebilir ve ona ulaşmak için bütün gücünü harcayabilir; başarı ya da başarısızlık gene de onun elinde olan bir şey değildir, tümüyle dış etkenlerden kaynaklanabilir. Bu açıdan, kanın fıkır fıkır kaynadığı gençlik döneminde, başarısızlıkla karşılaşma şansının çok yüksek olduğu düşünülebilir. Uzun bir zamandır bu sorunu düşünüyorum. Belki de bu nedenle keyfimi hiç bozmadım. Bir başarısızlık mı? Bunda şaşılacak bir şey yok.

Bu düşünce ne zamandan beri kafamı meşgul ediyor? O GÜN'den beri olmasın? O GÜN'den beri artık kitap okumadığımı yazmıştım. Amatör beysbol takımının en kötü oyuncusu

oldum ve bu oyuna çok emek harcadım. Kendimi canla başla lise tiyatrosuna verdim; oyunculuğum kötüydü ama kendimi başrol oyuncusu sanacak kadar da kibirliydim. Üniversiteye başladığımda ise edebiyatı değil, hukuğu seçtim. Düşünmekten delicesine korkup kaçıyordum. Etten kemikten bir insan olmanın dışında hiçbir şey istemiyordum.

Ama üniversiteye girer girmez garip bir umutsuzluğa kapıldım. Gençliğimin bittiğini sandım. Garipti. Normalde gençliğin başladığı bir dönemde, ben, kendi gençliğimin bittiğini düşünüyordum. Dersler ilgi çekici değildi. Parasızdım. Hukuk bölümüne girmeme rağmen hiçbir meslek bana yeterince çekici gelmiyordu. Güzel bir kıza aşık olmamıştım. Kimi kez "Belki de ben bir dahiyim," diye düşünüyordum, ama olmadığım açıktı. Beş yıl boyunca her şeyden bıkkınlık duydum, birden üstüme çullanıveren bir bıkkınlık. Geniş üniversite kampüsünde nereye gideceğimi bilmiyor, tutunacağım hiçbir şey bulamıyordum. Yalnızca huzursuzdum, çünkü gençliğimin sonuna geldiğimi düşünüyordum.

Üniversite tiyatrosuna girip çalışmaya başladığımda duygularım bunlardı. Öğrenci hareketlerine katıldım. Öğrenci gruplarıyla birlikte mücadele ettim; mücadele ederken insan, ister istemez kendine şu soruyu sorar: Yenecek miyiz? Yenilecek miyiz? Yenilgiden sonra grupların çoğu dağıldı. Bu hareketin liderleri gene de kavgayı kazandıklarını ileri sürdüler. Bunu da kanıtlamak için bana pek inandırıcı gelmeyen türlü savunmalar yaptılar. Yenilgi yenilgidir. Bu kadar telaşa gerek yok! Bu düşünce aklıma geldiğinde, birden öğrenci hareketleriyle özdeşleştiğimi hissettim. Daha abartarak söylemek gerekirse: Tarihle özdeşleştiğimi hissettim. İşte bu noktada umutsuzluğum uçup gitti. Kendimi yeniden rastlantıların akışına terkedebilecek hale gelmiştim. Artık hiçbir şeyden korkmuyordum, ne yenilgi, ne başarısızlık ne de yalnızlık, hiçbir şey. Öğrenci hareketinin lider grubuna girmedim; gönüllü olarak katıldım yalnızca.

Bir kitap ve bir tümce, bana güç verdi. Kitap, Camus'nün *Sisyphos Söylencesi*'iydi. Tümce ise cüzzamlı şair Ahaşi'ye aitti: "Kendi kendine yanmayan, hiçbir yerde ışık göremez; denizlerin dibinde yaşayan balıklar gibi karanlıkta yaşar." Bu tümce ve her seferinde yeniden vadiye yuvarlanan kayayı sonsuza dek dağın tepesine çıkarmaya mahkum Sisyphos imajı o zamanki ruh halime tümüyle uyuyordu.

Öğrenci hareketleri yenilgiden yenilgiye sürüklenir ve ben üniversite tiyatrosunda başarısızlıktan başarısızlığa koşarken dört yıllık üniversite yaşamım da farkına varmadan sona erdi. Üniversite rektörünün cansıkıcı konuşmasını dinlerken sanki sırtıma taş atılıyormuş gibi bir duygu içindeydim. Dört yıllık üniversite yaşamımdan geriye yalnızca bu başarısızlık düşüncesi kaldı.

Sinemaya bu donanımla geldim. Ve orada ikinci gençliğim başladı, uzun, çok uzun sürecek bir hikayenin ilk adımları. Her zaman olduğu gibi başarısızlıktan başarısızlığa koştum durdum. Ama keşfim yerinde, beni tanıyanlar iyi bilirler bunu.

(*Seişun to dokuşo*, "Gençlik ve Yazın", Ağustos 1969)

Babamın Yokluğu, Benim Varolma Biçimimi Belirledi

Ana-babalar, çocukları için ne yapabilirler? Hiçbir şey. Herhangi bir şey yapabileceklerini varsaysak, bu, olabildiğince erken ölmek değil de nedir?

Bu acımasız düşünce aklıma, istemeden geldi.

Babam, ben altı yaşındayken öldü: Yıl sonundaki ödül töreninde ilk karnemi almak üzereydim. O dönemdeki öğretmenimin geçenlerde bana söylediğine göre, babamın ölüm haberine hiç tepki göstermemişim; benden beklendiğinin aksine koşa koşa eve gitmemişim. O zaman genç yüreğimden neler geçmişti acaba?

Babam memur olduğundan, memur lojmanlarında kalıyorduk; ölümünden hemen sonra, evden taşınmak zorunda kaldık. Büyükbabamın (annemin babası) Kyoto'nun dış mahallelerinden birindeki evinde oturmaya başladık: Evin kapısında yanyana iki isim levhası duruyordu, birinde büyükbabamın, diğerinde ise benim ismim yer alıyordu.

Çok geçmedi büyükbabam da öldü ve biz, yani ben, annem ve kızkardeşim, ben üniversiteyi bitirinceye kadar bu evde oturduk. Kuşkusuz kaygı ve üzüntüler annemi yıkmıştı ama kızkardeşimle ben, yanlış hatırlamıyorsam, oldukça tasasız, neşeli bir yaşam sürdürdük. Ama babamızın artık aramızda olmaması gene de bize çok ağır geldi.

Sanırım bu nedenle babamın yokluğu, yaşamımı, annemin varlığından daha çok belirledi. Babamın yokluğu bende çelişkili duygular uyandırdı, kimi kez kin duyuyordum, kimi kez de hayranlık. Ve onun benim için ne ifade ettiğini düşünmediğim gün yok gibiydi. Annemle ilişkim bambaşkaydı. Ya-



Tören

nımda yaşayan bu insan konusunda hiçbir zaman bu kadar çok soru sormuyordum kendime.

Belli bir dönem boyunca –üniversiteyi bitirip çalışmaya başladığımda– aklıma kimi kez şu soru takılırdı: Ya annem de ben çocukken ölseydi, ne olacaktı? Elbette, onun acı içinde kıvrana kıvrana öldüğünü hayal edecek kadar ruhsuz değildim. Ama, sözgelimi, savaş sırasında tıpkı diğer kentler gibi Kyoto da hava saldırılarına uğramış, ailem dağılmış olabilirdi. O zaman ne olurdu? Bunları düşünürken belli belirsiz iç geçirmemi engelleyemiyorum: Bambaşka bir gelecek beni bekliyor olamaz mıydı? Duyduğum üzüntü, annemin koruyu-

cu kanatları altında, sıradan bir yaşam sürdürmüş olmamdan kaynaklanıyor.

Eğer bende sıradan olmayan, ortalamadan farklı herhangi bir şey varsa, bunun nedeni, sanırım, babamın yokluğu. Sözgelimi, yaşlı erkeklere karşı nasıl davranmam gerektiğini kesinlikle bilmiyordum (bunu ilk kez mesleğimi uygulamaya başladığımda anladım): Bu, gerçekte babamı tanımamış olmamdandı. Belirli bir yaşa gelmiş erkeklerin % 99'una karşı nazik ve saygılıyımdır. Ama geri kalan % 1'ine hiçbir ödün vermem, inatla başkaldırırım ve en temel nezaket kurallarını bile ihmal ederim. Bu davranışın zararlı olduğunu ancak birçok çatışma ve sürtüşmeden sonra anladım. Yaşlılara saygılı *benliğimin* (%99) gösterdiği anlayış, başkaldıran %1'imin ortaya çıkmasına izin verdiğimde aşırı öfkeye dönüşüyor.

Bu açık; bu varolma biçimi, yaşamında benim için dezavantaj. Bununla birlikte, bu dezavantajlar birike birike kişiliğimin sıradan olanın az da olsa dışına çıkan yanını biçimlendirdi. Bu nedenle, kuramsal açıdan zararıma olan bu davranış pratikte bana yarar sağladı ve madem ki, bunu babamın yokluğuna borçluyum, o halde her şeyden önce bu yokluğa minnettarım.

Böyle bir kişiyken evlendim, çocuklarım oldu. İlk oğlum doğduğunda, kendi kendime, altı yaşına, yani ölümün babamı benden aldığı yaşa gelinceye kadar oğlum için yaşamak zorunda olduğumu söyleyip durdum. Bugün oğlum, bu yaşı fazlasıyla geçti. O halde ne zaman olursa olsun ölebilirim.

Ana–babaların çocukları için yaşamaları gerektiği düşüncesine kesinlikle karşıyım. İnsan yalnızca kendisi için yaşar. O halde ölümün ne önemi var.

Ana–babalar çocukları için ne yapabilirler? Hiçbir şey. Ana–babaların çocukları için herhangi bir şey yapmaları düşüncesi, sözkonusu ana–babaların kişisel bir görüşünden başka bir şey değil. Herhangi bir şey yaparak ölmek ya da hiçbir

şey yapmadan ölmek, aynı hesap. "Çocuklar, bunu nasıl değerlendirecekler?" İşte tek sorun bu. Eğer az çok bozulmamış bir çocuk sözkonusuysa, ana-babasının kendisi için yapmış olduğu şeylere hoşnutsuzluk ve tiksinti içinde bakacaktır kuşkusuz.

Çocukları için herhangi bir şey yapamayacaklarına kesin olarak ikna olmuş ana-babaların benimseyebilecekleri bir tek tutum vardır: Ana-babalar kendi hayatlarını sürdürdüklerini çocuklarına hissettirmeli, varlıklarını ikide birde çocukların gözleri önüne çıkarmamalıdırlar. Daha somut ifade etmek gerekirse: Ana-babalar zaman zaman çocuklarına yokluklarını yaşatmalıdırlar. İşte, gerçek eğitim, öğretim.

Çocukların ev ödevlerinin en ince ayrıntısına kadar ana-babalarca denetlendiği günümüz ailelerinin çoğu, gerçek anlamda eğitim ve öğretimin çok uzağında.

(*Sogokyoiku geijutsu*, "Genel Eğitim Dergisi", Ağustos 1973)

Macera Yaşamayan Gençlik Yoktur

Benden "macera" üstüne yazı yazmam istendi. Bana bir maceracı gözüyle mi bakıyorlar ne?

İnsan ilk kez girdiği bir topluma kendisi hakkında belli bir imaj sunar. Bu imaj daha sonra onun ayrılmaz bir parçası olur, öyle ki, değiştirmesi gerçekten de olanaksızlaşır. Bunu hep yaşadım, haksız olduğumu da sanmıyorum.

Çalışmalarımı çok genç yaşlarda halka gösterebilme şansına ve fırsatına sahip oldum: Kuşkusuz bu, kendinden önceki kuşağa ihanet eden biri, bir asi olarak görülmeme neden oldu. Üstüne üstlük yönetmen olarak ilk denememi yapar yapmaz bağlı bulunduğum film şirketinden ayrılmak zorunda kalmam benim tamamen sıradışı biri olduğum görüşünü pekiştirdi. Ve o dönemde yapmak zorunda kaldığım açıklamalar gazeteciler tarafından öyle allanıp pullandı ki, haftalık dergilerin sayfaları bu açıklamalarla kaplandı. Sonunda (bu olay, kuşkusuz tamamen benim hatamdı), bir gün, öfkeme yenilip küçük bir şiddet gösterisinde bulunmamla asi portresi de tamamlanmış oldu: Yalnızca manevi açıdan değil, fiziksel açıdan da kavgacı ve asi bir adam. Kaba ve sert biri olduğum düşünülüyordu. Bugün bile insanlar zaman zaman karıma soruyorlar: "Bu kadar korkunç bir kocayla nasıl yaşayabiliyorsunuz?" Sonuçta, muhtemelen, tam bir "maceracı" imajı yaratmış oldum. Oysa çocukluğumdan beri kendimi "macera"ya tamamen yabancı biri olarak görürüm.

Çocukluk dönemim savaş yıllarına denk düştüğünden, "macera" sözcüğünün belirttiği şey, çevremde bol miktarda mevcuttu. Şöyle bir düşününce, "macera"nın bana ifade ettiği anlamın şu evrelerden geçtiğini söyleyebilirim: Henüz daha çok küçükken, güneydeki bir adada, tek başına, o yörenin hay-

vanlarına ve yerlilerine karşı amansız bir mücadele vererek yaşayan "Maceracı Dankiçi" adlı bir kahramanın öykülerini okurdum; daha sonra, Japon devletinin askeri siyasetine karşı çıkan kişilerin maceralarını okudum; nihayet, okuduğum daha sonraki öykülerde kahraman, başından itibaren, Japonya'nın ulusal siyasetine boyun eğiyor ve macerayı, başını alıp gittiği yörelerin gizeminde arıyordu.

Küçük çocuklara özgü alışıldık ilgiyle bütün bu öyküleri okudum ama bunlar beni büyülemediler. Üstelik, ne kendimi bu kahramanların yerine koydum ne de onlar gibi olmak istedim. Kısaca söyleyecek olursam, bunu, o dönemde çelimsiz olmama yoruyorum.

"Macera"nın, "tehlikeye meydan okumak" anlamına geldiğini düşünüyordum. Fiziksel açıdan "tehlikeye meydan okuma"ya elverişli hiçbir yeteneğim yoktu. Benim gözümde "maceracı", bedenlerinden taşan güçle, Güney Denizinin ıssız adalarını, Mançurya ya da Moğolistan'ın geniş bozkırlarını keşfetmeye yönelen insanlardı. Bu gücü, kendimde bulamıyordum, bana bu güce sahip oldukları hissini veren arkadaşlarımdan nefret ediyor ve gizlice onları kıskanıyordum. Bu nefret ve kıskançlık, bu güce sahip olan arkadaşlarımın belirli bir üstünlükten yararlanmalarını sağlayan askeri döneme karşı anlatılamaz bir hınca dönüştü. Muhtemelen o sıralar, dönemin siyasal ortamı, beni "macera"yı göze almanın zorunluluğuna inandırmıştı.

O günlerde bir delikanlı olan *ben*'im için savaşın sonu bir kurtuluştu sanki. Kendimi artık "macera"ya zorlamama gerek kalmamıştı. "Maceracı" güçleri yüzünden kendileriyle övünen arkadaşlarım ise güçsüzlüğü tattılar. Ve Japon halkı, tıpkı Meiji Restorasyon dönemi öncesinde olduğu gibi, dört adadan oluşan küçük bir imparatorlukla yetinmek zorunda kaldı.

Gene de "macera"sız gençlik olmaz. Başka bir deyişle,



Üç Ayyaşın Dönüşü

gençlik kendi "macera"sını sürekli yeniden keştetmek zorundadır –bu, pek açık olmayan bir formülasyon belki de. Şunu demek istiyorum: Oldum olası gençlik, iki tür "macera" arasında seçim yapabiliyordu ve özgür irademizle seçim yapma yolu birden önümüzde açılmıştı. O döneme kadar "macera" ancak devletin amacına uygun olduğu oranda mümkünken, sahip olduğumuz bu yeni özgürlük bizim için olağanüstü bir olaydı.

Üstesinden gelmek zorunda olduğumuz ilk "macera" kadın oldu. Diğer "macera" ise (bu da kuşkusuz kadın sorununa bağlıydı), bir tür içsel güçsüzlüğe özlem, sorunu daha da derinleştirecek olursam, aşırı bir intihar etme isteğiydi.

Gözüpek bazı arkadaşlarım "macera"ya atıldılar.

Gerçekte, yalnızca biraz hava atmak amacındaydılar: Bazıları, dapdaracık bluzlar giyen (bunların giyilmesi yasaktı), kötü yola düşmüş kız öğrencilerin buluşma yeri olmakla ünlü cafe'lere dolardı; gidip bir köşeye oturur, o andan itibaren tek dertleri de ütülü pantolonlarının kıvrımları olurdu. Grubumuzun dergisinden bir arkadaş kendine uyarıcı iğneler yapıyordu; bu çocuk daha sonra intihara teşebbüs etti. Bana "Damarlarıma hava şırınga ederek intihar edeceğim," derken yüzünün aldığı ifadeyi çok iyi hatırlıyorum. Akları parıldayan gözlerini üstüme dikmişti. Bu olay, okula yakın, kızarmış patates satan ve girmemiz yasak olan bir lokantanın birinci katında geçmişti. İşte o anda, kendi *ben*'imin bir "maceracı"nın *ben*'i olmadığını anladım.

Bu kez, bir fiziksel güç sorunu sözkonusu değildi, içsel bir güç ya da bedenden kaynaklanmayan bir güç sorunu da değildi bu, en azından benim için. Karşı cinsten bedenlere karşı duyduğum arzular her geçen gün kor bir ateş gibi içimde yanıyordu ve şiddetli intihar etme isteğim, uykusuz geçen bir çok gecemi son derece dayanılmaz kılıyordu. Şiddetli arzularım ve uykusuz gecelerim yüzünden bitkin düşünce, sonunda aklıma şu düşünce geldi: Bir "maceracı" olamıyorsam, bu, içsel ya da fiziksel gücümün olmamasından değil de bu içsel ya da fiziksel gücü baskı altında tutup dizginleyen güçlerin çok daha güçlü olmasındandı. Kısacası, ödlek olduğuma inanmıştım. Savaş sırasında, fiziksel bakımdan benden çok daha zayıf olmalarına karşın "macera" düşleyen bir sürü soluk benizli yaşıtım olmamış mıydı? O zamandan bu yana, ayrılmaz parçam olan ödleklikle birlikte yaşıyorum.

Yaşamımın izlediği yol, aşamalarını ayrıntılı olarak anlatacak kadar ilgi çekici olmadı. O halde bazı yerleri atlıyorum. Üniversitede hukuk okurken bir film şirketine girdim. Yönetmenliğe terfi ettiğim anda –henüz çok gençtim– bu şirketi terkettim. O dönemde, şirketler dışında sinemayla uğraşmanın olanaksız olduğu düşünülüyordu. Ama ben yolumdan yürüdüm, üstelik bağımsız film şirketimi oniki yıl boyunca korumayı başardım. Bağımsız yapımlarla filmler gerçekleştirmek sıradan bir şey olunca kendi şirketimi dağıttım, şimdi karanlıkta, tamamen tek başına, kendime yeni bir yol arıyorum. Belki de bu tür hareketler, bana –görünürde– bir "maceracı" ya da bir öncü görünümü veriyordur.

Ama gerçekten de bir "maceracı" ya da bir öncü olsaydım da, bunu sözümona asi ve kavgacı kişiliğime bağlamamak gerekirdi; ben bunu, yalnızca doğal ödlekliğimle açıklardım.

Film şirketinde çalışmaya başladığım dönemde, iş bulmak çok güçtü. Oraya girmemin tek nedeni, öğrenci hareketlerine katılmış biri olarak başka hiçbir işin karşıma çıkmamış olmasıydı. Annem beni tek başına yetiştirdiğinden kendimi sınıfta kalmadan üniversiteyi bitirmek ve diplomamı alır almaz geçimini sağlamak zorunda hissediyordum. Dolayısıyla yalnızca karnımı doyurabilmek için mesleğimi seçtim. İşimi sakınımlı ve ödlekçe sürdürdüm.

Evlendikten hemen sonra bazı anlaşmazlıklar yüzünden şirketi terketmek zorunda kaldım, ama o dönemde bile defalarca uzlaşma yolu aradım. Onlara bir özür mektubu bile yolladım. Ayrıca şirketin önerdiği yabancı ülkede bir yıl inceleme için kalmamın, geçmişteki anlaşmazlıkları azaltabileceğini ve bana, ardından, iyi bir uzlaşma ortamında yeniden çalışma olanağı sağlayabileceğini düşündüm. Sonunda şirketi terketme kararı aldıysam, bunun nedeni, sanırım, tamamen yıpranmış olmamdı. Ne korkusuzluk ne de cesaret, yalnızca, *benliğimi* korumak için girişilmiş umutsuz bir çaba.

Gençliğimde ödlekliğimin ve zayıflığımın farkına vardığım andan itibaren şu soru bir an için aklımdan çıkmadı: Benim gibi zayıf bir varlık, bu dünyada *benliğini* yitirmeden yaşamını nasıl sürdürebilir?

Belki de zayıf varlığımı korumak için gösterdiğim umutsuz çabalar, bir "maceracı" olarak görülmeme neden olan gözüpek eylemler olarak belirdiler.

Bir "maceracı", tanımadık yerlere, gizli yörelere yönelen biridir. Tanınmış maceracılar, her şeye meydan okuyarak yitik ülkelere, dünyanın gizli saklı yörelerine doğru atılan kişilerdir. Diyelim ki, ben de bir "maceracı"yım, ama benim "maceracılığım" yalnızca, insanın bilinmeyen ruhsal alanlarına, gizli yörelerine doğru atılım ölçüsündedir.

Şunu açık yüreklilikle itiraf edebilirim ki, sinemayla uğraşmaya başladığımda, ne tür sinemayla uğraşacağımı bilmiyordum. Bulanık bir fikrim vardı hepsi hepsi.

Bu fikir ise *benliğimi* bulmak için yapacağım en küçük girişimin toplumun manevi kurallarına bir meydan okuma olarak yorumlanabileceği ve şiddetle cezalandırılmama neden olacağı konusunda taşıdığım belli belirsiz, karamsar bir inançtan ibaretti. Tamamlanan filmim şirketin sert önlemleriyle karşı karşıya kaldığında, bu inancım güçlendi; öte yandan ne tür bir yönetmen olduğumu anlamamı sağlayan ilk adımı da burada attığımı kavradım. O zamandan beri çevirdiğim her yeni film kim olduğumu ya da ne yaptığımı biraz daha iyi anlamamı sağladı. Her yeni filmden sonra varlığımı biraz daha az anlıyordum da diyebilirim. Bugün bile kendimi pek anlamış değilim.

İnsanın ruhsal yapısının gizli bölgelerini, bilinmeyen yerlerini araştırmam beni bir "maceracı" yapmış olabilir; ama, bu araştırmanın ilk adımları, öncelikle kendi ruhsal yapımın gizli bölgelerini, bilinmeyen yerlerini keşfetmekten ibarettir.

Belki de sinemayı, bilmediğim bu iç dünyaları keşfetmek

için bir araç olarak kullandığım ölçüde (oysa genelde sinema, yaratım gücünü, önceden bilinen olayları ve olguları ustaca anlatmaktan alan halkçı bir araç olarak bilinir), "maceracı" adına layık görüldüm. Elbette, geçmişte –ve yalnızca Japonya'da değil– benzer çabalara giren (araştırmalarının özel biçiminin bilincine varmaksızın) ileri görüşlü yönetmenler yok değil.

Bu gelişmenin bilincinde olan sinema yönetmenleri, 1955–1959 yıllarından itibaren, sinemanın önceden herkesçe bilinen olgu ve olayları ustaca anlatabilen bir araç değil de, bireysel bir düzeyde, bilinmeyen alanları keşfetmeye yarayan bir araç olması gerektiğini ısrarlı biçimde ortaya koydular. Ancak bu yönetmenlerin sayısı azdır; yalnızca dünya çapında değil, kendi ülkelerinde de azınlıktalar. "Maceracılar" her zaman azınlıkta kalmaya mahkumdurlar. Eskiden, lisedeki sınıfımızda yoldan çıkmış, kadınlarla haşır neşir olan "maceracılar" da ancak küçük bir azınlık oluşturuyorlardı.

Şimdi size neden Japon ve dünya sinemasında bir "maceracı" olduğumu ve böyle bir öncü olmanın iyi ve kötü yanlarının neler olduğunu göstereceğim.

Kuşkusuz, sinema insanın ruhsal yapısının gizli bölgelerini irdelemenin tek yolu değildir. Eskiçağdan beri sanatçılar, farkında olsunlar ya da olmasınlar, sanatın tüm alanlarında bu sorunla boğuştular. Ama bunların hep tek başına hareket eden, az sayıda birey sayesinde ortaya çıktıklarını belirtmek gerekir. Kitle iletişim araçları lokomotifinin, sonunda adeta şımarık çocuklar gibi davranan bütün sanatları taşıdığı çağımızda, insan ruhunun bilinmeyen yerlerini aydınlatan yeni bir sanatın ortaya çıkması son derece güç oldu. Sinema, henüz toplumsal açıdan bir sanat olarak yerleşemedi, yönetmenlerse şımartılmanın çok uzağındalar, şımartılmak bir yana, mücadele etmeksizin yaratıcı olamayacak bir konumdalar. Bu yüzden sanatın özellikle bu alanının, köklü bir değişikliğe

yol açabilecek "maceracılar"a hâlâ açık olması pekâlâ mümkündür.

Dünya giderek küçülse, gizemli bölgeler de giderek seyrekleşse (evrenin sırları hızla aydınlatılıyor), insan için sırların tamamen ortadan kalkması gene de mümkün değildir: Son bir keşfedilmemiş ülke hâlâ insanın ta kendisidir.

Buna karşılık, sanat aracılığıyla buluşlarının özelliklerini ve içeriğini halka açıklayan ya da açıklamayan her insan, insanın ruhsal yapısının gizli yanlarının bir kaşifi, bir "maceracı"sıdır. Ama bu "maceracı"nın temel niteliği, genellikle düşünüldüğü gibi cesaret ya da korkusuzluk değil, ödlekliğinin ve zayıflığının bilincinde olmaktır.

Bu açıdan, örneğin bir tekneyle tek başına Pasifik Okyanusunu geçen coğrafya "maceracılarından" uzun süre nefret ettim; ama onları da kaçınılmaz biçimde "macera"ya iten ne fiziksel güçleri, ne korkusuzlukları ne de cesaretleri. Belki de tamamen benim gibiler; zayıf varlıklarını bilinmedik durumlarla karşı karşıya getirmelerinin tek nedeni belki de yaşamın ne anlama geldiğini bulma kaygısı.

(*P.H.P.* [1], Ekim 1974)

1. *Peace, Happiness, Prosperity*: Matsuşita elektronik şirketi başkanının kurduğu genel kültür dergisi. Japonya'da, bu tür dergilerin çoğu şirketler tarafından çıkartılır.

Yeşilden Sakının

İlk kez renkli bir film çevirdiğimde (bu, benim ikinci filmimdi; ilki siyah–beyazdı), içimden, kendime bir yasak koydum.

Bu yasak şuydu: Yeşil hiçbir şeyi kesinlikle filme almamak. Yeşil renkli elbiseleri kullanmamak kolaydı. Kuşkusuz yeşil eşyalar da azdı. Yeşil bayrak ya da tabelalara gelince, onları da bulundukları yerden indirmek yeterliydi. Ama sorun çıkaran şey, ağaçların ve otların yeşilliğiydi. Bu film bir şehirde geçtiği için ağaçların ve otların yeşilliği sorun yaratmadı. Sonunda, çözümlemem gereken sorun bahçelerdeki ağaçların yeşili oldu yalnızca. Stüdyoda, evin etrafında bahçeye yer vermedim, dış çekimler yaptığımdaysa ağaçları ve bahçeleri planlarımın dışında kalacak biçimde çerçeveledim.

Sinemaya girmemin nedeni sinemayı sevmem değildi, para kazanacak bir mesleğim olsun istiyordum. O günlerde iş bulmak zordu, meslek seçme şansına kimse sahip değildi. Bu koşullarda sinema dünyasına giren ben, çalıştığım stüdyoların ürettiği filmlerden son derece iğreniyor, onlardan nefret ediyordum. Bu filmler, seyircilere gözyaşı döktürmek için yapılmış melodramlar ya da cansıkıcı *home-drama*'lardı.[1] Olağanüstü aptal bir kadınla bir erkek, bıkıp usanmadan saçma sapan duygusal diyalogları yineleyip duruyorlardı. Hiç de "teatral" sayılmayacak bu diyalogların sürdürüldüğü mekan ya sekiz tatamilik loş ve havasız bir oda ya da onun yarısı büyüklüğünde bir *çanoma*[2] idi. Bu oturma odasının bir duvarında

1. Metinde İngilizce. Aile dramları.
2. Küçük salon, oturma odası.

da ailenin yerleşikliğini simgeleyen bir dolap dururdu. Arka planda, kural olarak, hiçbir albenisi olmayan bir bahçe uzanırdı. Bu karakterlerden, bu mekanlardan, bu bahçelerden iğreniyordum. İçimden de şöyle düşünüyordum: Bol gözyaşlı, aptalca duygusallığı kökten kaldırmadan, Japonya'da yeni hiçbir şey yapılamaz.

