

ZEN DÜŞÜNCESİNDEN OZU SİNEMASININ ARKETİPLERİNE

Bilal SERT*

ÖZ

Doğunun klasik mirasının esinleriyle yüklü olan Yasujiro Ozu sineması, geleneksel Japon düşüncesi ve estetiğini sinemanın araçlarını kullanarak yeniden üretir. Ozu'nun film yapma biçimi Doğu düşüncesinden, daha özel olarak da Zen kültürü ve sanatından beslenmiştir. Zen düşüncesi, son derece yüksek felsefi-estetik üretimlerinden sıradan gündelik yaşam pratiklerine kadar bütün bir Japon kültürüne sirayet etmiş ve ona belirli bir biçim vermiştir. Geleneksel Japon sanatının özünü oluşturan Zen düşüncesi, Ozu'nun filmlerine, hiçbir zorlama olmaksızın, kendiliğinden bir akışla nüfuz eder. Bu bakımdan Zen, Ozu'nun sürekli eksiltmeler yoluyla ulaştığı stilistik sadeliğinin; sabırlı, sakin ve zarif üslubunun; daima saygılı bir mesafeyi gözetken kamerasının ve sıradan hikayeleri, boş mekanları ve değişmeyen kareleri ile bize zamanın doğasını hissettiren sinemasının arketiplerini oluşturur. Bu sebeple bu çalışmada Zen düşüncesi ve sanatı, Ozu'nun filmlerine de etki eden temel nitelikleri bakımından ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ozu, Sinema, Zen Felsefesi, Japon Sineması, Geleneksel Sanat.

FROM ZEN THOUGHT TO THE ARCHETYPES OF OZU CINEMA

ABSTRACT

Imbued with the inspiration of the classical heritage of the East, Yasujiro Ozu cinema reproduces traditional Japanese thought and aesthetics using the tools of cinema. Ozu's way of making films was inspired by Eastern thought, more specifically Zen culture and art. Zen thought permeated and gave it a certain form, from its extremely high philosophical-aesthetic productions to ordinary daily life practices, to an entire Japanese culture. Zen thought, which forms the essence of traditional Japanese art, permeates Ozu's films in a spontaneous flow, without any compulsion. In this respect, Zen argues that Ozu's stylistic simplicity, which he achieves through constant subtractions; patient, calm and elegant style; It is the archetype of its camera, which always respects a respectful distance, and its cinema, which makes us feel the nature of time with its ordinary stories, empty spaces and unchanging frames. For this reason, in this study, Zen thought and art are discussed in terms of the basic qualities that also influenced Ozu's films.

Keywords: Ozu, Cinema, Zen Philosophy, Japanese Cinema, Traditional Art.

Atf: SERT, B. (2022). "Zen Düşüncesinden Ozu Sinemasının Arketiplerine", İMGELEM, 6 (11): 477-500.

Citation: SERT, B. (2022). "From Zen Thought to the Archetypes of Ozu Cinema", İMGELEM, 6 (11): 477-500.

Başvuru / Received: 02 Kasım 2022 / 02 November 2022

Kabul / Accepted: 30 Kasım 2022 / 30 November 2022

Derleme Makale / Review Article.

EXTENDED ABSTRACT

To be able to sense existence does not allow us to distinguish one thing from another in essence, to look at it from the outside; nothing is separate or alien from each other. Time in Zen thought and art; free from the passion for speed, progress, and change; beginning and end flow with a cyclical rhythm that connects the changing and the unchanging.

To penetrate Zen art, it is necessary to mention another concept that is at least as important: "*mono no aware*". Mono no aware, like all principles of Zen philosophy, is an

* Öğr. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-mail: bilalsert@cumhuriyet.edu.tr ORCID Numarası: 0000-0003-2343-2829

expression of an emotion that appeals to aesthetic sensibility and becomes almost tangible in Zen art. *Mono no aware*; derived from the word "aware," which means awareness, sensitivity, and sadness (Schrader 2008: 45).

Tracing the aesthetic qualities that persist in all its traditional forms of Japanese Zen art is essential to understanding Ozu's cinematographic genius. This aesthetic sensitivity to an entire being finds expression in Zen art through various formal and thematic elements. The most important of these are the elements of lack, emptiness, and desolation, which introduce us to the concept of "*mu*", another main principle of Zen art. However, the elements such as absence or emptiness discussed here do not express negativity in any way. All Zen principles are projections of a flawed, incomplete, diminished, reduced, and almost impoverished conception of beauty.

A Japanese artist tends to express his feelings with the least brush strokes, fewer lines, fewer colors, or the least words. The systematic and continuous reduction of technique, form, and narrative in Ozu films reflects the same tendency. These "artless" films, filled with appearances, flow, and rhythm of daily life and do not include any dramatic events outside of ordinary situations, offer us the most competent examples of Zen art.

With all these aesthetic choices it offers, the world of Zen makes possible an experience that transcends optical boundaries between the work and its receiver. Both the artist and the viewer find the possibility of transcending their own existence in the time-world of the work, of sensing the infinite (*mono no aware*) through the images of impermanence. Thus, Zen art rises to the dimension of temporality desired by all the arts; it gives us the freedom to slow down, repeat, deepen, and think calmly. With all these qualities, the world of Zen is the world that fills Ozu's films with its own emptiness.

It is possible to see that the aesthetic codes that determine traditional arts paint the artistic productions of modern times with their colors. But astonishingly, the traditional style can be combined with the cinematographer, a completely modern and technical device, and imposes a completely different regime of vision, in such a peaceful harmony. In this respect, Ozu both encompasses tradition and transcends it by reproducing it.

Inspired by Zen thought, Ozu tends not to see anything as an element external to man, but to establish a kind of equality between things. The film's characters come and go through a never-changing temporal cycle and an infinitely expanded now. Ozu's gaze, therefore, wanders over empty spaces.

The element of repetition, used to create a deepening and ritual effect in Zen art, encompasses not only Ozu's technique but also his highly unpretentious thematic choices. A simple excerpt of the life of an ordinary Japanese middle-class family has been the basis of many of Ozu's films since the beginning of his career. But in none of Ozu's films, conflict is not a dominant element of the narrative. In him, conflict is the ground for reconciliation. Ozu's films appear to be completely contrary to the narrative structure of the Western tradition of tragedy and drama, both thematically and formally. For Ozu, kneaded with Zen aesthetics, originality or difference is not a value.

Like a typical Zen artist, Ozu undergoes ceremonial rigor. So much so that before proceeding to the shooting stage, every detail was arranged in such a way as not to allow any randomness. He went into seclusion for months with the screenwriter Kogo Node, with whom he worked on thirteen of his fifteen post-war films, and after identifying each frame and every word of the film, he mechanically records the movie without any changes.

The question of modernization is one of Ozu's dominant themes, especially in terms of its profound effects on post-war Japanese society. However, various representations of traditional culture; tea ceremonies, Japanese paintings, and Zen gardens; are displayed again and again with the same passionate commitment as aesthetic references to everyday life.

Ozu does not take a conservative stance in the clash of tradition and modernity. The impact of Westernization is clear, tradition is unraveling, and the sadness of loss fills Ozu's frame. But the look of his camera is never judgmental. It offers neither a solution nor a prescription, persistently avoiding a didactic effect. Ozu aestheticizes the problem of modernization.

Ozu tells us a story, but his goal is not to tell a story. In his stories, separation, loneliness, death, and their consent to their inevitable cycle, which fits into the rhythm of time, surround the work with *mono no aware* sense as a kind of sanctioned unhappiness. These stories accumulate time to drop by drop in space.

GİRİŞ

Sinema; tekniğin, endüstrinin ve kitleliliğin egemen olduğu yirminci yüzyılın en karakteristik sanatsal formudur. Başlangıçta yalnızca teknik bir buluş, basit bir kitlesele eğlence aracı olarak görülen sinematografin özgün bir sanatsal ifade aracı olarak itibar kazanması, sanatla endüstrinin çelişik doğasını uzlaştırmayı başaran pek çok öncü ismin dehasının ürünüdür. Japon yönetmen Yasujiro Ozu, bu isimler arasında son derece ayrıcalıklı bir yere

sahiptir. O, sinemanın bağımsız bir sanatsal form olarak saygınlık kazanmasına destek olmakla kalmaz; onu saflaştırmak, onun içkin imkânlarını ortaya çıkarmak ister. Üstelik bunu sinemaya yabancı bir kültürün, kendi kültürünün kodlarını referans alarak yapar. Batılı bir görme rejiminin ürünü olan sinema, Ozu'nun ellerinde Doğulu bir bakışa bürünür.

