

Stephen Prince

SAVAŞÇININ KAMERASI

Akira Kurosawa Sineması



PFX

1000



85

PFX 38

NO-3



STEPHEN PRINCE
SAVAŞÇININ KAMERASI
AKIRA KUROSAWA SİNEMASI



KABALCI YAYINCILIK: 48
Sinema Dizisi: 1

Akira Kurosawa bütün zamanların en büyük yönetmeni sayılır. Ona Japon sinemasının kralı demek abartma olmaz. 1981'de yazdığı biyografisinde "benden sinemayı çıkarın geriye bir hiç kalır" diyerek belki de kendisi ile ilgili en güzel tanımı yapmıştır. Biz de bu tanımlamayı tersine okuyabiliriz: Sinemadan Kurosawayı çıkarın geriye az bir şey kalır. Yaşamı boyunca neredeyse sanatın bütün dallarıyla ilgilendiyse de, yaratıcılığının gerçek zirvesine sahne sahne düzenlediği planlarla, çekim öncesi olduğu kadar çekim sonrası çalışmalarındaki titizliği ile sinemada çıkmıştır. 6 Eylül 1998'de 88 yaşındayken Setagaya, Tokyo'da öldüğünde otuzun üzerinde film bıraktı.

Sugata Sanshiro (1943) • Rashomon (1950) • Budala (1951) • Yaşamak (1952) • Dersu Uzala (1975) • Ran (1985) en bilinenleridir.

Filmografi / Akira Kurosawa Tarafından Yönetilen Filmler

1940'lar

• Sugata Sanshiro (1943) • The Most Beautiful (1944) • Sanshiro Sugata Part Two (1945) • The Men Who Tread On the Tiger's Tail (1945) • Those Who Make Tomorrow (1946) • No Regrets for Our Youth (1946) • One Wonderful Sunday (1947) • Drunken Angel (1948) • The Quiet Duel (1949) • Stray Dog (1949)

1950'ler

• Scandal (1950) • Rashomon (1950) • Budala (1951) • Yaşamak (1952) • Yedi Samuray (1954) • I Live in Fear (1955) • Throne of Blood (1957) • The Lower Depths (1957) • Gizli Kale (1958)

1960'lar

• The Bad Sleep Well • Yojimbo (1961) • Sanjuro • High and Low • Kızıl Sakal (1965)

1970'ler

• Dodes'ka-den (1970) • Dersu Uzala (1975)

1980'ler

• Kagemusha, (1980) • Ran (1985)

1990'lar

• Düşler (1990) • Ağustos'ta Rapsodi (1991) • Madadayo (1993)

Stephen Prince
The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa
© 1991 by Princeton University Press

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

Savaşçının Kamerası: Akira Kurosawa Sineması
© Kabalcı Yayıncılık, İstanbul 2013

Birinci Baskı: Nisan 2013

Yayın Yönetmeni: Murat Ceyişakar
Çevirmen: Ahmet Ergenç
Redaksiyon: Kaan Demirdöven
Kapak Tasarımı: Gökçen Yanlı

KABALCI YAYINCILIK
Abbasğa Mah. Yıldız Cad. Emek İş Hanı No: 51/1 Kat: 4
Beşiktaş 34353 İstanbul
Tel.: (0212) 236 6234-35 Faks: (0212) 236 6203
yayinevi@kabalci.com.tr www.kabalci.com.tr
internette satış: www.kabalci.com.tr
Sertifika No. 21894

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)

Prince, Stephen
Akira Kurosawa: Savaşçının Kamerası
1. Yaşamöyküsü 2. Sinema

ISBN 978 605 5272 37 1

Baskı: Yayıncılık Matbaası (0212) 567 8003
Litros Yolu Fatih San. Sitesi No. 12/197-203 Topkapı-İstanbul
Sertifika No. 11931

SAVAŞÇININ KAMERASI

AKIRA KUROSAWA SİNEMASI

STEPHEN PRINCE



Çevirmen: Ahmet Ergenç



A. Kurosawa, Yojimbo'nun çekimlerinde bir sahne denemesi yapıyor.

Anneme ve Babama



İÇİNDEKİLER

Giriş	9
1. Kurosawa'ya Genel Bir Bakış.....	17
2. Üslup Diyaletiği	43
3. İrade Gücü Bütün İnsani Rahatsızlıkları İyileştirebilir	71
4. Deneyler Ve Uyarlamalar	111
5. Biçim Ve Modern Dünya	145
6. Tarih Ve Dönem Filmi.....	181
7. Geçiş Yılları	223
8. Son Dönem.....	257
9. Miras.....	295
Kaynakça.....	310
Görsel Dizin.....	315
Dizin	318

TEŞEKKÜRLER

Böyle bir kitap, arkadaş ve meslektaşlarımla cömert destekleri olmadan yazılamazdı. Yardımlarıyla bu kitabı mümkün kılan aşağıdaki kişi ve kuruluşlara teşekkür borçluyum.

Films, Inc., New Yorker Films, East-West Classics'ten Audie Bock ve R5/S8 Presents'ten Michael Jeck'e üzerinde çalışmam için basılı malzeme sağladıkları için teşekkürler. Video çağındaki en büyük zorluklardan biri de anamorfik geniş ekran filmleri uygun formatta izleyebilmektir. Kurosawa'nın birçok filminde anamorfik geniş ekran formatı kullanıldığı için filmler üzerinde orijinal sunuluş halleriyle çalışmak çok önemliydi.

Audie Bock çok sayıda uzun sohbette Kurosawa'ya dair engin bilgilerini benimle paylaştı. Kyōkoko Hirano bana Kurosawa'nın Amerikan işgal yetkilileriyle ve daha genç Japon yönetmenler kuşağıyla olan ilişkisinden söz etti. Ayrıca yayımlanmamış bir tezi incelemem için büyük bir nezaketle bana sundu. Leonard Schrader, Kurosawa'nın kariyeri ve eserleri konusunda benimle konuştu. Müsveddeyi okuyan, çok sayıda sohbette benimle sonsuz Kurosawa tutkusunu paylaşan ve kitapta kullanılan bazı fotoğrafları sağlayan Michael Jeck'e çok özel bir teşekkür borçluyum. Kullanılan diğer fotoğraflar Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi'ne aittir.

Kurosawa'nın Something Like an Autobiography'sinden yapılan alıntılar yayıncı Alfred A. Knopf, Inc.'in izniyle kullanılmıştır.

Patricia Ratsimanohatra ve Betsy Keller Fransızcadan yapılan çevirilere, Yōko Kobayashi ve Hiromi Tacheda ise çoğu burada Batılılaştırılmış olan Japonca isimlerin şekillendirilmesinde yardımcı oldular. İsimlerinin Japonca formatıyla yayımlanan yazarlara işaret etmek için dipnotlarda Batılılaştırılmış format parantez içine alındı.

Robert Kolker'ın sinemaya dair düşüncelerim üzerindeki etkisi güçlü ve kalıcı oldu. Paul Messaris sinema çalışmaları ve daha geniş görsel iletişim alanı arasındaki bağların benim için netleşmesine yardımcı oldu. Her ikisine de canı gönülden teşekkürler.

Donald Richie'nin Japon sineması ve Kurosawa üzerine çığır açan kitabı, ülkenin sinemasının değerlendirilmesi için birçok paradigma ortaya koydu. Richie'nin bu alana ve Kurosawa çalışmalarına yaptığı katkıların önemini ne kadar vurgulasak azdır. Hakikaten de bu ülkede Kurosawa deyince insanın aklına Richie geliyor.

Editörüm Joanna Hitchcock en başından beri bu kitap fikrine sıcak baktı. Özenle ve sabırla projenin tamamlanmasını sağladı. Ayrıca Cathie Brettschneider'a da müsveddeyi olağanüstü bir dikkatle yayıma hazırladığı için teşekkürler.

Virginia Polytechnic Enstitüsü ve Eyalet Üniversitesi İletişim Çalışmaları Bölümü'ndeki meslektaşlarım burayı çalışmak ve araştırma yapmak için heyecan verici ve ödüllendirici bir yer yaparak bana yardımcı oldular.

1997 yılında Japon sineması ve edebiyatı üzerine "Görüntüyü Kelimelere Dökmek" başlıklı bir sempozyumu düzenleyen ve buna ev sahipliği yapan Carole Cavanaugh ve Dennis Washburn'e özellikle teşekkürler. Bu sempozyuma katılım, Sekizinci Bölüm'de ele alınan konular üzerinde sistematik bir şekilde düşünmem için bana ilk fırsatı sağlamıştı.

Ayrıca Kurosawa'nın filmleriyle alakalı olarak kullandıkları "eksensel kurgu" (axial cutting) terimi için Kristen Thompson ve David Bordwell'e minnettarlığımı belirtmek isterim. Bu terimi Kurosawa'nın sinematografi ve kurgusunun önemli bir özelliği için etiket olarak kullandım.

GİRİŞ

Akira Kurosawa Japonya'nın yaşayan en büyük yönetmeni olarak anılır. Batı'da en çok tanınan Japon sinemacı odur ve *Yedi Samuray*, *Yōjimbō* gibi filmler hem Japonya'da hem de Japonya dışında istikrarlı bir popülerliği muhalaza etmiştir. Dahası Western gibi türlerden Sergio Leone ve Sam Peckinpah gibi yönetmenlere kadar Batı sinemasını derinden etkilemişlerdir. Kurosawa'nın uzun ve verimli kariyeri, savaşın yakıp yıktığı Japonya'daki kaostan günümüze kadar uzanmakta ve çağdaş filmlerden (*Sarhoş Melek*, *Kötüler Rahat Uyur* [*The Bad Sleep Well*]) dönem filmlerine (*Sanjurō*, *Kagemusho*, *Ran*), Japon edebiyatından uyarlanan filmlerden (*Sanshirō Sugata*, *Rashōmon*), yabancı kaynaklı filmlere (*Budala* [*The Idiot*], *Kan Hükümdarlığı* [*Throne of Blood*], *Yüksek ve Alçak* [*High and Low*]), yerleşik türlerde yapılan denemelerden (*Serseri Köpek* [*Stray Dog*], *Gizli Kale* [*Hidden Fortress*]) yeni türlerin icadına (*Rashōmon*) kadar uzayıp gitmektedir. Ama Kurosawa'nın eklektik beğenileri filmlerinin popüler olması, büyük bir seyirci kitlesini etkilemesi ve heyecanlandırması gerektiği yönündeki tutarlı kaygısı altında birleşmektedir. Filmleri bunu başarmış, ciddi amaçlı olmayı büyük bir seyirci kitlesinin sevgisine mazhar olma yetisiyle birleştirmiştir.

Şimdi bu kitle, küresel bir kitle. Sadece Japonların gördüğü bir dizi filminden sonra Kurosawa, Batı'da Japon sinemasına ilginin ateşlenmesinde büyük payı olan *Rashōmon*'u çekti. Batı'nın Kurosawa'ya gösterdiği olağanüstü ilgi önemli bir yönetmen olarak sahip olduğu ünü genişletti ama ne gariptir ki onun eserlerine dair tartışmaların kısıtlı tutulmasına yardımcı oldu. Filmlerinin çoğu, örneğin; *Yedi Samuray* ve

Yōjimbō defalarca gösterildi ve aksiyonu ele alış şekli, hızlı kurgusu ve birer karakter olarak dektektif, doktor ve samuraylara olan düşkünlüğü Batılı seyircinin onu sevmesini sağladı ve filmlerinin Hollywood filmleri bağlamında -özellikle de samurayların yerine silahşorlar konulduğu hayal edildiğinde- daha bir kavranabilir hale gelmesine yardımcı oldu. Kurosawa'nın filmlerinin popülerliği ve kariyerinin uzunluğu -özellikle de Hollywood yapımlarından bir hayli etkilendiğini hissedenler için- filmlerinin fazla tanındık gözükmesine katkıda bulundu. Eserleri bu kadar sık yeniden dolaşıma sokulan bu kadar popüler bir yönetmen yerleşik bir popüler kültür ikonu haline getirilebilir. Böylesi daimi bir temas, paradoksal bir şekilde, ona daha yakından bakılmasını engelleyebilir. Kurosawa ayarında bir yönetmen üzerinde pek sık çalışma yapılmamış olması kesinlikle bir paradoks. Donald Richie'nin yirmi beş yılı aşkın bir süre önce yayımlanmış olan *Films of Akira Kurosawa*'sı, halen Kurosawa'nın bütün filmlerini kapsayan tek eksiksiz İngilizce çalışmadır.

Bu derece ihmalkârlığın Kurosawa'nın popülerliğinden başka bir sebebi de olabilir. David Desser, Kurosawa'nın samuray filmlerine dair kitabında Japon sineması üzerine çalışan uzmanların ilgisinin Kurosawa'dan, anlatısı ve görsel kodları Hollywood tarafından inşa edilen film çekme modeline meydan okuyan ve bu modelden ayrılan yönetmenlere kaydığına işaret ediyor. "1970'lerin ortalarından beri Kurosawa'nın sineması, Japon sinemasına dair düşük yoğunluklu eleştiri literatüründe ikinci plana atıldı. Kurosawa'nın yerini neredeyse tamamen, Japon sinemasının 'modernistleri' diye anılan Ozu,

Mizoguchi ve Ōshima aldı.”¹ Bu ilgi kayması bu üç yönetmenin el üstünde tutulmasını sağlamış ve filmlerine dair çalışmalar ekstrem biçimciliği, görsel deneyciliği ve üsluplarındaki tuhaflıkları vurgulayıp, bir yandan da bu üslubu popüler ve siyasi kültür akımlarıyla ilişkilendirmeye çalışmıştır.² Bu vurgu bu dönemde film çalışmalarında kaydedilen önemli bir başarıyla ilintilidir. Sinema uzmanları uzun zamandan beri, kullandığı biçimleri öne çıkarmama ve dikişlerin gözükmeyeceği iyi dikilmiş eğlence ürünleri imal etme yetisine sahip Hollywood sinemasına hayranlık duyuyordu. Bu uzmanların sabırlı çalışmaları en sonunda Hollywood filmlerinin nasıl işlediğine dair ayrıntılı ve net bir kavrayışa yol açtı.³ Bu başarı Ozu ve Ōshima gibi Hollywood normlarının dışına çıkan yönetmenlerin kıymetinin yeniden bilinmesine ve bu yönetmenlerin içine oturtulacağı belirgin bir metodolojik bağlam yaratılmasına katkıda bulundu. Ve bunun doğal sonucu, Kurosawa'nın yerinden edilmesi oldu. Hollywood sinemasının kavranması, Kurosawa'nın da bilindik bir şey olduğunu ima ediyor gibiydi. Artık birer modernist ve alternatif bir sinema geleneğinin temsilcileri olarak görülen Ozu, Mizoguchi ve Ōshima; Kurosawa karşısında zafer kazandı; Kurosawa'nın üslubu asla onların filmlerinde görülen türde bir anlatı ya da tür reddiyesi oluşturmamıştı.

Bu nedenle elimizde Kurosawa'nın görsel ve anlatısal yapılarına dair, çağdaş film çalışmalarındaki kavrayışlardan beslenen çok fazla kapsamlı, ayrıntılı değerlendirme yok. Noel Burch'un analizi bir istisna; filmlerin biçimlerine gösterdiği ilgiden ötürü kayda değer nitelikte fakat kapsayıcı bir ilgi değil bu.⁴ Burch, Kurosawa'yı Ōshima ve diğerlerinin yer aldığı modernist zemine tekrar sokmak istiyor ve bu da *Kan Hükümdarlığı* ve *Ikiru* gibi filmleri diğer filmleri göz ardı etme pahasına vurgulamasına yol açıyor. Dahası, Burch, Kurosawa'nın filmlerine dair, tematik mevzuları

göz ardı etme pahasına tamamıyla biçimsel bir izahat geliştiriyor.