İşte tam bu dönemde, Japonya'nın şehirlerinde, gerçek Japonya'da, şimdiye kadar sözünü ettiğimden tamamen farklı görüntüler ortaya çıkmaya başladı. Bugün hâlâ, denizden toprak doldurularak kazanılmış geniş alanların üstüne yapılan büyük toplu konutlar bütününü ilk kez ziyaret ettiğim akşam duyduğum derin heyecanı tüm netliğiyle hatırlıyorum. Akşam vakti gökyüzünde sivri açılar çizen bu beton duvarları, birbiri ardısıra yanan bir dizi civa buharlı lambanın olağanüstü görünümünü hatırlıyorum. Bu arada, nereden geldiğini bilmediğim ve bu bitimsiz ıssız koridorlar boyunca çınlayan metalik sesleri de unutmamalıyım. Bundan böyle Japon duyarlılığı değişecek! Yeni bir duyarlılıkla yüklü Japonlar ortaya çıkacak!

Bu toplu konut bloklarından birinde, İmar Bakanlığından genç bir memuru ziyaret etmiştim. Bu kişi, öğrenci mücadele hareketlerine katıldığımız dönemden kalma dostlarımdandı. Bana, coşkuyla, bu tür konutların yapılmasının Japon halkının yaşamını iyileştireceğinden emin olduğunu söylüyordu. İdari birimlerde tepeden inme talimatlarla oluşturulan bir planın uygulanmasıyla halkın yaşamının şu ya da bu biçimde iyileştirilebileceği bana daha o dönemde olanaksızmış gibi geliyordu. Bu dostla herhangi bir konuda anlaşmam sözkonusu olamazdı. Ama bu yeni mimarinin yeni bir duyarlılık oluşturacağına inandığımdan, sözlerini keyifle dinleyip sakin sakin başımı salladım. O gece, çok heyecan vericiydi.

Bu gecenin verdiği derin coşkular, sanayi kenti civarında yoksul bir semtin ortasında yükselen bu toplu konut binala-

rından birinde küçük bir bekâr dairesine yerleşmeme neden oldu. Orada yaklaşık iki buçuk yıl oturdum. Üç tatamilik bu betondan küçük dairede duyarlılığım değişime uğradı mı bilemem. Dördüncü kattaki penceremden gördüğüm kent manzarası hep hüzünlüydü. Akşam olunca, batan güneşin ışınlarına boğulmuş, kibrit kutularını andıran konutlar, son derece ayırıcı biçimde çizilmiş sınırlarıyla kulis dekorlarını andırıyorlardı. Bu küçük kutularda yaşayan insanları düşündüğümde, yüreğimin derinliğinden varolmanın anlamsızlığını ortaya koyan bir çığlık yükseliyordu. Dördüncü kattaki pencereden kendimi atma eğilimimi güçlükle engelliyordum, öte taraftan anlamdan bu derece yoksun bir yaşam sürenleri (kendimi de bunların arasında sayıyordum) küçümsemeye zorluyordum kendimi.

Elime bir film çekme fırsatı geçtiğinde, bu insanlara karşı duyduğum bu içkarartıcı küçümsemeyi ve kendimin de onlar gibi küçümsenmeye layık bir yaratık olmamdan duyduğum öfkeyi vurgulama kararı aldım.

Hedefime ulaşmak için özel bir yöntem bulmalıydım: Olanaklar elverdiği ölçüde, ailelerinden ayrı düşmüş kahramanlar seçtim. İtiraz olarak, temelde hiçbir varlığın gerçek anlamda ailesinden ayrı olamayacağı ileri sürülebilir; ailesinden ayrı kişileri seçmekle ben, öncelikle bireyin varolma biçimini temellendirme görevini üstlenmiş oldum. Tatami'ye[3] oturmuş, birbirleriyle konuşan insanların yeraldığı sahnelerden kaçınmaya -kuşkusuz çok yapay bir yöntem- çalıştım. Ayakta duran bir kişi ile tatami üstünde oturan bir kişiyi aynı anda çerçeve içinde tutmak zordur ama eğer iki kişi de oturuyorsa, görüntü kompozisyonu, sonunda tamamen durağanlaşır. Ayrıca tatami üstünde oturan bir kişinin ayağa kalkması,

3. Dahn önce de belirtildiği üzere, Japon evlerinin döşemesini oluşturan içi doldurulmuş hasır örtü. Yüzey birimi: 1 *tatami*: 1,6m²

sandalyeye oturmuş bir kişinin ayağa kalkmasından iki kat daha uzun zamanı gerektirir. Bu yüzden istisnasız ve ödünsüz olarak bütün odalara, hatta tatamiler serilmiş odalara bile sandalyeler yerleştirdim.

Kendi kendime koyduğum kurallar yüzünden bahçedeki ağaçların yeşili, türlü güçlüğün kaynağı oldu. Filmde birbirleriyle tartışan iki insan gösterirken sahneye bir an bir yeşillik sızdırmak, gerilimin kopmasına, tartışmanın yavanlaşmasına neden olur: Sahne *mild*'leşir.[4] Yeşil, insanların kalbini yumuşatır. Yabancıların nasıl tepki gösterdiklerini bilmiyorum ama yeşilin Japonların duygularını yumuşattığını iyi biliyorum. Bu nedenle yeşilden tümüyle sakınmaya karar verdim.

Çamların yeşili özellikle sakınılacak bir renktir. Bu biçimsiz ve donuk yeşilin baskın çıkması her tür ifadeyi yumuşatır, yansızlaştırır. Çamların yeşili üstünde mavi bir gökyüzü de iyi durmuyor. Bu, mavi bir gökyüzünün kötü olmasından değil, aksine, kahverengi toprak üstünde yükselen mavi bir gökyüzü, tek başına, varolmanın dehşetini dile getirebilir. Ama çamların yeşili üstündeki mavi gökyüzü ya da komşunun bahçe duvarının ötesine atılan kaçamak bir bakışla gözüken mavi gökyüzü kesinlikle aynı etkiyi göstermez. Yalnızca hafif bir memnuniyete neden olur; insanı sakinleştirir: Madem her şey göründüğü gibidir, o halde... İşte bu yüzden, sözkonusu filmde evlerin çatıları üstünden ya da pencereden asla gökyüzünü göstermedim.

Bu çabaların sonucu iyi mi yoksa kötü mü oldu bilmiyorum. Film, bir fırtınaya yol açtı, lehte ve aleyhte bir yığın söz söylendi. Ama tek bir eleştirmen bile yeşil rengi kullanmadığımı ve gökyüzünü filme almamak için ne kadar güçlük çektiğimi farkedemedi.

4. Metinde İngilizce. *Mild* = yumuşak.

Aradan onbeş yıl geçti. Alacakaranlıkta yükselen betondan yapılma toplu konut bloklarından son derece etkilendiğim o akşam, yirmi yıl geride kaldı. Japon duyarlığı değişmedi: Aksine, saf bir genç olduğum o dönemde duyduğum coşkularla alay etmek istenirmişçesine beton bloklar, standartlaşmış sentetik kimyasal eşyalarla dolduruldu ve evlerin her odası olağanüstü *mild* olan yeni *home-drama* kulislerine dönüştürüldü.

Bir zamanlar İmar Bakanlığında çalışan arkadaşımsa yeniden üniversitenin araştırma bölümüne dönüp kendini, Japonların oturma alışkanlıklarını ana hatlarıyla sorgulamaya verdi.

Yaşlılığın eşiğinde, yapıtlarının temel hatları üzerinde düşüncelere dalan yönetmen, yaptığı işleri birbirinin üstüne yığdıkça gerçekliği reddetme ve olmayacak düşlerin ardından koşma eğiliminin güçlendiğini gözler.

Filmini çektiği şey –bu da, kaderin kameraya bahşettiği roldür– her şeye karşın Japonya'nın gerçek görünümüdür. O halde, iki soru ortaya çıkar: Görünüm, görünüm olarak hangi ölçüde değiştirilebilir? Ve: Yönetmenin gözü kamera aracılığıyla, nasıl gerçek görünümü keserek yerine olmayacak bir düşü yerleştirebilir?

Yaşlılığın eşiğindeki yönetmen, olayları eskisi gibi ele alma cesaretine pek sahip değil, ne eskiden yaptığı gibi yeşil renkten kendini sakınabiliyor ne de gökyüzünü çekmeden durabiliyor. Ancak gerçekliğin bazı görünümlerine nüfuz ederek kendi düşünü keşfetmek ve gün ışığına çıkarmak için olanca çabasını harcıyor. Hayal dünyasında yaşadığından giderek gerçekliği tümüyle reddediyor.

Neden bir yönetmen, yaşlılığın eşiğinde, bu kadar güç bir görevi üstlenmek zorundadır? Gerçek Japonya'da gerçekliğe yeterince güçlü biçimde direnecek görünümlerin olmamasından mı? Bu Eskiçağ Japonyası'nda her şey yaratılır yaratıl-

maz gerçekliğe gömülüyor, hatta modern Japonya bile. Japon mimarlarıyla peyzajcılarına güven beslemememin nedeni, gerçeklikle yeterince güçlü bir biçimde karşıtlaşan bir görünümü asla yaratmamalarıdır. Ama bu güvensizlik, daha çok, birden bire usanç duyan ve zorlu bir yola girmeye yönelen bir yönetmenin birikmiş öfkesinin ya da mesleki açıdan bastırılmış hıncının anlatımı değil mi?

(*Kyo-senzui*, "Günümüz Edebiyatı," Eylül 1974)

Çağdaş Bir Yazarın Keşfi
(1970)



Yukio Mişima

Mişima Yukio ya da
Siyasal Bilinçte Bir Zayıflığın Geometrik Yeri

Şova döneminin 45. yılının (1970) 13 Aralığı. Pazar. Gece vakti. Bu tarih tek başına hiçbir anlam ifade etmiyor, Mişima Yukio gibi tarihleri ayırdetme yeteneğim yok. Bir yıl daha sona eriyor, Şova döneminin son bulmak üzere olduğu izlenimine kapılıyorum.

Bugünün hiçbir özel yanı yok, ancak makalemi teslim edeceğim son tarihe çok yakın; hepsi bu. Yarından itibaren de gelecek filmimin hazırlıklarına tüm hızımla girişeceğimden dolayı artık kendime ayıracak bir gecem dahi olmayacak; yalnızca bu kadar. Şimdi içinde bulunduğum ve her zamanki gibi konakladığım han, savaş sırasında sıradan bir pansiyon olarak kullanılmış olması muhtemel bir han; dün akşam, yağan yağmur akan tavandan damlalar halinde içeriye girdi. Yazı masamın üstüne bir viski şişesi yerleştirip makalemi yazmaya başlıyorum. Bu gece körkütük sarhoş olacak mıyım? Şişenin dibini getirebilecek miyim? Her ne olursa olsun, "Alkol olmadığında bağlantılar da ayvayı yiyor". Bu gece, benim için, bir cenazenin başında sabahlanan bir gece gibi.

Başkalarının Mişima'nın ölümü üstüne yazdıkları şeyleri okumaya hiç de niyetim yok. Şu ya da bu makale yazarının sözlerine katılmaya hiç niyetim yok, bu olaya gösterilen tepkilerle ilgili birtakım genelgeçer laflar sıralamak da istemiyorum, varsın bu üslubu her zamanki gibi kültür çevresinin insanları alıp kullansın. Bugün yalnızca Mişima ile ilgili birkaç küçük öykü anlatmak isterim. Bunun dışındaki bütün makale isteklerini geri çevirdim. Bunu kabul etmemim de tek nedeni, en son teslim tarihinin uzak bir tarihte olmasıydı.

Mişima ile çok sık karşılaşmadım. Sadece iki kez onu uzun uzadıya görebildim. Bu karşılaşmaların ilki, başrolünü oynadığı *Soğuk Rüzgarların Adamı* adlı filmin bir kopyasını Daiei şirketi başkanı Nagota'dan temin etmesi üzerine evinde (herkesin bildiği üzere Rokoko tarzıdır) düzenlediği özel bir gösterime davet edildiğimde oldu. İkinci kez 1967 Kasımında, *Eiga-geijutsu*'nun Ocak 1968 sayısı için onunla yaptığım bir görüşmede karşılaştık.

Sözkonusu filmin gösterimini izleyen yemekte birbirimizle pek fazla konuşacak zamanımız olmadı. Üstelik bu kibar çevresi, yoksul sinemacıyı son derece rahatsız etmişti. İçtiğim zaman körkütük sarhoş olurum, bir kokteyli küçük yudumlarla içmek de benim harcım değildir. Filmi daha önce görmüştüm ama Mişima'nın canlandırdığı kişiliğin canlı örneğini karşımda görmek benim için çok büyük bir zevkti. İnsanları gözlemek, bir sinemacı için çok sevimli bir eğlence. Bakışlarla karşımdakini yemekten sürekli bir zevk duymuşumdur. Bir kişiyi izlerken aklımdan binlerce düşünce geçer. Özellikle de şu sıradan soruyu sık sık kendime sorarım: Bu kişi bir oyuncu olabilir mi? Yoksa olamaz mı? Rol yapabilir mi yapamaz mı? Bunu ilk bakışta hemen anlarım. Mişima, tek başına yapısı itibariyle bile bir oyuncu olamayacak biri gibi göründü gözüme. Genellikle, çok az kadın rol yapma yeteneğine sahip değildir ama erkeklerde çok sayıda yeteneksiz vardır. En kötüleri de Mişima tipindekilerdir. Ne yazık ki, bunların bazıları mutlaka oyuncu olmak (yapıdan sözederken, "fiziksel" yapıyı kastetmiştim) isterler. Bazen bana ricada bulunmaya, isteklerini açıklamaya gelirler ve bu yüzden güç durumlarda kalırım. Ne yapmalı? Çoğunlukla bunun mümkün olabileceği düşüncesine kapılıp kendilerine söylenenleri duymazlar. Sanırım bu insanlar gibi, Mişima da oyuncu olabileceğine inanmış olmalı, Mişima'yı başrolde oynatan, *Soğuk Rüzgarların Adamı* filminin yönetmeni Masumura Yasuzo'yu dü-

şününce, ona acımadan edemedim. Yoğun çabalarına rağmen, bu dünyaya uyum sağlayamayacak gibime gelen Mişima için de aynı duygular içindeyim.

Mişima, neden aklını dış görünüşünü düzeltmeye takmıştı? Kompleksleri mi vardı? Bu açıdan birbirimize benziyoruz. Delikanlıyken, tam bir kemik torbasıydım, biraz palazlanınca çok sevinmiştim; sonunda, bir anda, yüz kiloya yakın, iri yarı biri olup çıktım. Bugünlerde biraz daha kanaatkâr oldum, biraz da zayıfladım ama pek güzel bir görünüm arzettiğim gene de söylenemez. Bunu kabullendim. Neden Mişima, kendinin bir kopyası gibi görünecek kadar dış görünüşüne özen göstermişti? Edebiyatçılığı, anormal derecede çelimsiz bir bedenin ürünü sayılır diye mi korkmuştu? Mişima'nın yaptığı edebiyat ile sağlıklı, normal bir bedenin ürünü arasında ne fark vardı? Yoksa tam tersine, bedeni çelimsiz olmaktan çıkıp normale dönüşse bunun eserlerinde hiçbir değişikliğe yol açmayacağını mı kanıtlamak istiyordu? Bence anormal çelimsiz yapısına yeniden bürünse daha iyi olurdu. Bir kerecik olsun, karşımda görmek isterdim: Hem zayıf ve ayakta zor duran bir Mişima'yı hem de aşırı şişman bir Mişima'yı. Ama o, böyle bir düşünceyi ölünceye kadar reddetti. Ölümü de zaten estetik kaygısının bir sonucuydu.

Edebiyat eleştirmeni olmadığımdan dolayı, Mişima'nın yapıtlarındaki estetik bilinç sorunu üstünde fazla açılamayacağım: Yalnızca benim düşüncemle arasında köklü bir farklılık olduğunu söylemekle yetineceğim. Tam olarak ifade etmek gerekirse: Sözkonusu bilinç benim yaratma sürecimde bambaşka bir düzlemde yer alıyor. Karşılıklı görüşmemiz sırasında bana, *Japon Yazı, Çifte İntihar*'ı anlamadığını söylemişti. Bu son derece doğal. Mişima'nın estetik bilinci ile bu filmde olup bitenleri anlamak nasıl mümkün olabilir ki? Mişima şu lafı da söylemişti: "Filmlerinizde neden güzel kadınlar, yakışıklı erkekler kullanmıyorsunuz?" İşte onun estetik bilin-

cinin sınırları burada yatıyor: Onun estetik bilinci, sıradan bir estetik bilinci. Yalnızca bu olsa iyi; Mişima son derece zeki olduğundan belirli bir noktaya kadar estetik bilincinin sıradanlığının farkındaydı da. Doğal olmayana, yapaylığa karşı sevgisi bununla açıklanabilir. Mişima kendine de yeni bir biçim verdi, kendisiyle o kadar oynadı ki, öldü gitti.

Hukuk fakültelerinde –özellikle devlet üniversitelerindekiler– bu tür insanlara sıkça rastlanır: İyi notlar almalarına karşılık insan olarak hiçbir ilginçlikleri yoktur. Sanatsal, sportif yönden, meraklardan, zevk ya da eğlence merakından yoksun olan bu üniversitelilerin hiçbir insancıl yönü yoktur. Öyle gözüküyor ki, Mişima da Tokyo Hukuk Fakültesini pekiyi dereceyle bitirmiş, elinde de "Mevzuat" konusunda diploması var. Bürokrat olup kalsaydı, kuşkusuz çok parlak bir kariyer yapamayacaktı. Özellikle de siyasetçi olamayacaktı. Sato Eisaku gibi başbakan olanlar iyi notlar almasalar da insanları ve eğlenceyi severler. Mişima'nın hiçbir sanatsal merakı olmadığını öne sürmek de belki pek doğru bir şey değil. Ancak ölümünden sonra başkaları da son manifestosunun metnini ve veda mektubu *Waka*'yı[1] ne kadar kötü bulduklarını ifade etmekten çekinmediler. Sanırım, tam o anda asıl kusuru, sanat zevkinden yoksunluğu baskın çıktı. Hiçbir şeye boyun eğmeyen ve taviz vermeyen genç Mişima, güçlük arzeden fiziksel egzersizler ve zevklerle ilgili alanları incelemeyi daha sonraya bırakarak öncelikle, kendine aşılması daha kolay gibi gelen sanatsal açıdan eksik yönünün üstesinden gelmek için bütün gücünü sarfetmedi mi? Edebiyatta belirli bir ün kazanınca da sporla, kendi bedeniyle ve siyasetle ilgili kusurlarının üstesinden gelmeyi kendine amaç edinmedi mi?

Yapay biçimde yetiştiren bir bitkide gözlemlenen narin-

1. Otuz hecelik bir Japon şiiri.

lik –herkes bunu hissedebilir– Mişima'yı kuşatıyor ve yakasını bırakmıyordu. O, gözüme bir uzay yaratığı gibi göründü. Görüşmemiz sırasında, ondan kaynaklanan hiçbir direnmeyle karşılaşmadım. Bir insanla konuşmuyormuşum gibi bir duygu içindeydim. Buna rağmen, yaptığımız görüşmeyi yeniden okuduğumda, bu görüşme bana, iki insan arasındaki bir fikir alışverişi gibi geldi. "Yaşamak istemiyorum" ve *"seppuku"*[2] sözleri sarfedildi. Ama o bu sözleri başka birine söylüyordu, çok uzaklarda birine. Acaba bana edebiyat dünyasından olmadığımdan dolayı mı güvenmişti? *Kyoto Evi* adlı romanı (ona bu romanını sevdiğimi söylemiştim) hakkında söyledikleri bana son derece içten geldi; en derinlerdeki düşüncelerini açığa vuruyordu. Bu sözleri beni öylesine etkiledi ki hâlâ aklımda: "Söylemeye utanıyorum ama herkesin, her ne olursa olsun, *Kyoto Evi*'ni anlamasını isterdim. Ne zaman çocuğu dereye atma raddesine gelsem, köprünün üzerinde durakla-rım – içinizden biri gelir de beni engeller umuduyla. Ama kimse gelmez. Umutsuzluk içinde çocuğu gerçekten dereye atarım, benim için her şey bitmiştir artık. Gene de polis beni hâlâ yakalayamadı. Oysa tutuklanmak için elimden geleni yapıyorum. O dönemin edebiyat çevreleri en küstah halleriyle sırt çevirdiler. Çocuğu dereye atmak üzere olmama karşın hiç kimse başını çevirip de bakmadı. Belki şikayet ediyor gibi görünüyorum ama o sırada ruh halim tamamen böyledi. Çıldırmak üzereydim."

Bunun bencilce bir öykü olduğunu ileri sürüp konuya bir nokta konabilir. Sözkonusu söyleşiyi okuyan evsahibem şunları söyledi: "Bay Oşima, Bay Mişima'dan daha yaşlı gö-

2. Karnını yarıp parçalayarak kendini öldürme eylemi. Batıda bu ölüm şeklini anlatmak için çoğunlukla *harakiri* sözcüğü kullanılır. *Harakiri* sözcüğü Japonlar tarafından çok az kullanılır, onun yerine Çinceden türetilen *seppuku* yeğlenir.

rünüyor." Bu sözleri kendi açımdan bir övgü olarak kabul etmiyorum. Şurası bir gerçek ki, *Kyoko'nun Evi*, Şova döneminin 43 yılında (1968) yayınlandığından beri, Mişima giderek değişti. Bu dönemde fiziksel açıdan zayıf yönlerinden tamamen kurtulunca, siyasal zaaflarının da üstesinden gelme mücadelesine girişti. Çetin bir mücadele! Mişima, fiziğiyle ilgili takıntıları yüzünden ve de sosyal kökeni nedeniyle çelişkilerini "solcu"lukla çözemezdi. İmparator figürünü ön plana çıkarmakla kendi kendini aşmasını sağlayacak yeni bir yol buldu. Bununla birlikte, bir çelişki onu rahatsız ediyordu. Tüm yaşam tarzının, inatla eksikliklerini bir bir giderme çabasının, hiç de Japonlara özgü bir yanı yok: Tersine, Japonya'da zaaflarını ortaya koyarak yaşamak daha kolaydır. Yaşam tarzı her noktada Japon yaşam biçimiyle, özellikle de Japon yazarlarıyla çelişen Mişima, yaşamını sonunda tam bir Japon tarzı eylemle noktaladı. Bence oldukça trajik bir durum. Yaşamla oynanan bu kumar ancak başarısızlıkla sonuçlanabilirdi. Mişima'nın diğer insanlarla olan ilişkileri giderek anlamsızlaşmıştı. Bu ilişkilerinde asla kendi öz kişiliğini ortaya koymadı.

Sözgelimi, Mişima'nın da anlamadığını itiraf ettiği *Japon Yazı, Çifte İntihar*'ın kahramanı, herhangi birinin herhangi bir yerde kendisini öldürmesi isteğiyle gezer durur; oysa Mişima'nın kahramanları tek başlarına ölürler. Sürekli ve kaçınılmaz olarak, hiç kimseden hiçbir şey istemeden, kendi iplerini kendileri çekerler. Bu açıdan bakıldığında, Mişima'nın siyasal zaafını alt etmek için giriştiği çabalar boşunaydı, mücadelesinde sonuca ulaşamazdı: Siyaset, temelde en yakınındakine güvenmeyi öngörür.

Mişima, şu soruya hiçbir zaman somut cevap bulamadı: Kime hitap etmeli? Başka çare kalmayınca etrafına topladığı insanlar "Kalkan Derneği" üyeleriydi yalnızca; "saf" ve "sert" işaretlerini kullanan ve sırf bu nedenle başkalarına hitap etme şanslarını baştan yitirmiş birtakım gençler. Mişima, yal-

nızca kendine hitap ediyordu. Ayrıca, kendi cebinden para saçarak "Kalkan Derneği"ni kişisel olarak desteklemesi gibi basit bir olay zaten siyasetin dışına çıkıyordu. Siyaset başkalarının parasıyla sürdürülen bir etkinliktir. İnsanoğlu, para saçarak olsa olsa siyasal bir kimlik kazanır; oysa başkalarının bağış yapmasını sağlamak, siyasi bir etkinliğin temelidir. Cebinden para ödeyerek genç insanları çevresine toplamak, siyasal bir etkinlik değildir. Siyaset, genel olarak, yaşlı teyzelerin kalbini kazanmaktan ibarettir. Yaşlı annem ilerici partiler yerel seçimlerde başarısızlığa uğrayınca yakınır ve şöyle derdi: "Tüh, Allah kahretsin! Hiçbir şeyden anlamayan şu yaşlı teyzeler yine liberal demokrat partiye oy vermişler." Kendinin de yaşlı biri olduğunu unuturdu, ama söylediklerinde tamamen haklıydı. Sato ya da Tanaka gibileri bu işleyiş biçimini yakından tanımalılar. Bu açıdan tıpkı Mişima gibi bir gençlik hareketi organize etmeye kalkışan Işihaa da siyasetten anlamayan biridir. Bu tür etkinliklere girişerek başbakan olamaz. Bu açıdan Mişima'nın ordunun erlerini isyana teşvik etmesini izlemek oldukça üzücüydü. Yaşlı teyzelerin isteklerine hitap etmek, bu yüreklere korku ve telaş salmak, işte siyaset budur. Bunu bile yapamayan bir kişi, nasıl olur da ordunun erlerini eyleme geçirebilirdi? Ben askerlerin çok gerçekçi olduklarını sanırım. Aynı zamanda siyasete karşı derin bir nefret duyduklarını da düşünüyorum. Emir almadıkları sürece, alevleri çok yakınlarında hissetmedikçe ayaklanmaları sözkonusu olamaz. Bu durum, kuşkusuz, gece gündüz "savaş alanına gitmek istemiyorum, ölmek istemiyorum" diye düşünmelerinden olsa gerek. Açıkça söylemek gerekirse bu, onların mesleği.

Zeki ve kafalı biri olan Mişima, aslında sezgisel olarak bunu biliyordu herhalde. Ama siyaset anlayışı ona başka seçme şansı vermedi, ordu erlerinin kalbine hitap etmek zorunday-

dı. Büyük bir olasılıkla da harekete geçirilmesi en güç olanlara hitap etti. Yaşlı teyzelere hitap etmesi öğütlenseydi bile, bunu kendisi reddedebilirdi: Hem son derece egoistçe hem de son derece dar görüşlü olan siyasi estetik anlayışı bunu gerektiriyordu. Ama gene de askerlere yaptığı çağrının izlenmek bir yana kabul bile görmeyeceğini önceden sezebilirdi. Askerlerin kendi konuşmalarını sempati ile karşılayacaklarını mı düşündü? Yaşamının son anında kendine ihanet edildiği izlenimine mi kapıldı? Bu soruları cevaplayabilmemize bugün artık olanak yok.

Mişima'nın çağrıda bulunacağı son siyasi kişilik (sanki bunun kaçınılmazlığını önceden sezinlemiş gibi intihar etti) imparator olabilirdi; dolayısıyla imparator aracılığıyla bir bütün olarak Japonlara ulaşmaya çalışabilirdi –aslında son derece nazik, dengesiz bir birlik. Mişima neden imparatora doğrudan çağrıda bulunmadan öldü? Zira – çağrısının tek muhatabının imparatordan başkası olamayacağını bildiği halde– imparatorun bunu kabul etmeyeceğini de biliyordu. İmparatoru dilekçenin son muhatabı kabul etme eylemi, çok eski bir Japon geleneğidir; İkinci Dünya Savaşından sonra bu uygulama varolma gerekçesini yitirdi. Kendi güçsüzlüğünün, bu modelin dışında siyaset yapamayacağının bilincinde olan Mişima çağrısını yönelteceği bir başka muhatap yaratma gücünün olmadığını da biliyordu. Askerlerin ortasında intihar etmesi belirsiz, silik bir örnek olarak kaldı; Mişima'ya özgü kararsızlığı yansıtır.