Yasujiro Ozu (12 Aralık 1903-12 Aralık 1963), 1927'de başladığı yönetmenlik kariyerine tam elli üç film sığdırmıştır; ancak 1940'lı yıllardan sonra çektiği filmler onun üslubunun en olgun örneklerini sunmaktadır. Bilhassa II. Dünya Savaşı sonrası çektiği filmlerin her biri, onun tarzını karakterize eden örneklerdir. Bununla birlikte, çağdaşı olan Akira Kurosava ve Kenji Migozuçi gibi Japon yönetmenlerin aksine, 1960'lı yıllara kadar filmleri Batılı izleyiciye neredeyse hiç ulaşmamıştır; zira bu filmler, Batıda anlaşılamayacak ve takdir edilemeyecek kadar yerel bulunur; bir başka ifade ile Ozu fazlasıyla "Japon"dur (Kiju 2003: xiii). Pek çok sinema eleştirmeni için de Ozu, "tüm yönetmenler içinde en Japon" olanıdır; onun üslubu "gerçek Japon tadına" sahiptir (Kiju 2003: xiii; Richie 1977: xi; URL-1). Ancak 70'lerden itibaren Ozu'nun filmleri, sinema izleyicisinden çok yönetmenler arasında büyük etki yaratmaya başlar. Özellikle başyapıtı sayılan *Tokyo Hikâyesi* (*Tokyo Monogatari*, 1953), sinema tarihinin en iyi filmleri arasında gösterilir.¹

Ozu'ya sinemanın en Japon yönetmeni payesini kazandıran şey, onun tutkulu bir ısrarla kendi kültürünün arketiplerine yoğunlaşması, sinemasını bütün bir Japon sanatına istikamet veren Zen estetiğinin ilkeleri ile yoğurmasıdır. Bu ilkeler, neredeyse sanatın bütün Doğulu formlarını kuşatan ve Batının mimetik bakışının dışında kalan çok daha farklı bir görme biçimine dayanır. Burada söz konusu olan, -Batılı sanatın aksine- özgünlük, çeşitlilik ve yayılma tutkusu değil; tekrarın, tek biçimliliğin ve derinleşmenin arayışı; bir iç aleme dalış, bir ritüel, bir sonsuzluk etkisidir. Schrader (2008: 46), bütün geleneksel Doğulu sanatlarda biçimin "sonsuz şimdi'yi oluşturan bir ritüel" olduğunu söyler. Ozu da Zen estetiğinden aldığı ilhamla, sonsuzun betimlemesine ulaşmak için eserini zamansallığa, sonsuza dek genişlemiş bir

¹ 1932 yılında *British Film Institute* tarafından kurulan *Sight & Sound* dergisi, 1992 ve 2012'de olmak üzere iki kez, *Tokyo Story*'yi "tüm zamanların en büyük üç filminden biri" olarak nitelendirir. Derginin 2012'deki sıralamasında *Tokyo Story*, listenin ilk sırasında yer alır (<https://www.imdb.com/list/ls008166033/>). 2000 yılında, film eleştirmeni Derek Malcolm, *Century of Films*'de *Tokyo Story*'yi sinema tarihinin en iyi filmi olarak gösterir. 2005'te *Halliwel's Film Guide*, *Tokyo Story*'yi "En İyi 1000 Film" listesinde bir numaraya yerleştirir. *Tokyo Story*, her on yılda bir film yönetmenlerinin oylarıyla belirlenen *Sight & Sound*'un en iyi filmler listesinde ilk sıralarda yer almaya devam etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, University of Michigan, Ann Arbor 2003.

şimdi'ye açar. Bu, “*Sanatsal güzellik, sonlu bir şeyde betimlenen sonsuzdur*” diyen Hegel'in tanımıyla oldukça uyumlu bir seçimdir (akt.: Farago 2006: 133).

Ozu'nun bütün eserleri, gelip geçici olanın imgeleri aracılığı ile hiç değişmeyen zamanın sonsuzluğunu duyumsatır. Bunun için teknik, biçim ve anlatı sistematik ve sürekli olarak eksiltir; eser çatışma ve trajedi unsurlarından arındırılarak günlük hayatın sıradan akışına uydurulur; olay örgüsünün gerektirmediği ara görüntülerle, boş mekanlar ve sessiz planlarla insan odaklı olmayan bir yapı inşa edilir. Böylece yalnız zamanın ve onun sonsuz çevrimlerinin bilinçli bir ifadesine ulaşır. Bütün bunlar, -şağıda etraflıca açıklanacak olan- Zen estetiğinin temel yasalarının sinematik bir tezahürüdür. Ozu'nun kadrajı, Zen'in özniteliği olan boşluk ve sessizlikle doludur. Yakaladığı o zarif dinginlik sayesinde, karakterler gibi izleyiciler de sonsuza dek genişlemiş bir şimdi'nin içinden sonlu varoluşlarının hüznü ile gelip geçerler.

Ozu, gelenekten aldığı ilhamla, eser ve alıcısı arasında optik sınırların ötesinde bir deneyimi mümkün kılar. Kendi kültürünün en yerel unsurlarından hareketle son derece evrensel bir duyuşa ulaşmaya muktedir olur. Kant'ın estetik yargının doğasıyla ilgili terimlerinden istifade ederek, Ozu'nun hem “öznel” hem de “evrensel” bir yargıyı tetiklediğini söylemek mümkündür (Bolla 2006: 21). Ozu bu yönüyle geleneği hem kapsamakta hem de -bambaşka bir tarihsel-estetik bağlam içinde yeniden üreterek- onu aşmaktadır.

Ozu sineması ve Zen estetiği arasındaki bu derin ilişkiyi ortaya koymak, bu çalışmanın temel amacıdır. Çalışmanın ilk bölümünde Zen düşüncesi ve sanatı “Zen Düşüncesinin Estetik Kodları” başlığı altında müstakil olarak değerlendirilmiş; ilk bölümde ele alınan temel Zen ilkelerinin Ozu sinemasındaki tematik ve biçimsel karşılıklarının incelenmesi, “Ozu Sinemasında Zen Estetiğinin İz Düşümleri” başlıklı daha sonraki bölüme bırakılmıştır. İlk bölümde Ozu sineması ile Zen ilkeleri arasındaki spesifik bağlantıların derinleştirilmesi yerine, ana konuyu hatırlatan küçük temaslarla yetinilmiş ve bu bağlantıların her biri diğer bölümlerde etraflıca değerlendirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla Zen düşüncesi ve Ozu sineması arasındaki ilişkinin Ozu'nun çeşitli filmlerinden örneklerle açıklanması da yine ilk bölümün kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu bakımdan Zen düşüncesi ve sanatının değerlendirildiği ilk bölümün, çalışmanın temel argümanının işlendiği sonraki bölümler için bir referans değeri taşıması hedeflenmiştir. Ayrıca çalışmada esas olarak, üslubunun en gelişkin örneklerini sunması bakımından, Ozu'nun 1940'lardan sonra çektiği filmlere odaklanılmıştır.

Zen Düşüncesinin Estetik Kodları

Genellikle Doğu medeniyetlerinin estetik kavrayışını karakterize eden ve farklı tonlarda da olsa bu medeniyet dairesi içindeki pek çok kültürde devamlılık gösteren birtakım temel kodların varlığından bahsetmek mümkündür. Şüphesiz Doğu ve Batının estetik geleneklerini karakterize eden ayrımlar mutlak değildir, her iki dünya görüşünün kesişip birleştiği estetik temas noktaları bulmak mümkündür. Yine de bu ayrımların varlığı ve bilhassa geleneksel zamanlardaki devamlılığı göz ardı edilemez. Dahası, -bir parça indirgemeci bir üslubu göze almak pahasına- bunlara odaklanmadan, yani bambaşka bir gerçeklik ve varlık tasavvurunun şekillendirdiği bir dünyaya adım atmakta olduğumuzu kabul etmeden Zen sanatı -ya da herhangi bir başka kadim Doğu estetiği- hakkında varacağımız yargılar yanıltıcı olabilir.² Doğu toplumlarını karakterize eden düşünme biçimi, bu toplumların Batı'dan oldukça farklı bir gerçeklik tasavvuru geliştirmesine neden olmuştur. Gerçekliğin kavranışı ile ilgili bu kökensel farklılıkları dolayısıyla Doğu ve Batı, kendilerine has estetik örüntüler geliştirmiştir. Bakışın, görmenin ve temsilin Batılı olmayan biçim ve ilkeleri Zen düşüncesinde adeta kristalize olmuş haldedir. Bu bağlamda Zen, Güvenç'in de (1979: 165) belirttiği gibi, dini ya da ahlaki bir öğreti olmaktan çok, dini ya da ahlaki öğretilerin sanatlaşması olarak da görülebilir.

Zen düşüncesi, varlığı bir bütünlük içerisinde ele alır. Gerçekliği ikili karşıtlıklar halinde ve parçalı bir biçimde kavrayan Batılı düalist ve analitik düşünme biçiminin aksine Zen, bütün varlığı aynı müşterek özden yansıyan bir "birlik" düşüncesi ile açıklar. Suzuki'ye (1997: 15) göre Zen yolu, "*ikiciliğin somut gerçeğin bir niteliği olmayıp tümüyle kavramsal bir nitelik olduğunu ve gerçeği bölmeden, sınıflamadan, yargılara vurmadan bütünlüğü içinde kavramayı öğretir*". Bu yol, analitik aklın imkanlarının dışında sezgisel bir akletme ile varlabilecek içsel