Kurosawa'nın filmlerine dair çalışmasında Dessler bu ihmali düzeltmeye başlıyor. Kurosawa'nın sinemasına dair daha keşfedilecek çok şey olduğunu belirtiyor ve çalışmasını “bir kıvılcım, bir başlangıç noktası” olarak sunuyor.⁵ Dessler keskin bir idrakle, Kurosawa'yı “kendi gerilimlerini ifşa eden anlatı harikası eserler yaratmak” üzere çalışan “diyalektik” bir yönetmen olarak kabul ediyor⁶ ve Kurosawa'nın filmlerine dair, filmlerdeki olağanüstü gerilimlerin önemini izah edecek geniş ve kapsamlı bir değerlendirmeye duyulan ihtiyaca dikkat çekiyor. “Eserlerine dair derinlemesine çalışmalar, kullandığı kalıpların sadece görüntüsünü değil, önemini ifşa etmelidir... Daha kapsamlı çalışmalar bazı anlatı kalıplarının, karakter özelliklerinin ve biçimsel araçların bazı filmlerde en uygun şekilde nasıl kullanılabileceğini göstermelidir.”⁷ Dessler, bazı diğer yazarların yaptığı gibi, Kurosawa'nın sinemasının çalkantılı bir sinema olduğunu, modern öncesi ve modern değerler, Doğu ve Batı gelenekleri arasındaki ve üslup açısından, ekstrem şiddet patlamaları ve huzur, tefekkür anları arasındaki gerilimlerden mustarip olduğunu kabul ediyor. Kurosawa'nın dönem filmleri ve modern kostümlü filmleri sürekli olarak ardı ardına çekmesine de bazı yorumcular değinmiştir.⁸ Ama bütün eserlerine yayılan bu gerilimlerin organik doğasına dair bir değerlendirmeye henüz girilmemiştir. Filmlerindeki birbiriyle yarışan Doğu ve Batı değerleri görsel ve anlatısal yapılarla nasıl ilişkilendirilmiştir? Kurosawa'nın filmlerinde montaj ve uzun çekimlerin temsil ettiği görünüş itibarıyla uzlaşmaz estetik gelenekleri nasıl uzlaştırabiliriz? Dönem filmleri ve modern-kostümlü filmler arasında gidip gelmeler neyin semptomudur? Ve bu soruların değindiği konular arasındaki ilişkiler nelerdir? Her şey bir yana, Kurosawa'nın eserlerinin bir proje olduğunu, ani

bir toplumsal çalkantıdan (yani, ikinci dünya savaşı felaketi ve bunun tetiklediği genel kültürel kargaşalar) etkilenen özel bir girişim olduğunu vurgulamak gerekiyor. Bu olaylar Kurosawa'nın sineması için merkezi önemdedir; görsel biçim ve anlatı üslubu tarafından ifşa edilir, dönüştürülürler.

Kurosawa'nın en ayırt edici görsel üslup özellikleri ve bunların yaratılmasına katkıda bulunduğu özel sinemasal uzam şimdiye kadar kapsamlı olarak incelenmedi. Kurosawa'nın sinemasal uzam anlayışı sinema tarihinde eşsiz bir konumdadır ve perdedeki hareketin koreografisini yapma yönteminin, telefoto mercekleri ve çok kameralı çekim tekniklerini ve geç dönem filmlerinde de anamorfik kadrajı kullanışıyla doğrudan alakalıdır. Bu hareket, mercek ve kadraj seçimleri sadece filmlere ayırt edici görünüşlerini vermekle kalmayıp, duyurdukları kültürel projeye -üstü kapalı bir şekilde de olsa- doğrudan ilintilidir. Kurosawa'nın görsel biçimi ile filmlerini bir bağlama oturtan kültürel koşullar arasındaki bağlantıların izini sürmek büyüleyici bir şey. Filmlerinin biçimleri ideolojik değerle yüklüdür -aslında, belli bir ideolojik bağlıktan beslenmektedir- ve görsel ve anlatısal kodlar aciliyetli toplumsal sorunların ete kemiğe bürünmüş ifadesi olarak kavranmalıdır.

Bu durumda, Kurosawa'nın filmlerinin biçimleri, Rudolf Arnheim'in ifadeleriyle, bir tür görsel düşüncü temsil ettikleri için yakından incelenecektir. Kurosawa'nın filmlerinin anlamlarını kelimelere dökmeye yanaşmadığı iyi bilinir. Her zaman için anlamların orada, filmlerin içinde olduğu ve insanların filmleri izlemeleri gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Biz onun söylediklerine kulak asacağız. Başlıca delillerimiz filmlerin sunduğu malzemelerde yatacak fakat ilerleyen bölümlerde filmlerine paralel bir metin olarak Kurosawa'nın otobiyografisinden de yararlanacağım. Bir "bilgi kaynakları teorisi"ne

başvurarak savlarımı resmileştirmek için yaptığım retorik bir manevra değil bu. Aslında, daha sonra değineceğim gibi, Kurosawa'nın otobiyografisinin en büyüleyici yanı bu otobiyografinin de film anlatılarından biri gibi görülebilme potansiyelidir. Buradaki vakayiname Kurosawa'yı bir Kurosawa karakteri olarak ve hayat hikâyesini de filmlerinde sık sık görülen türde bir ruhsal yolculuk olarak sunuyor. Otobiyografi sıradan bir metin olarak filmlerinin yanına yerleştirilecek. Fakat bu metin Kurosawa'nın tavır, değer ve hassasiyetlerine dair çok fazla ipucu barındırması bakımından ayrı bir yerde duruyor. Bunları anlamak önemli; bunu filmleri bir biyografiye indirgemek için değil, filmleri şekillendiren yapıları kavrayabilmek için yapmalıyız. Kurosawa ve filmlerini ele alırken çok katlı bir bakış açısı benimsemeliyiz zira çok katlı bir dönüşümle karşı karşıyayız: kültürel, bireysel, sinemasal. Tuhaf otobiyografisi bir diğer sıradan metin olarak onu bir yere oturtma işlevi görse de, oto portresindeki hususları anlamak temel bir önem taşıyor; böylece Meiji, Taishō ve Shōwa dönemi Japonyası ile filmlerinin malzemeleri arasında bir patika oluşturabiliriz.

Kurosawa (son filmi *Madadayo* da dahil) toplam otuz film yönetti; bu tip bir çalışma için büyük bir sayı bu. Filmlere kronolojik olarak yaklaşıp, her birini sırayla ele almak yerine, filmleri konularına göre gruplandırmayı, ele aldıkları biçimsel ya da kültürel mevzulara göre düzenlemeyi tercih ettim. Bu yöntem hem Kurosawa'nın eserlerinin çeşitliliğini ve hem de içsel gelişim mantığını, etrafında şekillendikleri ve çözüm aradıkları toplumsal ve estetik sorunları vurgulayacaktır. Her bölüm kendince bir odak noktasına sahip ama hepsi Kurosawa'nın eserlerinin merkezi sorunsalı bağlamında organize edilmiştir: aynı zamanda popüler olan yaşatılabilir bir siyasal sinema inşa etmek için gerekli yöntemi bulmak. Bölümlerde Kurosawa'nın sinemayı si-

yansı olarak kullanma çabasının, bu çabanın ortaya çıkışı ve içinde geliştiği bağlamın, olgunlaşma ve evriminin ve nihayetinde bozguna uğrayışının izi sürülüyor.

1. Bölüm'e Kurosawa değerlendirmelerinin genel bağlamıyla başlayıp, birkaç değerlendirmeyi, özellikle de Kurosawa'nın bir hümanist ve Amerikan sinemasından etkilenmiş bir yönetmen olarak sahip olduğu ünü gözden geçiriyorum. Daha sonra, Kurosawa'nın eserlerini kültürel modernizasyon ve demokratikleşmenin gerilim ve sıkıntılarına bir kuşağın verdiği tepkinin bir parçası olarak değerlendirmek suretiyle bu çalışmada benimsenen yaklaşımının ana hatlarını çiziyorum.

2. Bölüm'de Kurosawa'nın ilk filmlerindeki görsel ve anlatı üslubunun gelişimini ele alıyorum. *Sanshirō Sugata* Bölüm I ve II, *Güzeller Güzeli* (*The Most Beautiful*) ve *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar* (*They Who Tread on the Tiger's Tail*), bize Kurosawa'nın kadraj ve kurgudan, kamera ve nesne hareketi koreografisinden ne anladığına dair söyledikleri şeylerden ötürü inceleniyorlar. Kurosawa'nın üslubunun ayırt edici nitelikleri çok erken bir tarihte karşımıza çıkıyor ve diğer yönetmenlerden baskın bir şekilde etkilenme çizgileri ortaya koyma çabalarını boşa çıkaracak şekilde düzenlenmiş durumdalar.

2. Bölüm'de biçimsel meseleler ve Kurosawa'nın görsel imge anlayışı ele alınırken, 3. Bölüm'de bu biçimlerin 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan aciliyetli sorunlarla çakışması üzerinde duruluyor. Kurosawa'nın savaş sonrası filmleri (*Gençliğimiz İçin Üzülmeyin* (*No Regrets for Our Youth*), *Harika Bir Pazar* (*One Wonderful Sunday*), *Sarhoş Melek*, *Sessiz Düello* (*The Quiet Duel*), *Serseri Köpek*, *Skandal* ve *Ikiru*) savaş sonrası yeniden yapılanma sürecine katkıda bulunuyor. Bu filmler toplumsal ve iktisadi çöküşle doğrudan alakadar oluyor ve yeni bir dünyanın gerektirdiği yeni bireyin şartlarını

belirlemeye girişiyor. Bu eserler, Kurosawa'nın sinemasının kahramansı hali dediğim şeyi başlatıyor; siyasi analizlerini olağanüstü bir bireyin kahramanlıkları üzerine oturtan filmler.

4. Bölüm ise birçok açıdan 5., 6. ve 7. Bölümlere geçiş niteliği taşıyor. Bu bölümde Kurosawa'nın filmlerinde kahramansı hale ters düşen bir üslup ve bakışın belirişi ele alınıyor. Bu bakış ilk olarak edebiyattan uyarladığı filmlerde su yüzüne çıkıyor ve dolayısıyla bu bölümde edebiyat uyarlamasının Kurosawa için nasıl bir işlev gördüğü anlaşılmaya çalışılıyor. Bu uyarlamalar Kurosawa'nın sözlü ve görsel göstergeler arasındaki ilişkiler üzerinde durarak sinemasının sınırlarını genişletme çabaları olmalarının yanı sıra birer estetik deneycilik alıştırmasıdır. Kurosawa zamanla edebi ve sinemasal haller arasındaki farkları derinlemesine kavradığını gösteriyor ve ilk baştaki tercüme işlemlerinin (*Rashōmon*, *Budala*) yerini, edebi ve sinemasal biçimlerin eşdeğer olduğunun artık varsayılmadığı aktarım işlemleri (*Kan Hükümdarlığı*, *Daha Derin* [*The Lower Depths*]) alıyor. Bu filmlerin üçü yabancı edebi kaynaklardan uyarlanmıştı, dolayısıyla kültürlerarası aktarım meselesi Kurosawa bağlamında açık seçik ortaya konabilir. Buna ek olarak, *Budala* Kurosawa değerlendirmelerinde ele alınmamış en önemli konulardan birini tartışma olanağı tanıyacak; Kurosawa'nın eserlerinin Dostoyevski'nin eserleriyle ilişkisi. Kurosawa'nın Dostoyevski'ye olan düşkünlüğü iyi bilinir ve Rus üstattan etkilendiği birçok yazar tarafından sıkça öne sürülmüştür fakat bu durum hiç yakından incelenmemiştir. Biz iki sanatçı arasındaki örtüşme ve ayrışma noktalarını ele alacağız.

5. Bölüm'de Kurosawa'nın *Canlı Bir Varlığın Kaydı* (*Record of a Living Being*), *Kötüler Rahat Uyum ve Yüksek ve Alçak'ta* (*High and Low*) savaştan hemen sonraki yıllarda geliştirilen görsel ve anlatsal yapıları -kahramansı bireycilik çeşitlerini dramatize eden yapıları- sistemden kay-

naklanan, bireyüstü toplumsal sorunlara (atom bombası ve nükleer devlet, ticari yozlaşma, sınıf ayrımı ve sömürü) uygulama girişimini ele alıyorum. Kurosawa eski biçimleri yeni bir ölçek ve kapsama sahip siyasi sorunları ele almak için kullanma girişimde bulunmuştu. Buradaki yapılan incelemede biçim sorunu tekrar ortaya konuyor ve Kurosawa'nın üslubunun doğası, özellikle de olgunluk dönemi özellikleri (telefoto merceklerin kullanılması, çok kameralı çekim ve anamorfik kadraj) bağlamında yeniden değerlendiriliyor.

6. Bölüm'de Kurosawa'nın dönem filmlerinde (ki bunlar amaç ve tasarımları modern kostümlü filmlerinkiyle diyalektik olarak ilişkili olan eserlerdir) geçmişi kullanış şeklini inceliyorum. Desser samuray filmlerinin tıpkı Westernler gibi tarihi efsaneye dönüştürdüğünü belirtiyor.⁹ Biz Kurosawa'nın eserlerinde bu süreci değerlendirirken, bu süreci sinemasal projesinde ortaya çıkan bir sıkıntı ve çelişkinin belirtisi olarak bir bağlama oturtacağız. Dahası, Kurosawa'nın dönem filmleri efsanevi hikâye anlatıcılığının örnekleri değildir sadece. *Yedi Samuray*, *Yojimbo* ve *Kızıl Sakal* (*Red Beard*) geçmişin, birey ile toplumsal ve kültürel panorama arasındaki ilişkilerin eleştirel bir bakışla sorgulanışını ortaya koyarlar. (*Gizli Kale* kısaca ele alınmıştır.) Bu sorgulama geçmişte yapılan dolambaçlı bir yolculuk aracılığıyla yapılır ama Kurosawa'nın çağdaş Japonya'yla uzlaşma çabalarıyla yakından alakalıdır. Kurosawa'nın sinemasal biçimleri her zaman için olağanüstü bir iç gerilim taşıyor ve bu filmler bu gerilimin kaynağının zaman ve tarihin Kurosawa'nın sinemasal projesine savurduğu tehditte yattığını açığa çıkarıyor.

1970'te gösterime sokulan *Dodeskaden* Kurosawa'nın kariyerini yakından takip edenler için bir şoktu. Bu başka hiçbir Kurosawa filmine benzemiyordu ve bunu takip eden üç film (*Dersu Uzala*, *Kagemusha* ve *Ran*) tamamıyla yeni bir es-

tetiği ortaya koyuyordu. Bu filmler anlatı yapısı, duygusal ton ve görsel üslup bakımından daha önceki filmlerden bir kopuşun fitilini ateşlemişti. Ama bu kopuşun görünüşteki anılığı yanıltıcıdır. Üslupsal bir yarılma gibi görünen şey aslında Kurosawa'nın biçimsel yapılarının daha önceki on yıllarda gelişimini şekillendiren mantığın doruk noktasıdır. 7. Bölüm'de bu geç dönem filmlerin daha önceki filmlerle olan karmaşık ilişkisini ve Kurosawa'nın inşa etmeye çalıştığı sinema türü üzerindeki olası etkilerini inceliyorum.