Ölümüyle, gene de çok sayıda Japonun yüreğine seslenmeyi, siyaset adamı olarak yaptığı çağrıyı yankılandırmayı bildi. Ölümüyle siyasal bilincindeki eksikliği altetti, ölümüyle üstesinden gelmeye çalıştığı her şeyin üstesinden geldi. Buna karşılık –hiç kuşku yok ki– yalnızca siyasal açıdan kusurunu değil, sanatsal açıdan eksik yönlerini de bütünüyle açığa çı-

kardı. Mişima'nın Kendo[3] hocası şöyle diyordu: "Bu derece beceriksiz birini hiç görmedim." Şimdi bundan sözetmeyi bir yana bırakıp şunu söylemekle yetinelim: O öldü. Karşımızda yalnızca, o her şeyi yenme, her şeyin üstesinden gelme eğiliminin *geometrik yeri* duruyor. Bizi ilgilendiren de zaten bu yer, başka bir şey değil. Mişima'nın yenmeye, üstesinden gelmeye çalıştığı her şey, olduğu gibi yeniden su yüzüne çıkıverdi, yalnızca bedeni ona ihanet etmedi. Bunu söylemek de boynumuzun borcu. "Eğer *kaişaku*'su[4] kafasını uçurmayı üç kerede başaramadıysa, bu ne onun beceri noksanlığından ne de gözü dönmüşlüğünden, bu, yalnızca Mişima'nın üstünde çalışılarak geliştirilmiş kaslarının aşırı bir basıncın ardından omuzdan boyuna kasılmasından kaynaklanıyor." Bu görüş, Mişima ile aynı kuşaktan olup görevi savaşın sonlarına doğru askeri uçuşlarda tutsakların kafasını uçurmak olan kameramanım Naruşima Toiçiro'nundu. Mişima olsaydı, kaslarını ölüm günü için kasten geliştirdiğini söylerdi kuşkusuz, ama bu kaslar gerçekte ölüme karşı koydular; bu düşünce beni üzüyor.

Birden, kafamda başka bir sorun doğdu: Mişima'nın bedelini kendi ölümüyle ödediği siyasal çağrı, Japon halkınca nasıl karşılanacak? Bu konudan eleştirmenler gibi sözetmek istemiyorum. Beni en çok düşündüren şey, kendi tepkilerim, Mişima'nın ölümünün beni bu derece sarsmasından ileri gelen şaşkınlığım. Bu, Japonlara özgü bir şey mi? Kendi açımdan, Mişima'nın ölümünü, Meiji dönemi sonrasındaki Japonya'nın siyasal ölüm eylemi olarak görüyorum. İntihar karşısında içten ve derinden bir heyecan duymanın tümüyle Japonlara özgü bir özellik olduğunu ileri sürersem, sanırım, bu iddiayı desteklemem güç olacak. Resmi Japon solunun ölüme

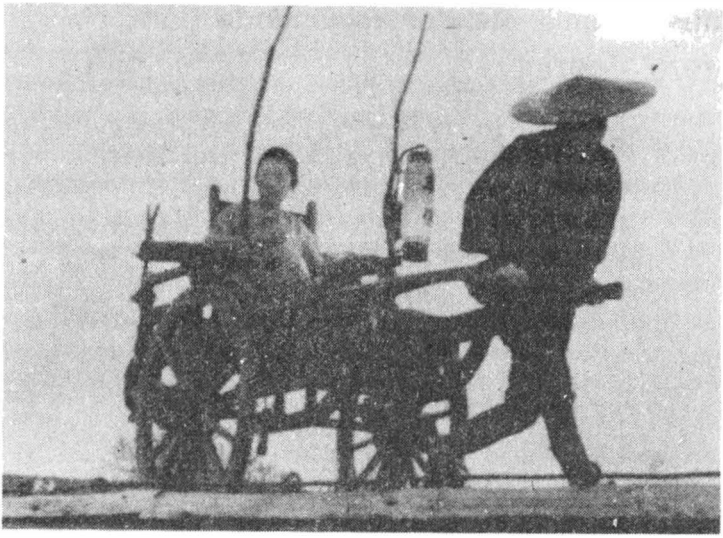
3. Japon eskrimi.
4. Seppuku töreninde karnını yaran kişinin kafasını uçurur.

tamamen duyarsız, soğuk baktığını hatırladıkça, özellikle de ölümün taşıyabileceği siyasal anlama karşı gösterdikleri anlayışsızlığı düşündükçe garip bir önseziyle yüreği daralıyor: Galiba Mişima'nın çağrısı, bize ağır ve acıveren bir yük olacak. Daha şimdiden oldu bile – gene de ölümüyle Mişima bana çok daha yakın. Bugün kendisini anladığım Mişima ile sake içmeye artık seve seve giderdim. Masaların altına yuvarlanacak kadar körkütük sarhoş olmanın ne olduğunu bilmeyen bu adamı bir güzel sarhoş ederdim. İyi bir biranın, ağız çiriş gibi olduktan sonraki hazlarını ona gösterirdim.

Ne anlatıp duruyorsun, Oşima Nagisa? Kendine bir bahane daha buluverdin yine. Biraz Mişima'ya bak da... şu her şeyin üstesinden gelme, her şeyi altetme enerjisini, şu çabaları gör. Hiçbir yeteneği olmayan, üstelik zihnen ve bedenen zayıf olan o, kendisini kamçılayıp durdu. Kendince her şeyin, ama her şeyin hakkından gelmesini bilerek ölen Mişima'nın bu enerjisini ve şu çabalarını biraz düşün. Oysa sen Oşima Nagisa, kendi küçük yeteneğine güvenip büyük bir çaba harcamaya bile yanaşmıyorsun. Kendini şu halinle beğeniyorsun: Ama sen bir hiçsin! Bir hiç! Kesinlikle bir hiç! Ama gene de sarhoş olmak istiyorum. Elveda, Mişima!

(13 Aralık 1970)

Müstehcenlik Mahkemesi Önünde
(1970 – 1978)



Tutku İmparatorluğu/Duygu İmparatorluğu

"Töreler" İle Suç Arasında Arabulucu Olarak Seks

"Töreler ile suçlar arasında arabulucu olarak seks", işte benden yazmam istenen ve ele almaya çalışacağım konu.

Modern Japonya'da, iletişim organları, özellikle de haftalık magazin dergileri, töreler, suçlar ve seksle ilgili konulara büyük yer ayırıyor. Basın ve televizyon da bizi gerçek anlamda haberlerle besliyor ama gerçek bilgi kaynakları olarak salt olayları aktarmakla yetiniyorlar. Oysa magazin dergileri olayları ayrıntılı biçimde ortaya koymakla kalmayıp perde arkasını da gün ışığına çıkarmaya çalışıyorlar.

"Suçlar, töreler ve sekse ilişkin haberlerde insanca özelliklerin yeri ne olmalıdır?" Sözkonusu haftalık yayınların zorunlu ve temel sorunu bu. Biz, okuyucular, bu haberlerde insanca özellikler bulmak istiyoruz; okuduklarımız insanoğlu hakkında bilgilere yer vermeli. Eskiden yalnızca halk edebiyatı ya da tiyatro aracılığıyla elde edilebilen bu bilgiler, günümüzde, iletişim araçlarıyla bize aktarılıyor; yalın, açık haberler şeklinde.

Değer yargısı getirmeksizin, bu olguyu gözden geçirmeliyiz. Bir film şirketinde çalışan, işinin ehli iki *executive producer*[1] ile tanışmıştım. Bunlardan biri, çantasında sürekli magazin dergileri taşır, diğeriyse hiçbir zaman bu tür yayınları okumazdı. Tam bir tezat! İlki hiç durmadan eğlence programı üretiyor, ikincisiyse seyrek olmakla birlikte yüksek düzeyli

1. Metinde İngilizce. Türkçede: Başyapımcılar. Büyük yapımevlerinde her yıl belirli sayıda filmin yapımından sorumlu olan, emrinde birkaç yapımcı çalıştıran kimseler.(BKZ. Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, TDK, 1981)

yapımlar ortaya koyuyordu. Bu, daha açık olamaz. "Magazin dergilerin bize sunduğu bilgilere karşı tavrımız ne olmalı?" Sanırım, bu, modern Japonya'da yaşayan insanlar için önemli bir sorun oluşturuyor. Kuşkusuz bu, magazin dergiler tarafından bize sunulan malzeme ve bilginin ilk elden olduğu, gerçeği yansıttığı ya da derin düşüncelere yolaçtığı anlamına gelmez. Bu makaleye magazin dergilerinden sözederek başladım, çünkü üstüne yazı yazmam istenen "töreler–suçlar–seks" konusu onların en gözde konusu. İnsan bu dergilere daldıkça sözkonusu makalelerin kifayetsizliğini daha iyi farkediyor. Okurken zaman zaman gülmekten çatlıyorum. Gerçek olayları anlattıklarını ileri süren bu yazılarda kalıplaşmış sözlerden geçilmez: "X'in kaymak beyazı teninin bir kurbanı..." ya da "Y'nin etli butlu vücudunun kölesi" ya da "Z'nin güçlü kuvvetli, adaleli vücudundan büyülenmiş..."; metnin yanında X, Y ve Z'nin tümüyle acınası fotoğrafları yeralır. Bu fotoğraflarda, metin yazarının sözünü ettiği o kaymak beyazı tenden, o etli butlu ya da o adaleli vücutdan eser yoktur. Metnin yazarları bu çelişkinin hiç mi farkına varmazlar? Ya okuyucular bu konuda ne düşünürler? Bence, bu haberlerle (töreler, suçlar, seks ile ilgili) yaşamlarımız arasındaki bağlantıyı açığa çıkarmak, bu düğümün çözülmesine bağlı. Ama biz gene konumuza dönelim.

Önce, "töre" nedir? Geçenlerde, liberal demokrat bir milletvekili, televizyondaki bir açık oturumda toplumsal değişimlerin siyasetle değil, daha çok örf ve adetlerle gerçekleştiğini ileri sürdü. Belki siyasetten çok törelerle ilgilendiğim için beni pohpohlamak istemişti. Belki de entellektüel bir milletvekili olarak görünmek isteyen birinin kendini gösterme eğilimiydi bu. Ama törelerin siyasetten daha üstün bir rol oynaması tamamen olanaksız. Aynı milletvekili, biraz sonra, bana şu soruyu sordu: "Oşima, sizce örf ve adetlerimiz nasıl ortaya çıkıyor? Bir gün bu konuda sizinle konuşmak isterim." Laf olsun

diye söylendiğini bilmeme karşın bu sözleri ciddiye aldım. Oysa bu konuşma bugüne kadar gerçekleşmiş değil tabii ki... "Örf ve adetler nasıl ortaya çıkar?" sorusu pek yabana atılacak bir soru değil. Töreler ne zaman ve hangi güçlerin etkisiyle değişmeye başlar?

Lafı uzatmamak için, törelerde meydana gelen her türlü değişikliği, her yeniliği, bir tür gerilla savaşının sonuçları olarak nitelemek istiyorum. Eski töreler genelde bizi pek ilgilendirmez. İlginç olan, yeni ve olağandışı olandır; eskiye duyulan hoşnutsuzluktan, kalıplaşmış mevcut sisteme duyulan hoşnutsuzluktan kaynaklanan her şeydir. Hoşnutsuzluk başka bir subap bulamadığından törelere yansıtılır. Bunun nedeni, liberal demokrat milletvekilinin ileri sürdüğü gibi, törelerin toplum üzerinde siyasetten daha fazla etkili olması değil; siyasetle toplumsal değişikliklere neden olamayan güçlerin töreler üstünde etkili olmasıdır. Siyasal töreler için de durum aynı. Polisin elindeki jopla başındaki miğfer, kendini başka türlü savunamayan bir sistemin zaafiyetinin kanıtıdır. Öyleyse örf ve adetler, her şeyden önce, güçsüzlüğün bir ifadesidir. Güçsüzler, herhangi bir biçimde kendilerini kanıtlamak istediklerinde, zorunlu olarak gerilla taktiklerine başvururlar. Gerilla taktikleri eski töreleri değiştirip yenilerini ortaya çıkarır. *Drop-out*'lara[2], örneğin ABD'nin *hippi*lerine, *beatnik*lerine ya da Japonya'nın *futen*'lerine[3] bakınız: Başlangıçta yeni töreler, gerilla taktiklerinden başka bir şey değildi, zayıflıklarının bir kanıtı. Onları hep destekledim ama bunu söylediğimde insanlar bana kızıyor. Sistemi kesinlikle benimseyen

2. Metinde İngilizce. Bir öğrenci için, üniversite öğrenimini isteyerek bırakmak anlamına geliyor. Örnekseme yoluyla: Marjinalleşmek.

3. Serseri anlamına gelen Japonca terim.

salary man'ler[4] ve *PTA anneleri*[5] bana kızdıklarında, onları anlayışla karşılıyorum; ama genç işçilerle ciddiye alınması gereken öğrencilerin bile bu şekilde tepki göstermeleri, gerçekten vahim bir durum. Geçenlerde, bir toplantıda, *toplumdışı* insanları yazgımızın öncüleri olarak tanımladığımda salondaki delikanlılardan biri çok öfkelendi. Konuşmamı şöyle sürdürdüm: "Yalnız yayalara açık olan bölgeler bize neyi kanıtlar? Basit: Polis teşkilatının, hippilerden ya da *futen*'lerden felsefelerini devraldığını, daha doğrusu çaldığını." Tüm o hareketler (*hippiler* on yıldan fazla bir süredir, Japonya'daki *futen*'lerse birkaç yıldan beri) sokağın insanlara ait olduğunu savundu. Sokaklarda yaşamaya başladılar, polis tarafından kovuldular, sürüldüler, hatta kimi kez hapse bile atıldılar ve sonunda gündüz gözüyle kentlerde onlara rastlamak olanaksız hale geldi. Filmlerimde, *Japon Yazı*, *Çifte İntihar*'dan *Şinjuku Hırsızının Günlüğü*'ne kadar hep onların çekici, barışçı yanlarını ve zaaflarını aktarmaya çalıştım. Ve onlar bu özelliklerinden dolayı, barışsever ve zayıf oldukları *için* serseri hayatı sürdüren bu insanlar, polisler tarafından kentten atıldılar.

Bugünse, en küçük bir utanç duymadan, onların felsefesini çalıyor, her yerde sokakların insanlar için olduğunu haykırıyor ve tatlı bir gülümseyişle, "yayalar için cennetler" gerçekleştiriyorlar. Kibar ve sıcak kanlı *futen*'ler belki buna kızmıyorlar, ama ben öfkemden kuduruyorum. Ve günler geçse de bu öfke yatışamaz. Ama bunun ne önemi var, bu yalnızca benim sorunum. Bu "yaya bölgeleri" ya da her ne denilirse denilsin, *drop out*'ların töreleriyle toplumun birkaç adım önünde olduklarını hiç kuşku götürmez bir biçimde kanıtlıyor. Ve bu değişime yol açan öncüler o sıralarda tüm toplum tarafından horlandı! İşte törelerin yazgısı.

4. Metinde İngilizce. Bir toplumun ücretlileri.
5. Öğrenci Ana- Babaları Birliği'nin ve Öğretmenler Birliği'nin üyeleri.

Suç da güçsüzlerin işidir. Ancak zayıf olanlar, toplumsal açıdan uyumsuz kişiler, suç işlerler. Toplumla uyumlu, güçlü kişilerin suç işlemeye ihtiyaçları yoktur. Suç işleseler bile, bunu gizler, yaşamlarını pekâlâ sürdürürler. Yalnızca güçsüzler, suç işlemeden duramazlar. Tarihin, önce trajedi biçiminde oynandığı, daha sonra güldürü biçiminde tekrarlandığı söylenir:[6] İkinci kez uçak kaçıran İnagaki Saçio'nun durumu, insanlara bir komedi olarak göründü. Bu hava korsanı şu açıklamayı yapmıştı: "Yaşamdan umudum yoktu, intihar etmek istiyordum ama buna cesaret edemediğimden, uçak kaçırdım; polislerin ve askerlerin mermilerine karşı koyarken ölmek istedim."

Dergiler, bu açıklamayı alaya aldılar ama ben hiç gülemedim. 1967'de gerçekleştirdiğim *Japon Yazı, Çifte İntihar*'da kahramanım, kendi katilini bulma umuduyla orası senin burası benim dolaşır; istediği zaman onu öldürecek birinin bir yerlerde hazır beklediği saplantısı içindedir adeta. Kısa sürede bir sürü haydutluk olayına karışır, ama her seferinde ölümden kurtulur; her seferinde amaçsız bir direniş gösterir; ta ki sonunda polis tarafından vuruluncaya dek.

Ne yazık ki İnagaki, istediği gibi ölememiştir bile. Ama sözleri ("yaşamdan umudum yoktu, intihar etmek istiyordum") çaresizliğini, zayıflığını mükemmel bir biçimde ortaya koyar. Suç işleyenler, kesinlikle güçsüz ve zayıf kimselerdir. Ama zayıflıkları ilk bakışta göze çarpanlar, yalnızca İnagaki gibi varlıklar değildir, "tehlikeli caniler"in eylemleri de kaynağını aynı çaresizlik ve zayıflık duygusundan alır. Zayıflıklarını töreleri değiştirerek ya da yeni töreler yaratarak ortaya

6. Marx: "Hegel bir yerlerde, bütün büyük tarihsel olayların ve kişilerin adeta iki kez takrarlandığını belirtir. Buna şunu eklemeyi unutmuştur: İlk kez trajedi olarak ikinci kez güldürü olarak."

yaratarak ortaya koymayı başaramadıklarından suç işlerler. Suçlar da yeni ve olağandışı töreler de toplumun nefretine ve baskısına yol açar; toplumsal düzeni yansıtan sağduyu için bir tehdittir çünkü.

Töreler, kendilerini yaratan gerillalardan bağlarını koparıp kendi doğal akışlarını izlemeye koyulduklarında, güçsüzler bütün varlıklarıyla kendilerini bu akışa kaptırırlar. Suç işleme tehlikesinden uzaklaşmaları da bu sayede değil midir? Ve bu durumda yeni töreler, güçsüzlerin işleyebilecekleri suçlara karşı bir emniyet subabı oluşturmazlar mı? Sonuçta suçlarla aynı temellere dayanan yeni törelerin de bir suç niteliği vardır; ama işin garibi şu ki, sözkonusu törelerin suçu önleme gücü de vardır.

Bir kez daha konumuza geri dönelim. "Arabulucu olarak seks" ne demek peki? Kelime anlamıyla ele alınacak olursa, seksin, töreler ve suçlar arasında arabuluculuk yaptığı gibi bir düşünce ortaya çıkabilir. Ama şu ana kadar ileri sürdürdüklerim, törelerle suçlar arasında hiçbir arabulucuya gerek olmadığını kanıtlamaktadır. Töreler ve suçlar, daha çok, karşılıklı bir yer değiştirme ilişkisi içindedirler. Dolayısıyla seksten bir arabulucu olarak sözetmenin anlamı yok. Başlığı şöyle okumaktan başka çıkar yol yok: Seksle ilgili töreler, özellikle değişimleri sırasında, suçlarla nasıl bağlantıya girerler? Derginin bu sayısında, özellikle de "Seks Suçları ve Ceza Yasası" ve "Genç Suçlular ve Seks" başlıklı bölümlerde cinsel suçlar konusunda bir kuram oluşturma çabası gözlemlenmektedir. Cinsellik sorununu suçla doğrudan ilişkileri içinde ele almak istemiyorum; ben, genel örf ve adetlerin bir parçası olarak suç ile cinsellik arasındaki bağlantıyı incelemeye çalışacağım. Bütün dünyada olduğu gibi Japonya'da cinsellikle ilgili törelerin genel olarak daha bir rahatlayıp serbestleştiği, özgürleştiği ortadadır. Bu özgürlük, kuşkusuz cinsellikle değil de devletin, toplumun, ailenin kurallar aracılığıyla cinselliğe



Şinjuku Hırsızının Günlüğü

getirdiği yasaklamalarla ilgili. Çocukken, karısına her binişte "Buna katlanmak zorundasın zira bu, vatan için," diyen bir generalin öyküsünü duymuştum. Gerçekten de tuhaf bir öykü. Kitleler devletin, toplumun ve ailenin kuralları ile cinsellik arasında pek az ortak nokta bulunduğunu sezgisel olarak biliyorlardı. Ama bu kurallar açıkça ve resmi olarak cinselliği düzenlediğinden, bunlara boyun eğmek zorunda kaldılar. Cinselliğin bu kurallara tabi olması gerektiğine inananlar, bugün bile çoğunluğu oluşturuyor.

Geçen gün, televizyonda bir kadın yazarla (savaş öncesin-

de, *proleter* edebiyatıyla haşır neşir olmuştu) bir tartışmam oldu. Polisin sinema sansür kurumuna bir uyarıda bulunmasıyla ilgili bir sorun sözkonusuydu. Bu tartışmadan az da olsa bunalmış olan romancı şu açıklamada bulundu: "Cinsellik, tıpkı hırsızlık gibi, katı yasalarla denetlenmeli... Özgürlükten sözetmek çok güzel bir şeyse de bu böyle..." Bu sözler beni şaşırttı. Bu romancı için cinsellikle hırsızlık aynı düzeyde şeyler olmalı.

Hadi bu tür insanları bir yana bırakalım: Günümüzde, cinselliğin dış ahlaki ilkelerce düzenlenmesinin değil de kendi içindeki ahlaki ilkelere göre ele alınmasının daha doğru olacağı kabul edilir. Bu açıdan bıkıp usanmadan cinsellik sorununu işleyen (kuşkusuz, ticari nedenlerle) kadın dergilerine ve haftalık yayınlara saygı duymak –alay etmiyorum– gerekir. Ama kadın dergileri, sağduyuyu incitmemek adına sık sık "aşk" sözcüğünü, "cinsellik" sözcüğünün önüne koyuyorlar: Gülünç bir durum bu. Şurası bir gerçek ki, cinselliği kendine özgü ahlak kuralları içinde düşünmek, bir töre değişikliğini sağlayan temel ögedir. Cinselliğe özgü iç ahlak kurallarına, yani içeriği ve geçirdiği değişime gelince; burada zevk ilkesinin giderek daha fazla ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Evlilik öncesi, evlilik dışı cinsel ilişkiler, grup seksi, eş değiştirme, eşcinsellik; bütün bunlar artık kabul edilen, üzerinde tartışılan ve töre hareketi içinde yer alan bir akıma bağlıdırlar. Bu değişim ile suç arasında ne tür bir bağ olabilir ki?

Güçsüzlerin, cinsellikle ilgili törelerin –genel olarak törelerde sözkonusu olduğu üzere– geçirdiği değişimde öncü rol oynadıkları doğru değil mi? Görünürde, sözkonusu değişikliğe kadın dergilerinin ve magazin dergilerinin yol açmış olabileceği ve bunun basit bir moda olduğu düşünülüyor. Ama yakından incelendiğinde, güçsüzlerden gelen taleplerin tayin edici olduğu görülür. Evlilik öncesi cinsel ilişkiler, örneğin, öncelikle, ekonomik ya da başka nedenlerle evlenemeyen

gençler (güçsüzler) tarafından talep edildi. Bu tür ilişkilere girmeye cesaret eden ilk insanların, toplum tarafından "suçlu" damgası yedikleri herkesin hatırındadır. Eşcinsellik de yalnızca hemcinselerine karşı istek duyan "cinsel uyumsuzlar"ın bir talebi olarak sonunda kabul edildi.

Kuşkusuz, bu "uyumsuzlar", bu güçsüzler ancak günümüz toplum sistemi çerçevesinde uyumsuz ve güçsüzler. Onları güçsüz ya da uyumsuz olarak nitelemek için yalnızca cinsel ölçütlere başvurulmaz, burada başka toplumsal nedenler de önemlidir. Ama toplumsal nedenler bir yana bırakıldığı anda da artık ne güçsüz ya da uyumsuz olarak adlandırılabilirler ne de olanakları olmadığı için henüz evlenemediklerinden sözedilir. Yalnızca cinsel ilişkilerde bulundukları ya da eşcinsellerin kendileriyle aynı cinsten kişileri arzuladıkları söylenir. Bu yeter: Böylece cinsel bağısızlık ilkesi kök salar. Durum böyle olunca, çok sayıdaki ilişki tipini içeren cinsel törelerdeki değişiklik, ağır ağır cinsellik ilkesinin bağımsızlığına doğru, bireyin her tür cinsel davranışına izin verilmesine yönelik bütünü kapsayıcı bir gelişme gösterir. Ve biz de diyoruz ki, güçsüzlerin isteklerini dikkate alan ve bunun için kamuoyu oluşturan kadın dergileri ve haftalık yayınlar yeni isteklere bile yol açarak önemli bir güç haline geldiler. Durmadan bu sorunlara değinen çok sayıda bilimadamı ve sanatçının katkısını da unutmamak gerekir. Bununla birlikte, bu konudan sürekli olarak ve en hararetli biçimde sözedenler, kadın dergilerinin ve haftalık yayınların redaktörleridir, hatta işi "cinsel güçsüzler"le (takılıyorum) kendilerini özdeşleştirmeye kadar vardırdılar: Öyle ki, zaman zaman bu insanların da bu kategoriye girip girmediğini kendime sormadan edemiyorum.

Hem benim cinsellik törelerimizin değişmesini sağlayanların güçsüzler olduğu şeklindeki iddiamı hem de suç ve genel töreler arasındaki açıklamaya çalıştığım bağlantıyı kabul

eden biri, cinsel törelerle suç arasındaki bağı da kendiliğinden görecektir. Başka bir deyişle, sözünü ettiğimiz kadın romancı ve benzerleri için istenildiği kadar kelimenin tam anlamıyla "suç" kapsamına girsin – cinsel törelerimizde meydana gelen değişim, aslında suç oluşturan davranışların yerine geçip suç işlenmesini önler.

Somut örnekler verelim: Sözgelimi porno filmler seyretmek, yeni cinsel alışkanlıklardandır. Bu tür filmleri seyredenler, bunlardan yalnız seyretmekle de olsa cinsel arzularını doyurucu bir haz elde etmekteler. Falanca bir "pink" filmi seyrettiği için suç işledi türünden haberler, temel bir düşünüş hatasını sergilemektedir. Porno film seyretmeye giden kişi, bu filmi kendini cinsel bir eyleme *hazırlamak* için seyretmiyor. Bu filmi seyretmek, seyirci için cinsel eylemin *ta kendisidir*. Bu tür insanların kesinlikle cinsel suç işleyemeyeceklerini gösteren bir neden daha. Bu konuda kuşkusu olanları porno filmler gösteren bir sinema salonuna bir kez olsun gitmeye davet ediyorum. Bu kişiler, seyircilerin böyle filmleri seyretmekle yetinen güçsüzler kategorisine girdiğini kendi gözleriyle görüp anlayabileceklerdir. Bazen –seyrek de olsa– biri çıkıp bir porno filmi seyrettiği için cinsel bir suç işlediğini açıklayıveriyor, ama bu itiraf tamamen bir aldatmacadır. Bu kişi, porno filmler seyretmemiş olsaydı bile mutlaka cinsel bir suç işlerdi. Kısaca, bu kişi cinsel arzularını porno filmler seyrederek doyuramayan biridir. İşte itirafının nedeni: Bir film seyrederek cinsel doyuma ulaşamadığını açıklıyor. Porno filmler, törelerimizde meydana gelen değişimlerin bir göstergesidir ve ancak bu filmleri seyrederek cinsel doyuma ulaşan insanlara yöneliktir. İlgilenmeyenlere bu filmlerin hiçbir zararı dokunmaz. Polis ve kadın romancı rahat uyuyabilirler! Aksine, porno filmlerinin olması yararlıdır: Filmleri seyrederek cinsel arzularını doyuma ulaştıranların suç işlemelerini önler. Bu filmler ortadan kaldırılacak olursa, suç işleme oranı hızla

artacaktır. Mutlaka ağır suçlar olması gerekmiyor, daha çok cinsellikle ilgisi bile olmayan başka küçük suçlar olacaktır bunlar.

Ancak cinsel törelere istenildiği kadar rahatlık ve özgürlük kavramı yerleştirilmeye çalışılsın: Töre töredir. Cinsellik, kesinlikle bireysel bir olay. Ve bireyin cinselliği töreler çerçevesinde kesinlikle serbestçe gelişemez. İnsan yaşamını istediği kadar törelere uydurmaya çalışsın, hiçbir işe yaramaz: Cinsel doyum sorunu herkesin kendi sorunudur. Yaşamını bazı cinsel ahlak kurallarına uydurmak kendini bir kuruntuya kaptırmakla eşanlamlıdır. Bu açıdan, insanın gerçek anlamda özgür olabilmesi için en çok istenebilecek şey, törelerin kaldırılması, yok edilmesidir. Cinsellikle ilgili sınırlayıcı kuralların tümüyle bağımsız bir düzleme oturtulması ancak cinsel törelerin ortadan kaldırılması ve yok edilmesiyle gerçekleştirilebilecektir.

Bu ise ancak uzak bir gelecekte gerçekleşecektir – o da belki; belki de dünyanın sonuna kadar hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Bu yüzden bugün için ben, törelerin geliştirilmesini iyi bir şey olarak görüyorum. Çünkü ben baskıcı güçlerin ne kadar güçlü olduklarını biliyorum ve bu güce karşı koyan insanların zayıflıklarının farkında olduğum için de günümüz törelerinin yararına inanıyorum. Özellikle de cinsel törelerin yararına inancım tam: Yeter ki sık sık değişsinler. Günümüzde bireysel ya da grup olarak (devrim yapmak) suç işleyemediğimize göre, kendimizi törelere adamaktan başka çaremiz yok. Suç işlenmesini ya da radikal bir devrimi engellemenin ötesinde bir işe yaramıyorsa da güçsüzlüğümüz hiç değilse bu şekilde ifadesini buluyor. Yanlış anlaşılmasın: Daha da güçsüzleşmemiz gerektiğini söylemeye çalışmıyorum ya da iktidar sahipleri yeni törelere karşı baskı mekanizmasını bir an önce harekete geçirsinler demek istiyorum.