² Doğu estetiğini şekillendiren düşünce biçimi, örneğin Doğu kilisesi ikonalarını Roma üslubundan ayırırken Osmanlı minyatürlerine yaklaştıracak (Sayın 2007: 29) kadar güçlü bir genelleştirmeye imkân tanır ve bölgesel farklılıklarına rağmen klasik Batı sanatını doğuran düşünce ile belirgin bir karşıtlık sergiler. En genel hatlarıyla ifade etmek gerekirse, "geleneksel Doğu üslubu"ndan bahsettiğimizde, Batılı sanatın idealize edilmiş bir gerçeklik yanılması yaratmaya dönük mimetik ve figüratif karakterinden, merkezi perspektif yasaları ile şekillendirilmiş matematiksel dünyasından, özellikle de klasik Aristo dramının neden-sonuç bağlantısına dayalı ilerlemeci yapısından ve trajik çatışma unsurlarından oldukça uzak bir estetik evrene açılmaktayızdır. Geleneksel Doğuda sanat daha soyutlamacı, non-figüratif (hatta kimi zaman anikonik) bir eğilimden ve gerçekliği sabit bir form olarak tespit etmekten kaçan, varlığı sonsuz bir oluş olarak kavrayan bir zamansallıktan beslenir; ayrıca çatışmadan çok, varoluşu bir bütünlük olarak kavrayan düşünme biçiminin sonucu olarak uyumu öne çıkarmaya çalışır. Bu estetik evrenin Zen düşüncesi bağlamında kısa bir değerlendirmesi metnin devamında yer almaktadır. Ancak Doğu ve Batının klasik üsluplarına yönelik ayrımlar hakkında etraflıca bir değerlendirmeye girişmek bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz.: Hans Belting, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2012; France Farago, *Sanat*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2006; Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İstanbul: İnsan Yayınları, 2019; Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2007; Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2016; Banu Çakmak Duman, *Resimden Tiyatroya Doğu Sanatı Ve Batı Sanatı Arasındaki Farklılığı Toplumların Gerçekliğe Bakışı Üzerinden Okumak*, Journal Of Interdisciplinary and Intercultural Art (3/6: 11-30), 2018.

bir aydınlanma önerir. Zen yolcuları, bu aydınlanmaya *satori* adını verirler. Suzuki'nin (1997: 46) tanımıyla “*Satori, mantıksal ve çözümsel (analytic) kavrayışın tam karşıtı olan, konuların ve şeylerin özüne sezgi yoluyla bakış olarak tanımlanabilir. Daha açıkçası satoriyle ikici (dualist) olarak eğitilmiş zihnimizin bulanıklığı, karmaşası yüzünden şimdiye dek algılayamadığımız bir dünya ortaya çıkıp gözlerimizin önüne seriliverir*”.

Bu birlik düşüncesi Batının klasik düalizmine yabancı olduğu için, insanla tabiat, kültürle doğa arasında karşıtlık kuran çatışmacı/trajik bir görünüm arz etmekten de uzaktır. Bu sebeple Doğuda sanat, doğayı bir muhalif olarak gören ve insanı tabiat karşısındaki mücadelesi ile kahramanlaştıran Batılı dram, trajedi ve çatışma unsurlarından arınmıştır. Aynı birlik prensibi Zen sanatını, çatışma değil uyum üzerine inşa edecek estetik örüntüler geliştirmeye sevk etmiştir. Bu sanatın bütün geleneksel formlarına hâkim olan çatışmasızlık, modern zamanlara kadar uzanarak Ozu'nun filmlerine trajedi ve dramdan yoksunluk olarak sirayet edecektir.

Varlığı bir bütünlük halinde duyumsayabilmek, bir şeyi yekdiğerinden özsel olarak ayırmaya, ona dışardan bakmaya imkân vermez; dolayısıyla hiçbir şey birbirinden ayrı ya da birbirine yabancı değildir. Zen sanatı, her şeyin bir arada ve aynı anda, “sonsuz bir şimdi”nin içinde var olduğu kabulüne dayanan bu inancın estetik tezahürlerinden oluşur. Bu tavır, Batının düalist ve analitik gerçeklik algısıyla çeliştiği kadar, onun çizgisel ve ilerlemeci zaman telakkisi ile de uyumsuzdur. Çizgisel ve ilerlemeci zaman telakkisinin yokluğu, Zen sanatını neden-sonuç bağlantısına ve belli bir erekselliğe sıkışmış anlatı yapısından özgürleştirmiştir. Zen düşüncesi ve sanatında zaman; hız, ilerleme ve değişim tutkusundan azadedir; başlangıcı ve sonu, değişeni ve değişmeyi birbirine bağlayan çevrimsel bir ritimle akar. Antonioni'nin ifadesi ile Japonlar için “*kozmetik ile gündeliği, süren ile değişeni birbirine bağlayan tek bir ufuk, değişenin değişmeyen biçimi olarak tek ve aynı bir zaman söz konusudur*” (Antonioni 1978'den akt.: Deleuze 2021: 29). Aynı zaman algısıdır ki Ozu'nun bütün eserlerinde bize, gelip geçici olanın imgeleri aracılığı ile hiç değişmeyen zamanın sonsuzluğunu duyumsatır.

Zen sanatının özünü oluşturan bu varlık ve zaman anlayışı, ona son derece estetik bir sadelik, sabırlı ve sakin bir ritim, derin bir duyarlılık kazandırmıştır. Bu sonsuzluk duyarlılığını “*yalnızlık duygusu*” gibi bir ruhsal durumla tanımlayan Suzuki'ye (1997: 73) göre “*Bu duygu daha çok Japon'dur. Bu ruhsal durumla ya da eğer böyle denebilirse bu sanatsal öğeyle anlatmak istediğim şey Japonya'da herkesçe 'Sabi' ya da 'Wabi' diye bilinen şeydir*”. Sonsuzluğun uyandırdığı yalnızlık duygusu (*sabi*), Zen ruhunu tam anlamıyla yansıtan

kavramlardan biridir; fakat bu ruhtan yansıyan Zen sanatına nüfuz edebilmek için en az onun kadar önemli bir başka kavramdan daha bahsetmek gerekir: “*mono no aware*”.

Mono no aware; farkındalık, duyarlılık, üzüntü ya da hüznün anlamına gelen “aware” sözcüğünden türetilmiş (Schrader 2008: 45), Türkçeye “şeylerin hüznü” olarak çevrilebilecek, son derece Doğulu nüanslarla dolu bir kavramdır. Sonsuz bir döngü halinde akan zamana ve onun çevrimlerinde salınan “şeylerin” /varlığın yalnızlığına ve geçiciliğine karşı sanki bir iç çekiştir. Değişimin ve geçiciliğin kaçınılmazlığının verdiği “hüzün” ile bu duruma razı gelmenin sağladığı “huzur” hissini bir arada duyumsamayı ima eder. *Mono no aware*, bütün Zen felsefesi ilkeleri gibi, estetik duyarlılığa hitap eden ve Zen sanatında neredeyse elle tutulur hale gelen bir duygunun ifadesidir. “Sonsuzluk ve gelip geçicilik” duyarlılığının uyandırdığı “yalnızlık ve hüznü” duygusu; geleneksel Japon resminden çay törenine, şiirden çiçek düzenlemesine, *no* dansından bahçe mimarisine, müzikten günlük yaşam pratiklerine varana değin, bütün bir geleneksel hayata sanatsal bir yansıma katar. Japon Zen sanatının bütün geleneksel biçimlerinde devamlılık gösteren bu temel estetik niteliklerin izini sürmek, “bütün yönetmenler içinde en Japon olan” Ozu’nun sinematografik dehasını anlamak için zaruridir.

Bütün bir varlığa yönelen bu estetik duyarlılık, Zen sanatında çeşitli biçimsel ve tematik öğelerle ifadesini bulur. Bunların en önemlileri yokluk, boşluk ve ıssızlık unsurlarıdır ki bu unsurlar bizi Zen sanatının bir başka temel ilkesi olan “*mu*” kavramı ile tanıştır. Ancak burada ele alınan yokluk ya da boşluk gibi unsurlar hiçbir şekilde olumsuzluk ifade etmez; bunlar, zıddını mümkün kılacak bir estetik duyuş ile stilize edilir ve aynı duyuş ile alımlanır. Yani “*mu*” ile söz konusu edilen yokluk varlığı temsil eder ve burada boşluk tükenmez bir bollukla doludur. “*Mu, bir çiçek düzenlemesinin dalları arasındaki boşluktur, boşluk biçimin ayrılmaz bir parçasıdır*” (Schrader 2008: 39). Aynı şekilde boşluk, bütün bir Uzak Doğu resminin de asli unsurudur. Evrensel bir boşluk ve yokluk fikrinin belirlenimsiz ve suretsiz bıraktığı geleneksel manzara resimleri (Burckhardt 2019: 190) ya da kısacık *haiku* dizelerinin sessizliği gibi, Ozu’nun adeta eylemsizliği yönettiği filmleri de bu boşluk sanatının gücü ile doludur.

Son derece Doğulu bir görme biçiminin sonucu olarak Japon sanatının estetik mükemmellik anlayışı; boşluklar, eksikler ve kusurlarla doludur. Burckhardt (2019: 187), bir Japon ressamın alemi asla bitmiş bir kozmos olarak tasvir etmeyeceğini belirtir ve ekler: “*En büyük mükemmellik kusurlu görünmelidir, işte o zaman tesiri bakımından sonsuz olacaktır*”. Bambaşka bir görme biçimine sahip olan ve gerçekliği sonsuz bir oluş, bitimsiz bir döngü olarak kavrayan Doğunun sanatsal formlarına göre güzel olan, asla tam ve kusursuz değildir.

Bütün Zen ilkeleri kusurlu, eksik, eksiltilmiş, indirgenmiş ve neredeyse yoksul bir güzellik anlayışının iz düşümleridir. Suzuki'nin (1997: 70) Japon resminin bir kolu olan *sumiye* ile ilgili ifadeleri bu güzellik anlayışını olanca açıklığı ile dile getirmektedir: “*Bir Sumiye çiziktirmesi yoksulluğun ta kendisidir. Biçimde yoksul, içerikte yoksul, yapımda yoksul, gereçte yoksul. Ama biz Doğulular onun çeşit çeşit biçimlerdeki çizgileri, benekleri, açıklıklar ve koyuluklar oluşturan lekelerinde gizemli, yaşayan bir şeyin kıpırdadığını duyuyoruz.*” Aynı tercih edilmiş eksiklik, *haiku* dizelerinde de sözcüklerden ısrarlı bir kaçış olarak kendisini gösterir. Bir Japon sanatçısı duygularını mümkün olan en az fırça vuruşuyla, az çizgi ve daha az renkle ya da en az sözcükle anlatma temayülündedir. Ozu filmlerinde tekniğin, biçimin ve anlatının sistematik ve sürekli olarak eksiltilmesi, aynı temayülün bir yansımasıdır.