Kurosawa'nın son filmlerini 8. Bölüm'de inceliyorum ve film çekme uğraşını yönlendiren değişime uğramış dinamikleri tartışıyorum. Son filmleri, sinemada daha önce benzerine rastlanmamış, açıkça farklı bir aşama oluşturuyor: tamamıyla gelişmiş bir sanatsal son dönem. Bu kadar uzun yaşaması ve neredeyse hayatının sonuna kadar aktif bir yönetmen olarak kalması sayesinde Kurosawa sinemasını bir kapanış ve nihayet noktasına taşıdı; yönetmenlerin kariyerlerinin genellikle kısa olduğu ve film çekme uğraşının genç bir insanın oyunu olarak kaldığı sinema dünyasında nadiren görülen bir şeydir bu.

Kurosawa'nın dünya sineması, özellikle de Amerikan filmleri üzerinde devasa bir etkisi oldu: diğer bütün Japon yönetmenlerinkinden daha büyük bir etkiydi bu. 9. Bölüm'de filmlerinin neden bu kadar etkili olduğunu ve bu etkinin Kurosawa'nın eserlerini, bazı açılardan, neden çarpıttığını ve film üslubunun karmaşıklığının neden asgari düzeye indirgediğini izah ediyorum. Bu bölümde Kurosawa'nın sinema tarihindeki yerini, Kurosawa'nın eserlerini kendi eserleri için bir şablon olarak benimseyen yönetmenler kuşağına bilhassa gönderme yaparak değerlendiriyorum.

Kurosawa'nın eserleri, sadece zengin ve karmaşık biçimsel yapılarından ötürü değil, ayrıca biçim ve kültür, sanatçı ve tarih arasındaki karşılıklı ilişkilere dair bize gösterdikleri şey-

lerden oturu de olağanüstü bir öneme sahiptir. Kurosawa'nın zamanının uzlaşmaz taleplerine müdahil olan bir sinema ortaya çıkarma çabası, sanatsal biçimin ideolojik doğasına ve siyasi anlamda müdahil bir estetik ihtimaline, bu estetiğin hedefleri ve sınırlarına dair bize çok şey söylüyor. Hayal gücü ve maddi dünyanın kesiştiği noktada Kurosawa duruşunu belirlemiş ve dünyayı değiştirmeye çalışmıştır. Bu projenin yörüngesi sinema tarihindeki en sarsıcı bölümlerden birini oluşturuyor.

Bu giriş daha kişisel bir not düşerek bitireceğim. Bu çalışma büyük ölçüde sevgiden beslenen bir uğraş oldu. Daha gençken ve sinemayı yeni yeni öğrenirken bana filmlerin nelere kadir olduğu konusunda bana en çok şey öğreten Kurosawa'nın filmleri oldu. Sadece birkaç yönetmenin eserlerinde gördüğüm bir görsel enerjiye, katıksız bir film çekme tutkusu ve aşkına sahiptiler. Elbette bir sanat türüyle ilk kez karşılaşmış da buna aşık olduğumuzda her şey heyecan verici olabilir. Ama Kurosawa'nın filmleri benim için bu özellikleri takip eden yıllarda da korudu ve ben bu çalışmada bir şekilde bunu aktarmaya çalıştım. Filmlerinin benim buraya dahil edemeyeceğim bazı yönlerinin olması kaçınılmazdı. Örneğin, filmlere egemen olan olağanüstü oyuncular topluluğunu uzun uzadıya ele almıyorum. Toshiro Mifune ve Takashi Shimura herkesçe tanınıyor ve buradaki analizde yer alıyorlar. Ama Kurosawa'nın eserlerine özen gösterenler Minoru Chiaki, Eijirō Tono, Daisuke Katō, Bokuzen Hidari, Kō Kimura, Seiji Miyaguchi, Eiko Miyoshi, Nobuo Nakamura ve elbette ilk büyük kahramanları ete kemiğe bürünen aktör Susumu Fujita'nın da emsalsiz varlıklarının farkındadır. Ben bu oyuncular yerine, Kurosawa'nın imgelerini, bu imgeleri yapılandırma yöntemlerini, bu imgelerin düzenlenişlerini ve anlatı yapılarıyla olan ilişkilerini yakından inceledim. Kurosawa biçimleri aracılığıyla çalışmış

ve düşünmüştür. Bunlar aracılığıyla kültür ve ülkesini birbirine geçirmeye, Japonya'nın ihtiyaç duyduğunu düşündüğü gelişim istikametinin haritasını çıkarmaya çalışmıştır. Kurosawa'yı anlamak için her şeyden önce imgelerinin doğasını anlamak gerekir. Bu çalışma bu amaca ulaşmaya yöneliktir.

Savaşçının Kamerası'nı ilk yazdığım da Kurosawa'nın kariyeri temelde sona ermiş gibiydi, *Ran*, bir yönetmen olarak son büyük beyanatıydı. Ama çalışmaya devam etti ve başka hiçbir yönetmenin tanımlamadığı ya da keşfetmediği bir alana girdi. Dolayısıyla Kurosawa sinemasının *Ran*'dan sonraki kayda değer gidişatını inceleyerek bu çalışmayı artık tamamlamış olduğum için bilhassa müteşekkirim. Şimdi kariyeri sona ermiş olduğuna göre, eserlerinin dört yaratıcı aşamaya bölünebileceği açık: ilk filmler, savaş sonrası yeniden yapılanma sürecindeki kahramansı filmler, 1970-85 arası çektiği geçiş niteliğindeki ve karamsar filmler ve son filmlerinin psikobi-yografisi. Yeni bölümler Kurosawa'nın bütün kariyerine dair bu çalışmayı tamamlıyor ve nihayetine erdiriyor. Fakat bu bölümleri yazmanın özel bir üzücülüğü vardı. Kitabın esas kısmı yazılırken Kurosawa hayattaydı. Bu yeni bölümler için geçerli değildi ve en zor olan da Kurosawa üzerine geçmiş zaman kullanarak yazmaktır.

Notlar

- ¹ David Desser, *The Samurai Films of Akira Kurosawa* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), s. 144.
- ² Örneğin bkz. David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988); Bordwell, "On Our Dream Cinema: Western Historiography and Japanese Film" *Film Reader* 4 (1979): 45-62; Edward Braginan, "The Space of Equinox Flower," *Screen* 17 (Yaz 1976): 74-105; Mizoguchi'ye dair bir tartışma için Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), s. 217-246; Japonya'da sinemasal modernizme dair bir inceleme için bkz. David Eser, *Eros plus Massacre* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); Stephen Heath, "The Question Ōshima," *Wide Angle* 2, sayı 1 (1977): 48-57; Kristin Thompson ve David Bordwell, "Space and Narrative in the Films of Ozu," *Screen* 17 (Yaz 1976): 41-73. Peter

Lehman "The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient, the Non-Existent Orient: Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film," *Journal of Film and Video* 39 (Kış 1987): 5-15.

- ³ David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson'ın ortak çalışması bu araştırma sonucu ortaya çıkan en önemli eserdir: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985). Bu araştırma sonucu ortaya çıkan en önemli eser:
- ⁴ Bkz. Burch, *To the Distant Observer*, s. 291-321 ve Burch'ün *Cinema: A Critical Dictionary*'deki (ed. Richard Roud, Norwich, İngiltere: Fletcher and Son, 1980) Kurosawa'ya dair maddesi, s. 571-582.
- ⁵ Desser, *Samurai Films of Kurosawa*, s. vii.
- ⁶ a.g.e. s. 6.
- ⁷ a.g.e. s. 7.
- ⁸ Örneğin bkz. Tony Rayns, "Tokyo Stories," *Sight and Sound* 50 (Yaz 1981): 174.
- ⁹ Desser, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 14-55.

KUROSAWA'YA GENEL BİR BAKIŞ

“Değişmeyen bilinmeksizin temel inşa edilemez ve değişen bilinmeksizin üslup yenilenemez.”

Bashō¹

1960'ların sonunda Kurosawa, harikulade başarılı bir kariyerin ardından, kariyerinin parçalanması tehdidiyle yüz yüze kaldı. Sağlık sorunları ve film çekmemenin ağır baskısı altında 1971'de bileklerini usturayla kesti, kişisel çaresizliğini yerleşik bir kültürel âdetle, kendi canına kıyma âdetiyle uzlaştırmıştı. Fakat Kurosawa filmlerine asla bir törensel intihar sahnesi koymamış, benliğin değeri ve bütünlüğüne olan saygısıyla filmlerindeki karakterleri her zaman için yerleşik “öz yıkım” uygulamalarını reddetmeye zorlamış olan biriydi. Watanabe (*Ikiru*'daki ölmek üzere olan memur), intiharın sorunlarının çözümü olduğunu reddeder, henüz ölemeyeceğini çünkü hayatının anlamlı olup olmadığını henüz bilmediğini düşünür. *Ran*'da hizmetkârlarının korkunç bir şekilde katledilişine tanık olan Hidetora seppuku için kılıcına uzanır ama kın boştur. Hidetora da yaşamaya zorlanır. *Giri*'yi ya da zorunluluğu ve bir grubun üyelerini birbirine bağlayan ortak sorumluluk bağlarını vurgulayan bir kültürde Kurosawa bireyi şekillendiren toplumsal belirleyici etkenlere meydan okumak için defalarca geleneklerden kopmuştur. Yine de, en acı verici sancılarını yaşarken, kahramanlarına asla müsaade etmediği bir çözümü denemişti. Bu savaşçının tercih ettiği, klan liderleri savaşta alt edildiğinde bir bağlılık göstergesi olarak seçtiği son değildi. Ama bu girişim belli bir kültürel meşruiyete sahip olan bir gelenekle örtüşüyordu. Bu küçük çelişkide Kurosawa'nın filmlerinin

doğasına dair önemli bir ipucu saklı. Bu çelişkiyi irdelemek bu çalışmanın biçim ve odak noktasını tanımlamak anlamına geliyor.

Kurosawa'nın 1970'lerde yüz yüze kaldığı ikilem uygun bir başlangıç noktası olacak, zira bu ikilem bazı açılardan Kurosawa'nın eserlerinin doğasından kaynaklanmıştır. Yönetmenliğe başladığı 1943 yılından beri yılda en az bir, bazen de birden fazla film çekmişti. Arada sırada iki filmin gösterime girmesi arasında bir yıl geçiyordu ama genelde düzenli ve tutarlı bir şekilde çalışıyordu. Fakat 1965 tarihli *Kızıl Sakal*'ın ardından çalışmaları sekteye uğramıştı. O zamandan beri sadece beş film tamamlayabilmişti, halbuki kariyerinin ilk yirmi yılında (stüdyonun zorlamasıyla, Kajiyo Yamamoto ve Hideo Sekigawa ile birlikte yönettiği ve sorumluluğunu üstlenmeyi reddettiği *Yarını İnşa Edenler* [*Those Who Make Tomorrow*] saymazsak²) yirmi üç film çekmişti. (Kurosawa'nın son filmi *Rüyalar*, çocukluğuna kadar uzanan akılda kalıcı rüyalara dayanan sekiz bölümden oluşuyor. Steven Spielberg ve George Lucas projenin başlatılmasına yardımcı olmuşlardı. George Lucas'ın yardımıyla Kurosawa bu filmde ilk kez modern görsel efektleri deniyor.³)

Çalışmalarının aniden kesintiye uğraması genellikle -ama yetersiz bir şekilde- ekonomik ve sosyolojik nedenlere bağlanıyor: Japon sinema endüstrisi değişiyordu ve eserlerini kendisine uydurmadığı Kurosawa gibi yönetmenleri dışarıda bırakmıştı. Televizyon 1950'lerin başında çıkmış ve diğer ülkelerde olduğu gibi, seyirciler ve sinema endüstrisi sonsuza kadar değişmişti. Richie ve Anderson'a göre, 1953'te Japonya'da



1. Akira Kurosawa (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

sadece 866 televizyon seti kurulmuştu ama 1950'lerin sonuna gelindiğinde bu sayı acayip artmış ve iki milyona yaklaşmıştı.⁴ 1960'ların ortalarında televizyon Japonya'daki evlerin % 60'ına girmişti ve 1960'ların sonunda evlerin % 95'i bu yeni alete ayarlanmıştı.⁵ ABD'de olduğu gibi, televizyon halk tarafından hızla ve istikrarlı adımlarla benimsenmişti. Seyirciler artık evden çıkmıyordu ve 1958'de 1 milyar 127 milyon olan yıllık sinema seyircisi sayısı 1975'ten sonra keskin bir düşüşle 200 milyona gerilemişti.⁶

Japon seyirciler televizyon ve sinema seyircileri diye iki ayrı gruba bölünürken, televizyon filmlerin içeriğini de etkilemişti.⁷ Kurosawa bir dönem filmi ya da *jidai-geki* üstadı olarak kabul ediliyordu fakat bu filmler televizyonun temel direklerinden biri olmuştu ve Anderson'ın işaret ettiği gibi, basmakalıp yapıları haftalık dizi formatının gereklerine kolayca uyarlanmıştı: 1982

yılında televizyondaki dramatik dizilerin dörtte birinden fazlası *jidai-geki*'ydi.⁸ Salon sineması buna yumuşak pornografiyi ön plana çıkararak karşılık vermişti ve yapım şirketleri, tıpkı ABD'deki eşdeğerleri gibi, bununla alakalı çeşitli eğlence pazarlarına bölünmüştü.

Uzun zamandır en yüksek bütçeli Japon yönetmen olarak kabul edilen Kurosawa, 1960'ların yeni maliyet odaklı ikliminde iş bulamaz olmuştu. Uzmanlaştığı ortalığı silip süpüren tarihsel destanlar, hem ekonomik hem de sınıfsal açıdan çapını küçülten bir endüstri için fazlasıyla pahalı hale gelmişti. Bunun sonucunda Kurosawa uzunca bir süre derin dondurucuya kaldırılmış ve 20th Century Fox yapımı *Tora! Tora! Tora!*'ya başarısız bir şekilde dahil olmasını takiben ünü zedelenmişti. Kurosawa projeyi bıraktığını iddia ediyor ama diğer kaynaklar, bazılarının delilik sınırına dayandığını düşündüğü

mükemmeliyetçiliği yüzünden kovulmuş olduğunu öne sürüyor.⁹ *Dodeskaden* (1970) Japon sinema endüstrisi ve kendi ününün çöküşüne verdiği cevaptı. “Bu filmi kısmen, deli olmadığımı kanıtlamak için çektim; 1 milyon dolardan az bir bütçe ve sadece 28 günlük bir çekim takvimiyle kendimi sınadım.”¹⁰ Ama bu film, daha sonraki bütün filmlerini saran ve daha öncekilerden büt-bütün ayıran bir kötümserliğin, gittikçe artan, derinleşen bir kötümserliğin başlangıcına işaret ediyor. Bu değişimi Japon sinema endüstrisinin çöküşüyle tamamen izah etmek mümkün değil.

Dodeskaden iyi tepkiler almadı ve Kurosawa'nın kariyeri yine durgunlaştı. Daha sonraki projeleri için Japonya'da kaynak bulamayan Kurosawa Rusya'da çalışması için Mosfilm'in yaptığı bir teklifi kabul etti ve bu fırsatı uzun zamandır kalbinde yaşattığı bir projeyi gerçekleştirmek için kullandı; Rus kâşif Vladimir Arseniev'in günlüklerini filme dökmek. Fakat *Dersu Uzala* (1975) Kurosawa'nın yakın geçmişteki kariyerine musallat olan uzun kesintiye çare olmadı. Bir sonraki filmi *Kagemusha* ancak 1980'de, *Ran* ise ancak 1985'te gösterime girebildi ve her ikisi de ancak uluslar arası ortak yapım aracılığıyla edilen finansman sonucu çekilebildi.