(*Jurist* dergisi özel sayısı, Aralık 1970)

Cinsel Yoksulluk

1968 ve 1969'da üniversite öğrencilerinin mücadelelerini anlatan çok sayıda belge var ama kızlarla erkeklerin barikatlardaki ilişkilerini ele alan belge –görebildiğim kadarıyla– yok. Bu, son derece üzücü bir durum, bence, öğrenci hareketi sırasındaki cinsel yaşam, cinsel ilişkiler üstünde duran belgeler pekâlâ olabilirdi, bunları toplayıp muhafaza etmek gerekirdi. Göstericilere karşı olanlar inanılmaz alemler yapıldığı söylentisini yaydılar; ama barikatların ardındaki öğrenciler bu konuda hiçbir açıklamada bulunmadıklarından, gerçekte neler olup bittiğini öğrenmek mümkün olamadı. Çevremde bu mücadelelere katılmış olup bugün sıradan bir yaşam sürdürenlere baktığımda, onların dalgın ve boş bakışlarını gördüğümde, yeni bir duvarla –gerçek bir hapishane duvarını andırıyor, barikatların izleri çoktan silinmiş– çevrilmiş üniversite kampüsündeki suskun öğrenci gruplarının çökmüş omuzlarını gördüğümde, keşke o zamanlar gerçekten bir şeyler olmuş olsaydı diye hayıflanıyordum. Bu "bir şeyler" de keşke öğrenci alemleri olsaydı. En azından alemler olmalıydı diye düşünüyorum.

Geçen gün, dostlarımdan biri, "özgürlük" konusunun ele alındığı bir gençlik toplantısına katılmıştı. Şunları söyledi: "Burada mücadele etmenin dışında her şey yapılıyor." Bu sözlere gençler bozuldu. "Burada, cinsel ilişki özgürlüğünün dışında her şey var," dese daha iyi olurdu. Akşam vakti aynı dostum, bitişik odada kalan bir kız öğrenciye gece ziyareti yaptı: Skandal koptu. Hemen özeleştiri gibi bir şey yapmak zorunda kaldı. Yüzelli kadar genç kız ve erkekle birlikte katıldığım "Günümüz Dünyasına Sırt Çevirmek" konulu bir televizyon programı sırasında gençlerden biri şu öneride bulundu: "Cin-

sel özgürlük tartışmalarına ne gerek var, pantolonlarınızı indirin yeter..." Elini pantolonuna götürene kadar havasındaydı, ama baktı kimsede bir hareket yok, tek başına devam etmeye cesaret edemedi ve soğukkanlılığını kaybetti. Bunu gördüğümde, her ne kadar bu gençler 1968 devrimine yakın bir düşünce yapısına sahiplerse de, barikatlardaki alemlerden geriye pek bir şey kalmadığına ikna oldum. Alem her yerde ve her zaman yapılamaz. Bu nedenle, "Barikatlarda alem yapıldı mı yapılmadı mı?" sorusu önemli soru.

"Alem" sözcüğünü kullanıyorum, zira kışkırtmak istiyorum. Bunun yerine "grup halinde seks deneyimi" de diyebilirdim. Önemli olan, "grup seksi"nin, yapıldığı yerden ve zamandan asla bağımsız olamaması. Acaba sözkonusu barikatlar en doğru yerler, o günler en doğru zamanlar değil miydi?

Cinsiyetin varsıllığı üstünde düşünüyorum: Çünkü halihazırdaki yoksulluğu hiç aklımdan çıkmıyor; rengarenk hazırlanmış bilgilere, sözümona çeşitlemesi bol bir cinselliği tüm ayrıntılarıyla sergileyen resimlere karşın yoksul. "Çeşitlemesi bol" yerine "sözümona çeşitlemesi bol" diyorum çünkü bu resimlerin çoğu sahte. Bu sahte görüntüleri kamçılayan ana akım, "cinsel GNP[1] ilkesi" ya da "cinsel kariyer düşüncesi" olarak adlandırılabilir.

Bütün bu sahte görüntüler, cinsel sorunları cinsel organlar ve cinsel hazla sınırlandırıyor. Tanınmış magazin dergilerinde yayınlanan romanların çoğunda, haftalık yayınlarda, hatta sözümona cinsel eğitime bilimsel açıdan yaklaşan kadın dergilerindeki sayfalarda dikkat, istisnasız olarak cinsel organın büyüklüğü ya da küçüklüğü, cinsel hazzın yoğunluğu, birleşme sayısı gibi tamamen tali cinsel sorunlarda yoğunla-

1. Metinde İngilizce olarak *Gross National Product* (Gayrisafi milli hasıla).

şıyor. Bu tür dergilerde, cinsel birleşmeleri artırabilenlere ve cinsel hazzı uzatanlara, uzun bir cinsel organı olanlara övgüler diziliyor, sözkonusu durumları başarabilmek için gösterilen çabalar övülüyor. Tamamen savaş sonrası Japonyası'na özgü olaylar bunlar: Ne pahasına olursa olsun iktisadi gelişme! Hiçbir şeyden kuşkulanılmaz ve etkileyici rakamlara indirgenebilen maddi zenginliğe ulaşmak için körükörüne çalışılır.

Savaş sonrası Japonyası'n'a hakim olan cinsel kariyer düşüncesi ve cinsel GNP ilkesi gibi ölçütler, savaş öncesinin cinsel militarizminin başka bir biçimde boy göstermesinden başka bir şey değildir.

"Cinsel militarizm" dediğimde yine aklıma küçükken duyduğum Genenal Nogi'yle ilgili o öykü geliyor, hani karısını "Bunu vatan için yapıyorum, beni affet, " diyerek halleden şu general. Ne de ustaca bir bahane! General Nogi'nin, gençliğinde genelevlerde vur patlasın çal oynasın eğlendiğini öğrendim, buna karşılık karısına karşı tutumu, Japonların iliğine kemiğine işlemişe benzeyen bir anlayışı yansıtmaktadır: Cinsellikle ilgili her şey müstehcendir, bu kepazelik ancak "vatan uğruna" yapıldığında bir ölçüde mazur görülebilir, yani ancak sonunda ortaya yeni köleler, her şeyden önce de askerler çıkacaksa.

Bütün halka Meiji dönemi öncesi samuray sınıfının değer yargılarını aşılamaktan ibaret olan cinsel militarizm ile bu dönemden sonra uygulanan iktisadi ve askeri kalkınma siyaseti arasında bir bağ olduğunu düşünmek için hayal gücünün fazla gelişmiş olması gerekmez. Bu cinsel militarizmin, Meiji dönemi sonrasının ahlaki değerlerine kayıtsız şartsız damgasını vurduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Bununla birlikte Meiji dönemi öncesi Japonyası'nda başka bir cinsel ahlakın egemen olduğu, cinselliğe yaklaşımı bambaşka olan kocaman bir *kültür* yok muydu? İki akımdan sözediliyor: Bir yan-

da Edo[2] sanatçıları ve tüccarlarının hareketlendirdiği şenlikler ve gösterilerle cinselliğin özgürce sergilendiği bir topluluk; öte yanda kırsal kesimde rastlanan ve topluluk içinde serbestçe uygulanan cinselliği yerli halkın örf ve adetlerine yansıyan bir kültür. Kuşkusuz uzman bir araştırmacı değilim ve bu iki varsayıma kesin kanıtlar getiremem. Emin olduğum tek şey, bu iki kültürün, eğer gerçekten varoldularsa, kaçınılmaz olarak, Meiji Restorasyon döneminde gerçekleştirilen modernleştirme hareketine kurban gittikleridir.

Bununla birlikte, Edo sanatçıları ve tüccarlarının gösteri ve şenlikleri çerçevesinde canlanan bu kültürün izleri Japon toplumunda hâlâ varlığını sürdürmektedir; gizli, sinsi bir biçimde varlığını sürdürdüğünden cinsel militarizmin ilkelerini güçlendirmekten geri kalmayan geçmişin bazı izleri... Yalnızca topluluk içinde açık cinsel ilişkiyi tanıyan kırsal kültür ise bilinçli olarak yok edilip cinsel militarizmin en sağlam temeli haline getirildi.

Cinselliği tümüyle yadsımış olan militarizm, Japonya'nın yenilgisi üzerine ortadan kalktı. En ufak bir çaba sarfetmeye gerek kalmadan yeni bir şey ortaya çıktı. 180 derecelik bir dönüş: Ve bir günden öbürüne, cinselliği tamamen destekleyen cinsel GNP ilkesine, cinsel kariyer düşüncesine geçildi. Bunun en büyük sorumlusu, bu değişimi içlerinde de gerçekleştirmelerine fırsat bırakmaksızın Japonları yeni değer yargılarını kabul etmeye zorlayan koşullardır. "Cinsellik iyi bir şeydir", "Cinsel yaşamın tadını çıkaralım" sözleri istenildiği kadar tekrarlansın, cinsellik hakkında olumsuz düşünmeye alışmış Japonlar, ondan zevk alacak durumda değillerdi. Bu yüzseksen derecelik dönüş gerçekleştikten sonra insanlar, es-

2. Bugün Tokyo.

ki Japonya'nın kırsal kesimlerinde cinselliği benimseyip sevmiş bir uygarlığın varolduğunu doğrulayıp topluca uyguladıkları hayat dolu cinselliği önplana çıkardılarsa; aynı zamanda da Tokyo'nun sefahathanelerinde hüküm sürmüş cinsel özgürlüğü kafalarında yeniden canlandırabildilerse, bu oldukça samimi bir geçmişi anımsama çabasıydı.

Ancak Meiji döneminin modernleşme hamlesi sırasında bu medeniyetle her türlü bağ yok olmuştu. Japonya, kendi tarihini bir yana bırakıp başka halkların örf ve adetlerini örnek almalıydı. Sonuçta Batıdaki, özellikle de Amerika'daki cinsel törelere öykündü. Kendi cinsel organının boyunu Kinsey raporunda ortaya konulan ortalama büyüklükle karşılaştırıp umutsuzluğa düşerek intihar eden adamın öyküsü bunun en acı örneğidir. Cinsellikle kültürün birbirinden ayrılamayacağı hiçbir biçimde anlaşılamadı ve yalnızca cinsellik teknikleri kuramına bağlanıp kalındı. Günümüzde Japonlar, büyük bir olasılıkla cinselliğin, bütün dünyadaki en ateşli öğrencileridir. Bu, "anagüdümlü eğitim"[3] ile desteklenerek sınavlarını geçen öğrencilerinkine benzer bir ateştir. Eğitimi yaygınlaştırma görevini üstlenmiş kitle iletişim araçlarının bu konudaki gayretkeşlikleri de bu "anagüdümlü eğitim"i hatırlatıyor. Bu konuyu ele alan romanlar bile birden fazla açılmışlar. Sözgelimi, Edo sanatçı ve tüccarlarının uygarlığındaki cinsel yaşama ilişkin metinler okunup da modern romanlarla karşılaştırılacak olursa, bunların hoşluğu ve zarifliği (belki de zamana karşı koyabildikleri için bu böyle), modern yapıtların kabalığı ve taşralılığını çarpıcı şekilde gösteren bir çelişki ortaya koyar. Bütün bunlar cinsel kariyer düşüncesi kategorisine girer. Ben de bir taşralı olduğumdan bu sözcüğü küçümsemek

3. Modern Japonya'da kullanılan ve annelerin çocuklarını durmadan sınavlarda başarılı olmaya zorladıklarını ifade eden bir deyim.

amacıyla kullanmıyorum ama kendini birden Yoşivara'da[4] bulan bir taşralının, tipik bir seks kahramanı örneğini sergileyeceği açıktır. Burada "taşralı" sözcüğünü hiçbir "vicdan azabı" duymaksızın kullanıyorum. Bu vicdansızlık, savaşın yol açtığı yıkımlar yüzünden acı çeken diğer komşu halklara aldırış etmeksizin yalnızca GNP ilkeleri uyarınca yaşayan Japonya'nın günümüz düşünce yapısına korkunç bir biçimde benziyor. İşte "cinsel GNP ilkesi" deyimini bu yüzden kullanıyorum. Bunun altında, yalnızca kendi çocuklarının okulda başarı kazanmasıyla yetinerek mutlu olan sözkonusu "anagüdümlü eğitim uygulayıcılarının" davranışı saklıdır. Savaş sonrası toplumumuzun değer yargıları işte bu kadar kokuşmuştur! Sloganları *My car, my home'dur*,[5] bu kadar ilkel. Aynı şekilde "*my sex*" diye nitelendirilebilecek ilkenin ardında yatan düşünce yapısı da işte budur.

Bolluk maskesi altına gizlenmiş "*my sex*"[6] ilkesi denilen şeyin ne büyük bir fakirlik olduğunu burada vurgulamak istiyorum. Militarizminyerine cinsel kariyer düşüncesini geçirirken şahsen ben de hiçbir kişisel buhran yaşamadım. Cinsel militarizmin olumsuz yönlerini geniş ölçüde içimde barındırmayı sürdürürken, yeni cinsellik çağını müjdeleyen bir havariymişim gibi davrandım; yani olumsuz izleri örtbas etmeye yönelik gösterişli bir biçimde. Japonya'nın teslim olmasından sonra meydana gelen değişim esnasında, son derece tasasız ve hiç zora koşulmadan bütün bu yenilikleri benimseyebilen bir kuşağa ait olmanın garip gururunu taşıyordum.

Bir önceki kuşağa mensup olmakla birlikte benimle aynı zamanda üniversitede bulunan öğrencilerin kadınlara karşı

4. Edo'nun bir safahathanesi.
5. Metinde İngilizce.
6. Metinde İngilizce.

kadınlara karşı tutumunu bu gurura dayanarak küçümsüyordum. Bu öğrencilerin çoğu eski sistem liselerden mezundular. Kızlar hakkındaki düşünceleri bana çok mistik geliyordu. Hele yabancı felsefe ve edebiyat yapıtlarından alınma karmaşık sözcüklerle dolu teorileri beni son derece sıkıyordu. Cinsellik hakkında son derece soyut düşünceleri olmasına rağmen biraraya toplanarak hep birlikte "kızıl bölge"ye[7] gittikleri de oluyordu. Maceralarını en küçük bir utanma duygusu olmadan açık saçık öyküler biçiminde dile getiriyorlardı. Bu tür davranan, benden büyük arkadaşları için için küçümsüyordum. Benim yaşımdaki herkes onları küçümsüyordu. Bu küçümsemenin aşağılık duygusundan kaynaklandığını gizlemenin alemi yok.

Cinsel militarizm döneminin seçkin aydın tabakasının adetlerini benimseyen yaşça büyük bu arkadaşlar, bizden daha olgundu. Bu nedenle onların açık saçık konuşmalarına katılamıyorduk. Ama kendi "küçük çevre"mizde bize göre fazla açık saçık olmayan öyküler anlatıyorduk birbirimize. Hiçbir zaman kızıl bölgeye gitmek için bir grup oluşturmadık (tabii bu kimse gizlice oraya gitmedi demek değil). Kendimize oradan bir kadın bulmayı onur kırıcı bir davranış sayıyorduk.

Her birimizin "sabit bir kız arkadaşı" vardı. Ama o kızla aramızdaki ilişkinin nereye kadar vardığından asla sözetmiyorduk. Önemsemez tavırlar takınıyor, "elbette sevişiyoruz" ya da "istesem yaparım" gibi sözlere sığınıyorduk. Ama gerçekte, son derece acınası bir durum sözkonusuydu. Erkek çocuklar cinselliğin ayıp bir şey olduğunu, gizlenmesi, açığa vurulmaması gereken bir düşünce olduğunu akıllarından çıkarmazlarken, kızlar da cinsel militarizmden kalma önyargılarla

7. Fuhuş mahallesi.



Tutku Imparatorluğu'nun çekim çalışmaları sırasında

doluydular, yani bakireliğe önem verip hamile kalmaktan korkuyorlardı. Bunlar çiftleri, kuralların içine hapsediyordu; bu yeni ve cesur dünyanın sözde özgür cinselliği gerçekte oldukça acınası bir haldeydi, tumturaklı tavırların ve sözlerin çok gerisindeydi.

Cinsellik duygusundan utanç duyulması ve bu duygunun gizlenilmesi gerektiğini ileri süren eski düşünceyi basitçe tersine çevirerek aslında cinselliği kutsallaştırdım. Savaş sonrasında tüm değer yargılarıyla birlikte cinsellik de alaşağı edilmişti. Doğal olarak o dönemde bize cinselliği övgüye değer bir etkinlik olarak kabul edip onun tadını çıkarmak gerektiği ve onun bütün insan davranışlarının en güzellerinden bi-

ri olduğu öğretiliyordu, en azından soyut düzeyde bize öğretilen buydu. Şahsen ben bu değişikliği değer yargılarında meydana gelen bir değişimden çok cinselliğin teşhir edilmesi olarak görüyordum, sanki yüzündeki maske indirilip gerçek yüzü açığa çıkarılmış, bir zamanların saygı nesnesi, bir "şey"e dönüştürülmüştü.

Yenilgiden hemen sonra sokakların ve mahallelerin arzettiği manzara, tarihi ve edebi yapıtlarda çizilen savaş öncesi ve hemen sonrası insanının görünümü, bana, insanın bir "şey" olduğunu, insanın bir parçası olan cinselliğe de bir "şey" olarak bakmak gerektiğini öğretmişti. Kendim de dahil olmak üzere insanları küçük görüyordum. Cinselliği küçümsüyordum. Kız arkadaşlarımın cinselliğini de küçümsüyordum, çünkü benim ihtirasımın nesnesiydiler. Bugün, bu tavrımdan dolayı üzüntü duyuyorum, ama nedenlerini biliyorum; o dönemdeki *ben*im, davranışlarımın nedenlerinin bilincinde değildi. Cinselliği küçük görmekten gurur duyuyordum ve yaşamımı bu gurur üstüne kurmuştum.

Savaş sonrası yıkıntıları arasında yaşamamı sağlayan işte bu gurur oldu. Sanırım, Japonların büyük bir çoğunluğu için de aynı durum sözkonusuydu. Savaş sonrasının bunaltıcı gerçeğiyle yaşamaya katlanmak için kendilerini küçük görmekten başka seçenekleri yoktu. Japonlar, hayvanlar gibi her şeye saldıracak kadar açtılar ve ancak kendilerini küçümseyerek bu açlığı dayanılır kılabiliyorlardı. Çok geçmeden anlaşıldı ki, bu durum, doğrudan GNP ilkesine açılıyordu. Cinsellik açısından da cinsel kariyer düşüncesine.

Bununla birlikte, toplumun bu tür eğilimleri ile mücadele etmek için bazı girişimler olmadı denemez. Benim de bu mücadeleye bazı ufak katkılarım oldu. İnsan ilişkilerinin, daha açık bir deyişle kadın erkek ilişkilerinin, en azından siyasi hareketimiz içinde sözünü ettiğim küçümsemeden uzak, karşılıklı saygı düşüncesine dayanıyor olması beklenirdi. En azın-

dan eylemlerimizin soyut ilkesi buydu. Ancak pratikte durum bambaşkaydı. Cinsel kariyer düşüncesiyle GNP ilkesinin boyunduruğu, ona karşı mücadele edenleri sıradan bir yaşam sürenlerden çok daha güçlü bir biçimde etkisi altına almış gibiydi. O sıralar beni en çok etkileyen şey, önderlerin üstüne atılan kızlar oldu, onlar da bu hareketlerin başında olduklarını bahane ederek kadınları "kapatıyorlardı". "Ortak mücadele" ya da "devrim" savlarıyla bu davranışları haklı göstermek mümkün değildi. Bu tür koşullar altında ne ortak mücadelenin ne de devrimin gerçekleşebileceğini işte o sıralar anladım.

Kuşkusuz, biraz da idealist ve çekingendim. Ortak mücadeleyle, devrimle ilgili düşünceler kadar cinselliğin de yeni biçimler kazanması gerektiğini düşünüyordum: Kuram ile uygulama arasında bir uçurum olan her alanda yeni düşünce tarzları oluşturulmalıydı. Bu açıdan cinsellik karşısındaki tutumum konusunda durum saptaması yaptığımda, kendimi çok fakir buluyordum. Sözcükler, bu aşırı yoksulluğu ifade etmede yetersiz kalacaktır. Cinselliğin zenginliği aldatmacasının yaygın olduğu dönemlerde (örneğin günümüzde) bile kendi cinsel yoksulluğumu hep göz önünde bulundurduğumdan, sonunda, tüm zenginliğin ancak görünürde varolduğunu kavrayabildim.

Geçenlerde duyduğuma göre Çukaku grubundan bir militan kız, Zengakur[8] genel kurulunda grup içinde kadınlara uygulanan ayrımcılığı şiddetle kınamış, ayrımcılığa karşı vurdumduymazlığı tahlil edip nedenlerini açıklamış; suçlamaları hem üyelere hem grup liderlerine yönelikmiş. Günümüz mücadele hareketlerinden çok uzaklaşmış olduğumdan, ancak duyduklarımı aktarabilirim. Kız ayrıca şu sözleri de söyle-

8. Ulusal Japon Öğrenciler Birliği.

miş "Kendi karılarınızı tekelinize aldınız ve ortak mücadeleden sözediyorsunuz. O halde bu ortak mücadele de neyin nesi oluyor?" Militan geçmişim yirmi yıl öncesine dayanır ama tıpkı eskiden de olduğu gibi bu grupların da mücadele etmeye çalıştıkları kötülükleri kendi bünyelerinde yeniden canlandırdıklarını sık sık gözlemler, bundan büyük üzüntü duyarım. Öte yandan böylesi kötülükleri açıkça mahkum eden sesler yükseldiğinde de içimde zayıf bir umut ışığı belirir.

Çukaku grubundan bir kadın militanın, mücadelenin gerileme gösterdiği bir dönemde böylesi suçlamalarda bulunması dikkate değer. Çünkü bu gruplar yükselme dönemlerinde cinsellik sorunuyla ilgili boş hayaller besliyorlarmış gibime geldi.

Fransa'da Mayıs devrimi sırasında, Sorbonne'un duvarlarında şu yazı okunabiliyordu: "Aşk yaptıkça devrim yapmak istiyorum, devrim yaptıkça da aşk yapmak istiyorum." Bu duvar yazısının çok açık bir anlamı var. Böylesi anlarda, bireyin cinsel yaşamı bütün insanlığınkiyle birleşiverir. Bir kişinin başka bir kişiyle cinsel ilişkisi, tamamen insanlığa özgü bir ilişkiyi doğurur. İnsan *eşine* sarılırken bütün insanlığa sarılabilir. Geçmişte, tam bir zevk almasam ve biraz dolaylı da olsa buna benzer bir deneyimim oldu. 1968 ve 1969 yıllarının mücadele hareketleri sırasında, böylesi davranışların olmamasına inanasım gelmiyor. Bu davranışları kasıtlı olarak kışkırtıcı biçimde alemler olarak adlandırdım.

Cinsel sorun gerçekten bireysel mi? Cinsel sorun bireysel bedenin bir sorunu mu? Somut cinsel ilişki olarak birleşme, kuşkusuz bir bireyin bedeninin bir başkasınınkiyle ilişkiye girmesinden başka bir şey değil, ama bir kişi bedenini eşinin, o ilk "öteki"nin bedeniyle birleştirirken bütün insanlıkla, bütün doğayla birleşir. Çünkü bir bedenin bir diğeriyle birleşmesi, tekeline alma ve karşılıklı sahiplenme şeklinde olur, buradan, tekele alma ve sahiplenmenin cinselliğin özünü oluşturduğu gibi yanlış bir düşünceye ulaşıldı. Bu yanlış düşünce-

ye kapılınacak olursa, beden bu düşünceyi doğuran toplumsal yapının sürekli tutsağı oluverir.

Günlük yaşamımızda bu düşüncenin tutsağı olduğumuzdan, sefil bir yaşam sürdürürüz. İçgüdüsel olarak kendimizi bu yanlış düşüncenin boyunduruğundan kurtarmaya çalışırız. Ancak daha önce davranan toplumsal yapı, durmadan, *swapping*[9], *outsex*[10] gibi tümüyle teknik, yeni çıkış yolları icat eder. Cinselliğin tekele alma ve sahiplenme şeklinde olduğu mitini ortadan kaldırmayı amaçladıklarından bu yolların gerçek hiçbir etki güçleri yoktu.

Bugün çapkınlık hikayelerini nasıl anlattığımızı, oda arkadaşımızın battaniyesi altına nasıl süzülüverdiğimizi ya da yeni yetmeler olarak "kötü" mahallelerde nasıl taban teptiğimizi anımsadığımda, bunların, cinsellik aracılığıyla birbirimizle ilişki kurma çabaları olup olmadığını kendime sormadan edemiyorum. Meiji dönemi öncesinde kırsal kesimde varolduğu düşünülen cinsel örf ve adetler, Okinawa'lı genç kız ve erkeklerin uyguladıkları *moaşibi* (kırlarda oyunlar) geleneği, hiç kuşkusuz, cinselliğin tekelleşmesinden ve sahiplik altına alınma düşüncesinden kaçma çabalarıydı, üstelik bizimkinden çok daha az çarpıtılmış bir biçimde ortaya çıktığına eminim.

Günümüzde, toplumsal yapıyla bize benimsetilen cinsellik kavramındaki sahteliği içgüdüsel olarak farkeden gençler, yeni birlikte yaşama modelleri deniyorlar. Bu topluluklarda, ne tür cinsel ilişkiler var acaba? Cinsel kariyer düşüncesi bir yana bırakılıp tekelleşme ve sahiplenme mitosu teşhir edildiği an, her halükarda ilk adım atılmış demektir.

Ancak, tüm insanlığın doğanın çeşitliliğiyle kaynaştığı özgür bir cinsellik cumhuriyeti er ya da geç kurulabilecek mi

9. Metinde İngilizce eşdeğiştirme.
10. Metinde İngilizce.

dersiniz? Yeni bir şeye başlamak pek zor değildir; mutluluk anlarına belli bir kalıcılık katmak ise bir sanattır. Yalnızca uyuşturucuların yardımıyla yapılabilse bile bu, henüz, başkasının üzerinde hak iddia etmenin ordan kalkacağı anlamına gelmez. Durmadan yeni cumhuriyetler kurmak, tek çıkış yolumuz değil mi? Kesin olan tek şey, yaşadığımız ülkenin, bir cumhuriyet bile olmadığı.

(*Tenbo*, "Bakış Açısı", Ekim 1971)

"Onu görmek isterdim."

"Fransa'ya gitmezsek, onu göremeyecek miyiz?"

"Japonya'da, onu ne zaman göreceğiz?"

"Japonya'da, 'önemli bölümleri' hiçbir zaman göremeyeceğiz, değil mi?"

"Söylesenize, onu görmenin başka bir yolu yok mu?"

Filmin çekimini 1975 sonunda bitirdim; bu yıl, yılın ilk günü hemen Paris'e gittim ve şubat ortalarına doğru, *Duyular İmparatorluğu*'nu nihai olarak bitirdikten hemen sonra geri döndüm. Döndüğümden bu yana, yukarıda aktardığım gibi soru yağmuruna tutuluyorum.

Karın bir gün, "İnsanlar ilk kez senin bir filmini seyretmek için can atıyorlar. Bu yüzden kendinle gurur duymalısın!" derken gülmekten adeta kırılıyordu. Kahkahasının ardındaki küçümsemeyi hissetmemek mümkün değildi. Peki neye gülüyordu? "İnsanların seyretmeye can attıkları" hemen hemen hiçbir film yapmamış olan bana mı gülüyordu (en azından buna inanıyora benziyordu)? Yoksa böyle bir film seyretmeye can atan insanlara mı gülüyordu (bu da aklından geçmiyor değildi)?

Şurası da bir gerçek ki *Duyular İmparatorluğu* bugün görmeye can atılan bir film.

Niçin onu görmeye can atıyorlar?

Çünkü Japonya'da bu filmi görmeleri olanaksız. Savaş sonrası Japonyası'nın yerinde bir deyimini kullanacak olursam, çünkü "onu göremezler".

Duyular İmparatorluğu'nun gerçekleştirilmesi ve gösterimi sırasında, insanın, elde etmesi olanaksız gibi görünen

bir şeyi daha da büyük bir açlıkla arzulayan bir hayvan olduğunu gözlemledim. Bu coşkulu istek, tam o sırada Lockheed olayına adı karışan üst düzeydeki görevlilerin adlarını öğrenmeye can atan insanların isteğini bile bastırdı.