Doğu sanatında teknik mükemmelliğin bir eksiltme, sadeleştirme meselesi oluşu, sanatçıyı daha az araçla daha derin bir etki yaratma yolunda zorlamaktadır. Teknikten tasarruf etmek, eserin maddi bağlarını gevşeterek onu ruhsallığa daha da yaklaştırır ki bu, *sabi-wabi*, *mono no aware* ya da *mu* gibi ilkelere hayatiyet kazandıran gerçek bir ustalık meselesidir. Sanatçı bu ustalığa sürekli tekrarlar ve temrinler yoluyla ulaşır. Zen sanatı Batılı bir bakışın anlamsız bulacağı bir yığın tekrardan ve bitimsiz yinelemelerden oluşmuş gibidir. Geleneksel Doğu sanatında sanatçı “*tüm yaşamını aynı manzarayı boyayarak ve yeniden boyayarak belirli fırça vuruşlarını mükemmelleştirmek için harcayacaktır*” (Schrader 2008: 45). Batıda sanat eserinin mükemmelliği bir yenilik, özgünlük ve çeşitlilik meselesi iken Doğulu bir sanatçı, yüzlerce yıldır değişmeyen bir üslup ile bağlıdır; alanda genişlemek ve çeşitlenmek değil anlamda derinleşmek ister.

Tekrar unsuru, sanatsal süreklilik aracılığı ile bir derinleşme ve ritüel etkisi oluşturur. Bununla birlikte ritüelin neredeyse meditatif denilebilecek etkisi, daha çok yaratım sürecine hazırlık aşamasında kendini gösterir: “*Zen şakirdi, kendi eserine, daha doğrusu kendi imgesiz özüne yoğunlaşmadan önce, araçlarını belli bir şekilde hazırlamalı ve belli bir ayın için düzenlemelidir*” (Burckhardt 2019: 191). Bütün bu törensel düzen aynı zamanda bir gelenekleştirmedir. Son derece yalın ve doğal ilkelerle belirlenmiş olmakla birlikte bu sanatta gelişigüzeğe yer yoktur (Güvenç 1979: 231). Süreklilik ve tekrarın törensel etkisi, yaratıcı doğaçlamayı tinsel bir çerçeve içinde sınırlandırarak eserin yüzeyde yayılmasına engel olmakta, böylece ona dikey bir derinleşme imkânı tanımaktadır.

Aynı törensel yasalar, “*herhangi bir bireyselci dürtünün müdahalesine peşinen engel olur. Yaratıcı doğaçlama böylece, kutsallaştırılmış bir çerçeve içinde gerçekleştirilir.*”

(Burckhardt 2019: 191). Eser yaratıcısının bireysel tutkularından özgürleşmeli, her zaman gayri şahsi olmalı, bilincin katılığından ve anlık izlenimlerin nüfuzundan sakınılmalıdır. Zen sanatı; bilhassa Batı sanatının modern dönemini yansıtan ve yaratıcı dehanın zihnî, duygusal ve psişik izlenimlerini kanonlaştıran eğilimlerden uzaktır. Şahsi niteliklerin ve bilincin baskısının bertaraf edilmesi ile sezginin bilinçsiz/bilinç-üstü gücünün açığa çıkacağına (satori) ve böylece ruh ile onu çevreleyen kozmik atmosfer arasında bir ünsiyet kurulacağına inanılır. Bu tavır, Zen sanatında yaratıcı özelliğin dışlanması değil, sanatçının içindeki yaratıcı esini serbest bırakmadan evvel onu ustalıklarla inceltmesi zorunluluğunu ifade eder ve ona belli bir spontanelik kazandırır. Çinli bir sanatçının öğrencilerine resim yapmanın sırrını anlattığı sözleri, bu bakımdan oldukça anlamlıdır: "*On yıl boyunca durup dinlenmeden bambu [ağacı] çiz, bambu ol, sonra bambu çizerken bambuları unut. Kusursuz bir tekniğe ulaştıktan sonra da bırak kendini içindeki esinin akışına*" (Güvenç 1979: 261). Bu sözler; bize sürekli aynı öyküleri, aynı karakterleri ve aynı biçimsel tercihleri ile tek bir filmin hafif varyasyonlarını sunan Ozu sineması için de son derece açıklayıcıdır.

Sistemantik bir biçimde eksiltelen arındırılmış tekniği, indirgenmiş biçimi, kusurlu estetiği ve bitimsiz yinlemeleri ile kendi sanatını boşluk ve hiçlikle (mu) dolduran Zen, son derece "sanatsız" bir görünüm arz etmektedir. Aslını aratmayan kopya imgelerden, gerçeği parçalayan kavramlardan, çizgiden, renkten, sözcüklerden ve laf kalabalığından ısrarla kaçan bu sanat, nihai olarak sanatsız bir sanata ulaşmayı arar. Zen öğretisinin ana hedefi olan kutsal satori tecrübesi bile belirgin bir cezbeden, aşırı bir coşkunluktan uzaktır; bilakis, son derece gündelik bir akışa ihtiyaç duyar. Suzuki'nin (1997: 63) ifadeleri ile "*Burada ne bir aşk serüveni var ne Kutsal-Ruh (Ruhül- Kudüs) var ne Tanrısal bir kayırma var, ne de ululanmanın herhangi bir türlü var. Öyle parlak renklere boyanmış hiçbir şey yok burada. Her şey boz rengi, her türlü abartıdan, ilgi toplayıcı özelliklerden yoksun*"dur. Zen'in ihtişamı basitliğinden gelir. Capra'nın (1991: 172-173) ifadeleri ile Zen, özel bir öğretiye, felsefeye ya da herhangi bir biçimsel dogmaya ya da kalıba sahip değildir. O entelektüel değil sezgiseldir ve fenomenleri hiç yorumlamadan, olanca basitliği içinde gözler önüne sermeyi sever. Zen ustaları, kelimelerle gerçekliği açıklamanın kabil olmadığına inanırlar, örneğin satoriye nasıl ulaşılacağı konusunda hiç konuşmazlar, "*söz çokluğunu kabul etmezler, kuramsallaştırmayı ve spekülasyonları reddederler*", "*doğrudan gerçeğe işaret edecek olan ani ve spontane hareketler ve buna uygun kelimeler*" geliştirirler, dikkati soyut kavramlardan somut ve gündelik olana çevirirler. Günlük hayat yalnızca aydınlanmaya giden yol değil, aydınlanmanın bizatihi kendisidir (Capra 1991: 175). Bu anlayışın tezahürleri, geleneksel *sumiye* karalamasında, *haiku* dizisinde ya da *no*

dansında ne kadar belirginse bir Ozu filminde de en az o kadar belirgindir. Günlük hayatın görünüşleri, akışı ve ritmi ile dolu olan, sıradan durumların dışında hiçbir dramatik olaya yer vermeyen bu “sanatsız” filmler, bize Zen sanatının en yetkin örneklerini sunar.

Zen’in görünürdeki sanatsızlığı, primitif sanat yapma biçimine doğru bir yolculuktur. Üzerinde biriken binlerce yıllık cilayı sıyrarak sanatı özüne yaklaştırmaya çalışan, kökenlere, geriye doğru bir ilerleyiştir. Bu yüzdendir ki Zen sanatçısı ustalaştıkça tekniği eksilir, biçimi saydamlaşır, üslubu seyrelir, sanatsal yüzey boşlukla dolar ve eser maddi bağlarından özgürleşerek saf düşünce formuna ulaşır. Gombrich’in de (1992: 108) belirttiği gibi, Doğu dinlerine göre hiçbir şey derinlemesine düşünceye dalmaktan daha önemli değildir ve bunun sanatlardaki etkisi son derece belirgindir. Burada sanat, bir bakıma, “*maddeden düşünceye sıçrama*” çabasıdır (Yılmaz 2013: 99).

Burada “düşünce” ile kastedilen şey, akılcılığı ya da rasyonel düşünme biçimini ima etmekten uzaktır. Bu sanatta eser; rasyonel, analitik, düalist düşünme biçiminden de hümanist insan merkezilikten de soyunmuştur. Bütün varlığın bir ve aynı ortak kökenden sudur ettiği kabulü, insan ve nesnelere arasında bir tür eşitlik, hiç değilse bir geçişlilik imkânı sağlamaktadır. “*Zen, sanat nesnesinin içine girmeyi, onun ruhunu (özünü) anlatmayı amaçlar*” (Güvenç 1979: 265). Eseri oluşturan her bir parça, kendi özgül varlığını korumakla birlikte hiçbirinin eser içinde merkezi bir konumu yoktur. Nesnelere sanat eseri içindeki konumları bir zaman-mekân sentezi kurar; “şeyler”, varoluşlarının sessizliği ile sürekliliğin ve geçiciliğin imgeleri olurlar. Zaman ve mekânın düzenlenişi ile ilgili ilkeler, eserin sunumunu ve onun gözlemcisine göre konumunu da düzenler. Bir Japon resmi, eğer rulo olarak muhafaza edilen yatay bir resimse “*bir uçtan diğer uca açılıp serilir ve göz bu hareketi izler*”; dikey bir resimse geleneksel Japon tarzına uygun biçimde yerde oturmuş vaziyetteki bir gözlemcinin boyunda duvara asılır ve bu “*resme bakarken göz, deyim yerindeyse, aşağıdan yukarıya uzaklığın basamaklarını tırmanır*” (Burckhardt 2019: 187). Bilhassa dikey resmin gözlemcisine göre konumu, bize Ozu’nun neredeyse hiç değişmeyen kamera yüksekliğini hatırlatır. Ozu, kamerasını daima tatamide³ oturan bir gözlemcinin seviyesine göre yerden birkaç karış yukarıda sabitlemiş ve bu çekim tekniği, yönetmenin sinemasal imzası haline gelmiştir.