Kurosawa bu iniş çıkışlar esnasında sessiz kalmadı. Açgözlü ve korkak endüstriyi suçluyor ve yönetmenlerin projelerini sanatsal kontrolünü tekrar kazanmak için mücadele etmesi gerektiğini öne sürüyordu:

Bana göre günümüz Japon sinema endüstrisindeki sorun, pazarlama kısmının hangi filmin yapılacağına karar verme gücünü ele geçirmiş olmasıdır. Pazarlamacıların -sahip oldukları beyin seviyesiyle- hangi filmin iyi hangisinin kötü olacağını anlamasına imkân yok, her şeyi onların hâkimiyetine bırakmak ciddi bir hata. Film şirketleri savunmaya geçtiler. Televizyonla baş etmenin tek yolu gerçek filmler yapmaktır. Bu durum düzeltilene kadar Japonya'daki yönetmenlerin işi hakikaten zor olacak.¹¹

Ekonomik sorunlara ek olarak Kurosawa bir de 1960'ların sonunda, ideolojik film üslubunun yeni Japon yönetmenler arasında geçirdiği değişimle yüzleşti. Film biçimi ve seyircinin rolünün sorgulanması ve politize edilmesi (ki bu o zamanlar Avrupa sinemasında çok yaygındı) Nagisa Ōshima, Masahiro Shinoda gibi yönetmenlerin ve Japon “yeni dalga” sinemasının tipik özelliği idi.¹² Küçük bir salon grubu olan The Art Theater Guild bağımsız yapımları için onlara gösterim imkânı sundu ve bir süre radikal yönetmenler geleneksel Japon sinemasının, Kurosawa'nın sinemasının kod ve değerlerini deşelediler, genişlettiler ve değerlendirdiler.¹³ Ozu ve Mizoguchi artık hayatta olmadığı için, Kurosawa geleneğin simgesi olarak lanetleniyordu. Doğrusal anlatıya olan bağlılığı, Brechtvari yabancılaştırma tekniklerine hiç ilgi duymayışı, katı bir siyasi film çekme usulü geliştirmeyi reddedişi ve bireyi merkeze alan bir toplumsal analiz yönteminin ötesine geçeme kabiliyetine güya sahip olmayışıyla Kurosawa, yeni yönetmenler için Japon sinemasında miladı dolmuş ve tutucu olan her şeyi temsil ediyordu.

Kurosawa'ya yönelik suçlamalar genellikle aşırı ve acı vericiydi. Örneğin Shinoda Kurosawa'ya yönelik eleştirilerini aleni bir kuşak ayaklanması bağlamında sunuyor: “Benim kuşağım Kurosawa'nın örneğin *Rashōmon*, *Kötüler Rahat Uyumur* ve *Kızıl Sakal*'daki basit hümanizmine tepki gösterdi. Genç insanlar ayrıca Kurosawa'ya sadece yeni bir metafizik aradıkları için değil, ayrıca onun kendi filmlerine harcayacak büyük miktarlarda parasının olması ve onların olmaması nedeniyle gücendiler... Kurosawa kendini seyyar kameranın peşine düşerek tüketti.”¹⁴

Shūji Terayama, Kurosawa'nın eserleriyle olan ilişkisini daha bir ağır başlılıkla tarif etmiş ama Kurosawa'nın yaptığı türden sinemanın artık etkileyici olmadığına işaret ediyordu: “Yirmi dört yaşındayken Kurosawa'nın filmlerini

çok severdim. Şimdi de nefret etmiyorum ama *Dodeskaden*'i gördüğümde üzuldüm. Ōshima ve Shinoda Kurosawa'dan nefret ettiklerini söylüyorlar ama ben Akira Kurosawa'dan nefret etmiyorum."¹⁵

Nihayetinde yeni yönetmenler de, farklı nedenlerden ötürü de olsa Kurosawa'nın yüz yüze kaldığı aynı ekonomik çelişkilerden mustarip olacaklardı. Endüstrideki biçimsel ve siyasi gerilemenin yanı sıra sinema seyircilerindeki canlılığın da çöküp gitmesi sonucunda, Ōshima gibi yönetmenlerin daha önceki filmlerinin tipik özelliği olan üslupsal ve siyasi saldırganlığı korumaları zorlaştı. Ōshima daha sonra çağdaş sinema endüstrisini Kurosawa'ninkine çok benzer bir hayal kırıklığı ile tarif etmişti: "Burada film yapmak '60'lardan beri çok zorlaştı. '60'larda ciddi filmler izlemekle ilgilenen öğrenciler ve diğer gençler vardı. '70'lerde sinema endüstrisi bu kitleyi kaybetti ve halk filmlerde ciddiyetten ziyade eğlence aradı. '70'lerde halk herhangi bir devrim fikrinin peşine düşmeyi bıraktı. Bu endüstriyi önemli ölçüde değiştirdi."¹⁶

Tıpkı Kurosawa'ninki gibi Ōshima'nın siyasi görüşü de endüstrideki değişimle birlikte karamsarlaşmıştı: "*Japonya'da Gece ve Sis*'i çektiğim 1960 yılında sol hareketlerin artacağını ve güçleneceğini ümit ediyordum. Şimdi ise, gazetelerde görebileceğiniz gibi, geriye sadece en kötü şeyler kaldı. 1960'lardan bu yana iyileşen hiçbir şey olmadı."¹⁷

Kurosawa'ya karşıt akımın temsilcisi olan Ōshima'nın kendini (projeleri için uluslararası finansman aramak zorunda kalması dahil) benzer sorunlarla yüz yüze bulması ironik bir durum. Ama her iki yönetmenin de yüz yüze kaldığı şey aynıydı: otörün çöküşü ve yapım-cı ve pazar araştırmacıları ekibinin yükselişi. Kurosawa özellikle de, 2. Dünya Savaşı'nı takiben sanayileşmiş ülkelerde su yüzüne çıkan daha eski bir film çekme usulünün örneğidir. Bu usule "sanat" filmi adı verilmiş ve bunun uygulayıcı-

ları (Kurosawa, Bergman, Fellini, Ray) 1950'lerin sinema dünyasında büyük bir heyecana yol açmıştır. Bu yönetmenler sinemanın, bugün televizyonun görüldüğü şekilde görüldüğü bir dönemde kabul edilebilir bir kültür ve inceleme nesnesi haline gelmesine yardımcı olmuştu. *Rashōmon*, *Bisiklet Hırsızları*, *La Strada* ve *Yedinci Mühür*'ün gösterime girdiği o mutlu günlerde sinema, ulusal kültürün uluslararası kabul görebilecek bir ifadesi olarak kabul edildi ve bu yeni değer takdirinin çekirdeğinde bir avuç yönetmen vardı. Bu yönetmenleri içinde yaşadıkları çağ öne çıkarmıştı: sinemanın ciddiyetini ve bir makine ya da endüstri değil diğer sanatlar gibi hassas bir insani ifade olarak sahip olduğu kimliği meşrulaştıran yasalar olarak iş gören otörler. Romantik ama heyecan verici zamanlardı onlar ve Kurosawa'nın çağımızdaki müşkül durumu bu sinemanın, süperstar yönetmenin üzerine çöken nihai kara bulutların simgesidir. Kurosawa ne zaman konuşsa, o eski günlere dair bir nostaljiyi dile getiriyor. Japon sinemasının eski yıllarını anlatırken, şöyle diyor:

Japon sinemasının baharıydı. Gelişme ve iyimserlik vardı. Film şirketlerinin en üst düzey yöneticileri aynı zamanda birer yönetmendi ve insanı ticari sebeplerden ötürü kısıtlamaya çalışmıyorlardı. Ama 1950'lerin sonu ve 1960'larda iklim değişti: Mizoguchi, Ozu ve Naruse gibi insanlar öldüğünde durum trajikti; yönetmen olarak mevziiimizi kaybetmeye başladık ve şirketler gücü ele geçirdi. Bundan sonra Karanlık Çağ başladı.¹⁸

Kurosawa, sanat sinemasını olası kılmış olan yönetmen tipinin ("otör") çöküşüne gönderme yaparak, şunu gözlemlemişti: "Günümüz Japon filmlerinde film ve yönetmen adlarını hiç kimse fark etmeden birbiriyle değiştirebilirsiniz. Günümüz filmlerinin altında herhangi bir kişinin imzası olabilirdi. Hiçbiri yaratıcının kişiliğinin damgasını taşıyor."¹⁹

Kurosawa'nın 1971'deki ümitsizliğini (teşhisi

konulmamış bir hastalığın yanı sıra) endüstrideki konumunu kaybetmesi ve uluslar arası sanat sinemasının çöküşü tetiklemişti. Fakat başka bir neden daha vardı. Endüstrideki ekonomik ve sosyolojik değişimler dış faktörlerdi, dışarıdan etki ediyorlardı. Ama Kurosawa'nın eserlerinde bir iç kriz ortaya çıkmıştı; kültüre cevaben bir biçim krizi. Bu yeni bir sorun değildi, bütün filmlerinin içinden geçen, her an kırılma ve filmlerini ikiye yarma tehdidi savuran bir nevi fay hattıydı. En sonunda, kırılmıştı.

Kurosawa ilk filminden itibaren, Japon seyircilerine özel bir biçimde, Doğu ve Batı değerlerinin karışımını diyalektik bir gerilim içerisinde muhafaza ederek seslenmişti. Kariyeri ilerledikçe bu değerler karışımında değişimler olacaktı ama Kurosawa için her zaman en önemli şey sinemayı tarih yazmak için kullanmak, 2. Dünya Savaşı'nın paramparça ettiği Japonya'ya hitap etmek ve Japon toplumunu yeniden şekillendirmeye katkıda bulunmaktı. 1940'ların sonu ve 1950'lerin başlarındaki filmlerde -Gençliğimiz İçin Üzülme- den *Ikiru*'ya kadar- çağdaş toplumsal harekete olağanüstü bir şekilde müdahil olunduğu açıkça görülüyor. Filmlerin savaş sonrası yeniden inşa sürecinin teferruatlarına katılımları, Japonya'nın ekonomik ve toplumsal gücünü yeniden kazandığı 1950'lerin ikinci yarısında sönükleşti. Ama Kurosawa'nın ahlaki önder rolü içerisinde, özellikle de Batı'dan ödünç alınan toplumsal değerlerin Japon kültürüne yapılan sağaltıcı eklentiler olabileceği inancıyla sürdürdüğü sesleniş biçiminin aciliyeti hiç azalmadan devam etti. Japonya'ya elekten geçirilmiş Batı değerleri aracılığıyla seslenme yönündeki bu genel proje 1965 tarihli *Kızıl Sakal*'da nihai ifadesine ulaştı ki bu filmin yapım süreci Kurosawa'yı hem fiziksel hem de felsefi anlamda tüketmişti. Eğer *Kızıl Sakal* kadar tutkulu bir filmin, ekonomik genişlemesi -Kurosawa'ya göre- daha derin bir toplumsal sefaleti maskeleyen bir toplum²⁰

üzerinde hiçbir etkisi yoksa, o halde sinemanın tarih yazabileceği inancına adanmış bir ömürlük eserler toplamının gözden geçirilmesi ya da başka bir film yapma modelinin inşa edilmesi gerekiyordu. Her iki durumda da Kurosawa, *Kızıl Sakal*'dan sonra sanatında baş gösteren ciddi bir krizle yüz yüze kalmıştı ve hiçbir şey yapmadan geçirdiği uzun dönemler ve de daha sonraki filmlerinin çok farklı biçim ve tonu bu sorunu henüz çözemediğine ve belki de asla çözemeyeceğine tanıklık ediyordu.

Bu nedenle, Kurosawa'nın sanatsal sorunlarının sorumluluğunu sadece zamane endüstrisinin açgözlülüğü ya da ahmaklığına yüklemek, Kurosawa'nın 1965'ten sonra içine düştüğü, filmlerinde içkin olan o son derece acı verici çıkmazı göz ardı etmek olur. Bu krizi izah edip, gelişiminin izini süreceği fakat önce analiz için bir temel inşa etmek gerekiyor. Bunu Kurosawa'ya dair eleştirel kavrayışımızın bazı genel yönlerini, bunların hangi açılardan genişletilebileceğini görmek için ele alarak yapabiliriz.

Kurosawa sanat sineması geleneğine dahil olduğu için, filmlerinin başlangıçtaki alımlanışını bu geleneğin etkisi şekillendirmişti.²¹ *Rashōmon*'un 1951'de Venedik Film Festivali'nde gösterilmesi Kurosawa'nın yeteneklerini uluslararası bir topluluğa çarpıcı bir şekilde duyurmuş ve bundan sonraki her filmi büyük bir eleştirel ilgiyle karşılanmıştı. Bu filmlerin uluslararası sinemanın 1960'lardaki yükselişi esnasında alımlanışı ve tartışılması, sinema akademisyenlerinin film çalışmalarının üniversitelerde bir alan olarak yeni yeni ortaya çıktığı ve halen şüphe ve husumetle karşılandığı bir zamanda film eleştirisinin meşruiyetini tanımlama çabasıyla yakından bağlantılıydı. Yani Kurosawa'nın filmlerinin kavranış biçimi ve bir bilim dalı olarak sinemanın o zamanki ihtiyaçları arasında yakın bir ilişki söz konusu.

Tutarlılık ve ahenk sanatsal yetkinliğin öl-

çütleri olarak vurgulanıyordu. Bu elbette otörün çağıydı; bir filmin sunabileceği en büyük ayırt edici unsur yazarın, yani yönetmenin “imzasını” taşımasıydı. En yetkin olduğu düşünülen filmler bir yaratıcının ayırt edilebilir, tutarlı damgasını taşıyan filmlerdir. Bu otörlük standardı hayati bir öneme sahipti çünkü filmin diğer sanatlar gibi olmasını, duygusuz bir teknoloji ya da meta değil, insani tasarımın şekillendirdiği bir kültür ifadesi olmasını sağlıyordu. Büyük yönetmenler de tıpkı büyük ressam ve yazarlar gibi incelenebilirdi. Makinenin içindeki insani mevcudiyet çıkarılabildi.