Pornografi'de zaten insanın görmeye can atmasına karşın gizli tutulan bir şeyin gösterilmesine dayanmıyor mu?

Gizli tutulan bir şeyin "gösterilmesi" dedim ama gerçekte yalnızca "gösteriyormuş" gibi yapılmıyor mu? Pornografinin ana özelliği yoksa gizli bir şeyi gösteriyormuş havası vermek, bunu telkin etmek mi?

Duyular İmparatorluğu, Japonya'da yasaklandığından beri, eksiksiz bir pornografi filmi oldu çıktı. İçeriği her ne olursa olsun, o bir porno film, öyle de kalacak.

Gösterilecek olsa, *Duyular İmparatorluğu* pornografik olmaktan belki de çıkacak. Büyük bir olasılıkla, Avrupa'da ve Amerika'da, bu filmi bütünüyle görme özgürlüğü, filmin her türlü pornografik niteliğini gerçekten de yokediyor.

Bununla birlikte sözkonusu filmin Japonya'da kısaltılmadan gösteriminin şimdilik uygun olmadığı düşünülüyor. Bu nedenle, seyredilse bile, *Duyular İmparatorluğu* bir porno film olarak kalacak.

Görülememesinin, filmin tamamen pornografik olarak nitelenilmesine yol açması beklenmedik bir sonuçtu. *Duyular İmparatorluğu*'nu çevirmeye başladığımda durumu hiç bu açıdan düşünmemiştim. Bu tür sürprizler hep film bittiğinde ortaya çıkar.

Bir yönetmen ilk filmini çevirmeye başladığında, henüz, ne tür bir film ortaya çıkaracağını bilemez. Bunu anlamak için yılların deneyimi gerekir.

1960'da ikinci filmim olan *Gençliğin Acımasız Öyküleri*'ni gerçekleştirdiğim sırada şimdiki karımla henüz nişanlıydım. Sonradan öğrendiğime göre filmi gördükten sonra bü-

yük kayınbiraderim endişeyle "Akiko bu yüzden acı çekmedi mi acaba?" diye sormadan edememiş.

Kuşkusuz, Kavazu Yusuke'nin eski bir imalathanedeki ağaç tomrukları üstünde zorla Kuvano Miyuki'ye tecavüz ettiği sahne yüzünden endişe duymuştu.

Bu konuda kendimi temize çıkarma zorunluluğunda olmamama karşın Koyama Akiko'ya hiçbir zaman tecavüz etmediğimi temin edebilirim. Bununla birlikte, şu da bir gerçek ki, filmlerimde görülen ilk seks sahnesini şiddet sorunundan ayırdetmek son derece güçtür; aksine şiddet kopmaz bağlarla cinselliğe bağlıdır.

Daha sonraki filmim *Güneşin Mezarı*'nın çekimi sırasında, başkadın oyuncu Hono Kayoko'nun bazı sözleri ("Aşk yapmak ne büyük keyif") kaçınılmaz olarak basına yansıyınca filmlerim şiddet yüklü bir cinsellikle giderek daha çok özdeşleştirilir oldular.

Filmin çevrilmesinden hemen önce Hono'nun adı bir skandala karışmıştı: Onsekiz yaşındaki bir oğlanla birlikte intihara teşebbüs etmişti (o sırada kendisi ondokuz yaşındaydı). Çekim sırasında herhangi bir olaya meydan vermesinden çekindik. Ama hiçbir şey olmadı.

Bununla birlikte, batan güneşin ışıklarına boğulmuş bir çayırda kadının erkeğin üstüne uzandığı aşk sahnesinin çekildiği gün, Hono ilk kez akşam hana dönmedi. Ne olup bittiğini bilmiyorum. Ama filmin çekimi sırasında cinsel açıdan uyarılmış olduğunu anımsayınca aklımdan şu düşünce geçti: "O anda, gerçekten cinsel ilişkide bulunmak neden yasak olsun ki?"

Bugün Hono Kayoko'nun evli ve mutlu bir kadın olduğunu duyuyorum.

Matsui Yasuko, *Duyular İmparatorluğu*'nda rol aldı. Ne za-

mandır seks yıldızı olarak tanınıyordu, önceleri lakabı "pink[1] kraliçesi"ydi, bugün ise ihtişamlı "pink imparatoriçesi" titrini taşımakta. Bir dönem Kyoto'da Şoçiku stüdyolarının bir numaralı yıldızıydı. *Güneşin Mezarı*'nı çevirdiğim sıralarda, bu prenses beni ilk kez görmeye gelmişti. Aradan on yıl geçti; ancak o günün izlenimlerini o kadar canlı bir ifadeyle anlatır ki, sanırsınız daha dün olmuş.

O gün Yasuko, Osaka'daki bir hanın merdivenlerini sessizce ve hızla çıktı: Bütün film ekibi dipteki odadaydı: Ben, ekiptekilerin arasında yarı çıplak bir vaziyetteydim, yanımda da Vatanabe Fumio vardı.

Ona, kaçamak bir buluşma sırasında sevgilisiyle birlikteyken saldırıya uğrayıp deliren bir kız öğrenci rolünü vermek istiyordum: Sevgilisi öldürülmüş, kendisi de tecavüze uğramıştı. O, bu role çok uygun düşüyordu. Daha sonra "pink kraliçesi" olarak ün kazanacak olan Yasuko o an, böyle bir rolde oynamak zorunda kalmasından dolayı altüst olup hıçkırıklara boğuldu.

"Üstelik soyunmam bile gerekmemişti, yalnızca kombinezonum yırtılacaktı... Ama gene de... Ah! Ah!"

"Pink imparatoriçesi" bu sözlerden sonra Homer'e yaraşır bir kahkaha patlatıp eski çekim günlerini yadeder. Sonra ekler: "O dönemde, siz de ben de gerçekten silik kişilerdik; bugün bu artık sözkonusu bile değil."

Sinema sansür kurulu, tek seks sahnesi "bir kombinezonun yırtılması"ndan ibaret olan *Güneşin Mezarı*'na katı bir denetim uyguladı. Filmlerimde beliren cinsellik, bu düzeyde bir cinsel anlatımdan dehşete kapılan sansür kurulunun sürekli uyarılarıyla karşılaşmama yol açıyor. İşte bu, ilk uyarıydı.

1. Metinde İngilizce.

Bununla birlikte, geçenlerde, *Güneşin Mezarı*'nın dünyanın öbür ucundaki Brezilya'da da benzer bir olaya yol açtığını duydum.

O sırada, Brezilya'da göçmen Japonların oluşturduğu küçük topluma Japon filmleri özgün çevirimiyle gösteriliyordu. Genç Brezilyalı sinema meraklıları, alt yazısız bu Japon filmlerini seyretmeye gidiyorlardı. *Güneşin Mezarı* bu kişilerin ilgisini çekmiş ve bu filmin sinema salonlarında da gösterilmesini istemişler. Ancak sansür engelini aşmak son derece büyük bir sorun olmuş.

O sıralarda genç bir sinemasever olan günümüzün *Cinema nuovo* temsilcilerinden Glauber Rocha bana "Uzun uğraşlardan sonra filmi sansür kuruluna kabul ettirmeyi başardık," demişti bir gün bana. "Bu olay, Brezilya sinemasında, kuşkusuz, cinselliğin anlatımı sorunu konusunda bir sayfa açtı," dedi. Paris'te, benimle aynı otelde, Quartier Latin'in ucuz bir otelinde kalıyordu. Sözlerini son derece ilginç bir açıklamayla noktaladı:

"Bu filmden sonra, yönetmen Oşima'nın başka yapıtlarını on yılı aşkın bir süreyle bekledik, arkası gelmedi. Durum böyle olunca, Oşima herhalde yaşlı biriydi, *Güneşin Mezarı*'ndan sonra ölmüş olmalı dedik kendi kendimize."

Günümüzde, Brezilya'da çok katı sansür var. Filmler yasaklanmakla kalmıyor, yönetmenleri de hapse atılıyorlar.

Güneşin Mezarı'ndan sonra ölmüş olsaydım, belki özlemle anılacaktım. Belki de insanlar öldüğüme sevineceklerdi. Ama ölmedim. *Japonya'da Gece ve Sis*'i çevirdikten sonra Şoçiku yapım şirketini terkettim. *Beslenecek Bir Hayvan*'ı çevirdim, Toei şirketi adına *Asi*'yi çevirdikten sonra da üç yıl film çevirmedim. Bütün bunlara karşın hâlâ ölmedim.

Yamada Futaro'nun *Tabuttaki Hazlar* adlı romanı,

1965'te, bana yeni bir film çevirme fırsatı yarattı. Filmi çektim, çünkü Şoçiku'nun öne sürdüğü tek koşul, orijinale sadık kalınmasıydı. Sözkonusu filmin öyküsü şöyle: Sevdiği kadın uğruna katil olan bir adam cinayet mahalinde, halkın parasını dolandırmış bir adamla karşılaşır. Katil, bu hırsız hapisten çıkıncaya kadar onun parasını saklama sözü verir. Sevdiği kadın evlenince, çılgın bir hayat yaşamaya ve hırsız hapisten çıkana kadar, üç yıl boyunca parayı har vurup harman savurmaya karar verir. Sonra da intihar edecektir. Bu parayla ne yapar? Kadın üstüne kadın satın alır.

Aklıma "İnsan satın alalım! Kadın satın alalım! Cinsel hazlara boğulalım!" gibi laflar geliyor; gazetelerde ya da afişlerde yer alacak reklam sloganları. En güvenilir danışmanım saydığım Daei şirketinden Suzuki'nin önerisi üstüne bu filme *Zevkler* adını verdim. Cinselliği anlatma şeklim yankı uyandırdı ve film büyük bir başarı kazandı, gene de bende vicdan azabı yarattı. Çünkü bir yandan yapıtın dışına çıkmamam istenmiş, öte yandan da önemli bölümleri elemek zorunda bırakılmıştım. Adet olduğu üzere sansürün kurbanı olmuş, getirdiği yasaklamalarla filmin pek çok yeri makaslanmıştı. Ancak duyduğum vicdan azabının asıl nedeni, o dönemde, böyle bir projeyi üstlenmeme yetecek kişisel güce sahip olmamamdı sanırım.

Burada, "güç" sözcüğüyle söylemek istediğim şey ne ağırlık ne de büyüklük sözcükleriyle karşılanabilir. Söylemek istediğim, daha çok, cesaretle zekayı belli bir yöne doğru iten bir tür enerjidir.

Zevkler ile ilgili en büyük hatam, kadın oyuncuların seçimiyle ilgilidir. "*Pink* yıldızları"nı seçmeliydim. Bunu hep düşündüm, ama tereddüt ettim.

O dönemde, Takeçi Tetsuji *Uyanık Bir Düş*'ü daha yeni çevirmişti. "*Pink* yıldızı" Vakamatsu Koji'ye, belli bir nostaljiyle andığım üçgen biçimli Şinjuku binası "Unicorn"da rastla-

dım: Çekim çalışmalarından önce mi sonra mıydı, şimdi hatırlayamıyorum. Tek bildiğim, o sıralarda adını duymuş olmamdı. "*Pink* sineması" denilen yeni sinema dalgası yavaş yavaş geleneksel Japon sinemasını tehdit eder hale gelmekteydi.

Tereddüt etmemeliydim. Eğer bu "*pink* yıldızları"nı oynatsaydım, sanırım, karar verme aşamasına daha çabuk yaklaşacaktım. Bu karar da beni köklü bir anlatım değişikliğine sürükleyecekti. Yalnızca kararlılık, yeni yönelimlere neden olur.

Ama o dönemde bir türlü bir karara varamadım. Kendimi boşluğa atma yürekliliğini gösteremedim. 10 yıl sonra yeniden uçurumun eşiğine geldim; ama bu kez gerekli kararları verecek durumdaydım.

Zevkler'den bu yana her filmimde cinsellik sorununa eğildim. *İpe Çekme*'de Ri Çin-u'yu[2] ve savaş sonrasının iki başka cinsel sapığını konu aldım. Ama cinsel birleşmeyi filmin odak noktasına yerleştirmekten büyük bir hassasiyetle kaçındım. *Zevkler*'in geride bıraktığı yara derindi.

Yalnızca cinselliğin radikal bir anlatımına erişeceğimden emin olduğumda, yani cinsel eylemi olduğu gibi gösterebilecek duruma geldiğimde bu tür filmler çevirme kararı almıştım.

Şimdi kim olduğunu anımsamadığım biri, sinemanın arzuların ve ihtirasların görselleşmesi olduğunu söylemişti. Benim için sinema, yönetmenin arzularının görselleşmesidir.

Ancak yönetmenin arzuları perdede, olduğu gibi, en yalın haliyle belirmez. Yönetmenin arzuları bir filmde, az ya da çok dolambaçlı yollardan geçerek ortaya çıkar. Ben de arzu-

2. "*İpe Çekme* Filmi Üzerine" adlı metine bakınız.

larımın sürekli olarak yapıtlarımda belirivermelerinden çekinerek onları gizlemek için her çareye başvurup vurmadığımı kendime sorar dururum. Sinemayla uğraşmayı arzularımı gemlemek için mi sürdürdüm acaba? Ve büyük bir olasılıkla ben onları gizlemeye çalıştıkça arzularım daha açık bir biçimde ortaya çıkmış olmalı.

Buna karşın her yönetmenin yüreğinin derinliğinde bütün insanlara özgü arzuların dışında, sinemacının kendi yapısına özgü iki farklı ihtiyaç da saklı gibime geliyor.

Bir yönetmen ölmek üzere olan bir insanı filme almak ister. Bir erkek ile bir kadını ya da bir erkek ile bir erkeği veya bir kadın ile bir kadını ya da bir insan ile bir hayvanı cinsel ilişkideyken filme almak da ister.

Geçen gün, yönetmen Şindo Kaneto kendisiyle yaptığım bir söyleşide bana, *Duyular İmparatorluğu*'nun çekimi sırasında yapmış olduğum şeyle ilgili olarak coşkuyla "Size imreniyorum," dedi. O anda, iri iri açılmış gözleri adeta göz diktiği şeyi nihayet ele geçirmiş bir çocuk edasıyla ışıl ışıl parlıyordu. Ve bu ufak tefek yapılı adamda olağanüstü bir canlılık belirivermişti.

"Eğer bir gün kanserden öleceğimi öğrenecek olursam, ölürken sizin tarafınızdan filme alınmaya seve seve razı olacağım, Bay Oşima."

Bana bunu söyleyen Sato Kei[3] idi.

Sato Kei ile Vatanabe Fumio'yu, Yokoyama Rie'ye gerçekten tecavüz etmeye zorlamadığım için pişmanım: Hiç değilse bir yenilik ortaya çıkardı. Bu, *Şinjuku Hırsızının Günlüğü*'nün çekimi sırasındaydı.

Toura Rokko ile Vakabayaşi Mihiro'nun gerçekten seviş-

3. Oşima'nın birçok filminde oynamış bir aktör.

meleri de iyi bir şey olacaktı. Çekim sırasında, ortam bunu yapmaya kesinlikle elverişli olabilecek gibiydi. Rokko ne zaman olursa olsun sevişmeye hazır bir erkek, Mihiro da pek çekingen olmayan bir kadındı.

Onlara şu sözleri söylemediğime pişmanım: "Haydi bakalım, gerçek gibi."

Ancak ben onlara bunu söylemedim, onlar da birbirlerinin cinsel organlarını okşadılar ama sevişmediler. Ve artık Mihiro yok. Atami'nin çok katlı sıradan bir binasının damından kendini aşağı attı.

"Anatole Dauman sizden neden bir porno yapmanızı istedi?"

Bana ilk kez böyle bir soru yöneltildiğinde çok şaşırdım. O zamana kadar böyle bir soruyla hiç karşılaşmamıştım. Böyle bir soru sorulabileceğini de hiç düşünmemiştim.

Japon yapımcılardan hiçbir teklif gelmediyse bu, esas olarak benim hatamdı, belki de değildi, bilmiyorum. Neyse ki, dışardan da (yalnızca Dauman değildi bu teklifleri yapan) iş teklifleri aldım.

Gene de bu porno çevirme tasarısı –düşünecek olursam– tamamen tuhaf ve beklenmedik bir şeydi. Dauman'ın aklına böyle bir fikir nereden gelmişti?

Ogi Masahiro'nun bu ilginç sorusunu yanıtlamak için zihnimi kurcaladım:

"Bu alan benim harcım olmadığından olabilir mi acaba?"

"Sizi niçin harcınız olmayan bir alanda çalıştırmayı deniyor?"

"Bu, kuşkusuz yapımcı Dauman'ın bir önsezisi."

Şu olayı hiç unutamıyorum. 1972'nin yaz sonuydu: *Yaz İçin Bir Küçük Kızkardeş*'i sunduğum Venedik Festivalinden dönüşte Paris'e uğradım. Küçük bir film gösterim salonu olan Club 70'de, Dauman bana aniden şu teklifi yaptı:

"Birlikte ortak bir film yapalım. Hem de bir porno. Organizasyon ve içerik sizden, para benden. Ne dersiniz?"

Bu projenin hazırlanması sırasında ve yaptığımız konuşmalarda giderek onun büyüklüğünü daha iyi anladım: Onun büyüklüğü, projeyi ortaya atıp çerçevesini çizdikten sonra hiçbir anlaşmazlığa yer vermeden alanı tümüyle yönetmene bırakmasından ve işlerin gidişatında o kişiye hep güvenmesinden kaynaklanıyor.

Bundan belki, Dauman'ın iş konusunda soğukkanlı, aynı zamanda da bilinçli davranan bir işadamı olduğu sonucu çıkarılabilir ama alakası yok. Aslında kendisi de sanatçı olan bu insan gülerek –bu beni oldukça zor durumda bırakmıştı– bana bu ciddi ve cüretkâr projeyi açmıştı, sanki sözkonusu olan, yapılacak bir şakaymışçasına. Teklifini yaptıktan sonra da iri gözlerini açarak bana bakmış ve gülmeye başlamıştı, katıla katıla gülmüştü. Çok utanmıştım.

Bu tür durumlarda, kabul etmekten ve birlikte gülmekten başka yapılabilecek hiçbir şey yoktur. Ona her ne pahasına olursa olsun bu filmi yapmak istediğimi söyleyerek karşılık verdim ama sözlerimin pek de inandırıcı geldiğini sanmıyorum. Bunu belli etmemek için de gülmeye çalıştım ama gülümseyen yüzüm gerçek bir sevinci ortaya koymaktan çok uzaktı, benimkisi zorlama bir gülümsemeydi, yüzüm de herhalde berbat görünüyordu. Yapım şirketi Cinéma France'nın başkanı Şibata Hayao ve bana çevirmenlik yapan Bayan Kavakita Kazuko da kuşkusuz halimden çok rahatsız olmuşlardır.

Bununla birlikte, Japonya'ya döner dönmez kaleme aldığım iki tasarıyı Dauman'a gönderdim. Bunlardan biri Abe Sada'nın[4] öyküsüydü.

4. Bir han hizmetçisi. 1936'da patronu ve sevgilisi olan Işida Kiçizo'yu öldürüp iğdiş etti. Işida'nın cinsel organlarıyla Tokyo'da gezinirken yakalandı.

Dauman'dan hemen yanıt geldi: "Güzel, hemen işe koyulun."

Sozoşa'yı feshedip kendimi aylaklığa vurduğum üç yıl geçti aradan.

Üç yıl, yani *Asi* ile *Zevkler* arasındaki zaman kadar bir süre. Üç uzun yıl. Bu üç uzun yıl boyunca (1962–1965) sürekli huzursuzdum. İlk filmim *Aşk ve Umut Kenti*[5] Şoçiku yöneticilerince iyi karşılanmayınca kızağa çekilmiştim; *Gençliğin Acımasız Öyküleri*'nin çekim çalışmalarına başlayana kadar oradan üç ayın geçmesi gerekmişti. O üç ay, bana üç yıldan uzun geldi. Günlerimi ve gecelerimi yaşamımda belki artık hiç film yapamayacağım düşüncesiyle yıkılmış bir biçimde geçiriyordum.

Yaz İçin Küçük Bir Kızkardeş ile *Duyular İmparatorluğu* arasında geçen üç yıl bana her ne kadar kısa göründüyse de bu herhalde daha çok yaşım nedeniyleydi. Genç ve ateşliyken zamanın çalkantıları insana çok yavaşmış gibi gelir. Olgun yaşa erişildiğinde zaman, dünya nimetlerine sırt çevirme ve kendini tatmin etmekle geçen bu zaman, bir ok gibi hızla geçer.

Zevk almadan gerçekleştirilmiş bir filmin izleyici için de sürükleyici olamayacağını düşünüyorum. Ancak zevkle yapacağım bir film dışında her şeyi var gücümle reddetmeye karar vermiştim.

Çok sayıda senaryo yazdım. Bir senaryo yazmaktan zevk alırım, ama bitirdiğimde ben de biterim. Gerekli hamle, aşılması gereken eşik, senaryoyu film bandında sabitleştirmek için gereken güç ortada yoktur.

Dauman filme bir an önce başlamak için sıkıştırıp duru-

5. Oşima'nın bu filme verdiği ilk ad, *Güvercin Satıcısı* idi.

yordu. Bu arada şöhreti ve parası da artmıştı sanki: Önerdiği para miktarı giderek artıyordu.

"Dauman uzun süreden beri bekliyor. Bekleyişinin son sınırına ulaşmasın sakın?"

Bunlar, Bay Şibata ile Bayan Kazuko'nun 1975 Cannes Festivaline hareket etmezden önceki son sözleriydi. Bay Şibata ve Bayan Kazuko, 1968 Cannes Festivalinde (o yılki festival, Mayıs olayları yüzünden yarıda kesilmişti) Anatole Dauman'a *İpe Çekme* filmini satalı beri üçtür Cannes'a yanlarına benim filmimi almadan gidiyorlardı. Oraya, Kumaşiro Tatsumi'nin[6] *Neşe Sokağı*'nı götürdüler. Aslında, aynı yönetmenin *Kağıttan Bölmelerin Arkası* adlı filmini götürmek istemişlerdi ama çok sayıda siyah örtücükler[7] yüzünden çekinmişlerdi.

Aynı yılın 26 Nisanında, Fransa'da, pornografi ile ilgili yasa tümüyle yürürlükten kaldırıldı. Durum böyle olunca, Cannes'da porno sinemasına gün doğdu.

5 Haziranda Bay Şibata ve Bayan Kazuko geri döndüler. 17 Haziranda gelip bana Cannes'ı anlattılar. Genç yönetmenlerin seks sahnelerinde bizzat rol aldıklarını söylediler. Bu, üstükapalı bir sitemdi: "Neden hemen bir porno çevirmiyorsunuz?"

Aynı günün akşamı şu notu yazdım: "Bir 'porno film' yapacağım. Bu yalnızca bir film değil, A'dan Z'ye bir 'porno film' olacak."

6. 1927'de doğdu. Zorluklarla dolu ilk yıllardan sonra (televizyon için dramalar sahneye koydu) *Islak Dudaklar* (1972), *Islak Arzular* (1972, striptiz alemindeki yaşamın betimlenmesi), *Sırılsıklam Aşıklar* (gençliği konu alan bu yapıt bir başyapıt kabul edilir) ile "kaliteli" porno filmlerin yönetmeni olarak belli bir ün kazandı. Bazı eleştirmenler 1974'te çevirdiği *Gençliğin Başarısızlığı* adlı filmden sonra onu büyük yönetmenler arasına yerleştirir.

7. Cinsel organları gizlemek amacıyla, sansür kurulunca zorla yapıştırılan siyah bantlar.

Bana göre bir porno film cinsel organları ve cinsel hareketleri göstermeliydi. O zamana kadar bana zorla benimsetilmiş olan tabuları yıkmak, işte porno sinemasının benim için ifade ettiği anlam buydu.

Fransa'dan boş film ithal edip, Japonya'da çekim yapıp, banyo edilmemiş filmi geri gönderip Fransa'da son rötuşları yaparak istediğim gibi film yapabilecektim. Film, giderek şekillenmeye başladı.

Sinematografik üretim biçimleri değişmedikçe sinema da değişemez. Yeni üretim biçimleri ortaya konulmadığı sürece asla yeni bir sinema doğmayacaktır.

Böylece *Duyular İmparatorluğu* adında bir porno film doğdu.

"Yapıtlarımızın –yaptıklarımızın– müstehcenlik nedeniyle 'suç' sayılmaları halinde (inanılacak gibi değil ama iddianamede böyle söyleniyor) utancımdan yerin dibine girebilirim. 'Suç' gibi etkileyici bir sözle taçlandırılıp ödüllendirilme şerefine gerçekten nail olursam, tek duyabileceğim şey –kim ne derse desin– utançtır."

Bu sözler, Nikkatsu Pornografi Davası[8] sanığı yönetmen Yamaguçi Seiiçiro'ya ait.

Söylemek istedikleri, duyguları son derece açık:

"Bu filmler müstehcenlik iddiasıyla boykot edilecek olursa, verilecek tek bir yanıt var: Daha da müstehcen filmler çevirerek müstehcenlik kavramını boş bir kavrama dönüştürmek!"

Bu sözlerde, filminin yeterince "müstehcen" olmaması nedeniyle duyduğu üzüntü seziliyor (ki müstehcenliği nedeniyle el konulmuştu).

8. Nikkatsu şirketi tarafından yapılan "romantik–pornografik" filmler.



Duyular İmparatorluğu

Böyle bir bakış açısı doğru mu? Belki.

"Müstehcenlik" sözcüğü her şeyden önce bir hukuk terimi. Hukuki terimlere karşı mücadele etmek için bu terimlerin anlamını boş kılan dolaylı bir yol bulmak gerekir.

Bununla birlikte, yaratıcı bir yönetmen gerçekten "müstehcenliğe" ulaşabilir mi? Benim sormak istediğim soru bu.

Elbette, hukukçuların onu tanımladıkları biçim göz önüne alınıp yönetmen Yamaguçi'nin dediği gibi "daha da müstehcen filmler yapmak" en önemli konulardan biri sayılırsa, müstehcenliğe ulaşmak çok kolaydır. *Duyular İmparatorluğu* buna iyi bir örnektir.

Gene de pek "müstehcenliğe" ulaştığım düşüncesinde de-

ğilim. Sanırım, yönetmen Yamaguçi'nin yasaklanan yapıtı *Aşk Avcıları* ile başına gelen, benim de başıma geldi.

Aklıma şimdi geldi: Canlandırılan hiçbir şey genel olarak, "müstehcen" sayılmaz. Müstehcenlik, daha çok ortaya konulmamış şeyde, görülemeyende, gösterilmeyende yok mu?

Müstehcenlik, gizli saklı oyunlara tepki veren izleyicinin kafasındadır.

Daha da ileri gidip, bir insanın içinde barındırdığı yasaklar oranında müstehcenliğe de açık olduğunu ileri süreceğim. Çocuklar ne görürlerse görsünler, hiçbir şeyi "müstehcen" saymazlar.

Bir şeyler görme arzusu duyup da bunu bastırmaya çalışanlar "müstehcenliğe" karşı duyarlıdır. Görmek istediklerini bir kere görünce de "müstehcenlik" ortadan kalkar; yasaklar yıkılır; özgürleşme süreci başlar.

Ancak görmek istedikleri şeyi doyasıya göremedikleri duygusunu taşıyorlarsa, o zaman yasaklar yokolmaz; "müstehcen bulma" duygusu varlığını sürdürür, hatta daha da güçlenir.

Porno sineması, az önce de belirtildiği üzere, "müstehcenlik" deneyiminin kazanıldığı yerdir.

Demek ki, porno sinemasının amacı ve yararı kesindir. Porno sinemasının, derhal ve tamamen serbest bırakılması gerekir.

Gerçekte, "müstehcenliği" ortadan kaldırmanın tek yolu budur.

Şimdilik *Duyular İmparatorluğu*'nu seyredenlerin sayısı iki yüzü aşmıyor, ama büyük bir çoğunluğu oluşturan erkeklerin hemen hepsi, Sada'nın Yoşizo'nun cinsel organını kestiği sahneyi gördükleri an, kendilerinde acı hissi duyduklarını söylüyorlar.

Paris'teki ilk özel gösterimde, ünlü bir bilim adamı (bir erkek, kuşkusuz) bir an boş bulunup sararıp solarak yanında oturan *boy-friend*'inin[9] elini kuvvetle sıkar ve onu filmin sonuna kadar bırakmaz.

Erkekler neredeyse aynı sözlerle bu acı duygusunu dile getirdiklerinde Bayan Kavakita Kazuko, daha önceki filmlerin pek çok sahnesinde kadınların cinsel organlarına elektrik ampulleri ve kazıklar sokulduğunu hatırlatmadan edemedi.

"O zaman, hiç acı hissetmediniz, değil mi?" diye sordu. Üstelik Bayan Kavakita Kazuko bir *Women's Lib*[10] taraftarı bile değil.