Zen’in dünyası, sunduğu bütün bu estetik tercihlerle, eser ve alıcısı arasında optik sınırların ötesinde bir deneyimi mümkün kılar. Hem sanatçı hem de alıcı, eserin zaman-

³ Tatami, geleneksel Japon evlerinde zemin döşemesi olarak kullanılan bir minder türüdür. Bütün bir geleneksel Japon mimarisinde ölçekler, tatami ölçülerine referansla belirlenir.

dünyasında kendi varlığını aşmanın, gelip geçiciliğin imgeleri aracılığıyla sonsuzu duyumsamanın (*mono no aware*) imkanını bulur. Böylece Zen sanatı, bütün sanatların arzuladığı zamansallık boyutuna yükselir; bize yavaşlama, tekrar etme, derinleşme, sakince düşünceye dalma hürriyeti sunar. Bütün bu nitelikleri ile Zen'in dünyası, Ozu'nun filmlerini kendi boşluğu ile dolduran dünyadır.

Ozu Sinemasında Zen Estetiğinin İz Düşümleri

Geleneksel sanatları belirleyen estetik kodların, zamanlarından taşarak, modern zamanların sanatsal üretimlerini de kendi renkleri ile boyadıklarını görmek pek de şaşırtıcı bir durum sayılmaz. Fakat geleneksel üslubun tamamen modern ve teknik bir aygıt olan ve bambaşka bir görme rejimini dayatan sinematografla, üstelik bu denli barışçıl bir uyum içinde bir araya getirilebilmesi son derece hayrete şayandır. Bu yönüyle Ozu, geleneği hem kapsamakta hem de onu -bambaşka bir tarihsel-estetik bağlam içinde yeniden üreterek-aşmaktadır.

Ozu, tıpkı geleneksel bir Zen sanatçısı gibi, “sessizliği ve ıssızlığı yönetir” (Schrader 2008: 39). Deleuze'un tabiriyle, onun yapıtlarında her şey son derece sıradan ve aleladedir; bununla birlikte Deleuze onu “*optik göstergelerin ve ses göstergelerinin mucidi*” olarak takdim eder (Deleuze 2021: 24-25). Ozu bu payeye, sıradan bir Japon orta sınıf ailesinin günlük hayatını, üstelik son derece eksiltmiş ve sürekli olarak da nadirleştirdiği bir teknikle, tekrar ve tekrar kaydetmek suretiyle ulaşmıştır. Fakat görünürdeki bu “sanatsızlığı” ardında, imgelerin ve seslerin zamanda açıldığı bir seyre dalma deneyimi gizlidir. Bu bölümde Ozu sinemasını karakterize eden bu estetik deneyim, biçim ve içerik yönünden ayrı ayrı ele alınacak ve Zen geleneğinin temel kodları ile bağlantısı bakımından değerlendirilecektir.

Ozu Sinemasında Biçim

Ozu'da biçim, adeta tözsel bir nitelik kazanır. Schrader'in deyişi ile “*Ozu, sinemanın tam formalistidir*” (Schrader 2008: 32). Ancak onun biçimciliği, Godard sineması gibi yapı-bozumcu bir karakter göstermez. Onun tavrı, açık bir meydan okumadan çok, görmezden gelme tavrıdır. Klasik sinemanın temüllerine aldırış etmeden kendi bildiği dili konuşmaya ve o dilde mükemmelleşmeye çalışır. Nitekim Batılı sanatçıların ancak bir yapı-bozum süreci ile elde edebilecekleri olanaklar, Zen estetiği ile yoğrulmuş olan Ozu için konvansiyoneldir.

Onun tekniği, sürekli bir mükemmelleştirmeye dayalıdır ve elbette bu mükemmellik anlayışı, Zen düşüncesi ile mütenasip şekilde, boşluklar, eksiltmeler ve kusurlarla doludur. Onda biçim; tekniğin, aracın ve anlatının sürekli ve sistemli bir şekilde sadeleştirilmesinden

ibarettir: “Tekniğinin nadirleştirilmesi ilk filminden son filmine dek bütün hayatı boyunca devam etmiştir. Nitekim yaşlandığında artık yapmadığı çok şey vardır” (Schrader 2008: 33).

Tarzını tanımlayan sınırlamaların başında, geleneksel Japon oturma biçimine, yani tatamide oturan bir gözlemcinin seviyesine göre düzenlenmiş ve neredeyse hiç değişmeyen kamera yüksekliği gelir. Bordwell’in (2003: 479) ifadesiyle “... yaklaşık kırk yıl boyunca tek bir basit biçimsel tercihin sonsuz kompozisyon ve derinlik dereceleri üretebileceğini göstermeyi amaçlamışçasına, ünlü alçak kamera yüksekliği -yere oturmuş bir insanın bakış düzeyinde- inatla varlığını sürdürür”. Literatüre “tatami shot” olarak geçen bu teknik, ilk bölümde değinilen geleneksel Japon resminin sergilenişiyle ilgili ilkenin sinematik bir tezahürü gibidir. Kameranın bu şekilde konumlandırılması, izleyiciyi, çoğunlukla daire şeklinde ve tatamide oturur halde vakit geçiren karakterlerin uzay-zamanına dahil olması yönünde teşvik eder. Ozu bununla da yetinmez; konvansiyonel sinemanın en temel ilkelerinden biri olan 180 derece kuralına aykırı bir biçimde, kamerasını karakterler arasında 360 derece döndürerek izleyicinin oryantasyonunu yitirmesini ve karakterlerin arasında adeta kaybolmasını sağlar. Diyalog sahnelerinde tipik omuz üstü çekimleri kullanmak yerine, cephe açılarıyla kamerayı doğrudan oyuncuların yüzüne çevirir ve karakterlerle göz göze getirdiği izleyiciyi sahnenin ortasına yerleştirir. Ayrıca insan gözüne en yakın açığa tekabül eden 50 mm’lik lens kullanımı konusundaki tutucu ısrarı ile bu etkiyi daha da perçinler. Ozu, alternatif lenslerle ya da herhangi bir optik efektle ilgilenmediği gibi, kaydırma ya da izleme gibi kamera hareketlerine de hemen hiç yer vermez. Kariyeri ilerledikçe kamerayı giderek daha az hareket ettirir ve son dönem filmlerinde izleme çekimlerini kullanmayı tamamen bırakır. “Kamera hareketleri giderek seyrekleşir: kaydırmalı çekimler yavaş ve alçak ‘hareket blokları’ olur; daima alçak olan kamera genellikle sabittir, cepheden veya sabit bir açıdan çeker, açılma-kararmalar yerine basitçe kesmeler kullanılır” (Deleuze 2021: 24).

Kesme, Schrader’in de (2008: 33) belirttiği gibi, Ozu’nun tek sinemasal noktalama işaretidir ve bu kesmeler “imgeler arasında saf optik bir geçiş veya noktalamadır ve dolaysızca çalışarak bütün sentetik efektleri feda eder” (Deleuze 2021: 24). Ozu ayrıca, açılma ve kararma gibi tipik geçişler yerine, belirli statik nesnelere, manzaraların veya boş iç mekânların geçişlerini, sahneler arasında veya doğrudan bir sahneden diğerine geçiş olarak kullanır. Olay örgüsünün gerektirmediği çeşitli ara görüntülerle filmin hem dramatik hem biçimsel yapısını parçalı bir bütünlükle doldurur. Bu ara görüntüler, Bazin’in (2011: 53) tarifıyla uyumlu şekilde, varlığın ve şeylerin gizli anlamını onların doğal birliğini bozmadan, küçük parçalar halinde betimlemeye imkân verir. Ozu, ara görüntünün en büyük ustasıdır: “Filmleri ana temaya

doğrudan gönderme yapmaksızın ama yine de organik bir bütünlük izlenimi yaratan görüntülerle doludur. (...) Ozu şaşmaz bir birlik duygusu veren araştırmacı ve düşündürücü bir atmosfer yaratır” (Biro 2011: 92). Bu görüntüler, Zen estetiğinin ilkeleri uyarınca, kendilerinden fazlasını temsil ettikleri için bütüne yönelimli olmakla birlikte “*kendi özerkliklerini kurar ve kendilerini özgün öyküden muaf tutarlar. Bu onlara derin bir melankoli hissi veren şeydir”* (Biro 2011: 93). İşte bu, bütün bir geleneksel Japon sanatının ulaşmak istediği ve Ozu’nun da iyice kısıtlanmış statik bir kamera ile aradığı “*mono no aware”* duygusudur.