Otörün mevcudiyetini açığa çıkarma yönündeki eleştirel uğraş doğal olarak şu sonucu ortaya çıkarmıştı: filmler kanıtlanabilir bir toplumsal öneme sahip değerler içerir ve aktarırlar. Dahası, film eleştirisi bir eserin gizli anlamlarını ifşa ederek bu değerlerin aktarılmasına bizzat yardımcı olabilir ve böylece bir girişim olarak değerini ortaya koyabilirdi. Bu amaca yönelik olarak, filmler içersinde ayırt edilen önemli bir düstur “hümanizm” idealiydi. Kurosawa ve benzerlerinin (Rossellini, De Sica, Ray, Bergman) filmleri insan yaşamının kutsallığını ve insanlığın refahı için duyulan bir kaygıyı ifşa ettikleri için övülüyordu. Anerson ve Richie hazırladıkları Japon sineması tarihinde şöyle yazmışlardı: “O halde bu Kurosawa’nın meşhur ‘hümanizmi’dir. Kurosawa her şeyden çok insan yazgısı için kaygı duyar ve bilhassa insani duyguların eşitliği konusunda ısrar eder. Bütün filmleri bu temel varsayımı paylaşır.”²²

Charles Higham, Kurosawa’nın “insanın temel iyiliğine” inandığını ve “hümanizm ve iyimserlik geleneğine, kinik bir dünyanın orta yerinde iyilik için savaşılan cesur insanların geleneğine” dahil olduğunu belirtmişti.²³ *Rashômon*’un uluslararası film kültürünü elektrige tutmasından kısa bir süre sonra Jay Leyda şu tespiti yapmıştı: “Kurosawa’nın filmlerinin doruk noktalarından

biri filmlerini canlı tutan o öğedir - merhamet ve insanilikleri.”²⁴ Benzer şekilde Vernon Young da Kurosawa’nın filmlerinde “insana, insanı bireyleştiren niteliği geri kazandırdığını” hissetmişti.²⁵ Norman Silverstein, Kurosawa’da “insana duyulan Dostoyevskiesk bir inanç” gözlemlemişti.²⁶ David Robinson ise *Dodeshaden*’deki “temel insani nitelik ve insani iyimserlik”ten söz etmişti.²⁷ Akira Iwasaki için Kurosawa “canı gönülden bir hümanist”tir.²⁸ Audie Bock Kurosawa’nın “savaş sonrası hümanistleri arasında sayılabileceğini” belirtmişti.²⁹ Keiko McDonald *Kızıl Sakal*’dan Kurosawa’nın “en hümanist” filmi diye söz etmişti.³⁰ Donald Richie ise Kurosawa’nın *Kızıl Sakal*’da “hümanizm ve şefkatini temize çıkardığını” gözlemlemişti.³¹

Bu eleştirmenlerin işaret ettiği gibi, Kurosawa’nın filmlerinin tasvir ettikleri ısırap karşısında duyulan olağanüstü bir şefkatle bezemiş olduğu doğru fakat ilginç olup, ayrıca belirtilmesi gereken bir şey daha var; Kurosawa’nın sinemasının “hümanizm” etiketi altına sokulan bütün ideallerle paralellik taşımadığı noktalar. Hümanizm çeşitli bağlamlarda çeşitli şekillere kullanılan kaygan bir terim. Zaman zaman bunlardan başka bir şeyi ya da daha fazlasını ifade edebilse de bazen şu değerleri içerdiği şeklinde yorumlanır: ölçülülük, ağırbaşlılık, denge ve orantı. Hümanizmin Amerikalı savunucusu Irving Babbitt ağırbaşlı bir tavrın, aşırılıktan kaçınan davranışın bütün hakiki hümanistlerin “merkezi düsturu” olduğunu yazmıştı.³² Babbitt’e göre hümanistler “ölçü yasasını işleyerek orantılılığı hedeflerler.”³³ Norman Foerster de benzer şekilde ölçülülük ve otokontrolün hümanist bir bakış açısı için merkezi önemde olduğu kanaatindeydi.³⁴

Doğru denge, ağırbaşlılık ve ölçüye yapılan vurgunun aksine Kurosawa bu öğeleri ne karakter tasvirlerinde ne de üslup açısından, görsel biçim düzeyinde vurguluyor. Noel Burch’un

işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın karakterlerinin davranışlarındaki kilit nokta, tuhaf dirayetleri, amaçlarına olan çılgınca bağlılıkları, hedeflerinin peşine düşerkenki kararlılık ve muazzam enerjileridir.³⁵ Richie de benzer bir tespitte bulunmuştu: "Kurosawa'nın kahramanın ayırt edici niteliği dirayetidir, mağlup edilmeyi reddediştir."³⁶ Kurosawa'nın filmleriyle en çok özdeşleştirilen aktör Toshirō Mifune perdedeki aşırılıklarında hiç de ölçülülük ve denge sergilemiyor ve Kurosawa onu tam da bu yüzden seviyordu. Ama bunlar önemsiz meseleler. Daha önemli olan şu ki, Kurosawa'nın film üslubu aşırılığı, ihlali, şaşaayı vurguluyor. Akira Iwasaki'nin belirttiği gibi, onun filmlerinde "hava daha yoğun, hava basıncı normalde nefes alıp verdiğimiz atmosferdekinden daha yüksektir, sesler kulağa olağan yüksekliklerinden bir oktav daha yüksek ulaşır, fiziksel hareketlerse anormal bir şekilde hızlandırılmış ya da yavaşlatılmıştır."³⁷ Kurosawa'nın filmleri "Vahşi duygulara dayanan dramlardır, travmatik etkileri abartı, vurgu ve aşırılıklarla daha da öne çıkarılır."³⁸ Kurosawa bizzat şu gözlemde bulunmuştu: "Vahşi bir şekilde çalışan biriyim, kendimi işimin içine atarım. Ayrıca sıcak yazları, soğuk kışları, şiddetli yağmur ve yoğun karları severim ve sanırım filmlerim bunu gösteriyor. Aşırılıkları severim çünkü bence son derece canlıdır." Kurosawa'nın filmleri, insan davranışındaki aşırılıkları kutsayışları, kurgularındaki kesik kesik, inişli çıkışlı ritim, istikrarlı bir görsel dünyanın altını merkezsizleştirilmiş, kompozisyonlarla boşaltışları ve karakter ve kamera hareketlerini ön plana çıkartışları bakımından, dört dörtlük bir hümanizmle uyum içersinde olmaktan çok Diyonizyak bir niteliğe sahiptir.

Dahası, ilerleyen bölümlerde gösterildiği gibi, samuray sınıfının düsturlarına duyduğu sevgi ve savaşçı kültürüne olan yakınlığından beslenen estetik biçimi Kurosawa'nın insanlığı

sinemasal olarak kucaklayışına şöyle ya da böyle gölge düşürmektedir: sürekli olarak kahramanlara bel bağlar, onlar için ahlaki gelişim olasılığı mevcuttur; bu azınlık, bir çeşit ahlaki entropiden mustarip olan, bir Watanabe, Kambei ya da Niide gibi yaşamaya muktedir olmayan kitlelerden farklıdır.⁴⁰ Bu nedenle, Kurosawa'nın filmlerinde hümanist bir itki olduğunu ama bunun kahramanlık anlatılarına bağlılığın barındırdığı muğlaklık tarafından sınırlandırılmış olduğunu söylemek muhtemelen daha iyi olacaktır. (Son filmlerinde Kurosawa kahramanlara bel bağlamaktan uzaklaşmıştı ama insani kusursuzluk konusunda derin bir kötümserliğe kapılmıştı.) Her ne olursa olsun, Desser'ın işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın filmlerini izah ederken hümanizm anlayışlarının ötesine geçme ve bunun yerine sinemasal düsturları yakından incelemeye bel bağlamanın zamanı geldi artık.⁴¹

Kurosawa'ya dair değerlendirmelerde insani refaha bağlılığın araştırılmasına ek olarak sürekli karşımıza çıkan bir diğer odak noktası da etkile-nim meselesidir. Kim kime en çok etkilemiştir, Kurosawa mı yoksa Hollywood mu? Kurosawa sık sık Japon yönetmenlerin "en Batıslısı" olarak tanımlanmış ve birçok uzman onun ve bazı Hollywood yönetmenlerinin filmleri arasında üslupsal benzerlikler tespit etmiştir. Bu yönetmenler arasında George Stevens ve Howard Hawks da yer alıyor,⁴² fakat en çok John Ford'un filmleriyle kıyaslama yapılıyor. Her ikisi de eril macera hikâyelerinin cazibesine kapılmıştı (fakat Kurosawa bu konuda herhalde Ford'dan daha tutarlıydı); her ikisi de güvendikleri bir oyuncu topluluğuna bel bağlamayı sürdürmüştü ve elbette her ikisi de Westernlere belli bir saygı duyuyordu. Kurosawa Ford'un filmlerine duyduğu sevgi ve bir insan olarak Ford'a duyduğu saygıyı kabul ederken son derece alçakgönüllü ve kibar-dı. Otobiyografisinde, alçakgönüllü bir şekilde, Ford'la kıyaslandığında kendisinin sadece "ufak



2. Kurosawa *Yedi Samuray*'ın setinde. Katsushirō rolündeki Kō Kimura solda (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

bir civciv" olduğunu söylüyor.⁴³

Charles Higham Kurosawa'nın "kalabalık aksiyon sahneleriyle, stüdyo dışında çekim yapmanın karmaşık yönleriyle baş etmeyi Ford'dan" öğrendiğini öne sürmüştü.⁴⁴ Tom Milne *Dersu Uzala*'da durumu kurtaran öğelerin filmdeki Fordvari nitelikler olduğunu düşünmüştü: "Dersu Uzala'yı duygusallık batağına saplanmaktan kurtaran şey, filmdeki ağıtların John Ford'un en iyi halindeki kadar soğukkanlı ve gerçekçi bir şekilde yönetilmiş olmasıdır."⁴⁵ John Pym ise *Kagemusha*'daki görüntülerin "bir ressamın elinden çıkmış gibi... ve Kurosawa'nın çok saygı duyduğu Ford'dan türetilmiş" olduğunu düşünmüştü.⁴⁶ John Gillett de *Kagemusha*'da savaşçıların ovayı geçiş sahnesinin "sadece heyecan verici ve güzel olmayıp, ayrıca Kurosawa

ve Ford'un peyzajları arasında bir bağlantı daha kurduğunu" öne sürmüştü.⁴⁷ Richie ve Anderson Takashi Shimura'nın Kurosawa için "Ward Bond John Ford için neyse o"⁴⁸ olduğunu, Richie ise Toshirō Mifune'nin Kurosawa için "John Wayne John Ford için neyse o"⁴⁹ olduğunu söylemişti. Richie ayrıca *Yōjimbo*'daki kasabanın "Ford filmlerinden hatırladığımız, hiçliği orta yerindeki tanrının unuttuğu yerlere çok benzediğini" öne sürmüştü.⁵⁰

Elbette belirleyici etkilenim çizgileri ortaya koymak zor ve Kurosawa Ford'a duyduğu hayranlığı kabul etmesine karşın, Ford'u bilinçli bir şekilde taklit etmekten kaçındığına işaret etmişti. "Filmlerimin, eserlerini çok sevdiğim John Ford'dan bazı etkiler taşıdığına eminim ama onu taklit etmek için kesinlikle bilinçli bir şey yapmı-

yorum.”⁵¹ Dahası, ilerleyen bölümlerden birinde öne sürdüğüm gibi Kurosawa geçmiş, gelenek, evlilik ve aileye getirdiği Ford'unkinden biraz farklı bir bakış açısından hareket ediyor.

Kurosawa'nın sinemasını ve Hollywood'a olan borcu ya da Hollywood üzerindeki etkisini anlamak için girilen en verimli soruşturmalardan biri de, Amerikan Westerniyle olan ilişkisinin değerlendirilmesi olmuştur. Birçok uzman Kurosawa'nın filmlerindeki ve Westernlerdeki görüntüleri ya da silahları karşılaştırarak, Kurosawa'nın Westernlerden etkilendiğini teyit ederek ya da Western'i Kurosawa'nın filmleri ya da görsel imge kalıplarını tarif etmek için mecazi bir kategori olarak kullanmak suretiyle bu tartışmaya katılmıştır. Western böyle bir kategori olarak kullanıldığında, bir etkilenimden çok, anlatı, görüntü ya da karakterizasyon bakımından güçlü, genel benzerlikler olduğu iddia ediliyor. Kenneth Nolley, Kurosawa'nın Amerikan Westernlerinden “derinlemesine etkilendiğini” öne sürüyor.⁵² Ralph Croizier ise şöyle diyor; “yapı, ruh hali ve temel değerler bakımından arasındaki benzerlikler, bir altı atar ve bir samuray kılıcı arasındaki farklılıklardan pekâlâ daha önemli görünebilir.”⁵³ Alain Silver silahşorun silahlarını sergileyişi samurayinkiyle karşılaştırıyor.⁵⁴ Nigel Andrews ise *Sanjurō*'yu *True Grit*'le kıyaslıyor ve “Kurosawa'nın Japon Westernlerinin en sonbaharımsısı” diye tanımlıyor.⁵⁵ Bunun aksine David Desser *Sanjurō*'nun *Shane*'den etkiler taşıdığını düşünüyor.⁵⁶ Tom Milne *Dersu Uzala*'yı Sydney Pollack'ın *Jeremiah Johnson*'ıyla kıyaslıyor.⁵⁷ Richard ise Kurosawa'nın bu janrı kullanımında bir evrim söz konusu olduğunu düşünmüştü. *Kagemusha* üzerine yazarken şunu öne sürmüştü: “Düşman klanların modern silahları ve bazı ağır çekim ölüm acısı sahneleri Kurosawa'nın görselliğinin Ford'dan Peckinpah'a kadar uzanan bir güncellenişine işaret edebilir.”⁵⁸ (Bu görüş etkilenim yönünü tersine çeviriyor

zira Kurosawa'nın filmlerde şiddet sahnelerinin tasviri için ağır çekimi daha 1943'te kullanışı, bunun 1960'ların sonunda Amerikan sinemasında *Bonnie ve Clyde* ve *Vahşi Belde* gibi filmlerde ortaya çıkışını kesinlikle önceliyor.) Donald Richie *Bad Day at Black Rock*, *Shane* ve *Kahraman Şerif*'i (*High Noon*) *Yōjimbō*'nun modelleri olarak gösteriyor.⁵⁹ (Bu durumda, Kurosawa'nın *Kahraman Şerif*'ten bir parça bir şey (çekiçlenen tabutların sesi) ödünç almış olması muhtemeldir.) Joseph Anderson Amerikan yapımı *Müthiş Yedili* üzerine yazarken şu gözlemlerde bulunuyor: “Kurosawa'nın Amerikan Western'ine, özellikle de John Ford'a olan, bizzat kabul ettiği borcu, *Yedi Samuray*'ın şeklinin belirlenmesine katkıda bulunmuştur. Bu yabancı etkisi Kurosawa'yı beslemiştir.”⁶⁰ “Amerikan sineması olmasaydı, Kurosawa olmazdı” diye de ekliyor Anderson.⁶¹

Kurosawa'nın samuray filmleri (ve genel anlamda samuray filmleri) ile Amerikan Westernleri arasındaki ilişkiyi değerlendirirken David Desser “geçmişte geçme, güçsüzleri koruyan ya da kanlı bir intikam almayan çalışan silahlı kahramanlar ve 'Batı'nın kuralları' ya da 'Bushido kuralları' gibi kural haline getirilmiş davranış normlarının kabulü gibi açık benzerlikler iki türü birbirine bariz bir şekilde yakınlaştırıyor” diyor ama samuray sinemasının Western'e olan borcunun “su götürmez” olduğu konusunda uyarıda bulunuyor.⁶² İki kategori arasındaki farklar da açık benzerlikler kadar önemli. Örneğin Desser iki türdeki farklı hudut ve doğa anlayışlarını ele alıyor.⁶³ Yine farklılıkları vurgulayan Stuart Kaminsky şu gözlemlerde bulunmuştu; samuray sineması “efsaneyi, Amerikan Westernlerinin farklı ulusal ihtiyaçlar, görenekler ve tarihsel film geleneklerinden ötürü kalkışamayacağı bir biçimde ele alıyor.”⁶⁴