Şahsen ben, itiraf etmeliyim ki, acı duygusunu kesinlikle hissetmedim. Biraz tuhaf bir mizacım olabilir. Bununla birlikte, "Neden acı hissetmedim?" sorusu beni düşündüren ama cevap bulamadığım bir soru.

Ama tepkilerimi anormal bulmak beni çok sinirlendirdiğinden, bu davranışımı filmin yönetmeni olmama bağlayarak kendimi rahatlatmaya karar verdim.

Bir film yapmak, kendini tatmin etmenin en mükemmel yoludur.

Venedik Festivallerinden birinde –hangisiydi, şimdi anımsayamıyorum– art niyetli genç bir Alman benimle görüşme yapmaya geldi:

"Niçin sinemayla uğraşıyorsunuz?" diye sordu bana.

Bu en basmakalıp sorulardan biridir: Böyle bir soruya, en iyisi kaçamak cevap vermektir; bu genç çocuğun art niyeti bana fazla zararlı gözükmeyip aksine hararetli bir tartışma vaadettiğinden kibirli bir yanıt verdim:

"Nasıl bir adam olduğumu öğrenmek için."

9. Metinde İngilizce.
10. Metinde İngilizce. Kadın özgürlük hareketi.

"Hepsi buysa! Bunun için *wide color*'a[11] ne gerek var? 8 mm'lik kamera da aynı işi görürdü," deyiverdi. Ona verecek yanıt bulamamak beni oldukça yaraladı.

Şimdi düşünüyorum da, yanıt çok da zor değilmiş. Kim olduğumu bilme arzusu beni, özlemlerimin peşine düşmeye ittiğinden ve bu özlemler de belli bir estetik duygusuna bağlı olduklarından, kuşkusuz, *wide color* kullanmam kaçınılmazdı.

Duyular İmparatorluğu'nda, dekoratör Toda Şigemasa'nın ve benim özlemlerimiz ve iç dünyalarımız (özellikle fuhuş arzuları) yeterince açıktı.

Çünkü bu işi yeterince özgürlük içinde yaptık.

Öyle bir durumdaydık ki, ellerimizi kavuşturup dua etmek istiyorduk. Hissettiğimiz duygular harikuladeydi. Oyuncuların gerçekten sevişip sevişmeyeceklerini kesin olarak bilmiyordum, ama "haydi iş başına" dediklerinde tek başına bu sözcük bizi tamamen özgürleştirdi.

Bu noktaya gelmeden önce, çok sayıda erkekle ve kadınla görüşmeler yapmıştım ve bunların yararını gördüm. Genç kadınlar bana şöyle demişlerdi: "Gerekirse, sevişmeyi de kabul ederim." Başlangıçta, bundan son derece etkilendimse de çok geçmeden bundan daha doğal bir şey olamayacağını düşündüm. Koyama Akiko bile bana "Oynayacak kimseyi bulamazsan, ben oynarım," diyerek beni şaşkına çevirmişti. Sonra ama bu filmin ne kadar önemli olduğunu anladım; yalnızca sinema için değil, karı koca olarak bizim için de önemliydi.

En büyük sorun, erkekler konusunda çıktı. Erkek-

11. Metinde İngilizce. Büyük boyutlu renkli film.

lerin hemen hemen hepsi kararsızdı. "Doruk anda, ereksiyona ulaşabilecek miyim? Kendimden emin değilim," demişti hepsi bana. "Kamışınız uzundur ama, değil mi?" diye her defasında açık açık sormuştum onlara. "Gerektiğinde yeterince büyür mü bilemiyorum. Genelde, bana küçük, normalin biraz altında gibi geliyor." On kişiden sekizi bana bu yanıtı verdiler.

"Uzunluk normal" diyenler on kişide iki kişiydi.

Demek ki, bana gelen erkeklerin yaklaşık % 20'si kendinden emindi.

Ben de kendimden emin değilimdir; erkeklerin çoğunluğuyla aynı duyguları paylaşıyor olmak, beni çok mutlu etmişti. Sanırım, bu keşif, özgürleşme adını almaya layık.

Bu filmde rol teklif ettiğim kendinden fazla emin olmayan siz erkekler, bu sayfalarda sizlerden özür dilememe izin verin. Kimseyi huzursuz etmek istememiştim. Kusurumu bağışlayın. Tek umudum, günün birinde çok daha özgür olmamız, çünkü belli ki kendimizden hiçbir şekilde emin değiliz.

Başlangıçta, gerçekten olanaksızı istiyordum: Hem rol yapacaklardı hem de gerçekten cinsel temasta bulunacaklardı.

Bununla birlikte, bu istek yerine getirildi.

Üstelik de son derece normal bir aile yaşantısı olan ünlü bir aktör tarafından bu isteğin yerine getirilmesi yalnızca Japon sinema tarihinde bir olay olmakla kalmadı, Japonya'da ve hatta dünyada cinsel aşk tarihinde yeni bir sayfa açılmış oldu. Çünkü tekeşli cinsel ilişkilerin kutsallığı inancına borçlu olduğumuz tüm tabular bu filmde yıkıldı. Bugüne kadar hiç kimse, bu boyuta dikkatleri çekmedi. Ama çekim çalışmalarında hüküm süren atmosferin bir başka olduğunu ve bunun gerilimden değil, yürekten duyduğumuz özgürleşme duygusundan kaynaklandığını hepimiz anladık.

Ekibin her üyesi, her oyuncusu alışıldık enerjisinin çok

üstünde bir enerji gösterdi. Bu yaratma gücü –aynı şekilde olağanüstü sonucu– kesinlikle, özgürleşme duygusunun yarattığı o olağanüstü atmosferin herkesçe paylaşılmasının bir ürünüdür. Kadere, oyunculara ve bütün ekip üyelerine, bana bu olağanüstü atmosferin merkezinde olma mutluluğunu verdikleri için en içten teşekkürlerimi sunarım.

"Siz mutlu bir adamsınız."

Bu sözleri bana filmi gördükten sonra Komatsu Hosei[12] söyledi.

Ama ben biçimi *Duyular İmparatorluğu*'ndan tamamen farklı, bambaşka bir porno daha çevirmek istiyorum.

(15 Haziran 1976'da Japonya'da yayınlanan *Duyular İmparatorluğu* filminin senaryo ve stüdyo fotoğraflarını da içeren kitabından bir özet.)

12. Oşima'nın filmlerinde sık oynayan bir oyuncu (*İpe Çekme*'de savcıyı oynadı).

Savunma Metni

İddianame konusundaki görüşümü açıklayacağım.

Savunmama gerçek anlamda girmeden önce, iki noktaya değineceğim.

İlk nokta, bu dava karşısında temel tutumumun ne olacağı ile ilgili.

Sorunu "Sanat mı? Müstehcenlik mi?" şeklinde ele alan her türlü bakış açısını (aynı şekilde ceza yasasının 175. maddesini ihlalden açılmış eski davalardan bu bakış açısını yeterince tanıyoruz) kesinlikle reddedeceğim. Bir başka deyişle, "sanat yapılıyorsa müstehcenlik yoktur" görüşüne kesinlikle dayanmayacağım.

Kanımca, temelde "müstehcenlik" diye bir şey zaten yoktur. "Müstehcenlik" olsa olsa savcıların ve bu konuyu kovuşturmakla görevli polislerin kafalarında vardır.

Polisler, savcılar ve bir kısım yargıçlar kendi kafalarında bir çeşit "müstehcenlik" tanımı oluşturmuşlar gibi görünüyor. Bu dava boyunca, böyle bir "müstehcenlik" tanımının saçmalığı yeterince vurgulanacak diye düşünüyorum, ama diyelim ki, böyle bir tanımı kabul ediyorum; bu durumda "müstehcenlik" hangi nedenle ceza yasası açısından bir suç oluşturabilir ki? Hayır, açıkça söylüyorum ki "müstehcenlik" bir suç oluşturamaz.

Slogana benzer bir biçimde dile getireceğim "Müstehcenlik neden bir kötülüktür?" tümcesi bu dava karşısındaki temel tutumumu açıklayacaktır sanırım.

Aydınlatmak istediğim ikinci nokta, "müstehcen" olarak kabul edilip bir suçlama konusu oluşturmuş kitaba (filmle aynı adı taşır) kaynaklık eden *Duyular İmparatorluğu* adlı fil-

min dünyanın çeşitli ülkelerinde serbestçe gösterildiğinin yadsınamaz bir gerçek olduğudur.

Duyular İmparatorluğu filminin –iddianameden alınma bir terimle– kaynaklık ettiği kitaptan çok daha "açık saçık" olduğu da (gazetecilerin verdiği haberler sayesinde) herkesin bildiği bir gerçektir.

İlk kez 15 Eylül 1976'da Paris'te gösterime giren film, o günden bu yana Avrupa'nın pek çok salonunda, Fransa'da, Hollanda'da, Danimarka'da, Norveç'te, İsveç'te, Portekiz'de, Batı Almanya'da, İsviçre'de, Avusturya'da, ayrıca Amerika kıtasında, ABD'de ve Kanada'da, güney yarımküredeyse Avustralya'da serbestçe gösterime sunuldu. İtalya'da, İngiltere'da, İspanya'da festivallerde gösterildi ve yakın bir gelecekte bu ülkelerin daha büyük halk kitlelerine de sunulması kararlaştırıldı. Film maalesef yalnızca Belçika'da yasaklandı ve bir ya da iki ülkede "müstehcenlik"ten değil de şiddet unsurundan dolayı bazı makaslamalar yapmak zorunda kaldık.

Böylelikle "ileri" ya da "liberal" denilen bütün ülkelerde *Duyular İmparatorluğu*'nun gösterimine izin verildi. Oysa aynı film, Japonya'da, yani çevrildiği ülkede, gümrük yasasının 21. maddesi gereğince (bu madde pek de iyi olmayan bir üne sahiptir)[1] anayasaya aykırılık yüzünden sansüre uğradı ve ancak üçte birinin yeniden düzenlenmesi üzerine zar zor gösterime sokulabildi; ayrıca *Duyular İmparatorluğu* kitabı da "müstehcenlik" suçlamasının kurbanı oldu. Böyle bir komediye başka nerede rastlanabilir? Gerçeği söylemek gerekirse, burada tarihi bir komedi sözkonusudur.

Gülünç ve alay konusu olacak bir başka olay daha var. Film Paris'te ilk gösterime çıktığından beri onyedi ay boyun-

1. Çok sayıda sanat yapıtının, bu madde uyarınca Japonya'ya sokulması engellenir. Çok bilinen bir örnek: D.H. Lawrence'ın *Lady Chatterley'nin Aşığı* adlı kitabının ülkeye sokulmasının yasaklanması.

ca afişlerden inmedi ve hâlâ gösterilmeye devam ediyor. Bu filmi 350 000 kişi izledi. Acaba bu seyredenlerin ne kadarı Japon? Filmin yapımcısı ve dağıtımcısı olan Anatole Dauman'a göre yaklaşık 70 000 ya da 80 000 Japon bu filmi gördü. Her yıl Paris'i ziyaret eden Japon turistlerin sayısı 300 000'dir. Bu da demektir ki, Japon turistlerin dörtte biri *Duyular İmparatorluğu*'nu gördü. Üstelik, Japonlar bu filmi yalnızca Paris'te görmemektedirler. Frankfurt'ta, Zürih'te, Los Angeles'te ve Honolulu'da görenlerin sayısı da hayli kabarık. Günümüzde, bir yıl içinde üç milyon Japon dış ülkelere yolculuk yapıyor. Sonuçta, yüzbinlerce Japon bu filmi seyretmiş olacak. *Duyular İmparatorluğu* kitabına gelince, sadece tek bir baskı yaptı ve 12 000 ya da 13 000 adet sattı.

Bu filmi yabancı ülkede serbestçe seyreden Japonların, aynı filmi ülkelerinde seyredememeleri son derece gülünç bir konu değil mi?

Sizlere şunu sormak istiyorum: Dış ülkelerde "müstehcen" sayılmayan bu film neden Japonya'da "müstehcen"dir? Yoksa Japonya "ileri" diye adlandırılan ülkelerden biri değil mi? Yoksa Japonya sanıldığı kadar liberal bir ülke değil mi?

Şu sözleri kısa süreden beri sık sık duymaktayız: Dünya tıpkı bir büyük aile gibidir, bütün insanlar da kardeştir. Bu tamamen doğru bir düşünce. Devletler kurulmadan önce de dünyada insanlar yaşıyordu. İnsan, toplumsal ilişkileri şiddete değil de akla dayanarak çözümleme kararı aldığında hukuk doğdu, devletler doğdu. Devlet ve hukuk, yalnızca, evrensel insan ilkelerine uygun olduklarında varlıklarını haklı kıldılar.

Bugün, insanın kurtuluşunu amaçlayan bu ilkeler, cinsel düşünce özgürlüğü doğrultusunda yol almaktadır. *Duyular İmparatorluğu*'nun (film olarak) dünyanın değişik ülkelerinde kabul görüş biçimi düşünülecek olursa bu, açıklıkla ortaya çıkmaktadır.

Duyular İmparatorluğu kitabının "müstehcen" olmadığını kanıtlama çabasına girmemin kesinlikle gerekli olmadığını düşünüyorum. Dünya ve insanlığın evrensel ilkeleri *Duyular İmparatorluğu* kitabını çoktan beraat ettirdiler.

Buna karşılık bana suçlama yönelten savcılık, beni bu konuda ikna etmek zorundadır. Deliller ortaya koyarak ve etraflı bir kanıtlamaya girişerek hangi nedenlerden suçlu olduğuma beni inandırmaları gerek. Hayır, yalnızca beni değil, bütün dünyayı da buna inandırmaları gerektiğini düşünüyorum.

Bu iki noktaya değindikten sonra şimdi savunmamın esas bölümüne gireceğim.

Öncelikle "müstehcen" olarak kabul edilen fotoğraflardan sözedeceğim.

İddianameye göre fotoğraflardan onikisi "müstehcen" sayılıyor.

Oysa 28 Temmuz 1978'de polis fotoğraflara resmi olarak el koyduğunda, bunların sekizini "müstehcen" kabul etmişti. O günkü gazetelere göz atılacak olursa bu, açıkça görülür.

Kendi adıma, ne el konularak suçlanan ilk sekiz fotoğrafın ne de daha sonra suçlamaya konu olan dört fotoğrafın hangileri olduklarını biliyorum. Bu dava sırasında, bunun bana açıklanmasını istiyorum.

Bunun nedeni, polisin ve savcılığın "müstehcenlik"le ilgili değer yargılarını öğrenmek istememdir.

Söylendiğine göre, savcılık "müstehcen" olanı saptamayı çoğu zaman mahkemeye bırakıyor. Değerlendirmeyi mahkemeye bırakarak ihbarda bulunmak ve dava açmak olacak iş mi? Polis de savcılık da, her biri kendi açısından belli yargılara varmak zorundadır.

Suçlanan fotoğraf sayısı hangi "yargı"ya göre sekizden onikiye çıktı? İlk önce "müstehcen" olmadığına karar verilen

dört fotoğrafın daha sonra "müstehcen" olarak kabul edilmesi ilk "yargı"nın yanlış olduğunu göstermez mi?

Bu fotoğraflara resmi olarak el koyarak soruşturma açan ve suçlamada bulunan polislerle savcıların bana mutlaka bir açıklama yapmalarını istiyorum: Ola ki bu açıklamalarıyla beni suçlu olduğuma inandırabilirler. Bu davanın bir işe yaramasını ve beni gelecekte bana yöneltilebilecek suçlamalardan ve yargılardan korumasını istiyorum.

Suçlanan sekiz fotoğrafın oniki fotoğrafa yükselmesi gibi basit bir olay "müstehcenlik" tanımının ölçütlerinin ne kadar belirsiz, üstelik de ne kadar az akla yatkın olduğunu açıkça kanıtlıyor.

Kanunlarla yönetilen bir devletin vatandaşı olarak (ceza hukukunun ilkelerini ifade ettiği kabul edilen) ceza yasası gereğince suçlanan ben, polisler ve savcılar tarafından resmen el konulup haklarında soruşturma açılarak ve suçlamada bulunularak "müstehcen" oldukları kabul edilen fotoğraflarla ilgili olarak aşağıdaki noktaların tarafıma açıklanmasını ısrarla istiyorum:

1. İddianamede, "müstehcen olan renkli fotoğraflar, erkek ve kadın arasındaki birleşmeyi ve seks oyunlarını göstermektedir," diye yazılı. Oniki fotoğraftan hangileri "birleşmeyi", hangileri "seks oyunları"nı göstermektedir?

2. "Birleşme"nin genel bir tanım uyarınca, erkeğin cinsel organının kadının cinsel organına girmesi anlamına geldiği dikkate alınırsa, bu saptama doğru mudur?

3. "Birleşme" ve "birleşmenin görüntüsü" arasında bir anlam farkı var mıdır?

4. "Birleşme" ve "birleşme görüntüsü" gerçekte ve her zaman "müstehcen" midir? Acaba "müstehcen" olmayan "birleşmeler" ya da "birleşme görüntüleri" de olabilir mi?

5. "Birleşme"yi ya da "birleşme görüntüsü"nü veren bü-

tün fotoğraflar "müstehcen" midir? "Birleşme" ya da "birleşme görüntüleri" filme alındığında veya fotoğraflandığında "müstehcen" olmayacak filmler ve fotoğraflar da elde ebilebilir mi?

6. "Seks oyunları" ifadesine gelince, bu tür bir ifadenin ulusal dilin hiçbir sözlüğünde yer almadığı daha önce avukat tarafından belirtilmişti: O halde bu "seks oyunları" nedir?

7. "Seks oyunları" ve "seks oyunları görüntüsü" arasında bir anlam farkı var mıdır?

8. Bütün "seks oyunları" ya da bütün "seks oyunu görüntüleri" "müstehcen" midir? "Müstehcen" olmayan "seks oyunları" ya da "seks oyunu görüntüleri" de var mıdır?

9. "Seks oyunları"nı ya da "seks oyunu görüntüleri"ni veren bütün fotoğraflar "müstehcen" midir? "Seks oyunuları" ya da "seks oyunu görüntüleri" filme alındığında veya fotoğraflandığında "müstehcen" olmayan fotoğraflar da elde edilebilir mi?

10. "Birleşmeler", "seks oyunları" ya da "birleşme ve seks oyunu görüntüleri" dışında "müstehcen" herhangi bir şey olabilir mi?

11. Eğer bu "herhangi bir şey" filme alınacak olursa ya da fotoğraflanırsa elde edilen bütün fotoğraflar "müstehcen" midir? Bu "herhangi bir şey" filme alınır ya da fotoğraflanırsa, bundan "müstehcen" olmayan fotoğraflar elde edilebilir mi?

Yukarıda sözünü ettiğim onbir noktayla ilgili olarak, bu noktaları belirleyen ilkelerin aydınlatılmasını istiyorum. "Müstehcen" olarak kabul edilen oniki fotoğrafın neden böyle nitelendirildiğinin, sözkonusu ilkeler açısından bana açıklanmasını istiyorum. Eğer bu bana açıklanmazsa, yalnızca suçlu olmadığıma inanmakla kalmayıp bu suçu yeniden işlememem için ne yapmam gerektiğini de öğrenemeyeceğim.

Ceza yasasının varolmasının nedeninin, yalnızca hatala-

rı cezalandırmak değil de suçları önlemek ve bu suçları işleyenleri eğitmek olduğunu da hatırlatmakta yarar görüyorum. Bana inandırıcı açıklamalar yapılmazsa, polis ve savcılığın suçu önleyici ve bu suçları işleyenleri eğitici görevlerini açıkça önemsemediklerine inanacağım.

Yazılı metinden farklı olarak resim en *somut* anlatım biçimidir. Başlangıçta da dediğim gibi, "müstehcenlik", ancak bu "müstehcenliği" mahkum eden savcıların ve polislerin kafasında vardır ve dünyada, kendiliğinden "müstehcen" olan bir "şey" yoktur. Eğer polis ve savcılık bu "müstehcen şey"in varolabileceği düşüncesinde ısrar ederse, fotoğraflar bu "müstehcen"liğin ölçütlerini göstermeye en elverişli anlatım biçimleridir. İşte bu nedenle ısrarla ve kesin olarak sözkonusu ölçütlere açıklık getirilmesini istiyorum. Bu ölçütler fotoğraflar yardımıyla tarafıma açıklanacak olursa, asla daha soyut ve karmaşık anlatım biçimlerine gerek kalmayacaktır.

Sözkonusu fotoğraflarla ilgili olarak önemli bir noktaya daha değineceğim. *Trimming*[2] denilen bir işlemden sözedeceğim.

Trimming, bildiğiniz üzere, yalnızca profesyonellerin değil, amatörlerin de kullandığı farklı fotoğrafları kesip alt alta getirme tekniğine verilen addır. Yayınlanan fotoğrafların hemen hepsinin *trimming*'den geçtiğini söylemekle abartmıyorum.

Polislere ve savcılara, "müstehcen" olarak kabul edilen oniki fotoğrafla ilgili olarak, sözkonusu fotoğrafların "müstehcen" olmaması için *trimming*'in nasıl uygulanması gerektiğini soruyorum. Bana "uygulanan *trimming* ne olursa olsun fotoğraflar müstehcendir" diyemezler. Sözgelimi şu "ikinci say-

2. Metinde İngilizce olarak yer alıyor.

fanın arkasındaki fotoğraf'ı ele alalım. Burada kadın ve erkek karşı karşıyalar. Acaba burada bir "birleşme" ya da bir "seks oyunu"nun sözkonusu olduğu düşünülebilir mi? Ben karar veremiyorum. Açıkçası, eğer bu fotoğraf yatay olarak ikiye kesilip de yalnızca üst kısmı yayınlansaydı, kuşkusuz bu durumda "müstehcen" olarak görülmeyecekti. O halde, "müstehcen" olan, sözkonusu fotoğrafın alt kısmıdır. Bu alt kısma bir *trimming* daha uygulayalım. Erkeğin arkasında bulunan mumların ve *hibaşi*'nin[3] "müstehcen" olmadıklarını sanırım. Fotoğrafın "müstehcen" olmayan kısımlarını keselim. bu durumda, geriye polis ve savcılığın "müstehcen" kabul ettikleri kısmın kalması gerekir.

Keşke sözünü ettiğim şeyin somut olarak denemesi yapılsa.

O halde, bana açıkça tanımlanamayan, "kadın ve erkek arasındaki birleşme ve seks oyunu görüntüsü"nden bahsetmeyin! Açık açık, nedenlerinizi söyleyin. "Şu şu şeyleri gösterdikleri için bu fotoğraflar müstehcendir," deyin. "Şu bölüm yasaktır!" deyin.

Bu noktadan hareketle savlarımızı birbiriyle değiş tokuş edebiliriz: "Bu şey", "bu bölüm" neden "müstehcen"dir? Kötülük neresinde? Mahkeme salonu her şeyin kanıtlarla kesin bir çözüme vardırıldığı bir merci değil mi? Savcıların, önce, bu fotoğraflardaki "müstehcenliği" açıklıkla belirtmelerini ısrarla istemekte haksız mıyım? Fotoğrafın "müstehcenlik" ölçütlerini belirleyecek en şlverişli anlatım biçimi olduğunu da bir kez daha tekrar ediyorum. Ancak bütün bunlar yapıldığında tartışmaya başlayabiliriz.

Şimdi de savunmamın ikinci bölümüne geçeceğim.

3. Japon mangalı.

İkinci bölüm, polis beni suçladığında yalnızca fotoğrafların "müstehcen" olduğu açıklanmasına karşın daha sonra suçlamanın başına senaryonun da dahil edilmesiyle ilgili olarak neler düşündüğümü içeriyor.

Bu konuya geçmeden önce, polis ve savcılığın yürüttüğü soruşturma sırasında büyük bir hata işlediğimi de itiraf etmeliyim. Biraz fazla geveze davranıp gerektiğinden çok şey anlattım.

Kuşkusuz, filmi konu alan soruların hiçbirine yanıt vermedim. Fotoğrafların içeriğiyle ilgili en küçük bir açıklama yapmayı reddettim. "Neden bunun müstehcen olmadığını düşünüyorsunuz?" sorusuna karşılık olarak yavan bir yanıt verdim: "Madem ki sizler bana, bunun nedenlerini belirtmeden müstehcen olduğunu söylüyorsunuz, o halde size verecek yanıtım yok." Çok mütevazı ve kibar olarak "Müstehcenlik görüşünüz nedir?" diye sorulunca da küçümsemeyle "Soruşturma aşamasında buna cevap vermek zorunda değilim," diye karşılık verdim.

Gerektiğinden çok neler anlatmıştım?

Yalnızca "müstehcen" denilen fotoğraflarla suçluluğumun ortaya konulamayacağını.

Nasıl mı?

Sözkonusu fotoğraflar, *Duyular İmparatorluğu* filminin setinde çekilmiş fotoğraflardır. Japon sinema dünyasında, *movie*'nin[4] (ardarda hızla geçmeleriyle hareket izlenimi veren fotoğraflar) tersine *still*'lerin[5] (yani hareketsiz fotoğraflar) tanıtım fotoğrafları olarak kullanılması adettendir. Bu *still*'ler, film seti fotoğrafçısı tarafından çekilir. O halde, bunların yaratıcısı ben değilim.

4. Metinde İngilizce.
5. Metinde İngilizce.

Kanuna göre, bir fotoğrafın yaratıcısı telif haklarını elinde bulunduran kişidir, yani fotoğrafçıdır. Ama bir filmin *still*'lerinin yaratıcısının, bu *still*'leri çeken fotoğrafçı olduğunu ileri sürmek de güçtür.

Zira burada, ortak bir yaratım sözkonusudur: *Still*'in fotoğraf kompozisyonu hakkında karar veren ve deklanşöre basan fotoğrafçı olmakla birlikte, fotoğrafın konusunu oluşturan sahneyi hazırlayan yönetmendir, aydınlatmayı yapan şef operatör ve ışıkçılardır, dekorları yerleştiren ve aksesuarları hazırlayan şef dekoratördür.

Hukuksal açıdan filmin yaratıcısının kim olduğu konusuna gelince, kanunun edebiyat ve güzel sanat eserlerinin telif hakları konusundaki 16. maddesi şöyle der: "Telif hakları, yapım, yönetim, sahneleme, çekimler ve dekoru üstlenen ve filmin tümüyle yapımına yaratıcı biçimde katkıda bulunan kişiye aittir."

Geriye, *still*'lerin mülkiyeti konusunda da bu maddenin geçerli olup olmadığı sorusu kalıyor.

Diyelim ki, bu madde uygulanamasın ve set fotoğrafçısının sıradan fotoğraflarda olduğu gibi fotoğrafların yaratıcısı olduğu kabul edilsin, bu durumda sözkonusu fotoğraflarla ilgili kesinlikle hiçbir sorumluluğum olamaz.

Yalnızca bu madde uygulanırsa, sözkonusu fotoğraflara temel oluşturan ortak bir çalışmaya katıldığımdan dolayı bir sorumluluğum olacaktır.

Ama edebiyat ve güzel sanatlar eserlerinin mülkiyeti hakkındaki kanun –yukarıda 16.maddeden alıntı yaparak belirttiğim gibi– sinema telif haklarını düzenlerken özel bir koşul olarak da 29. Maddeyi ortaya koyar: "Sinema yapıtının telif hakları filmin yapımcılarına aittir." Bu durumda, "filmin yapımcıları", sinema yapım şirketidir denilir. Yapım (prodüksiyon) amiri, yönetmen, kameraman, dekoratör vb. telif haklarına sahip değildirler.

16. Madde *still*'lere uygulanacak olursa, 29. Maddenin de göz önüne alınması gerekecektir. Böylece, telif hakları, doğal olarak, ne yönetmene ne de set fotoğrafçısına ait olacaktır; bu haklar yalnızca sözkonusu filmi yapan şirketindir.

Dolayısıyla. *Duyular İmparatorluğu*'ndan alınma bu *still*'lerin telif hakları, yalnızca bu filmin yapımını üstlenen ve günümüzde, sözkonusu fotoğrafların negatiflerini elinde bulunduran Fransız Argos Films şirketinin kullanma mülkiyetindedir.

Yapıtı istediği gibi kullanma hakkının, yalnızca yapım haklarını elinde tutana ait olduğu da söylenemez. Ben, *Duyular İmparatorluğu*'nun *still*'lerini yapanlardan biri olabilirim ama kesinlikle yapım haklarını elinde bulunduran kişi değilim. Öyleyse, bu fotoğraflarla ilgili olarak hiçbir sorumluluğum yok.

Polis, sözkonusu sorunun telif hakları kanunundan kaynaklandığını bile bilmeden, "Madem ki Oşima'nın filmindeki *still*'ler sözkonusudur, o halde olayın sorumlusu Oşima'dır," gibi üstünkörü bir düşünceden hareketle suç duyurusunda bulunup Oşima'yı sanık ilan etti. Ve polisler –hangi nedenle bilmiyorum– beni, Takemura Hajime'nin yanı sıra esas suça suçortaklığı yapmakla değil de, esas suçu işlemekle suçladılar.