Ozu’nun statik kamerası, belirli bir uzay-zamanı sessizce izlemekle yetinir. Klasik Batı sinemasındaki gibi kahraman odaklı değildir; karakterleri takip etmek gibi bir zorunluluğu yoktur. *Banshun (Geç Gelen Bahar, 1949)*, *Bakushû (Erken Gelen Yaz, 1951)* ya da *Kohayagawa-ke No Aki (Yazın Sonu, 1961)* gibi pek çok filmde sıklıkla, kameranın birkaç saniye boyunca boş bir odayı ya da bir koridoru gösterdiğini, birden kadraja bir insanın girdiğini, bir süre sahnede herhangi bir şeyle meşgul olduktan sonra kadrardan çıktığını, buna rağmen kameranın bir süre daha boş odayı göstermeye devam ettiğini görürüz. Klasik film gramerine göre apaçık bir hata olan bütün bu tercihler, sinemanın Batılı görme biçimlerinin dışında sayısız imkanlar barındırdığını gösteren eşsiz bir etki yaratmıştır. Her şeyden önce burada söz konusu olan, bakışın ve görmenin insan merkezli olmayan biçimidir. Ozu’nun kamerası, Zen düşüncesinden aldığı ilhamla, hiçbir şeyi insana dışsal bir öge olarak görmemeye, şeyler arasında bir tür eşitlik kurmaya eğilimlidir. Filmin karakterleri, hiç değişmeyen bir zamansal çevrimin ve sonsuza dek genişlemiş bir şimdi’nin içinden sonlu varoluşlarının hüznü ile gelip geçerler.

Ozu’nun bakışı bu sebeple boş mekanların üzerinde dolaşıp durur. Deleuze’e (2021: 27-28) göre boş mekân, (“*sakinlerinden arındırılmış iç mekânlar, ıssız dış mekânlar ve doğa manzaraları”*) Ozu’nun yapıtlarında güçlü bir özerklik kazanmıştır. İçerikten arındırılmış bu sahnelerde nesnelere varlığı yalnızca bir zaman belirtecidir ve saf, rüyavari temaşa anları sunarak eseri tinsel olarak tamamlar. *Geç Gelen Bahar*’ın sonlarındaki “vazo uzak plan”, bunun en iyi örneğidir: Evlenmek üzere olan Noriko, babasıyla son gecesini geçirmektedir. Uyumaya hazırlanırken aralarında tatlı bir sohbet başlar. Noriko babasına bir şey sorar fakat babasının uykuya daldığını fark eder. Yüzünde hafif bir gülümseme belirir. Kamera odalarında bulunan vazoya beş saniyelik bir kesme yapar. Kamera tekrar Noriko’ya döndüğünde gülümsemesi kaybolmuştur. Kamera vazoya on saniyelik bir kesme daha yapar. Deleuze’ün (2021, 28) ifadesiyle “*vazo, kızın yarım gülümsemesi ile gözlerinin yaşla dolması arasına yerleşir. Burada*

bir oluş, değişim, geçiş vardır. Fakat değişenin biçimi değişmez, geçmez. Bu zamandır; zamanın ta kendisidir, 'saf haldeki biraz zaman': değişen şeye değişimin meydana geldiği değişmez biçimi veren, dolaysız bir zaman-imge." Zamanın saf ve dolaysız imgelerine ulaşmak Ozu'nun olağan dışı estetik tercihlerinin nihai amacıdır.⁴

Ozu'nun tarzını tanımlayan bütün bu estetik sınırlamalar, ilk bölümdeki değinilerden hatırlanacağı üzere, güzeli kusursuz bir ideal olarak imgeleştirmeye dönük Batılı bakış için hatalı, kusurlu ve eksiktir. Nitekim Ozu filmlerinde *"bakış, yön, hatta nesnelere konumuyla ilgili devamlılık hataları [faux raccord] sürekli ve sistemattir"* (Deleuze 2021: 27). Deleuze gibi pek çok Batılı sinema teorisyeni tarafından hayranlıkla karşılanan şey, onun ana-akım sinemanın doğrularını bilinçli bir tercihle dışarda bırakıp "hata" olarak kabul edilen tekniklere yönelmeye cüret edışıdır. Burada tekraren, bütün Zen ilkelerinin kusurlu, eksik, eksiltilmiş, indirgenmiş ve neredeyse yoksul bir güzellik anlayışının iz düşümleri olduğu hatırlanmalıdır. Ozu'nun yöntemi, tıpkı hayatı boyunca daha az çizgi ve renk kullanmaya çalışarak kendini tek bir bambu resmi çizmeye adanmış Zen ustası gibi, ustalaştıkça eksilen bir teknikle, aynı filmi mükemmelen çekmeye çalışmaktır. *"O yaşamını küçük bir çekim repertuarını mükemmelleştirerek aynı hikâyeyi çekmek ve yeniden çekmek için geçirmiştir"* (Schrader 2008: 45). Bu durum onun "tahmin edilebilir" bir yönetmen olarak görülmesine neden olan bir yanılgıya yol açabilir. Ancak söz konusu olan bir *"orijinallik ya da yaratıcılık eksikliği değil, tekrarın tercih edildiği ilkel ritüel anlayışı"*dır (Schrader 2008: 33). Ozu'nun tekrarlarının Zen düşüncesi ile bağlantılı bir ritüel etkisi taşıdığı açıktır. Bununla birlikte, bir filmde diğere ya da aynı film içinde tekrarlayıp duran motifler, yinelemenin yenilemeye, benzerliğin farklılığa açıldığı bir aralık sunar. Bresson (2012: 44) *Notlar*'ında *"daha fazla farklılık elde edebilmek için, daha fazla benzerlik sunmak"*tan bahsetmişti. Biro da (2011: 148) Ozu'nun filmlerinin yaşamın gündelik sıradanlıkları ve bitimsiz rutinleri ile örülü doğasını sorgular: *"bu görüntüler, çok açık bir biçimde önemsiz olduklarında hangi amaca hizmet ederler?"* Biro bu soruyu,

⁴ Deleuze'e göre zaman-imge kavramsallaştırması, klasik sinemanın asli bir niteliği olan hareket-imgeyle kurduğu karşıtlıkla modern sinemayı temellendirir. Hareket imgenin bir krizi olarak klasik ve modern sinema arasındaki kopuş, sinemasal imgeler arasındaki nedensel zinciri kırar; kendi sonsuz varoluşu ile diğelerinden ayrılan her bir imge; geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan tek bir zamansallıkta bir araya gelir. Elbette Deleuze bu kavramsallaştırmayı çoğunlukla Avrupa merkezli modern sinemacılar üzerinden açıklamaktadır ancak sinemanın zamansallaşan imgesine ulaşmak için bu yönetmenlerin kendi geleneklerinin klasik formlarına yönelik şiddetli bir yapı-bozum sürecine girişmeleri gerekmiştir. Oysa Ozu, zamansal imgeyi kendi kültürünün arketiplerinden kolayca çıkarır. Zen sanatının boşluk, yokluk, sadelik, durağanlık, zamansallık gibi pek çok unsuru, Ozu sinemasında görsel imgenin zamanda açıldığı bir temaşa deneyimi sunar. Bu bakımdan Deleuze'e göre (2020: 301) Ozu modern sinemanın öyle önündedir ki; *"daha sessiz sinemada görsel imgenin katmanlarını ortaya çıkarmış ... boş ve bağlantısız mekanlar ve hatta natürlere icat etmiştir..."*

Kierkegaard'ın “yinelemenin diyalektiği” ile ilgili düşünceleri üzerinden cevaplar: “Tekrarlanan olmuştur -aksi halde tekrarlanamazdı- ama tam da onun olmuş olduğu olgusu yinelemeyi yeni bir şeye dönüştürür”. Dolayısıyla yineleme zamanın içinde bir harekettir. “Yineleme sürekli olarak bir ‘tekrar meydana gelme’dir. Yineleme önce ve sonranın zamansal sıralamasını askıya alır. Yinelenmenin meydana geldiği ‘an’ zamanın ilerleyişinde bir bölünme, olmuş ve olmaya hazırlanan arasında bir duraktır” (Yaman 2018: 510). Bu yaklaşımın, varoluşun sürekliliği ve zamanın çevrimselliği ile ilgili Zen ilkeleri ile belirgin bir uyum içinde olduğu açıktır. Diğer taraftan hayatın gündelik görünüşleri ve sıradan tekrarlarının Zen düşüncesinde son derece sıra dışı bir değerle yüklü oldukları da hatırlanmalıdır. Zen’e göre günlük hayat yalnızca aydınlanmaya giden yol değil, aydınlanmanın bizatihi kendisidir. Bu sebeple Ozu’nun filmlerinde her şey, gündeliğin törenselleşmiş bir şekilde tekrarına tabidir.

Zen’in görünürdeki sanatsızlığı, bütün ihtişamıyla Ozu’nun kadrajını doldurmaktadır. Ancak Deleuze’ün de (2021: 24) söylediği gibi “*ilkel sinemaya dönüş gibi görünebilecek olan şey, aynı zamanda şaşırtıcı bir biçimde ölçülü olan modern bir tarzın geliştirilmesidir*”. Ozu’nun ilksel ilkeler üzerinden moderni belirleyen paradoksal etkisi, görüldüğü üzere, bir dizi katı ve tutucu kısıtlamaya dayanır ve Ozu, tıpkı kamera hareketleri ya da lens ölçükleri gibi temalarını da ısrarla sınırlandırma eğiliminde olmuştur.