Her iki film türü de şiddet uygulayan, silahları bağlamında tanımlanan erkekleri konu alır fakat karakterler ve hikâyeler, iki film sınıfını bir-

birinden net bir şekilde ayıran farklı toplumsal değer ağları içine yerleştirilmiştir. Her biri tarih ve kültüre farklı bir tepkiyi dile getirir. Sınıfsal kimlik, ilişkiler ve çatışma samuray sinemasında merkezi bir yere sahipken Westernlerde kıyıda köşede kalır, Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ının Amerikalı bir bağlama gerçek anlamda aktarıl-mamasının sebebi de budur. Tarihsel ve toplum-sal açıdan, silahşor-çiftçi ilişkisi, samuray-çiftçi ilişkisiyle aynı değildir. Tadao Satō'nun belirttiği gibi, samuray sinemasında görülenin aksine, "Westernlerdeki karakterler arasında bir mevki farkı yoktur. Şerif, kanun kaçağı, kovboy, çiftçi vs. şöyle ya da böyle eşit toplumsal seviyededir."⁶⁵ Samuraylar, toplumsal hiyerarşide ayrı bir alana aitti bu da onları çiftçiler ya da aristokrasi gibi diğer sınıflardan ayırıyordu. Tokugawa döneminden önceki tarihsel dönemler boyunca samuray ve çiftçi arasındaki sınıf çizgileri 17. yüzyıldan sonra olduğundan çok daha kaygandı ama her iki dönemde de bir sınıf olarak samurayları kimliği, onları efendilerine bağlayan yükümlülük kurallarına dayalıydı: çatışma zamanında efendilerine hizmet etme yükümlülüğü ve efendilerinin bu hizmeti toprak ya da pirinçle (ki samurayların var oluşu bunlara bağlıydı) ödüllendirme yükümlülüğü. Birçok samuray filmi efendilerinin emrindeki samurayları ve diğer birçoğu da rōnin, yani emir altında olmayan samurayları konu alır; ama her iki durumda da samurayların davranışları görenekler tarafından belirlenir ve sınıf hiyerarşisi tarafından kısıtlanır. Bir samuray saygın toplumsal konumun kaybet-tiğinde bile sınıfın önceden belirlenmiş kuralları ile üstü kapalı bir mukayese yapılabilirdi: *Yōjimbō* ve *Sanjurō*'daki güldürü öğesi büyük ölçüde, Mifune'nin canlandığı salaş, pis ve bencil rōnin ile ideal savaşçı arasındaki uzaklığa dayanır.⁶⁶

Tam aksine, Amerika'nın Batısının efsane-vi cazibesi tam da o sözde sınıfsızlığıydı: bu-

rası başarısız olmuş Doguluların ya da ezilmiş Avrupalıların eski dünyanın siyasi ve iktisadi yozlaşmalarından muaf, yeni bir toplum inşa etmek için alan ve fırsat bulabildikleri bir yerdi. Bu efsaneden beslenen Westernler uygarlığın inşa edilmesini üstü kapalı bir şekilde kutlarlar, ümit ve iyimserlik dolu bir geleceği perdeye taşırlar (*Sevgilim Clementine*, *Kızıl Nehir*, *Shane*, *Bir Zamanlar Batıda*). Veya efsanenin çöküşünü, bu bölgenin ve vaat ettiği fırsatların yok olup gidişini perdeye taşırlar (*Vahşi Belde*, *McCabe* ve *Bayan Miller*). Westernler toplumu tarihin ilerlemeci gidişatının ete kemiğe bürünmüş hali olarak betimlerler ya da topluma daha iyi durumda olmadığı için amansızca saldırırlar. Bu betimlemelerin mantığı bir katalizör olarak silahşora bağlıdır; geçmişin bağlarından muaf olan, hiç kimseye karşı yükümlülüğü olmayan ve dolayısıyla altın geleceğe ulaşılmasına yardım edebilecek ya da "saf" yalıtılmışlığıyla eski düzeni şiddetli bir şekilde yıkabilecek bir karakterdir silahşor. Her iki durumda da silahşorun eylemleri safileştiricidir ve bariz bir toplumsal işleve sahiptir. Silahşor, yalıtılmışlığından ötürü, seçim yapma becerisine sahiptir. *Shane*'de olduğu gibi sonuçta dağlara kaçmak zorunda kalabilir ama eyleme müdahale etme kararı tarihsel açıdan ilerlemeci sonuçlar doğurur. Örneğin daha önceden vahşi olan bir bölgede bir kasabanın güven içersinde gelişmesine olanak tanıyabilir. Nihilizm, Western'in tarih ve topluma nadiren verdiği bir cevaptır.

Bunun aksine, nihilist bir tepki samuray filmlerinde olasıdır (aksi takdirde, filmler, efendilerinin şerefine öcünü almak için her tür küçük düşürücü duruma stoacı bir sabırla katlanan kırk yedi sadık rōnini konu alan film dön-güsünde olduğu gibi samuray görevini yerine getirmenin şanını eleştirel bir bakış olmaksızın göklere çıkaracaktır) çünkü samurayın eylemleri giri, yani toplumsal davranış kuralları tarafından amansızca kısıtlanmıştır. Dessert samuray sine-

masının alt türlerini irdelerken bu alt türlerin çoğunun nihilizm ya da kadercilikle dolu olduğuna işaret ediyor.⁶⁷ Kobayashi'nin *Hara-Kiri* ve *Samuray İsyanı* gibi filmler büyük ölçüde "kapanmış bir bireyle katı bir toplumsal yapının yan yana getirilmesi"ne dayanır.⁶⁸ Bu Kobayashi filmleri samuray kahramanın seçim alanını ta ki geriye kalan tek seçenek yalnız bir ölüm olana dek acımasızca daraltır, ki bundan sonra da, *Hara-Kiri*'de samurayın varlığı tarihsel kayıtlardan silinir. Peckinpah da *Vahşi Belde* benzer bir şey yaparak, kanun kaçaklarının önündeki bütün seçeneklere, beraber çarpışırken ölüp, dostluk bağlarını kanıtlamalarına izin vermek hariç, el koymuş ve son görüntülerde folklor ve şarkılarda yaşamalarına izin vermişti.⁶⁹ Nihilist bir tepki sadece Sergio Leone'nin çektiği ve ilham kaynağı olduğu Westernlerde barizdir ama Leone filmlerini Japon samuray filmlerinden, özellikle de *Yojimbo*'dan türetmiştir. Westernler silahşor karakterinde Amerikan kültürünün yalıtılmış ve bireyci öğelerini göklere çıkarırken, ortaçağ Japon kültüründe bu tip bir birey için var olan alan çok daha problematiktir. *Hara-Kiri* gibi bir filmin nihilizmi sonuç vermeyen tarihsel ve kültürel kalıplara bir tepkidir. Silahşor Westernlerin sonunda atını uzaklara sürer çünkü Amerikan kültürü için özgürlüğün özü budur: toplumsal bağlardan kurtulma ve yoluna devam etme becerisi. Samuray kahraman içinse bunu yapmak daha zordur. Giri kuralları her yerdedir ve onun kimliğini oluşturmuştur. Bu nedenle samuray filmlerinde (örneğin *Yojimbo* ve *Hara-Kiri*'de) şiddet kudretsiz ve nafil bir şey olarak betimlenebilir. Bunun aksine, Westernler şiddeti toplumsal ilerleme için elzem bir şey olarak tanımlar.

Westernler ve samuray filmleri toplumsal benliği oluşturan şeye dair farklı kültürel algıların yapısal ifadeleridir. Silahşor toplumdan yalıtılmışlığı içersinde becerikli ve safidir, halbu-

ki samuray toplumsal yükümlülüğün sınırlamalarından kaçmaya çalışırken güçten düşebilir ya da yok olabilir.⁷⁰ Bu nedenle Kurosawa'nın öyle pat diye Western çekemez zira ifade ettikleri toplumsal algılayışlar ve ulusal gelenek gayet yabancıdır. Westernleri öyle pat diye Japon kültürü bağlamına da aktaramaz, tıpkı John Sturges ve ekibinin Kurosawa'nın yedi samurayını silahşora dönüştürememeleri gibi. Western ve samuray filmlerinin genel kuralları bir türden diğerine özgürce dolaşmaz. Kurosawa'nın Westernlere dair söylediği şey gayet farklı ve öğreticidir: "Westernler defalarca ve defalarca çevrildi ve bu süreçte bir çeşit gramer ortaya çıktı. Ben işte bu Western gramerinden bir şeyler öğrendim."⁷¹

Bu kışkırtıcı bir açıklama. Kurosawa'nın Westernlerde yararlı bulduğu şeyin içerikleri değil belli sentaks özellikleri olduğuna işaret ediyor. İçerik düzeyinde bir şeyler ödünç almak, kılıklı silahşorlara dair hikâyeler anlatmak yerine Kurosawa Westernlerdeki hareket ve kadraj sentaksını değerli bulmuş olabilirdi. Westernin insan ve manzarayı, insanlar ve çevreleri arasındaki ilişkileri tarif edecek şekilde geniş bir çekimde birleştirme yetisi ve manzarayı filmlerdeki karakterlerden biri haline getirecek şekilde ahlaki açıdan simgesel bir yer olarak ele alma eğilimi, doğaya hürmet geleneklerinin çok eskilere dayandığı Japon kültürü gibi bir kültürde kesinlikle yankı bulacaktı. Kurosawa'nın filmleri bu geleneklere katılıyor ve fiziksel çevreyi gayet etkin bir şekilde ele alıyor: yağmur ve rüzgâr onun filmlerinde insan karakterin tutkulu ibreleridir. *Rashōmon* ve *Kızıl Sakal* gibi filmlerin sembolik yapısı iklim ve mevsimler üzerine kuruludur. Ve bu durum, her bir mevsimin kendince duygusal özellikleri sahip olduğu, belli Noh oyunlarının sahnelenişinin uygun mevsimlere denk düşürüldüğü ve iyi haiku'nun mevsimsel bir gönderme barındırmasının gerektiği Japon estetik geleneğine gayet uyum içersindedir.⁷²



3. Kurosawa'nın etkisi: *Yedi Samuray*'dan uyarlanan *Müthiş Yedili*'de (1960) olduğu gibi doğrudan yeniden çevrimler söz konusuydu (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)

Manzaranın neredeyse animist bir tavirle ele alınışına ek olarak, Western türünün Kurosawa'yı ilgilendiren başka bir karakteristik yönü daha var. Western'in konularından biri de sinemasal hareket özellikleridir. Anlatı genellikle yolculuk biçimine bürünür, kadraj boyunca atla yol alınması perdenin sınırlarını belirginleştirir ve arkadaki görüntünün düzlüğü böylece filme alınır. Hareket halindeki bir atlıyı takip etmek için kamera hareket ettirildiğinde yanal hareket kalıpları tesis edilebilir. Göreceğimiz gibi, Kurosawa filmlerinde bu tür harekete derin bir sevgi duyduğunu gösteriyor: kadraj boyunca yapılan yanal hareket Kurosawa sinemasın görsel alametlerinden biridir. Ama, buna ek olarak, Kurosawa perdedeki hareket çeşitliliğini incelemekle de ilgilenir ve film üslubunu, büyük ölçü-

de, devinim tecrübesini vurgulama çabası olarak kavramak mümkündür. Uzun odak uzaklığına (long focal length) sahip mercekleri tercih etmesi de, perdedeki hareketin dinamizmini vurgulamaya gösterdiği bu ilgiyle alakalıdır. Kurosawa mercek, kamera ve obje hareketinin düzenlenişine, bu öğelerin farklı kombinasyonlarının hareketi artırma olasılıklarına neredeyse analitik bir ilgi gösteriyor. Sinemasal hareket özelliklerinden istifade eden ve bunları kadraj koordinatlarıyla ilişkilendiren bir tür olarak Western Kurosawa için incelenmesi elzem olan bir türdür. Ama bu inceleme esasen biçim, "gramer" düzeyinde olmuştur, içerik düzeyinde değil.

Kurosawa Westerni, tıpkı Hokusai'nin baskılarını ve Van Gogh'un tablolarını incelediği gibi bir görsel biçim olarak incelemiş ve kendi kültü-



4. ve 5. Kurosawa'nın etkisi: geniş açı kompozisyon ve şiddetin stilize edilişi konulu dersler. (Üstte) Peckinpah'ın savaşçıları stoacı bir sabırla *The Wild Bunch*'ta sonlarıyla yüzleşiyorlar. (Altta) Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Batıda*'sında Frank (Henry Fonda) Harmonica'yla (Charles Bronson) karşı karşıya geliyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).



rel deneyimi ve sinemasal ilgilerine uyan öğelere yakınlık duymuştur. Bu bakımdan tam anlamıyla bir Japon yönetmen olarak kalmaya devam etmiştir. Kurosawa bu hususa bizzat değinmiştir. “Hiç Batılı olduğumu düşünmüyorum. Nasıl olup da böyle tanınmaya başladığımı anlamıyorum. Günümüz Japon yönetmenleri arasında en Japon yönetmen benimdir herhalde.”⁷³

Dahası, Kurosawa’nın Amerikan Westernleri (ve Amerikan filmleri) üzerinde en azından bunların onun üzerinde etkili olduğu kadar etkili olduğuna dair somut deliller var. Bariz örnekler arasında John Sturges (*Müthiş Yedili*), Sam Peckinpah ve George Lucas sayılabilir.⁷⁴ Sergio Leone İtalyan olmasına karşın görsel üslubu itibarıyla Kurosawa’dan (sinsice iz süren kamera-dan tutun da dramatik gerilimin göstergesi olarak rüzgâr ve tozun kullanılmasına kadar) bariz bir şekilde etkilenmiştir ve Kurosawa’nın etkisi Amerikan sinemasına Leone aracılığıyla tekrar girmiştir. *Bir Avuç Dolar* İtalyan kuzenlerini model alan bir dizi Amerikan Westernini tetikledi.⁷⁵ (Ancak Leone’nin zamanla Kurosawa etkisini aştığını belirtmekte fayda var. *Bir Zamanlar Batıda* müthiş bir eserdir ve en iyi Westernlerden biridir.)

Özetle, Kurosawa ve Amerikan sineması arasındaki etkilenimin istikametinin ne olduğu yönündeki zorlu ve muhtemelen cevaplanması mümkün olmayan soruyu ele alırken belirtilmesi gereken önemli bir husus da, Kurosawa’nın sinemasal referanslarının, faydalandığı ve keyfini sürdüğü mirasın olağanüstü bir çeşitlilik taşıdığıdır. Bu referanslar John Ford ve Westernleri de içeriyor ama bunların bir hayli ötesine geçiyor. Örneğin Kurosawa sessiz sinemayı defalarca bir ilham kaynağı olarak göstermişti:

sohbet esnasında insanlar bana sık sık filmle-rimden birindeki bir sahnenin onlara sessiz film döneminden bir şeyleri hatırlattığını söylemişlerdir. Bunu duyduğumda aniden bunun

dogru olabileceğini fark ediyorum çünkü faz-lasıyla hayran kaldığım birçok film izledim. ... ve sevdiğim filmler bilinçaltımda kalıyor ve belki de kendi filmlerimi çekerken aynı etkiyi yeniden yaratma dürtüsüne sahibimdir.”⁷⁶

Sessiz filmleri severim ve hep sevmişimdir. Genellikle sesli filmlerden çok daha güzeldir-ler. Belki de olmaları gerekir.”⁷⁷

Dahası, Kurosawa sinemasal beğenilerinin (ve etkilenim kaynaklarının) dünya çapında olduğuna işaret ediyor. Otobiyografisinde, gençlik ve ergenlik yıllarında onu etkileyen yaklaşık 100 filmi listeliyor; Griffith’ten, Chaplin’e, Stroheim’den Victor Sjöström, Lupu Pick ve Daisuke Itō’ya kadar uzanan gayet eklektik bir liste bu. Kurosawa’nın hareketli kameraya olan düşkünlüğü göz önüne alındığında, Murnau do-ğal olarak referanslar arasında yer alıyor. Daha önemlisi, Sergei Eisenstein da var bunların arasında. Kurosawa’nın *Gizli Kale’ye Potemkin Zırhlısı*’na bir saygı duruşu (kalabalığın kale merdivenlerindeki görülmeye değer yığılması) eklemesinin yanı sıra, filmlerinin büyük bir kıs-mı Eisenstein’ın montaj teorisi ve uygulamasının doğurduğu sonuçları açığa çıkarma ve genişlet-me çabası olduğu söylenebilir. Noël Burch bunu fark etmiş ve şunu yazmıştı: “Kurosawa, çekim değişimini sinemasal söylemin gözle görülür, bariz bir parametresi olarak sahip olduğu gerçek işleve geri döndürmesi bakımından doğrudan doğruya Eisenstein’ın mirasçısı olarak görülebilir.”⁷⁸ Bu referanslara şöyle bir göz atıldığında Kurosawa’nın beslendiği sinemasal kültürün zenginliği açıkça görülüyor.⁷⁹ Kurosawa, başka bir yönetmenin biçim ve geleneklerinden fayda-landığının bilincinde olan bir yönetmenden bek-lenecek o “etkilenme kaygısını” asla sergilemedi. Bunun yerine, çok kısa sürede kendi sesini bul-du ve kendi akışkan kamera hareketi ve montaj kurgusu sentezini ortaya koydu.