Sözkonusu fotoğraflarla ilgime gelince, gerçek durum şudur: Takemura fotoğrafları sağlamamı isteyince, Argos Films ile bağlantıya girmesi için Şibata Hayao'ya (Cinéma France şirketini yöneten ve ortak yapımda aracılık yapan kişi) başvurdum. Sözkonusu fotoğrafları, hangi fotoğrafların gönderildiğini bilmeden ve Takemura'nın[6] ya da San'içi şobo Yayın-

6. Suçlama konusunu oluşturan kitabı yayınlayan San'içi şobo Yayınevinin yöneticisi.

evindeki herhangi bir görevlinin kendiliğinden uyguladığı *trimming*'lerin hiçbirinden haberdar olmadan, ilk kez kitap yayınlandığı zaman Takemura bana gösterince gördüm. Kaldı ki, kitabın arka kapağında, herkesin okuyabileceği bir biçimde, "Fotoğraflar Argos Films'den sağlanmıştır" yazısı da yer alıyordu.

Polislere ve soruşturmayı yürütmekle görevli savcıya telif haklarına ilişkin kanunu şöyle açıkladım: "Beni, üstlerinde hiçbir hakkım olmayan ve hiçbir sorumluluk taşımadığım fotoğraflar aracılığıyla bir suça katılmakla suçlayarak suçluluğumu ortaya koyabileceğinize inanıyor musunuz?" Şimdi yeniden düşündüğümde, çok geveze davrandım diyebilirim.

Bütün bunların küçük bir tarihsel arka planı var. Edebiyat ve güzel sanatlar eserleri mülkiyeti konusundaki yeni kanunun resmen ilanından (28 Nisan 1970) önceki on yıl boyunca, Japon yönetmenler sendikasının yöneticisi ya da yönetici üyesi olarak dostlarım ve sendikanın o dönemdeki üyeleriyle birlikte, edebiyat ve güzel sanatlar eserleri mülkiyeti kanununun yönetmenler zararına düzenlenmemesi için büyük bir çaba gösterdim. Ama eylemimizde başarısız olduk. – Yönetmenin filmi yapan kişi olarak kalmasına karşın telif haklarının yasal olarak ve doğrudan sinema yapımcısı şirkete ait olması demek olan berbat sonucu önleyemedik.

Sözkonusu yenilginin bıraktığı üzüntü ve sinema telif hakları sorununu en iyi bilenlerden biri olmanın verdiği gurur, edebiyat ve güzel sanatlar eserleri mülkiyeti kanununu açıklamama yol açtı. Bu arada da insanın çok başarılı olduğu alanlarda açıkça hatalar işlediğini kavradım.

Yönetmenler Birliği üyeleri bir yönetmenin bir film setinde çekilen fotoğraflar yüzünden suçlanmasını sert bir biçimde kınadıklarında, oldukça ihtiyatlı davrandım. Edebiyat ve güzel sanatlar eserlerinin telif hakları konusunda yaptığım açıklamalarımın kovuşturmayı durduracağını sandım; bu da benim için yeterliydi.

Bugün beni en çok şaşırtan şey, telif hakları kanunuyla ilgili açıklamalarımı savcılık (polis pek o kadar önemli değil) tarafından onaylanabileceğini düşünebilmiş olmamdır.

Bana yöneltilen suçlama, konunun özünü açık bir biçimde anlamama neden oldu.

Polis, beni her ne pahasına olursa olsun suçlamak istiyordu, savcılık ise, kesinlikle, bana karşı bir iddianame düzenlenmesinden yanaydı.

İddianame düzenlendiğinde, savcılık yalnızca fotoğrafların değil, aynı zamanda senaryodaki dokuz yerin de "müstehcen" olduğunu açıklayarak suçun kapsamını genişletiverdi.

Kuşkusuz, birden, yalnızca fotoğrafların suçluluğumu kanıtlamaya yetmeyeceği düşüncesiyle telaşlanmışlar. Gerçekte, yalnızca fotoğrafların hakkımda dava açılmasına bile yetmeyeceğini düşünmüş olabilirler.

Onlara, telif hakları kanunuyla ilgili açıklamalarda bulunacak kadar ileri gitmem sanırım arzuladıkları sonuca neden oldu. Bu açıklamalarda bulunmasaydım, belki savcılık suçlamasını yalnızca fotoğraflara dayandıracaktı. Bu anlamda, bir hata işledim. Hem de büyük bir hata. Ama ne görkemli hata.

Böylece polisin ve savcılığın gerçek niyetleri açıkça belli oldu. Polis ve savcılık her ne pahasına olursa olsun hakkımda dava açmak istiyordu.

Şimdi, savunmamın üçüncü bölümüne geçiyorum.

Senaryodaki bölümlerin hangi nedenlerle "müstehcen" sayıldığının açıklanmasını istemeden edemeyeceğim.

İddianamede, "birleşme ve seks oyunlarının tüm açıklığıyla anlatıldığı" dokuz pasaj "müstehcen" addediliyor.

Polis, metnin "müstehcenliği" konusunda emin olsaydı daha baştan hakkımda suç duyurusunda bulunurdu; ama böyle bir davranış içine girilmedi. Hakkımda mahkemece her ne pahasına olursa olsun kovuşturma açılması istendiğinden, aceleyle metnin içinde "müstehcen" yerler tarandı. Bu neden-

le, sözkonusu yerlerin saptanması baştan sona üstünkörü, üstelik de tahminlere dayanılarak yapıldı.

"Müstehcen" denilen bütün yerlerin sayfa numaralarıyla belirtilmiş olması bunun kanıtıdır. Oysa herkesin de bildiği gibi, sayfa her zaman eksiksiz bir tümceyle bitmez ve yeni bir sayfa tümcenin ortasından başlayabilir. Bu çok sık rastlanan bir durumdur.

Sözgelimi iddianamede şöyle deniliyor: "29. sayfadan 31. sayfaya kadar olan metin müstehcendir." Oysa 31. sayfa sürmekte olan bir diyalogla son buluyor. "Patroniçe bana saki şişesini getirmemi söylediğinde," diyor hizmetçi kız Matsuko. 31. sayfa "bana söyle–" ile son buluyor; "diğinde" daha sonraki sayfanın başındadır.

İddianameye cidden inanacak olursak, metin "kadın bana söyle"ye kadar "müstehcen" ama "diğinden" sonra "müstehcen" değildir. Böyle saçma şey nerede görülmüştür? Genellikle, bir tümcenin bir başlangıcı ve bir sonu olduğu bilinir. Ama iddianamede, sürmekte olan tümce gelişi güzel bölünmüş ve yarım haliyle "müstehcen" olduğu ileri sürülmüştür: Böyle bir ciddiyetten uzaklığa nasıl izin verilebilir?

Bir örnek daha: "29.sayfadan 31.sayfaya" kadar olan metinde şu tümce vardır: "Gece vakti, bahçe. Patroniçe Toku, masum bir ifadeyle odada olup bitenleri gözler." Bu, bağımsız bir tümcedir. Sinema açısından açıklayacak olursam, burada, bağımsız bir sahne, 17. sahne sözkonusudur. Ama iddianameye bakılacak olursa, bu sahnenin metni de "müstehcen"dir. Şu sahne için de aynı şey sözkonusudur: "Oda. *Şamisen*'in[7] şarkı söyleyen Sada'nın sesi duyulur." İddianameye göre, bu da "müstehcen"dir. Bu suçlamayı yapanlar akıllarını yitirmiş olmasınlar?

7. Üç telli bir tür Japon gitarı.

Ama belli ki bütün bunların savcılık için hiçbir önemi yok. "Müstehcen" metinleri, kuşkusuz, "onun hakkında her ne pahasına olursa olsun dava açalım, ona tuzak kuralım, büyük bir tuzak; onu kovalarsak nasıl olsa bir köşeye sıkıştırıp herhangi bir şeyle tongaya bastırır, işini bitiririz" düşüncesiyle saptamış olmalılar. İşte tümcelerin orta yerinden kesilmesinin nedeni de bu; "müstehcen" olarak işaretlenmiş sayfalarda "müstehcen" olması olanaksız metinlerin yer almasının nedeni de.

Bu kadar saçma bir biçimde hazırlanmış bir suçlamaya dayanarak mahkeme önüne çıkarılmak son derece katlanılmaz bir şey. Kısacası, suçlu ilan edilmek benim için katlanılmaz bir şey. Metinler açısından da "müstehcenlik" ölçütlerinin açık ve belirgin bir biçimde tanımlanmış olması gerekli diye düşünüyorum ve iddianameyi hazırlayan savcılardan ısrarla, aşağıdaki noktaları açıklamalarını istiyorum:

1. Bir metnin en küçük birimi sözcüktür: Bir tek sözcük "müstehcen" olabilir mi olamaz mı? Eğer olabilirse, "müstehcen" sözcükler hangileridir?

Bu ilk noktayı açıklayacak olursam, kendi deneyimim ışığında, bir tek sözcüğün, gençlerde cinsel bir dürtüye neden olabileceği kanısındayım. Dolayısıyla, iddianamede kullanılan "seks oyunları, birleşme" terimleri bu rolü oynayabilir. Bu konuda sizin düşünceniz nedir?

2. Senaryodaki kişilerin sarfettikleri sözcükler arasında "müstehcen" olanlar var mıdır? Eğer varsa, hangileridir?

3. Ayrıca, filmdeki kişilerin sarfettikleri sözcükler arasında "müstehcen" olanlar var mıdır? Eğer varsa hangileridir?

4. Metinde, bazı cinsel davranışlar betimlenmiştir. Kesinlikle "müstehcen" olduğu düşünülen cinsel davranışlar var mıdır? Eğer varsa hangileridir?

5. Senaryo metninde, bazı cinsel duygular betimlenmiş-

tir. Kesinlikle, "müstehcen" olduğu düşünülen cinsel duygular var mıdır? Diyelim ki var. O halde bunlar hangileridir?

6. İddianamede, "seks oyunu ve birleşme sahnelerini açık seçik bir biçimde betimleyen müstehcen metin" deniliyor. "Açık seçik" ne demektir? Yazınsal üslup açısından, "açık seçik" deyiminin karşıtının "üstü kapalı" olduğu düşünülür genellikle. "Üstü kapalı" deyimi basit sözcükler kullanmak yerine dolambaçlı bir anlatımın kullanılması anlamına gelir. Sözgelimi "pubis tüyleri" yerine *hair*[8] ya da "çalılık" veya "Venüs tepesi" denilir. Geçen yıl *Ege Denizi'ne Sunuş* adlı romanıyla Akutagava ödülünü alan İkeda Masuo yaptığı bir konuşmada, bu tür bütün açık seçik sözcüklerden nefret ettiğini ve aniden aklına "Akdeniz" sözcüğünün geldiğini söyledi. Bu durumda, "pubis tüyleri" "açık seçik" bir ifadeyse ve "Akdeniz" bu tür bir ifade değilse, "erkek cinsel organı" yerine "emniyet amirliği", "kadın cinsel organı" yerine de "savcılık" dememek için hiçbir neden yok. Aksi halde, bana, açık seçik olarak nitelenen "pubis tüyleri", "erkek cinsel organı", "kadın cinsel organı" terimlerinin "Akdeniz", "emniyet amirliği" ve "savcılık"tan daha "müstehcen" olduklarını gösteren temel nedenler bulunmalıdır. "Açık seçiklik" neden "müstehcen" olsun?

7. Metinde, ayrıntılı betimlemelerin yanısıra basit betimlemeler de yer alıyor. "Kadınla erkek arasındaki birleşme ve seks oyunu sahneleri" sözkonusu olunca, hangi tip betimleme daha çok "müstehcen" olarak kabul edilme şansına sahiptir? Ayrıca, bunun nedeni nedir?

8. "Kadınla erkek arasındaki birleşme ve seks oyunu sahneleri"nin anlatıldığı metinler arasında dört tür metin var: Ayrıntılı ve açık seçik betimlemeli metinler, ayrıntılı ve üstü

8. Metinde İngilizce.

kapalı betimlemeli metinler, basit ve üstü kapalı metinler, basit ve açık seçik metinler. Bu dört tür metin arasında, kesinlikle "müstehcen" olarak kabul edilen bir ya da birkaç tür metin var mıdır? Eğer varsa, hangileridir? Hangi tür metin daha çok "müstehcen" olarak nitelenme şansına sahiptir? Hangisi bu şansa daha az sahiptir? Bütün bunlar bana sırayla anlatılmalı.

9. İddianamede "müstehcen" denilen metinler, yukarda belirtilen hangi türün içine giriyorlar? Neden bu ya da şu tür içinde sınıflandırılıyorlar?

Kuşkusuz, iddianamede "müstehcen" olarak nitelenen şey, *Duyular İmparatorluğu*'nun senaryosunun bir bölümüdür.

Bir Japon mahkemesinde ilk kez bir senaryo yargılanmaktadır.

Savcılık, dava sırasında, metin halindeki bir senaryonun kendine özgü niteliğini yeterince düşündü mü?

Kuşkusuz, savcılık (hakkımda mutlaka dava açmak isteyerek vakit geçirmeden suçlama ögelerini araştırmaya koyulan kurum) bu noktayı yeterince incelemedi. Eğer inceleseydi, hakkımda dava açamayacaktı.

Savcılık, senaryo olsun ya da olmasın bir metnin sözkonusu olduğunu söyleyebilir. Ama bu, doğru değil. Bir metnin anlatımı, yazıldığı biçime ve amaca bağlıdır. Bir roman, bir senaryo, bir dram farklı şeylerdir. Bir şiir, bir *tanka*[9], bir *haiku*, yani koşuk halinde yazılmış yapıtlar ile bir deneme, bir röportaj, bir gezi yazısı, yani düzyazı halinde yazılmış yapıtlar aynı şey değildirler. Bir senaryo metnini, özelliklerini bilmeden suçlamak aşırı bir cüretkârlıktır.

Senaryo metninin özellikleri nelerdir?

9. Otuz heceli (5-7-5-7-7) Japon şiiri.

Bu nitelik, her şeyden önce yazılış amacına dayanır.

Bir film senaryosu, filmi çekebilmek için yazılır, dolayısıyla basılmak için yazılmış bir metin değildir. Sinemanın icadından günümüze kadar yazılmış senaryoların % 99'u basılmamıştır.

Bir senaryo, çok az sayıda okuyucu için yazılır: Yapım şirketinin sorumluları, yönetmen, filmi çeken ekip, oyuncular, vb. Japonya'da, senaryolar çevirine yardımcı olmak için genellikle çoğaltılır ama çoğaltılan kopyaların sayısı bir film için yüzü geçmez. *Duyular İmparatorluğu* için yetmiş kopya basılmıştır.

Duyular İmparatorluğu'nun senaryosunun "müstehcen" olduğu varsayıldığında, sözkonusu yetmiş kopyanın basıldığı ve dağıtıldığı sırada suçlanmam ve hakkımda dava açılması gerekirdi diye düşünüyorum. Ama suçlanmamamın ve hakkımda dava açılmamasının nedeni, yetmiş kopyanın çok az sayıda kişinin yeraldığı kısıtlı bir çevre içinde dağıtılmış olmasından, polis ve savcılığın da bu dağıtımı bir yayınlama eylemi olarak düşünmemesindendir.

Gerçekten de bu doğru. Yapım şirketinin sorumluları, yönetmen, teknisyenler, oyuncular, vb. her ne kadar bu senaryoyu okudularsa da onlar sıradan okuyucu sayılamazlar. İşleri, temel gereci senaryo olan bir filmi gerçekleştirmektir. Acaba böyle kişilere hitap ederek "cinsel istekleri zararlı bir biçimde uyaran" bir senaryo yazılabilir mi? Teknisyenler ve oyuncular cinsel açıdan uyarılmış olsaydılar, kendilerinde çalışacak gücü bulamazlardı diye düşünmüyor musunuz? İsterseniz, dalga geçmeyi bırakalım!

Duyular İmparatorluğu'nda, senaryonun en önemli okuyucusu ve hatta vazgeçilmez tek okuyucusu denilebilecek kişi, yönetmen olarak bendim. Sözkonusu senaryo kişisel bir not defterinden başka bir şey değildir. Ve ben, bu kişisel not

defterini yalnızca yapımcı Anatole Dauman'a, ekibimin üyelerine ve oyunculara gösterdim.

Temelde yalnızca bana hitap eden bu senaryo ile etrafımı cinsel açıdan uyarmaya çalıştığım gerçekten düşünülebilir mi?

Başından beri söylediğim gibi, "müstehcenliği" bir kötülük olarak kabul etmiyorum ve cinsel açıdan uyarılmayı da bir günah olarak görmüyorum. Ama tutun ki polisler ya da savcılar senaryonun bazı sayfalarını okurken cinsel açıdan uyarılmış olsunlar (ve ben, burada son derece uzlaştırıcı olduğumu gösteriyorum), bu durumda, yazılış amacı gözönünde bulundurulduğunda, benim onları uyarmak gibi bir niyetimin olmadığı, bambaşka amaçlar güttüğüm herhalde açıkça ortadadır.

Ayrıca senaryoların yazılış amacından kaynaklanan biçimsel bir özellikleri de vardır.

Her şeyden önce, bir filmin süresi genellikle bir buçuk ile iki saat arasında değiştiğinden, senaryonun kapsamı da kendiliğinden sınırlıdır. Japonya'da, bir senaryo her biri yaklaşık dört yüz yazı işareti içeren yüz sayfadan oluşur. Senaryoların dışındaki metinlerde, süreleri aynı olan olaylar ayrıntılı biçimde ya da kısaca betimlenebilir: Bu durumda uzatma serbesttir. Oysa senaryolar için durum farklıdır, burada çok özel durumları göz önüne almak gerekir.

Sinema, özellikle de dramlar, karakterleri davranış biçimleriyle canlandırır. Hareketler ve diyaloglar somut olarak bu davranış biçimlerini oluştururlar. Bir diyalog ya da bir hareket için de belirli bir zaman gerekir.

Bir filmin yaklaşık iki saat sürdüğü düşünülürse, diyaloglara ve hareketlere düşen toplam zaman da bu süreyi aşamaz. Demek ki, senaryonun uzunluğu daha baştan sınırlıdır.

"Bu, kişilerin düşünsel ve ruhsal durumları konusunda ayrıntılı notlar almanızı engellemez," diye itiraz edildiğini du-

yar gibi oluyorum. Ama böyle bir senaryo insana ayak bağı olur: Kişilerin ruhsal durumlarının en ince ayrıntısına kadar betimlenmesi, yönetmenin, teknisyenlerin ve oyuncuların hayal gücünü köstekler; gerçek anlamda sinema yaratıcılığı yok olur.

Hareketleri ve diyalogu basit bir biçimde belirtmek yönetmenin, teknisyenlerin ve oyuncuların hayal gücünü harekete geçirir ve iyi sonuçlar verir.

Gelişmiş bir hayal gücü, yönetmenlerin, oyuncuların ve teknisyenlerin ayrılmaz bir özelliğidir. Aynı senaryodan iyi bir film çekilebileceği gibi eğlenceli bir film ya da kötü bir film, cansıkıcı bir film de çekilebilir. Önemli olan tek şey, yönetmenin, teknisyenlerin ve oyuncuların hayal gücüdür; yalnızca hayal gücü bu mesleklerin yok olup gitmesini engeller.

Siz, senaryonun bazı bölümlerini "müstehcenlik"le suçlayan savcılar, bana, okurken hangi sahneleri kafanızda somut olarak canlandırdığınızı açıklamanızı istiyorum, hatta bizzat oynayarak gösterseniz daha da iyi olur. Böylece siz savcıların "müstehcen" olarak kabul ettiğiniz şeyi açıkça kavrayacağım.

Senaryonun "müstehcen" denilen bölümlerini okuyan her okuyucu, kafasında başka bir sahne yaratır. Bunların bana kanıt olarak gösterilmelerini isterdim. Böylece ben de savcıların "müstehcen" diye adlandırdığı şeyin gerçekte, senaryoda olan "şey" değil de senaryo okuyucularının belirli bir düşünce "düzenleme"si olduğunu açıkça kanıtlayabilirdim. Bu düzenlemeyi "savcılara özgü düzenleme" olarak nitelemek isterim. Japonların büyük bir bölümünün düşüncesi bu "düzenleme" içindeyse, suçlu bulunmam doğaldır.

Ama eminim ki, bütün Japonların arasında, bu savcılara özgü düşünceye sahip olanların sayısı azdır.

Savcılar, çok sayıda tanığa başvurarak kendilerinin çoğunlukta olduklarını kanıtlamalıdırlar.

Ortaya kanıtlar koymadıkları sürece, ne senaryonun

"müstehcen" ilan edilen yerlerinin "müstehcen" olduğuna ne de suçlu olduğuma inanacağım.

Şimdi de savunmamın dördüncü ve son bölümüne geçiyorum.

Bu bölümde, *Duyular İmparatorluğu* kitabıyla ilgili sorunları ve iddianamede sözü edilen "komplo", "satış", "alıkoyma" gibi sorunları dile getireceğim.

İddianameye göre bu kitaptan 12 524 adet satılmıştır.

Daha önce de on kadar kitabım yayınlandı. Her biri 10 000 ya da 15 000 adet basıldı. Yalnızca *Japonya'da Gece ve Sis* 30 000 basıldı. Ama bu bir istisna: Onbeş yıl öncesine dayanan ilk basımından sonra birçok kez de yeniden basıldı.

Kısaca, *Duyular İmparatorluğu*'nun satılan kitap adeti, kitaplarımın her zamanki ortalamasını aşmamaktadır: Okuyucularımın sayısı sınırlıdır.

Yayınlanan senaryolar çok satmaz. Daha önce yukarda da söylediğim gibi, sözkonusu metinler yayınlanma amacıyla yazılmamışlardır, ayrıca sıradan insanların ilgisini çekmesi şaşırtıcı olurdu. Bu tür kitaplarla ilgilenenler yalnızca sinemanın profesyonelleri olabilir. O halde basılı senaryoları satın alanlar ancak sınırlı bir grup oluştururlar: Bu kişilerin hemen hepsi sinemanın profesyonelleri ya da profesyonel olmayı amaçlayan gençler veya bazı filmleri beğendiklerinden kitabını satın alıp anı olarak saklamak isteyen insanlardır.

Siz şimdi sınırlı bir grubu oluşturan bu okuyucuların, sözkonusu kitabı satın alarak okuduklarında "müstehcenliğin" farkına varıp zarar görmüş olabileceklerine gerçekten inanıyor musunuz?

O halde, bu kitabın satışından zarar gören kimdir?

Ayrıca San'içi şobo'nun başkanı Bay Takemura ve ben, sözkonusu kitabı –iddianamede söylenilenin aksine– bir "komplo" düzenlemek amacıyla satmadık. Kitabın dağıtımı



Duyular İmparatorluğu

yalnızca San'içi şobo yayınevi kanalıyla yapıldı. Kitabın satışıyla ilgili olarak kişisel hiçbir sorumluluğum yoktur.

Yayınevlerine karşı ceza yasasının 175. Maddesiyle ilgili olarak açılan pek çok davada görüldüğü üzere, bir yayınevinin bir kitabın yayın haklarını satın almak istediğini açıklayıp sözkonusu hakları gerçekten de satın alması (tabii ki kitabı yayınlayıp satmak niyetiyle), "komplo" düzenlemekle suçlanması için yeterlidir.

Duyular İmparatorluğu'na gelince, kitabı piyasaya çıkarıp satma fikri San'içi şobo yayınevine aitti. Benim tek yaptığım, Bay Takemura'ya film çevriminde kullanılan senaryoyu satmak oldu.

Bütün bunları ciddiye almam mümkün değil. Davanın

ilk oturumunda Bay Takemura'nın tanıklığını hepiniz dinlediniz: Böyle güçlü bir iradesi olan bir adamla bir "komplo" hazırlayabileceğimi cidden düşünebiliyor musunuz?

Hep kendi çabam doğrultusunda ve sorumluluklarımı bilerek film yapan ben, tamamlamak için hiçbir biçimde "komplo" hazırlamayan ben, sizden bana inanmanızı isteyerek ben, yemin ederim ki, kesinlikle hiçbir "komplo" sözkonusu değildir. Bay Takemura Hajime gibi saygıdeğer bir bey kefilimdir.

Daha da ileri giderek, bu kitabı "sattığımı", dahası "bu kitapları satmak amacıyla elimde bulundurduğumu" öne süren görüşlerde de hiçbir gerçek payı göremiyorum. Hatta, sözkonusu kitapların nerede olduğunu dahi bilmiyorum. Bu kitapları "elinde bulundurmakla" suçlanan kişinin sözkonusu kitapların nerede "tutulduklarını" dahi bilmediği, tamamen saçma bir suçlamayla karşı karşıyayız.

Sonuç olarak:

İddianamede "müstehcen" denilen metinler, fotoğraflar "müstehcen" olamaz; dolayısıyla sözkonusu metinlerin ve fotoğrafların yer aldığı *Duyular İmparatorluğu* kitabı "müstehcen" değildir.

Şimdiye kadar yaptığım konuşmalar, bu durumu açıkça ortaya koymaktadır: Kitabımın içeriği ve kitabın satılmak üzere dağıtılma biçimi, herhangi bir suçla suçlanmama yol açacak nitelikte değildir.

Bununla birlikte, neden polis, hakkımda kesinlikle dava açılmasını, savcılık da suçlanmamı istedi?

Bu davanın kilit sorununun kesin olarak burada yattığına inanıyorum.

Sözkonusu davanın temelinde yeralan şeyi birkaç sözcükle ve açık bir biçimde dile getireceğim: Bu kovuşturma kararı ve bu suçlama, *Duyular İmparatorluğu* filmine baskı uygulamak için alınan önlemlerdir.

Kitap, yalnızca bir bahaneydi.

Duyular İmparatorluğu filmi, gazetecilerin bütün dünyaya duyurdukları üzere Fransız–Japon ortak yapımıdır; ham film Japonya'ya Fransa'dan getirilmiş, Japonya'da çevrilen film banyo edilmesi, kurgusunun yapılması ve tamamlanması için yeniden Fransa'ya gönderilmişti. Bu nedenle, Japonya'da çevrilmesine izin verilmeyen cinsel nitelikli sahneler filmde yeralabilmiş ve sonuçta, orijinal haliyle Japonya'da gösterilemeyen bir film ortaya çıkmıştır.

Şunu da açıkça söylemeliyim ki: Bu filmin yapım süreci içinde ulusal Japon yasalarına aykırı davranışlarda bulunmadım. Kuşkusuz, bir ceza yasasını değiştirme öntasarısı (bu, işleri daha da kötüleştirecektir) "müstehcen şeyler"in "yapımı"nı da suçlar arasında saymayı amaçlıyor, ama sözkonusu öntasarı, yürürlükteki ceza yasasına göre bunun bir suç olmadığını da kanıtlıyor.

Olanaklar elverseydi (suçlanmak pahasına olsa bile) filmi, Japonya'da eksiksiz çevrimiyle gösterirdim. Ama daha önce de söylediğim gibi, gümrük yasasının 21. maddesi büyük bir engel oluşturuyor: Filmi, Japonya'da göstermek olanaksız gözüküyor.

Bu olanaksızlık, polisin ve savcılığın, filmi suç kanıtı olarak ele alıp aynı anda hakkımda dava açmalarını da olanaksız hale getiriyor.

Bu durumda, polis ve savcılık, kitabı filmin yerine geçirdi. Bunda amaç, *Duyular İmparatorluğu* filmine karşı baskı uygulamak ve sinemaya karşı genel bir baskı kurmaktır.

Japon sineması savaş sonrasına kadar, İçişleri Bakanlığının sansürü ve sinema yasası aracılığıyla sıkı bir biçimde denetlenmekteydi. Ceza yasasının 175. Maddesi olaya karışacak fırsatı bulamazdı. Sözgelimi, filmlerde öpüşmek bile yasaktı, daha önce adı *İkinci Öpücük* olan bir filmin adının değiştirilmesine kadar gidildi (oysa romanda bu adın kulanılmasına

izin verilmişti). Tabii ki sansür yalnızca cinsellik konusunda işlemiyordu.

Sinemada ilk sansür uygulaması, Meiji döneminin 41. yılında (1908) yaşandı. Fransız filmi *La Révolution française: La fin de Louis XVI* (Fransız Devrimi: 16. Louis'nin Sonu) Tokyo'nun semtlerinden Kanda'nın bir sinema salonunda gösterilirken polisin emri üzerine yarıda kesildi. İmparatorluk ailemizle ilgili bütün konuların da tabu olduğunu bilmem söylememe gerek var mı? Bu, yabancı bir ülkenin krallık ailesiyle ilgili konuları yasaklamaya kadar vardırıldı.

Savaştan sonra yürürlükte olan anayasa, sansürü kaldırmıştı ama çok geçmeden Amerikan işgal kuvvetlerince bir sansür uygulanır oldu. 1949'da Genel Karargahın yayınladığı bir emirle sözde bağımsız bir sinema sansür kurumu kuruldu. İşgal sona erince, sözkonusu kurum, tek başına, sinemada söz sahibi olmayı sürdürdü. Ardından hükümet, polis ve savcılık sinemaya karşı giderek artan bir baskı uygulamaya koyuldular.