Ozu Sinemasının Tematik Özellikleri

Zen sanatında bir derinleşme ve ritüel etkisi yaratmak için kullanılan tekrar unsuru, Ozu’nun yalnız tekniğini değil, son derece iddiasız olan tematik seçimlerini de kuşatmıştır. Sıradan bir Japon orta sınıf ailesinin yaşamını anlatan basit bir kesit, kariyerinin başından itibaren, Ozu’nun pek çok filmine dayanak olur. Richie’nin ifadesiyle Ozu’nun filmlerinde “*tüm dünya bir ailede yaşamaktadır*” (Richie 1961’den akt.: Schrader 2008: 29). Bu aile, genellikle ebeveyn ile çocuklar arasındaki küçük karşıtıklardan, kuşak farklılıklarından ya da gelenek ile modernleşme arasındaki gerilimden kaynaklanan hafif bir çatışma ile sınırlanmıştır. Fakat Ozu’nun hiçbir filminde çatışma, anlatıyı domine eden bir unsur değildir. Onda çatışma, uzlaşmanın zeminidir. Bu noktada Doğu düşüncesinin düalist bir karakter taşımayan, varlığı bir bütünlük halinde kavrayan düşünme biçimini ve bunun Zen sanatında trajedi ve çatışma unsurlarının yokluğu olarak tezahür edişini hatırlamak gerekir. Nitekim Ozu’nun filmleri hem tematik hem de biçimsel olarak Batılı trajedi ve dram geleneğinin anlatı yapısına tamamıyla aykırı bir görünüm arz eder. Elbette bu, Ozu’nun anlatıyı tamamen yok

saydığı anlamına gelmez; ancak klasik Aristocu dramanın temel unsurları kasıtlı bir ihmale uğramıştır: hikayelerinin bir başlangıcı ve sonu olmadığı gibi olay örgüsü de neden-sonuç bağlantısından özgürleşmiştir. Bu hikayeler biçimleri, konuları, oyuncularını, mekanlarını, filmin bağlamından özerkleşmiş ara görüntüleri hatta isimleri itibarıyla birbirini hatırlatan benzerliklerle dolu görünür. Ancak Zen estetiği ile yoğrulmuş olan Ozu için özgünlük ya da farklılık başlı başına bir değer değildir. O bu sebeple özgün ve farklıdır; benzerliği farklılığa açar.

Tipik bir Zen sanatçısı gibi Ozu için de eserin hazırlık aşaması, törensel bir titizlik içinde yürütülür. Öyle ki set aşamasına geçmeden evvel her detay, hiçbir gelişigüzeleme fırsat vermeyecek biçimde düzenlenmiştir. Savaş sonrası çektiği on beş filmin on üçünde birlikte çalıştığı Kogo Noda ile aylar boyu inzivaya çekilerek filmin her bir karesini, her bir sözcüğünü tespit ettikten sonra, hiçbir değişikliğe gerek duymaksızın filmi mekanik şekilde kaydeder (URL-1). Ozu, daima bir çekirdek oyuncu grubu ile çalışır ve onları yeteneklerine ya da tanınırlıklarına göre değil, “özel niteliklerine” göre seçer (Schrader 2008: 31). Bu bakımdan, oyuncu seçiminde Bresson’un “model oyunculuk” ilkesine oldukça yakın bir görüşü benimsediği söylenebilir. Ozu’nun oyuncuları, herhangi bir farkın ya da inceliğin öne çıkması engellenip tamamıyla mekanik hareketler haline getirilene kadar, onun aynı sahneyi 20-30 kez tekrarlattığını ve ancak ondan sonra final çekimi için onay verdiğini söylerler. “*Oyuncuların, eğer bu Ozu’nun kompozisyonunu bozuyorsa, doğal hareketlerini yapmaları bile yasaklanmıştır*” (Schrader 2008: 38). Böylece o, tıpkı bir Zen ustası gibi, eserini bireysel dürtülerden özgürleştirmek, ona geçici izlenimlerden uzak, gayri şahsi ve tinsel bir nitelik katmak ister. Törensel bir ciddiyet ve sayısız tekrarla eserine hazırlandıktan sonra, onu tek seferde en az fırça darbesiyle meydana getirmeye çalışan bir *sumiye* ustasına benzemektedir. Yüzeysel bir yayılma ve çeşitlilikten kaçınarak filmsel ifadeyi derinleştirmek için kendisini kesin bir çerçeve içinde sınırlandırır ve eseri şahsi niteliklerden arındırır. Zaten filmlerinde ele aldığı hikayelerin -aile hayatı, evlilik ilişkileri, ev-ofis hayatı- onun kendi hayat tecrübeleri ile pek de bir ilgisi yoktur. Hiç evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamıştır. İlhamını kişisel deneyimlerinden aldığını söylemek zordur.

İlk sesli filmi *Tek Oğul*’da (Hitori Musuko 1936) taşradan Tokyo’daki oğlunun yanına gelen bir anne ile oğlunun, başyapıtı sayılan *Tokyo Hikayesi*’nde (Tokyo Monogatari 1953) yine taşradan Tokyo’daki çocuklarını ziyarete gelen yaşlı bir çift ile çocuklarının hikayesini anlatır. *Geç Gelen Bahar*’da (Banshun 1949) baba ve kız arasında, *Geç Gelen Sonbahar*’da (Akibiyori 1960) anne ve kız arasında, *Bir Güz Öğleden Sonrası*’nda (Sama No Aji 1962) tekrar

baba ve kız arasındaki küçük çatışmaya odaklanır. Ozu'nun "ailesi" aynı oyuncuların pek çok filmde benzer rolleri canlandığı son derece tanıdık bir ailedir. Tarzının en gelişkin örnekleri olarak görülen ve "Noriko üçlemesi" olarak adlandırılan *Geç Gelen Bahar*, *Bakushû* (Early Summer 1951) ve *Tokyo Hikayesi* filmlerinin tamamında, diğer pek çok filmde olduğu gibi, aynı senarist ve aynı oyuncu kadrosu ile çalışır. Her üç filmde de Setsuko Hara'nın canlandığı Noriko karakteri, farklı bir ailenin farklı bir üyesidir; fakat her üç Noriko'dan da "artık evlenmesi" beklenmektedir. Ancak bu beklenti kıyıcı bir zorlamaya dönüşmez, zarif ve saygılı bir talep olarak kalır, her dile getirilişinde de Noriko'nun o tatlı, utangaç gülümsemesiyle karşılık bulur. Bununla birlikte bazı karakterler, hikâyede belirleyici bir rol oynamalarına rağmen, sıklıkla kadraj dışında bırakılmıştır; *Geç gelen Bahar*'da da *Bir Güz Öğleden Sonrası*'nda da müstakbel kocayı göremeyiz. Hikâyenin ölüm ya da düğün gibi dramatik dönüm noktaları ise tamamıyla kadraj dışıdır.

Bu hikayeler genellikle ev ve ofis arasında geçer ve iç mekân diyalogları ile ilerler. "Senaryonun esasını oluşturan tamamıyla sıradan doğa ve karşılıklı konuşmadır, bundan dolayı önemli olan yalnızca aktörlerin fiziksel ve manevi görünüşleri uyarınca seçilmeleri ve görünürde belirli bir konusu olmayan herhangi bir diyalogun belirlenmesidir" (Deleuze 2021: 24). Diyaloglar, dramatik ya da açıklayıcı değildir; aksine karakterlerin kişisel trajedilerini perdeleyici niteliktedir. İnsan ilişkilerinin azaltılmış olması da aynı etkiyi yaratmaya matuftur. Nitekim Ozu'nun karakterleri, başarılı ilişkilerinde dahi yoğun bir duygusal iletişim kurmazlar (Schrader 2008: 30), çok zaman Japon diline has küçük ünlemlerle yetinirler. Bu bakımdan diyaloglar bir Japon haikusundaki gibi kısa, kesik ve boşluklarla doludur; tıpkı görüntüler gibi onlar da özellikle dağınık bırakılan parçalardan oluşur. Ozu için mükemmelliğin en önemli kriteri olan eksiltme, diyalogların hem azaltılması hem de bağlamın zayıflatılması yoluyla içeriği de belirlemektedir. Bir sahnede içerik yoğunlaştıkça süre kısılır, sahne içerikten arındırıldığında ise sonsuzcasına uzayıp gider. Onun görüntüleri boşluğa, sözcükleri daha ziyade sessizliğe değer katar; ailenin üyeleri sustukları ya da küçük ünlemlerle yetindiklerinde çok daha fazla şey anlatırlar.

Ozu filmlerinin geniş ailesi kadraja pek çok karakter taşır. Fakat bu karakterlerin ne belirgin bir tarihleri ne de göz alıcı nitelikleri vardır. Ozu'nun dünyasında, geleneksel sinemanın kötü karakterine de modern filmin anti-kahramanına da rastlanmaz. Aile, açık ya da örtülü bir yoksunluğun gerilimi altındadır, fakat sadece vakti gelince kurulması gereken yeni aile eskiyi parçalayabilir. Oysa yuvanın ve ailenin yokluğu modern filmin bağlantısız öznesini kurar ve "bir şeylerden yoksun aile, kara film komplolarının en olası yeridir" (Orr 1997: 201).