O halde, bu hususlar akılda tutularak,

Kurosawa'nın eserleri nasıl bir bağlama oturtulabilir? Ele aldığı meseleler nelerdir? Üslubu bütün çelişkileri, sertliği ve tutkululuğuyla, Japonya ve Japonlara bir cevap olarak (Kurosawa, filmlerini aslında Japonya ve Japonlar için yaptığını söylemişti) nasıl izah edilebilir?

Kurosawa bizzat bazı ipuçları sunmuştu. Kendisi ve kendi kuşağı için belirleyici olan çağı kendine has özelliklerinden söz etmişti:

Edo döneminde Japonya çok kapalı bir toplumdur; daha sonra Meiji döneminde dışarıdan her şey inanılmaz bir hızla geldi. Hepimiz bunu mümkün olduğunca çabuk özümsemeye çalıştık: batı edebiyatı, resmi, müziği, sanatı. Dolayısıyla bütün bunlar benim bünyemin bir parçası ve gayet doğal bir şekilde su yüzüne çıkıyorlar.⁸⁰

Gençlik yıllarımda eğitimim -benim kuşağımdaki çoğu kişinininki gibi- günümüz gençlerinininkine kıyasla daha geniş kapsamlıydı: Shakespeare, Balzac, Rus edebiyatı. Eğitimimin kendini daha sonra eserlerimde belli etmesi gayet doğal.⁸¹

Kurosawa 1910'da doğdu. Hayatı, Meiji döneminin son kısmını, iki savaş arası baş gösteren toplumsal protesto dönemini, yoğun bir milliyetçilik ve Batı karşıtlığı içeren savaş yıllarını ve Japonya'nın savaş sonrası hızlı ekonomik kalkınma dönemini kapsıyor. Dolayısıyla hayatı 20. yüzyıl Japonya tarihiyle paralellik taşıyor. Dahası, bunlar Japon kimliğine dair soruları bilhassa keskin ifadelerle ortaya koyan dönemlerdi. Meiji döneminin tam sonunda doğan Kurosawa sanatında bu dönemin ortaya koyduğu temel çelişkilerle boğuşmak zorundaydı: Japonya ve Batı arasındaki ilişki, özellikle de Japon kültürel kimliği ile iktisadi ve siyasi modernleşme arasındaki gerilimler. Zira Meiji döneminde (1868-1912) Japonya hırslı bir toplumsal, iktisadi ve siyasi kalkınma programına girişmişti. Batı'nın Amiral Perry'nin gambotlarıyla gönderdiği bir meydan okuma bu durumun habercisi

olmuştu. Japonya'nın buna cevabı bariz çalışmalar ve Batı'dan ödünç alınan şeyler eşliğinde girilen hızlı bir modernleşme programıydı. Anayasa hâkimiyetindeki parlamenter bir yönetimden telefon ve tren hatlarına, posta servisi ve endüstriyel kapasitelerin geliştirilmesine kadar Batı dünyasının bütün teçhizatları çabucak benimsemişti. Ama bu program Japonya'nın Japonya olmaktan çıkacağı yönündeki zaman zaman baskın hale gelen endişeden ayrı tutulamazdı. Iwakura elçiliğine yaptığı ziyaretleri anlatan Eugene Saviak, Meiji dönemi modernleştiricilerinin yüzleştiği sorunun "Batı endüstrisi ve teknolojisini, Batının bütün sosyopolitik yapısı ve değer sistemini benimsemeden kendi topraklarına aşılamanın" mümkün olup olmadığı sorusu olduğunu belirtiyor.⁸²

John Whitney Hall modernizmin değişim dönemlerinde yaşayan Japonların önüne koyduğu çelişkilerden birinin de bir anlam ikilemi olduğuna işaret ediyor. Modernleşme ve Batılılaşma arasındaki tarihsel mutabıklıktan ötürü, duyarlı Japonlar Batının "anlamını" ve gelişmesi ile görünüşteki uygarlığının sırlarını kavramak için Batıyı inceleme projesine yöneldiler (fakat diğer Japonlara göre Batılılar tek kelimeyle barbardı). "Japonya'daki modernleşmenin Batılılaşmaya eşdeğer olduğu varsayımı, Japonların modernleşmenin tanımını bulma arayışının, Batı uygarlığındaki 'anlamı' bulma görevine doğru kaymasına neden oldu."⁸³ Modernizm, hızla ilerleyen Modernizm akıntılarının içinden geçen birçok Japon için bir "anlam sorunu" doğurmuştu.⁸⁴ Japonya'nın kimliğini bir "Batılılaşma seli" içerisinde kaybedeceği yönünde korkular vardı ve bazı çevrelerden 1880'lerdeki Batı kültürüne karşı tepkiler yükseliyordu.⁸⁵ Carol Gluck Katsunan Kuga'nın Meiji döneminin sonlarında yayımladığı, bu korkulara işaret eden bir başmakeden alıntı yapıyor: "sadece ulusal özerkliğimiz zedelenmekle kalmadı, ayrıca yabancı etkisi

içeri doluşma ve ada ülkemizi, ta ki tutum ve göreneklerimiz, kurumlarımız ve uygarlığımız, tarihsel ruhumuz ve hatta ulusal ruhumuz tamamen silip süpürülene kadar sağa sola çalkalama tehdidi savuruyor.”⁸⁶

Birçok akademisyen Japonların yeninin gücüne ve Batının yeniliğine karşı tepkilerinde kuşak farklılıklarının baskın olduğunu öne sürdü.⁸⁷ Japonya'nın ilk dönem radikal öğrencilerine dair izahatında Henry Dewitt Smith, 1868'ten sonra genç Japonların ulusal bütünlük ve kudret meselelerine, kendini merkeze alan bir içe bakışa duyulan hayranlığa ya da 1920'lerde, toplumsal sorunlara dair duyulan, birçoğunu Marksizm'e yönelten kaygıya değişken bağlılıklar sergilediğini öne sürüyor.⁸⁸ Tarihçi Saburō Ienaga'ya dair bir tartışmada Robert Bellah Ienaga'nın Japonya'daki yeni değişimlere gösterilen tepkilerdeki kuşaksal farklılıklara dair algılayışına işaret ediyor: “Büyük aydınlanmacılar kuşağı Tokugawa döneminde yetişmişti. Bu insanların hepsi, kim olduklarını geleneksel düzene el sürülmemişken öğrenmişlerdi.” Fakat sonraki kuşak için “modernleşme (romancı) Natsume Sōseki'nin Batı kültürünün etkisini takiben ortaya çıktığından bahsettiği ‘ruhsal çöküntü’yu doğurmuştu.”⁸⁹ Tarihsel iniş çıkışların birbirinden ayrı kişilik türlerinde ete kemiğe bürünüp bürünmediği ya da ne ölçüde büründüğü sorusu çözülmesi muhtemelen imkânsız bir meseledir. Fakat göze çarpan nokta şu ki, bazı Japonlar için Japon ulusuna Meiji dönemi esnasında ve sonrasında musallat olan değişimler kişisel, varoluşsal bir düzeyde tecrübe edilebiliyordu

Aslında bu dönemin bu şekilde tecrübe edilmesi için daha önceki dönemlerle arasında bir kopukluk olması gerekmiyordu. Japonya'nın II. Dünya Savaşı'nı takip eden müttefikler işgali sırasındaki radikal siyasi ve toplumsal yeniden düzenlenişini değerlendiren Robert Ward Meiji döneminin de benzer şekilde daha önceki dö-

nemden kopuk olduğuna işaret ediyor. “Devasa ve önceki dönemlerden gayet kopuk kurumsal ve davranışsal değişimlerin çok kısa tarihsel periyotlara sıkıştırıldığı yıllardı bunlar.”⁹⁰ Ama Foucault'nun aksine, Ward tarihsel kopukluğa fazla değer verilmemesi yönünde uyarıda bulunuyor ve her iki durumda da (Meiji Japonya'sı ve işgal yılları) çok yeni görünen şeyin birçok açıdan daha önceki dönemlerdeki gelişmeler tarafından hazırlanmış olduğunu savunuyor. “Son zamanlardaki çalışmaların ışığı altında, Restorasyon geçmişteki kurumlar, değerler ve davranışlardan o kadar da keskin bir kopuşu temsil etmiyor... tarih bu türden çok az gerçek kırılma noktası sunuyor, tabii eğer sunuyorsa.”⁹¹ Marius Jansen ve diğer akademisyenler Meiji liderlerinin, kökleri Tokugawa döneminde ve öncesinde yatan bir değişim dinamiğini uygulamaya koyduklarını öne sürmüşlerdi.⁹²

Fakat tarihçinin ardıl zamanlı bakış açısı, belli bir tarihsel süreci yaşayan ya da yaşamış olan bireyin mecburen kısıtlı olan eş zamanlı bakış açısıyla aynı olmayabilir. Jansen moderniteyi takiben ortaya çıkan kültürel yeniden bütünleşme sorununun “Batıda olduğu gibi modern-gelenek karşıtlığından ziyade modern-Japonya karşıtlığı olarak algılandığına” işaret ediyor, “kendine Japonların mı yoksa modernlerin mi, Japonların mı yoksa Hristiyanların mı özel bir yalnızlık ve belirsizlik türünü yaşadığını soran bir kuşaktı bu.”⁹³ Kurosawa'nın, kişiliğin bir kısmının Doğu ve Batının bir arada varoluşundan oluştuğuna dair daha önceden alıntıladığımız sözleri, bireyin ani tarihsel değişimi tecrübe edişine dair öne sürdüklerimizi yalanlıyor gibi görünebilir. Fakat Kurosawa'nın kendi kişiliğine dair iddialarına odaklanmak yerine, filmleri bakıldığında ve göstergeleri yeniden inşa edildiğinde kopukluğu, şoku ve kıyametimsi olanı öven estetik bir duyarlılığa dair bolca delil ortaya çıkıyor. Kurosawa'nın kuşağı için Batı özel bir anlam içeriyordu ve eğer

Kurosawa kişisel yaşamında Doğu ve Batı arasında bir uyum yakalamışsa bile, filmleri farklı bir hikâye anlatıyor. Filmlerindeki anlatılar toplumsal çöküşlerle, ruhsal bunalımlarla, toplumsal, kültürel ve ekonomik çatışmalar tarafından parçalanmış dünyalarla dolup taşıyor. Keiko McDonald'ın belirttiği gibi, Kurosawa'nın filmleri "parçalanmış bir dünyaya dair acı bir farkındalıkla başlar."⁹⁴ Bütün filmleri boyunca -caz, neon ışıkları, gece kulüpleri, striptiz şovları ve dönem filmlerinde, ölümcül ateşli silahlar biçimine bürünmüş halde- Batının gölgesi ve etkisinin izleri her yerdedir ve derinlikli olup, anlatıların motorunu oluşturan bir kararsızlıkla ele alınır.

John Whitney Hall, Japonya'nın Batının etkisi altında her bir kuşağının Batının anlamını araştırırken Batı kültürünün önemine dair farklı hassasiyetlere sahip olduğunu ifade etmişti.⁹⁵ Japonya'nın kendisi değiştikçe ve geliştikçe "Batı kültürü" çok-boyutlu bir kategori, dinamik, çok-anlamlı bir gösteren (*signifier*) olarak iş gördü. Herbert Passin Batı kültürünün asla tek bir anlam kapsamını göstermediğine, farklı gözlemciler ve kuşakların çeşitli algıları aracılığıyla değişime uğradığına, "hissedilen ihtiyaçlara" uyacak şekilde bir toplumsal kategori olarak inşa edilip, yeniden inşa edildiğine dikkat çekiyor:

Eğer Batıyla temas halinde olan Japonya asla aynı Japonya değilse, Batı da aynı Batı değildir. "Batı" tek anlamlı değildir ve asla da olmamıştır. Her zaman için geniş bir kapsam sunmuştur. Batı bazen liberalizm ve bireycilik, bazen de Alman muhafazakâr felsefi anlamına gelmiştir... Nihayetinde neyin seçileceği belli zamanlarda hissedilen ihtiyaçlar, Batı'da ulaşılabilecek şeyler ve insanların cevap verdiği o belli "Batı" arasındaki karmaşık diyalektikçe bağlıdır.⁹⁶

Kuşağının giriştiği anlam arayışını kendi estetik biçimleri aracılığıyla sürdüren Kurosawa, Batıyı kendine özgü bir tutumla inşa edecekti: görsel açıdan, Hollywood sinemasıyla özel bir

üslupsal ilişki tanımlayarak; anlatı açısından, olay örgüsünü, toplumsal krizlerin özerk bireyin önüne bir seçim alanı açan ve dolayısıyla da onu tanımlayan bir şey olarak betimleneceği şekilde biçimlendirerek ve toplumsal açıdan, Batılı toplumsal düşünceden ve işgal reformlarından bireysellik ve iktisadi demokrasi ideallerini ödünç alarak yapacaktı bunu. Kurosawa Batının ortaya koyduğu anlam çelişkisine cevap verirken ve "Japonlunun" olduğu kadar Batının da bir versiyonunu inşa ederken kesinlikle yalnız değildi. Shūichi Katō, Mori Ōgai ve Natsume Sōseki gibi Japon romancıları "kültürel yüzleşmeden beslenen," Doğu ve Batının etkisini yaratıcı bir güce dönüştüren yaratıcılar diye tarif etmişti.⁹⁷ Donald Keene ise Sōseki ve Kafū Nagai üzerine yazdığı denemelerde Doğu ve Batı arasında seçim yapmaktaki kararsızlıklarının önemine ve estetik biçimi besleyen bir gerilim olarak seçimlerin ara sıra gözden geçirilişine işaret etmişti.⁹⁸ Daha yakın zamanda David Bordwell Ozu'nun filmlerinin "Meiji'nin boşa çıkan vaatleri"nin, yani "Japonya'nın, merkezi gelenekleri olarak tanımlanan şeyler yerlerinden edilmeden modernleşebileceği anlayışı"nın yansımaları ve değerlendirilişleri olarak görülebileceğini öne sürmüştü.⁹⁹

Bu diğer sanatçıların eserleri gibi Kurosawa'nın sineması da Japonya'nın tecrübe ettiği haliyle modernite temalarını ele alıyor. Filmleri bu temaları, gelişen bir ulusun ve modern düzenin toplumsal yaralarıyla (yoksulluk, hastalık, endüstriyel ve siyasi çürüme, bomba korkusu) boğuşan güçlü kahramanların hikâyelerini anlatarak bireysel vicdanın çelişkilerine dönüştürüyor. Jansen'in işaret ettiği gibi, bu açmazlar "bir araya gelerek, kişisel özerklik ve seçim özgürlüğü arayışını daha da karmaşıklştırıyor."¹⁰⁰ Kurosawa'nın sineması güçlü bir etkiye sahiptir çünkü bu arayışın tehlikeli yönlerine açıklık kazandırır ve bu nedenle doğrudan doğruya ve yakıcı bir şekilde,

bu arayışın başarısız olma ihtimalini gözler önüne serer.