1956'da daha önce benzeri görülmedik bir olay patlak verdi: Sansür kurumu, o yılın *taiyo-zoku* denilen filmleriyle ilgili olarak hükümet tarafından yönlendirildiği besbelli olan kamuoyunun saldırılarına uğradı. Kurum, yeni kurallar getiren bir iç reform yapmak zorunda kaldı.

Ama henüz bu aşamada polisin ve savcılığın sinemaya doğrudan baskı uyguladığı yoktu. Bu kurumların sinemaya uyguladıkları ilk doğrudan baskı, *Kara Kar*[10] filmine karşı yöneltilen suçlamayla ortaya çıktı. Sözkonusu film, mahkemece kovuşturmaya uğradı ama ilk yargılama bir *takipsizlik* kararıyla sonuçlandı, bir üst mahkemede yapılan ikinci yar-

10. Takeçi Tetsuji'nin bu filmi (1966) sansür engelini aştıktan sonra müstehcenlikten dolayı kovuşturmaya uğradı.

gılamaysa şöyle noktalandı: "Kuşkusuz, ceza yasası açısından sorun çıkaran bir yapıt sözkonusudur, ama sansürün izni sözkonusu olduğundan sanığın suç işleme niyeti yoktu," denilerek takipsizlik kararı alındı.

İkinci baskı dalgası, 1972'de, genel olarak "Nikkatsu–*Pink* sineması"nın[11] dört filmine karşı açılan davayla başladı: Sözkonusu dava, aynı yıl, ilk kez bir mahkumiyet kararıyla son buldu. Bu davanın en belirgin yanı, yalnızca yönetmenlerin ve Nikkatsu şirketi sorumlularının değil, aynı zamanda sinema sansür kurumunun jürisindeki üyelerin de suçlanmasıydı.

Polisin ve savcılığın sinemaya uyguladığı baskının tarihçesine bakılacak olursa, bu baskının iki belirgin özelliği göze çarpar.

İlk özellik, adalet mekanizmasının sinemada cinsel anlatımla ilgili her yeniliğe tepki göstermesidir. Taiyo-zoku sinemasında da, *Kara Kar* filminin yapıldığı dönemde de, küçük şirketlerin yaptıkları filmlerin ve *"pink"* sinema denilen filmlerin çok yaygın olduğu dönemde de aynı şey yaşandı: Dev yapım şirketi Nikkatsu'nun aniden pornografik filmlere ilgi gösterip birbiri ardına çektiği Nikkatsu–Porno filmleri için de bu durum sözkonusuydu.

Diğer belirgin özellik, polisin ve savcılığın bu tür her olayla biraz daha üstünlük sağlamasıydı. *Kara Kar* filmi gerçi takipsizlik kararı almıştı ama Nikkatsu–Porno filmlerine karşı bir ileri adım daha atılıp sansür kurumunun üyeleri suçortaklığı yapmakla suçlandı. Belli ki polis, sansür kurumunu etkisi altına alıp değiştirmek için yavaş ama emin adımlarla ilerliyor. Polis, *Duyular İmparatorluğu*'nun set fotoğraflarından

11. Nikkatsu Şirketinin yaptığı pornografik – romantik filmler.

hangilerinin yasaklanıp hangilerinin yasaklanmayacağını sansür kurumuna sorunca, kurum uysal bir biçimde polise boyun eğip uygun cevaplar verdi.

Duyular İmparatorluğu'na uygulanan baskının biçimi, geçmişte sinemaya uygulanan baskının tarihçesiyle çakışmaktadır.

Her şeyden önce cinselliği sergilemede karşımıza çıkan engelleri aşmak için yabancı bir ülkeyle ortak yapıma gitme yöntemimiz, çok gecikmeden karşı saldırıyla cevaplandırılmıştır.

Daha sonra baskı mekanizması suçlamayı fotoğraflardan senaryoya yayarak etki alanını genişletti. Bu arada, suçlamaya senaryoyu da dahil etmesiyle bir "ileri" adım daha attığını belirtmekte yarar vardır. *Duyular İmparatorluğu*'nun senaryosu, kuşkusuz, ancak filmin çevrilmesinden sonra yayınlandı; ama birçok senaryonun filmin çevrilmesi sırasında ya da daha önce sinema dergilerinde yayınlandığı düşünülürse, senaryonun suçlanması olayı –abartmıyorum– sinema ürünlerinin bir önsansürüne hazırlık sayılabilir.

Gelelim çıkaracağımız sonuçlara.

Savunmanın ana bölümünde, özlü ve mantıklı kanıtlara dayanarak *Duygular İmparatorluğu* kitabının suçlanması ve kovuşturulmasının ne kadar haksız olduğunu gösterdim. Bütün yollar denenerek, her ne pahasına olursa olsun suçlanmamın ve kovuşturmaya uğramamın istenildiğini anlattım. Savunmamın son bölümünde, *Duyular İmparatorluğu* kitabı hakkında mahkemece dava açılmasının filmi karalamak ve suçlamak için yalnızca bir bahane olduğunu söyledim. Gerçekten de, sinemaya yapılan baskının tarihine inilecek olursa, baskı mekanizmasının *Duyular İmparatorluğu*'na saldırıda bulunmamasının olanaksız olduğu görülür.

Polis ve savcılık beni suçlayarak ve hakkımda dava açarak adeta tarihsel bir zorunluluğu yerine getirdiğine inanmaktadır.

Böylesi bir tarih, gene de, önemsemeden geçilebilir mi?

Hukukçuların uymaları gereken ilkenin "suçlardan nefret etmek, insandan nefret etmemek" olduğunu duydum. Oysa şu durumda polis ve savcılık terimleri tersine çevirdiler. Şu durumda, suç yok. İnsandan nefret eden polis ve savcılık bir suç icadetti.

Polis ve savcılık, Japonya'da cinsellik düşüncesine karşı konulan engellerden ortak bir yapım aracılığıyla sıyrılmayı bilmiş insana karşı nefret duydu. Aynı insan *Kara Kar*'a ve "Nikkatsu–Porno"ya karşı açılan iki dava da savunmanın tanığı olmuş, sanıkların serbest bırakılması gerektiğini ileri sürmüştü. Ayrıca, ceza yasasının 175. Maddesinin üzücü ve saçma bir madde olduğunu da iddia etmişti. Polis ve savcılık bu adama karşı nefret duyuyorlardı.

İşte bu nefretten dolayı da bir suç icadettiler.

Bu, daha çok düzmece bir suçlamayı andırıyor.

Düzmece bir suçlama –bir masuma, haksız yere yüklenen bir suçun sözkonusu olduğunu açıklamak gereksiz– işlenmiş bir cinayette suçlu bulunamayınca suçsuz bir adamın tuzağa düşürülmesi anlamına geliyor.

Eskiden, davaların imparator adına açıldığı dönemlerde, Japon polisi ve savcılığı çok sayıda sahte suçlu bulurdu. Yoşida Monte Kristo[12] ve yaşlı Kato Şin'içi [13] gibi sahte suçluların

12. Yoşida Işimatsu (1879–1963), işlemediği bir suç için yaşamının yirmiiki yılını hapiste (1913–1935) geçirdi, daha sonra şartlı tahliye edildi. Sürekli suçsuz olduğunu söyledi. Savaştan sonra iki kez davasının yeniden görülmesini talep etti. 28 Şubat 1963'de suçsuzluğu mahkeme kararıyla belgelendi. Aynı yılın Aralığında öldü. Bıkıp usanmadan suçsuzluğunu belirtmesi ve suçsuzluğunun kabul edilmesine kadar gösterdiği direnci ve sağlam karakteri onun Yoşida Monte–Kristo adını almasına neden oldu.

13. 1915 yılı yazı. Yamagata ilinin bir dağ köyünde bir kömürcü öldürüldü. Kato Şin'içi (24 yaşında), cinayet zanlısı olarak tutuklandı. Tutuklanan ikinci bir şahsın tanıklığına dayanan mahkeme, Kano'yu, suçsuz olduğunu söylemeyi sürdürmesine karşın yaşam boyu kürek cezasına mahkum etti. Sanığın ailesi dağıldı. 1930'da gözetim altında tahliye oldu. İkinci Dünya Savaşından sonra altı kez davasının yeniden görülmesini talep etti. 1977'de suçsuz olduğu kabul edildi. Kato, şimdilerde 86 yaşındadır.

uğradıkları işkenceleri ortaya koyan belgeler bizi yürekten yaralamaktadır. Ve savaş sonrasının Japonyası'nda bile bu düzmece suçlamalar ortadan kalkmadı: Matsukava olayı[14], Yakai olayı[15], Hirosaki üniversitesi profesörünün karısının öldürülmesi olayı[16] (bu olayın suçlu olduğu ileri sürülen sanığı yakın bir dönemde aklanmıştır) ve şimdilerde bile çözülememiş çok sayıda olay.

Düzmece suçlamalara yol açan nedir? Polis, suçu işleyeni tutuklayamazsa saygınlığının ve otoritesinin zedeleneceği telaşına kapılıyor. Tutuklanan kişinin suçlu olmadığı anlaşılsa bile hata açığa vurulmuyor, zira polisin otoritesi ve saygınlığı hâlâ işin içinde. Savcılık, hemen hemen her durumda polisin yetkisine ve saygınlığına zarar vermeyecek bir tutum izliyor. Böylece yalanların dokusu gitgide kalınlaşıyor. Mahkeme bile karar alırken polisin yetkisini ve otoritesini korumayı temel amaç edinebiliyor. Bu durumda ortaya düzmece suçlamaların çıkmasına hiç şaşmamak gerekir.

Duyular İmparatorluğu'nda da düzmece suçlama sözkonusudur: İşte, her şeyden önce ortaya koymayı istediğim şey bu.

14. 17 Ağustos 1947. Matsukava garı yakınlarında, Tohoku hattı (Tokyo'nun kuzeyi) üstünde bir tren devrildi. Pek çok sendikacı ile Komünist Partisi üyesi tutuklandı. Bazı noktalar karanlıkta kaldığından ve kanıtlar yetersiz olduğundan dolayı yargıtay suçlamayı reddetti ve tutuklanan kişileri akladı.

15. 24 Ocak 1951. Yakai'de (Yamaguçi'nin ili) yaşlı bir çiftçi öldürülüp soyuldu. Beş kişinin suçlu olduğu açıklandı. Bunlardan itiraflarda bulunan biri kürek cezasına çarptırıldı, diğer dördü (bunlardan biri ölüm cezasına mahkum edilmişti) suçsuz olduğunu söylemeyi sürdürdü. Savcılık yalnızca itirafta bulunan sanığın söylediklerine dayanarak bunları da suçlu buldu. Savunma, sözkonusu itiraflarda bulunan gerçekdışı ve çelişkili niteliğini kanıtlarla ortaya koydu. Avukat Masaki Hiroşi, polisin ilk şahsı zorla itiraf a zorladığını halka açıkladı (bu konuda yazdığı kitap en çok satan kitaplardan biri oldu). İmai Tadaşi'nin büyük bir başarı kazanan *Gün Ortasında Gölgeler* adlı filmi bu konuyu işler.

16. 1949 Yazı. Hirosaki Üniversitesinden bir profesörün karısı Matsunaga Suzuko öldürüldü. Nasu Takaşi, onu öldürmekten tutuklandı. Suçsuzluğunu sürekli haykıran bu kişi 1953'de onbeş yıl hapse mahkum oldu. 1963'te gözetim altında tahliyesine karar verildi ve 1971'de cinayetin gerçek katili teslim oldu. Nasu Takaşi, davasının yeniden gözden geçirilmesini istedi. 1974'te isteği reddedildi. Nihayet, 1977'de dava yeniden görüldü ve Nasu Takaşi'nin suçsuzluğuna karar verildi.

Filme gelince, polis bile burada bir suç olduğunu ortaya koyamadı. Bununla birlikte, bir suçlu istiyordu. Çünkü çevrilip bitirilmiş olan *Duyular İmparatorluğu* gibi bir filmin suçlusunun bulunamaması, polisin otoritesine ve saygınlığına zarar veriyordu.

O zaman, polis bir "suç" uydurdu: *Duyular İmparatorluğu* kitabındaki fotoğrafların "müstehcen" olduğunu açıkladı.

Genelde düzmece suçlamalarda ortada işlenen bir suç vardır ama suçlu yoktur; suçlu bulunamadığından alelacele bir tane yaratılır.

Duyular İmparatorluğu'nda durum bunun tam tersidir: Ortada "suç" olmadığı halde suçlu önceden varolduğundan alelacele bir "suç" uyduruldu. Bu açıdan bakıldığında, sözkonusu düzmece suçlama diğerlerinden çok daha alçakçadır. Oysa her iki düzmece suç türünün ortak bir noktası var: Bu da polisin otoritesinin ve saygınlığının sözkonusu olmasından dolayı bir suçlu ya da bir suç uydurulmasıdır. İşte, düzmece bir suçlamanın kurbanı olduğumu öne sürmemin nedeni bu.

Ortada suç olmadığı halde, bir suçlu uyduruluyor. Adaletin bu şekilde ters yüz edilmesine göz yumulabilir mi?

Polis ve savcılık bu tür alçakça eylemlere hiç de az başvurmuyor. Genelde, "polis" ve "savcılık" terimlerinin yerine *"iktidar"* sözcüğü konulabilir. Kuşkusuz, ne bütün iktidarların ne de belirli bir iktidarın sürekli kötülüğe eğilimli icraatlarda bulunduğunu söylemek istiyorum. Ama gücünü göstermesi gerekmeyen bir dönemde bile, bozulmuş bir iktidar, sözkonusu gücünü göstermek ister. Gücünü göstermenin en çabuk yolu da ortada suç olmasa bile bir "suçlu" uydurarak saldırıya geçmektir.

Savaş sonrası Japonyası'ndaki anayasa sansüre son vermişti ve iktidarın düşünce özgürlüğüne karşı gücünü gösterme araçları ortadan kaldırılmıştı. Bununla birlikte yalnızca



Tutku İmparatorluğu/Duygu İmparatorluğu

bir tanesi kaldı, yani yanlışlıkla kaldı: Bu da ceza yasasının 175. Maddesidir. İktidarın, ceza yasasının 175. Maddesine bu kadar ısrarla bağlanmasını aslında anlıyorum. Sözkonusu madde, iktidarın halkın düşüncelerini ezerek gücünü göstermedeki tek aracıdır.

Bu açıdan bakıldığında, ceza yasasının 175. Maddesi, yalnızca "müstehcenliği" düzenleyen bir madde değildir artık. Başlangıçtaki amacı bu olmakla birlikte, bunun günümüzde hiçbir anlamı yoktur. Bütün "müstehcenlik" davaları gerçek-

te düzmece suçlamalardan kaynaklanmaktadır. "Müstehcenlik"ten suçlu bulunanlar haksız yere suçlanmışlardır. Bugün gene bu noktaya geldik: Devlet gücünü ortaya koyuyor; ceza yasasının 175. Maddesi (tek amacı, iktidarın halka "sizlerin dilediğinizce hareket etmenize izin verilmeyecektir" deme olanağını yaratması) gereğince hüküm giyenlerse, aslında, "müstehcenlik"le suçlanan sanıklar olarak değil de iktidara karşı gelen kişiler olarak yargılanmaktadırlar.

Sanırım ben de bugün, mahkeme karşısına iktidara karşı gelen biri olarak çıktım.

Mahkemeye çıkarılmam zorunlu muydu?

Güçlü kişilikleriyle bu yolu seçmemde ve hâlâ ayakta kalmamda yardımcı olan hocalarımdan ikisini düşünüyorum yeniden: Bu iki hoca, Masaki Hiroşi ve Suekava Hiroşi.

1950'de Kyoto Üniversitesinde hukuk öğrenimine başladığımda ilk işim, Profesör Suekava yönetiminde, İvanami yayınları arasında çıkan *Öğrenciler İçin Altı Kanun Derlemesi*'ni edinmek oldu. Bugün, savunmamı yaparken, bu derleme elimdeydi. Üniversitedeyken durumum iyi olmadığından, *Altı Kanun Derlemesi*'ni takım halinde satın alamamıştım, üniversite biter bitmez de hukuk dünyasından uzaklaştım.

Bu derleme kadar profesör Suekava'nın önsözü de uzun süre bana destek oldu. Sözkonusu önsözde Jhering'in *Hakların Savunulması İçin Mücadele*'sinin başlangıç bölümünden şu cümleler alınmış:

"Hukukun amacı barıştır, barışa ulaşmanın yolu da mücadele etmekten geçer. Hukuk, yasadışı kişilerin yasaları çiğnemelerine karşı çıkarken (ve bu, kuşkusuz dünya varoldukça sürecektir) mücadele etmekten vazgeçemez. Mücadele, hukukun adeta yaşam kaynağıdır. Bunlar çok çeşitlidir: Halkın mücadelesi, devletin iktidar mücadelesi, sınıfların mücadelesi, bireylerin mücadelesi."

Profesör Suekava, sözkonusu cümlelerin yorumu ve anla-

mı kuşkusuz bireyden bireye değişecektir diye yazar. Kendi açımdan, bu sözcükler bana, bütün yaşamım boyunca hukuk için mücadele etmeyi sürdüren biri olma kararını verdirdi. Hukuk sorunları sözkonusu olunca, insanların kurtuluşu ve özgürlüğü için mücadeleyi asla bırakmama kararı aldım.

Bu kararı aldığım sıralarda, bu davada savunmamı üstlenen Avukat Uçida Takehiro ile Bağımsız Öğrenci Derneğinin bir toplantısında karşılaşıp tanıştık. O dönemde bu grubun etkinlikleri, bizler için sözcüğün tam anlamıyla insanların kurtuluşu ve özgürlüğü için mücedele demekti.

Bu, yaklaşık otuz yıl önceydi: Kuşkusuz, yaşamını uzaktan izlemekle birlikte Uçida'nın hukuk alanında benim gençlik ideallerimden birini gerçekleştirerek insan haklarının ve özgürlüğünün sağlanması ve korunması için mücadelesini vargücüyle sürdürdüğüne inanıyorum. Uçida ve güvenilir dostları tarafından savunulmak benim için bir onurdur.

Gene de geçmiş yaşamıma göz attığımda utanıyorum. Kuşkusuz, insan özgürlüğü ve kurtuluşu için mücadele çizgisinin dışına çıkmadım ama bu mücadelelerde bir yığın hata yaptığımı sanıyorum.

Sözkonusu hataların en büyüğü, bu özgürlük ve kurtuluşun tepeden inme kabul ettirileceğine ve savaş öncesinde imparatorluk üniversiteleri denilen üniversitelerde okuyanların oluşturdukları kavram ve kuramlardan hareketle insanın özgürlüğünün ve kurtuluşunun gerçekleştirilebileceğine inanmış olmamdı.

Bu son yıllarda hatalı düşünceleri yavaş yavaş terkettim. Bugün, artık kafamdaki esin ve düşüncelerimde yalnızca toplumun aşağı tabakalarındaki kadınların karşılaştıkları güçlüklere yer vermeyi istiyorum.

İşte *Duyular İmparatorluğu*'nu bu düşünceyle gerçekleştirdim. Burada, başkişi olarak, aşk yüzünden sevgilisini öldü-

rüp onun erkeklik organını kesen ve bunu sürekli yanında taşıyarak gezinen Abe Sada'yı ele aldım.

Son filmim olan *Aşk Hortlağı*'nın[17] (*Tutku İmparatorluğu* diye de anılır) da başkişisi Meiji dönemi Japonyası'nda yoksul bir köyde yaşayan Tsukada Seki adlı bir kadındır. Bu kadın kocasını öldürdükten sonra, aşığıyla birlikte sürekli, kocasının hayaleti tarafından rahatsız edilir: Kadın, sonunda tutuklanır ve idama mahkum edilir. *Tutku İmparatorluğu*'nda yer alan "tutku" sözcüğü aynı zamanda "tutkuların ateşi" ya da "aşk ve nefret" olarak da çevrilebilir; bu sözcükte "kurban" anlamı da vardır. Bugün, esin ve düşüncelerimde yalnızca bu kadınların yaşadığı, yani O-sada ve O-seki'nin[18] yaşamış oldukları "kurban"ın yaşamı yer alabilir.

Bu davanın esas konusu düşünme ve ifade özgürlüğü olduğuna göre anlatılanı gören, okuyan, dinleyen insanların özgürlüğünü kapsamadığı sürece bu tartışma bana anlamsız görünüyor.

Bütün bunları söylememin nedeni, eskiden duygu ve düşüncelerimi açıklamaktan gurur duymamdı; oysa bugün bütün bunlardan utanç duyuyorum. Utanç duyuyorum çünkü acılarını dile getirmek, iletmek için en küçük bir olanak dahi bulamadan yaşamış ve ölmüş olan o adsız kadınların yaşamı benimkine kıyasla son derece asildi.

Düşünce ve duygularını dile getiren insanlar ve bu insanların düşüncelerinin yeraldığı yapıtlar, acılarını anlatamadan yaşamlarını sürdürmüş olan O-sada ve O-seki gibi varlıklarla anlam kazanmaktadır. Önceliklerin sırasını değiştirmemek gerekir.

Burada, mahkeme karşısında verdiğim mücadele de bu

17. Türkiye'de *Duygu İmparatorluğu* adıyla gösterilmiştir.
18. *O* eki onurlandırmak için konulmuştur.

açıdan ele alınmalıdır; benim için önemli olan yalnızca cinsel düşünce özgürlüğüdür; daha doğrusu bu tür eserleri görmek, okumak, dinlemek isteyenlerin özgürlüğü.

Biraz önce, devlete karşı olduğumdan mahkeme önüne çıkarıldığımı söylemiştim. İktidarın temsilcilerinde de bu izlenimi uyandırmış olmalıyım. Ama bu, gerçekte doğru değil. Nihayet gerçekte doğru olanı söyleyelim.

Bugün burada olmamın nedeni sevgi. O-sada ve O-seki gibi bir kurban yaşamı sürdürmeye mahkum edilmiş kadınlara karşı duyduğum sevgi yüzünden buradayım. Bu kadınlar için, özellikle onlar için, cinsel düşünce özgürlüğünü yaymak gerektiğine, dolayısıyla da bir gün tam bir özgürlüğe ulaşılması gerekeceğine sonsuz inancım var çünkü.

Bugün sağ kolumda O-sada, solumdaysa O-seki olduğu halde mahkeme önündeyim.

Sayın mahkeme başkanı ve siz sayın yargıçlar, tarihin en yüce mahkemesinin yalnızca bütün insanları değil, bütün canlıları da kucaklayan sevgi üstüne kurulmuş bir mahkeme olacağı düşüncesindeyim. Ve gün gelecek bu mahkeme, bizi bir ışık bulutu üstünde yükseltecek, başımıza çiçeklerden bir taç geçirip bizi göklerin yücelerine götürecek.

O günü beklerken bizler için en önemli şey, günümüz Japonyası'nda yaşayan Japonların mutluluğudur. Kendime şu soruyu soruyorum: Özgür bireylerin oluşturduğu Japon halkının görmek istediği şeyi görme, duymak istediği şeyi duyma, okumak istediğini okuma hakkına sahip olabilmesi için – kendi mutluluğum için değil, bütün Japonların mutluluğu için – ne yapmalı?

Bu soru benim için önemli olduğundan, davanın bundan sonraki seyri için savcılar, avukatlar ve biz sanıkların samimi davranıp tutarlı, somut bir ispatlamaya ve kanıtlara dayalı bir tartışmayla konuyu mutlu sona bağlamamızı dilerim.

Savunmama burada son veriyorum.

(27 Şubat 1978)

Filmografi

Kısa Metrajlı Sinema Filmleri

1959 Asu no Taiyo (*Yarının Güneşi*)
1959 Yunbogi no Nikki (*Yunbogi'nin Günlüğü*)

Televizyon Filmleri

1962 Kori no Naka no Seişun (*Buz Altındaki Gençlik*)
1963 Wasurerareta Kogun (*Unutulmuş Ordu*)
1964 Aisurebakoso (*Çünkü Seni Seviyorum*)
Aru Kokutetsu Jomuin (*Bir Devlet Demiryolu Görevlisi*)
Gimei Şojo (*Şate Adlı Kız*)
Aogeba Totoşi (*Hocamın Değerli Derslerini Bir Daha Düşünürken*)
Hankotsu no Toride : Haçinosu-jo (*Bir Asinin Şatosu*)
"Çita Niseigo" Taiheio Odan (*"Çita Niseigo" Gemisinin Pasifik Yolculuğu*)
Ajia no Akebono (*Asya'do Günün Ağarması*)
1965 Gyosen Sonansu (*Sürtme Ağı Çeken Gemi Vakası*)
1968 Daitoa Senso (*Pasifik Savaşı*)
1969 Mo-Taku-To to Bunka Daikakumei (*Mao Zedung ve Kültür Devrimi*)
1972 Kyojin-Gun (*Devler*)
Joi Bangla! (*Joi Bangla!*)
Goze-Momoku no Onna-tabigeinin Goze-Goze (*Kör Müzisyenlerin Yolculuğu*)
1973 Bengal no çiçi Laman (*Bengal Baba*)
1975 İkiteiru Nihonkai Kaisen (*Tsuşima Çatışması*)
1976 Ogon no Daiçi Bengal (*Altın Bengal Toprağı*)
Denki-Mo-Taku-To (*Mao Yolu*)
İkiteiru Umi no Bohyo (*Denizin Dibindeki Unutulmaz Mezar*)
İkiteiru Gyokusai no Şima (*Son Çarpışma Adası*)
1977 Yokoi Şoiçi-Guanto 28 nen no nazo o ou (*Yokoi ve Guam Adasındaki 28 yıllık Esrarengiz Yaşamı*)
Şişa wa itsumademo wakai (*Ölüler Her Zaman Gençtir*)



Oşima, *Tören* filminin çekim çalışmalarında

Uzun Metrajlı Sinema Filmleri

1959 Ai to Kibo no Maçi (*Aşk ve Umut Kenti.* Başlangıçta: *Güvercin Satıcısı*)
1960 Seişun Zankoku Monogatari (*Gençliğin Acımasız Öyküleri*)
Taiyo no Hakaba (*Güneşin Mezarı*)
Nihon no Yoru to Kiri (*Japonya'da Gece ve Sis*)
1961 Şiiku (*Beslenecek Bir Hayvan*)
1962 Amakusa Şiro Tokisada (*Asi* ya da *Asi Şiro Amakusa'nın Öyküsü*)
1964 Çiisana Boken Ryoko (*Küçük Bir Çocuğun İlk Macerası*)
Wataşi wa Bellett (*İşte Ben, Bellett*)
Etsuraku (*Zevkler*)
1966 Hakuçu no Torima (*Gündüz Sapığı*)

1967 Ninja Bugeço (*Ninjaların Gizli Notları*)
Nihon Şunka-ko (*Japonya'da Açık Şarkılar Üstüne*)
Muri-Şinju Nihon no Natsu (*Japon Yazı, Çifte İntihar*)
1968 Koşikei (*İpe Çekme*)
Kaettekita Yopparai (*Üç Ayyaşın Dönüşü*)
Şinjuku Dorobo Nikki (*Şinjuku Hırsızının Günlüğü*)
1969 Şonen (*Küçük Oğlan*)
1970 Tokyo Senso Sengo Hiwa (*Tokyo'nun Savaş ve Savaş Sonrası Gizli Tarihi*; altbaşlık: *Eiga de İşo o Nokoşite Şinda Otoko no Monogatari* (Vasiyetname Olarak Bir Film Bırakan Bir Gencin Öyküsü)
1971 Gişiki (*Tören*)
1972 Niatsu no Imoto (*Yaz için Küçük Bir Kızkardeş*)
1976 Ai no Corrida (*Duyular İmparatorluğu*)
1978 Ai no Borei (*Tutku İmparatorluğu*. Türkiye'de *Duygu İmparatorluğu* adıyla oynadı)
1983 Senjo no Merry Xmas/Merry Xmas, Mr. Lawrence (*Türkiye'de Furyo* adıyla oynadı)
1986 Max mon amour (*Max Aşkım*)

Sinema kuramından otobiyografiye, çok farklı renklerdeki yazıların derlendiği bu kitap, sevenlerin Oşima'yı daha yakından tanımalarını, sadece "adını duymuş" olanların onu keşfetmelerini sağlayacaktır. *Duyular İmparatorluğu* filmi için yaptığı "savunma" dahil tüm bu metinler, "müstehcenlik" suçlamasını topluma iade eden sinemacı Oşima'nın yenilikçi kimliğini gözler önüne sermektedir. Donup kalmış, tutucu bir dünyanın sınırlarını zorlayıp aşmak; işte Oşima için "özgürlüğe giden yol" budur.

KDV DAHİL

ISBN 975-414-097-9