Ozu'nun dünyasında anne bildiğimiz anne, baba bildiğimiz babadır. Figürlerin çıldırması ya da rollerin ters yüz edilmesi söz konusu değildir. Özellikle modern filmin toplumsal çevrelerine, eş ve sevgililerine karşı duyarsız marjinal orta sınıf kadınının (Orr 1997: 34) aksine Ozu'nun kadın karakterleri, ister geleneksel isterse modern bir görünüm arz etsin, son derece zarif bir duyarlılık, vefa ve bağlılıkla doludur. *Geç Gelen Bahar*'ın Noriko'su, çalışan, sosyal ilişkilerinde özgür, kendi odasında yerde değil sandalyede oturan, pek de geleneksel sayılmayacak bir kadındır. Fakat gelenekten uzaklaştığı, başına buyruk bir hayat yaşamak istediği için değil; babasından ve onunla paylaştığı huzurlu hayattan kopamadığı, onu yalnızlığa terk etme düşüncesine dayanamadığı, hayatı boyunca ona hizmet etmek istediği için evlenme fikrine ısrarla direnmektedir. *Erken Gelen Yaz*'ın Noriko'su da benzer bir profil çizmektedir; etrafındaki herkes ondan kendisine yöneltilen son derece cazip evlenme teklifini kabul etmesini beklerken, ani ve tesadüfi bir aydınlanma ile dul ve çocuklu, üstelik kendisine hiç de “modern” bir hayat yaşatamayacak olan çocukluk arkadaşı ile evlenmeye karar verir. Ozu filmlerinde değişim ya da süreklilik, gelenek ya da modernlik ayrıştırılmış kategoriler değildir.

Modernleşme sorunu, bilhassa savaş sonrası Japon toplumu üzerindeki derin etkileri bakımından, Ozu'nun hâkim temalarından biridir. Sıklıkla anlatının akışında derin yarıklar açarak bize devasa fabrika bacalarını, tren istasyonlarını, Amerikan ürünlerinin logoları ile dolu reklam panolarını gösterir. Gündelik hayatın çeşitli kültürel yansımaları; yeme içme, giyim kuşam ya da eğlenme alışkanlıklarının gittikçe değişen rutinleri, Ozu'nun olay örgüsündeki herhangi bir gelişmeden daha fazla önem verdiği ve tutkulu bir bağlılıkla tekrar tekrar işlediği detaylardandır. Bununla birlikte geleneksel kültürün çeşitli temsilleri; çay törenleri, Japon resimleri, noh oyunları, Zen bahçeleri; gündelik hayatın estetik referansları olarak aynı tutkulu bağlılıkla sergilenir. Karakterler bu iki dünya arasındaki zamansal yarıktan gidip gelirler. Ev ile ofis arasında, modern Tokyo ile onun kenar mahalleleri arasında geleneksel roller ve modern ilişki biçimleri eş zamanlı olarak varlığını sürdürür.

Ozu, gelenek ve modernlik çatışmasında muhafazakâr bir tavır takınmaz. Batılılaşmanın etkisi açıktır, gelenek çözülmekte ve kayıpların hüznü Ozu'nun kadrajını doldurmaktadır. Fakat kamerasının bakışı hiçbir zaman yargılayıcı değildir. Ne bir çözüm ne de reçete sunar, didaktik bir etkiden ısrarla kaçınır. Ozu modernleşme sorununu estetize eder. Sürekli değişen hayatın hiç değişmeyen formuna ulaşmak için eserini zamansallığa açar. Schrader'in (2008: 46) deyişi ile “*Ozu'nun filmlerinde, bütün geleneksel Doğulu sanatlarda olduğu gibi, biçimin kendisi sonsuz şimdikiyi oluşturan ritüeldir*”. Doğulu bir sanatçı olarak Ozu, biçimin sularına çekilir.

SONUÇ

Zen estetiği bütün tonal nitelikleri ile Ozu'nun eserlerinde adeta kristalize olmuş ve onun filmlerini kendi boşluğu ile doldurmuştur. Fakat Bonitzer'in de (2011: 204) dediği gibi, “Boş alan boş değildir: Pusla, uçucu yüzlerle, silinmekte olan mevcudiyetlerle ya da rasgele hareketlerle doludur; sonuçta tasarıların, tutkuların, insan varoluşunun olumsuzluğundan kurtulmuş varlığın o uç noktasını temsil eder”.

Batılı sanatın “boş alanın boş olmadığını” anlaması için Aydınlanma idealinin sonuçları ile yüzleşmesi gerekmişti. “Sürekli ilerleme” düşüncesi ile kendi formlarının sınırına dayanan Batılı bakışın aksine Ozu'nun bakışı, primitif sanatın tinselliğiyle dolu, geriye doğru bir bakıştır. Bonitzer'in tarif ettiği boşluğa ulaşması için onu keşfetmesi gerekmez, gereken “mu”yu hatırlaması ve onu sinemasına uyarlamasıdır. Nitekim Ozu ustalaştıkça tekniği eksilir, biçimi saydamlaşır, anlatımı seyrelir, filmsel yüzey boşlukla dolar ve eser maddi bağlarından özgürleşerek saf düşünce formuna, “mu”ya ulaşır. “Mu”, onun mezar taşında yazan tek karakterdir.

Bonitzer'in modern sinemayı anlama çabasının ürünü olan yukarıdaki ifadesi, bu ifadeyi oluşturan her bir vurgu; Batının figüratif akademizmine ve benzerlik tutkusuna uzak olduğu ölçüde Doğunun bir sonsuzluk etkisi yaratmaya dönük sanatsal arayışına yakındır. Onun filmlerinde “pusla, uçucu yüzlerle, silinmekte olan mevcudiyetlerle” dolu olan boşluk, *mono no aware*'nin hüznünü taşır. Zamanın sonsuz çevrimi karşısında görünür dünya saydamlaşır, gündelik sesler ve ihtişamdıan yoksun imgeler zamanda açılır, sahne bizi kendisine hayran bırakan o ince atmosferle dolar. “*Rasgele hareketler*”, içerikten yoksun konuşmalar, dramatik eylem zincirini kıran bağlamsız ara görüntülerle, katartik anlamıyla eylem hükümsüz bırakılır. Sıra dışı derecede düşük kamera açısı ve ısrarla kullandığı 50 mm'lik objektifin yardımıyla Ozu, karakterlerin kişisel trajedilerini önemsizleştirir. Böylece, bir Zen ustası gibi, eserini bireysel ilhamlardan, dürtülerden özgürleştirir; ona anlık izlenimlerden uzak, gayri şahsi ve tinsel bir nitelik katar; nihayet onu “*tasarıların, tutkuların, insan varoluşunun olumsuzluğundan kurtulmuş varlığın o uç noktası*”na dek yükseltir.

Ozu bize bir hikâye anlatır ama amacı bir hikâye anlatmak değildir. Onun öykülerinde ayrılık, yalnızlık, ölüm ve bunların zamanın ritmine uyan kaçınılmaz döngüsüne gösterilen rıza, bir çeşit onaylanmış mutsuzluk olarak eseri bir *mono no aware* duygusu ile kuşatır. Bu öyküler, zamanı mekânda damla damla biriktirir. Onda mekân, Bachelard'ın (1996: 36) tarif ettiği mekândır: “*Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu*

iş e yarar.” Boş mekânlar, sessiz, durağan yaşamlar, anlamı bir muammanın ardına gizleyen nesnelere; zamanın bilinçli bir ifadesidir. Zaman bağımsız ve etkin bir oyuncu olarak bizden yavaşlama, tekrar etme ve rafine bir bakış talep eder ve bize bir temaşa etme, tefekküre dalma hürriyeti sunar. Bütün bunlar, Ozu’da adeta elle tutulur hale gelen Zen estetiğinin ilkeleridir. Ozu ve Zen arasında öyle güçlü bir illiyet vardır ki, Zen’den yola çıkıp Ozu’yu anlamak kadar, Ozu’dan hareketle Zen’i okumak mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, B. (2016). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası*, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, İ. Şener (Çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İ. Yaşar (Çev), İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D. (2003). Yasujiro Ozu, *Dünya Sinema Tarihi* içinde (478-479), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Burckhardt, T. (2019). *Doğu’da ve Batı’da Kutsal Sanat*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Capra, F. (1991). *Fiziğin Tao’su*, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Çakmak Duman, B. (2018). Resimden Tiyatroya Doğu Sanatı ve Batı Sanatı Arasındaki Farklılığı Toplumların Gerçekliğe Bakışı Üzerinden Okumak, *Banu Çakmak Duman, Resimden Tiyatroya Doğu Sanatı Ve Batı Sanatı Arasındaki Journal Of Interdisciplinary and Intercultural Art* .
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman İmge*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- France, F. (2006). *Sanat*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Güvenç, B. (Güz, 1979). "Buruk Acı/Hurma Tadı" Japon Sanatı, *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 5(2), 227-268.
- Kiju, Y. (2003). *Ozu's Anti-Cinema*, Ann Arbor: University Of Michigan.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*, A. Bahçivan (Çev.), Ankara: Ark Yayınları.
- Pavel, F. (2007). *Tersten Perspektif*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Richie, D. (1977). *Ozu*, London: University Of California Press.
- Sayın, Z. (2017). Sunuş, *Tersten Perspektif* içinde (7-36), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Schrader, P. (2008). *Kutsalın Görüntüsü*, İstanbul: Es Yayınları.
- Sert, H. (2020). Doğu’da ve Batı’da Sanatın Geleneksel Kodları ve Sinema Sanatına Etkileri: Yeni İran Sineması Örneği. *Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı*.

Suzuki, D. T. (1997). *Zen Budizm D.T Suzuki' Den Seçme Yazılar*, İstanbul: Yol Yayınları.

URL-1: "Yasujirō Ozu". (2020, 14 Ekim).
https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Yasujir%C5%8D_Ozu (Erişim:
29.10.2022).

Yılmaz, M. (2013). *Modern Postmodern Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