Shūichi Katō bir sanatçının tercih ettiği üslup ve belli bir tarihsel an arasındaki olası ilişkileri değerlendirerek, üslubun sanatçının içinde yaşadığı zamanın bir amblemi olarak görülmesi gerektiğini dile getirmişti.¹⁰¹ Estetik biçimlerin toplumsal zeminiyle ilgilenen bir diğer araştırmacı olan Tadao Satō da sinemanın bir çağın zıt akıntılarına bilhassa hassas olduğunu belirtmişti: “Japonya modernizmi kucaklamak için feodalizmi üzerinden öylesine büyük bir hız ve hararetle atmıştı ki, eski ve yeni arasındaki savaşın yankıları toplumun her düzeyinde hissediliyordu. Ancak, film dünyasındaki hareketler son derece aktif ve canlı olduğu için, bu savaşın en net sarsıntılarını sinema aracılığıyla tanık oluyoruz.”¹⁰²

Hakikaten de, Kurosawa'nın filmlerinde köklerinden biri de toplumsal değişim dinamiklerine ilişkin, Meiji'nin bir mirası olarak kalmış ve müteakip Taishō döneminde de hissedilmeye devam eden endişelerde yatan muazzam sarsıntılara tanık oluyoruz.¹⁰³ Bir kalkınma programı, küçük ada ulusunu sonsuza dek dönüştürecek, kontrolü mümkün olmayan bir kültürel süreci illa da başlatacak mıydı? Gluck, Meiji döneminin sonundaki modernite yorumunun, yani yerleşik gelenekleri ve toplumsal düzenleri tehdit eden (örneğin, işçi memnuniyetsizliğini besleyen, çiftçilerin toprakla olan bağlarını tehdit eden) olumsuz ve parçalayıcı bir durum olduğu yönündeki yorumun “1945'e kadar hâkim olduğunu” savunuyor.¹⁰⁴ George Wilson, 1930'larda siyasi çevrelerde hüküm süren kriz atmosferini ele alırken, toplumsal çatışma ve değişimin önu, tıpkı Meiji Restorasyon'unda olduğu gibi bir kez açıldığında, bunun devleti silip süpüreceği ve Japonya'nın kalkınma çizgisini yeniden düzenleyeceğinden korkulduğuna işaret ediyor.¹⁰⁵

Temkinli davranmak yerinde olacak. Kalkınmanın karanlık bir yönü vardır fakat

Japon hızlı bir toplumsal ve ekonomik kalkınma sürecini planlamakta ve gerçekleştirmekte kayda değer bir başarı göstermiştir ve birçok akademisyen Japon ulusunun toplumsal adaletsizliği ve yurttaşlarının sıkıntılarını gidermeye muktedir, makul bir demokratik devlet yaratmaktaki başarılarına gururla işaret etmiştir.¹⁰⁶ Fakat Japonya'nın toplumsal ve ekonomik başarılarının hakkını vermek yerinde bir tavır olmasına karşın, Kurosawa'nın filmlerini incelerken modernleşmenin muğlak mirasına işaret etmek gerekiyor. Jansen malların bolluğu ve yaşam standartlarının yükselmesinin yanı sıra “daha iyi ve daha mutlu hayatlara ulaşma anlamında ilerlemeye” yönelik olmayan diğer gelişmelerin de ortaya çıktığını öne sürüyor, “Şiddet, huzursuzluk ve mutsuzluk her yerde modernleşme sürecine eşlik etmiştir. Değerlerin yitirildiği, yeni gruplarla yeniden bütünleşme arayışına girildiği yönünde bir bilinçlilik var her yerde.”¹⁰⁷ Kurosawa'nın sineması gelişimin bu muğlaklıklarına ve savaşın yaralarını sarma uğraşı ve resmi hızlı ekonomik büyüme politikaları ile devam eden gelir eşitsizlikleri, bazıları için biçilen düşük yaşam standartları ve geleneksel olarak yurttaşların sıkıntılarına hassasiyet göstermeyen bir ‘büyük iş dünyası’ sistemi arasındaki çelişkilere olağanüstü bir hassasiyet gösterir.¹⁰⁸ Sineması biçimsel tasarımı ve söylemi bakımından çelişkiler barındırır ve bu açıdan Kurosawa'nın kendisi aşkın bir “yazar” olarak görülmemelidir. Aslında Kurosawa da, tıpkı filmleri gibi ilerleyen bir toplumsal sürecin gerilimleri tarafından biçimlendirilen bir diğer metindir. Kurosawa'nın hayatını bir hikâye ve filmlerini de bu hikâyenin bir parçası olarak inşa ederek kendisini bir metin olarak yarattığı otobiyografisi bu vargıyı destekliyor. Bu izahat okunduğunda insanı en çok etkileyen şey Kurosawa'nın kendi karakterlerinden biri olarak ve hayat hikâyesinin de çekmiş olabileceği bir film olarak karşımıza çıkmasıdır. Bunu sonra

daha ayrıntılı bir şekilde ele alacağım ama burada değinmek istediğim husus şu; Kurosawa'nın sinemasının yapısal tasarımı diğer birçok yönetmeninkinden daha fazla biçimsel, tematik ve anlatısal muğlaklık ve gerilimlerle yüklüdür. David Desser'ın Kurosawa'dan "diyalektik bir yönetmen" ¹⁰⁹ diye bahsederken kastettiği şey de budur.

Kurosawa'nın sinemasının tasarımı ve kültürel kimlik sorunlarına verdiği cevap, tutarlı ve dolayısıyla da statik bir tema ve biçimler sisteminden ziyade, gerilimlerle, başarı ve yenilgilerle yüklü bir süreç olması bakımından dinamik bir cevap olarak görülmelidir. Özerk bireye büyük değer veren toplumsal bir kavrayış tarafından düzenlenen bu biçimler ideolojik değerle yüklüdür. Filmlerin anlatısal tasarımı ve görsel kodlarının açılması merkezi, düzenleyici bir sorun tarafından şekillendirilmiştir. Kurosawa'nın filmleri özerk benliğin, toplumsal ilişkiler bakımından grup bağları ve yükümlülüklerini vurgulayan bir kültür içersindeki yeri ve olasılıklarına dair bir dizi soruşturmadır.

Bu grup bağlarının önemi ve kuvvetine dair farklı görüşler hüküm sürüyor. Bazıları Japonya'daki toplumsal kurumlar çok hiyerarşik ve grup odaklı olduğu, toplumsal alan temel olarak aileye ve "üst sınır taşı" (*capstone*) olarak imparator ve devlete dayandığı için, toplumsal buyruklara riayet etmenin he zaman için var olan bir eğilim, hatta demokratik yaşama bir tehdit olduğunu öne sürecek kadar ileri gidiyor. ¹¹⁰ Bu görüşe göre, aile, klan, köy ve imparatoru merkez alan grup kaynaklı normlar bireyi yutmaktadır. Böyle bir durumun 'atalarına' işaret ederken Takeo Yazaki şöyle demişti: "Edo toplumunda, halkın tabandan yükselen gücüne dayalı bir birey özgürlüğünün ortaya çıktığını gözlemlemek mümkün değildi. Halk bireysel değere saygıya dayanan güçlü bir eleştirel ruh ya da düşünce kalıbından yoksundu." ¹¹¹

Robert Smith Japon benliğinin inşasına dair tartışmasında bu tip vargılara şiddetle karşı çıkıyor. "Hem yabancı hem de Japon gözlemciler, bireyin nihai amacının benliğin tamamen bastırılması olduğunu ya da, daha da amansız bir şekilde, Japonların hiç benlik anlayışına sahip olmadığını varsayıyorlar sık sık. Ama ulaşılan sonuçlar bu yönde değil." ¹¹² Diğer gözlemciler, Japon toplumunun katı bir şekilde hiyerarşik olduğu görüşüne katılıyor gibi gözükseler de, Japonya tarihi boyunca bir ayaklanma geleneğinin, otoriteye uymamayı ve otoriteyi reddetmeyi öven bir geleneğin varlığına işaret etmişlerdir.

Japon toplumunun biçimsel organizasyonu ve toplumsal davranışa dair resmi normlar katı bir şekilde hiyerarşik ve otoriter olmasına karşın, resmi normla açıkça karşıtlık içinde olan bazı eğilimler paradoksal bir şekilde her zaman için üstü kapalı olarak kabul edilmiş, hatta bazen açıkça idealize edilmiştir. Bu nedenle, Japonya'nın toplumsal tarihinde insanların kendi haklarını muhalif gruplarla savunması, otoriteye itaatsizlik, bireysel eylem ve açık kişisel başarı gibi eğilimleri övme geleneği vardır. ¹¹³

Kurosawa'nın filmleri, güçlü, isyankâr baş kişileriyle ve aşırılıklar ile ihlalleri öven görsel üsluplarıyla açıkça bu geleneğe dahildir. Toplumsal baskı karşısında teslim olunmaması yönünde uyarıda bulunur ve isyankârlıkları seyirciler için bir model olarak tasarlanmış kahramanlar sunarlar. Kurosawa bu portreleri geliştirirken, çiftçi ayaklanmalarından, isyankâr silahlı rahiplerden ve efsane ve halk kültüründeki güçlü samuray kişiliklerinden aldığı kültürü mirastan faydalanmıştır açıkça. Dahası, geç dönem Meiji Japonya'sında bir bireycilik etiği kök salmaya başlamıştı. Taishō dönemine gelindiğinde, diye yazıyor H. D. Harootunian, Meiji dönemindeki kendini halka adama ve kendini feda ederek hizmet etme ideallerinin, bireyi el üstünde tutan, "kişinin yalnızca kendi çıkarı için



6. Kurosawa, Toshiro Mifune'yi (oturan) *High and Low* setinde yönetiyor. (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)

benliğinin, artık ailenin namına dair endişelerin ya da doğduğu yeri şerefleendirme çabasının sınırlamalarından kurtulmuş bir benliğin peşine düşmesine" değer veren yeni bir başarı etiğine uyum sağlaması gerekiyordu.¹¹⁴ Bilindiği üzere, çeşitli sanatlar bu değişimleri yansıtmıştı. Mesela Sôseki ve diğer romancılar bu içsel, bireyselleştirilmiş deneyimin koordinatlarını araştırmaya başlamışlardı.

Kurosawa'nın karakterlerinin bireyciliği esasen Japonya'ya özgü bir şey mi yoksa Batılı bir şey midir? Bunu kesin olarak söylemek zor. Daha önce belirtildiği gibi, Kurosawa'nın sinemasını dolduran türden isyankâr kahramanların kültürel öncülleri mevcuttu. Fakat Kurosawa'nın çalışmaya savaşın kısıtlamaları altında, emperyal ideolojinin resmen baskın olduğu dönemde başladığını ve daha sonrasında da, demokrasi ve

bireycilik ideallerini yeniden, bu sefer Batı aracılığıyla geçerlik kazandığı müttefik işgal altında çalıştığını da belirtmek gerek. Bu bağlamda, Batı bireyciliğinin kesinlikle ideolojik bir örnek sağladığı söylenebilir. Daha sonraki bir bölümde öne sürdüğüm gibi, Kurosawa bu etkiden, yani özerk bireye toplumsal alanda ayrı bir yer verilen (bu Japon kültüründekinden daha az sorunlu bir konumlandırmaydı) Batı geleneğinden de faydalanmıştı. Şiddetli bir militarizmin entelektüelleri ve sol'u imparatorluğu genişletme ve imparator ve ulusun şerefi için ölesiye hizmet etme yönündeki vahşi düşlerle sindirdiği 1930'lardaki siyasi baskı ve suikastlar dalgası Kurosawa için bu tip bir kültürler-arası aşılama deneyine duyulan ihtiyacı açıkça ortaya koymuştu.¹¹⁵ "Japonlar kendini öne çıkarmayı ahlaksız bir şey, kendini feda etmeyi ise hayatta izlenecek mantıklı yol olarak

görüyor.” demişti Kurosawa.¹¹⁶ Japon kültürü ve ekonomisinin ikinci dünya savaşından hemen sonraki kaotik durumundan söz ederken şöyle demişti: “O zamanlar Japonya’nın toparlanması için benliğe yüksek bir değer verilmesi gerektiğine inanıyordum. Buna hâlâ inanıyorum.”¹¹⁷ Otobiyografisinde bağlılığını yinelemiş, Japonya için inşa ettiği o kendine özgü Batı modelinin çerçevesini tekrar dile getirmişti: “Benlik olumlu bir değer olarak tesis edilmediği sürece özgürlük ve demokrasinin mümkün olamayacağını hissediyordum.”¹¹⁸

Kurosawa sineması aracılığıyla benliği olumlu bir değer olarak tesis etmeye girişmişti ama bunu yapabilmek için baskın kültürel adetlere ters düşen bir model inşa etmeliydi. Smith’in işaret ettiği gibi, Japon kültürü gayet net bir şekilde belirlenmiş ve “etkileşimci” diye adlandırılacak bir benlik bilinci inşa etmişti; benlik ve toplumsal gruplar ancak birbirleriyle ilişkili olarak var oluyordu. “Hiç istisnasız insanın, özerk olarak değil, bir çeşit insan ilişkisi içerisinde eylemde bulunduğu düşünülüyor... Hem benlik hem de öteki ancak ilişkiler bağlamında ifade edebilir.”¹¹⁹ Smith Christie Kiefer’in Japonların dıştan gelen rol taleplerini “benliğin gerçek anlamda önemli olan merkezi” olarak gördükleri ve benlik kavramının sınırları içersine “bireyin bir üyesi olduğu yakın toplumsal grupların (örneğin, insanın çok fazla zaman geçirmesinin beklendiği aile ya da iş arkadaşları) çoğu niteliğini” dahil ettikleri yönündeki gözlemini alıntılıyor.¹²⁰ Tam aksine, diyor Kiefer, Amerikalıların benlik anlayışı “yüzeyde takılıp kalıyor.” Kurosawa’nın radikal hareketi farklı bir ideolojik benlik anlayışını ortaya koymasındır; başına buyruk, dışarıdan gelen rol taleplerine kulak asmayan, hatta karşı çıkan bağımsız bir bilinç olarak benlik.¹²¹ Kurosawa’nın kahramanları yakın toplumsal gruplardan koparılmıştır. Aileleri olsa bile, genellikle tek başlarına mücadele ederler. Etkileşimci, ilişkili kimlikleri

öngören kültürel bağlam göz önüne alındığında, Kurosawa’nın hareketinin küstahlığı, kahramanların arayışının yüceliğine, bunun doğal sonucu olan bir yalnızlık ve ıstırap eklemek zorundadır ister istemez.¹²²

Bu deneyden ortaya çıkan filmler içinde geçtikleri zamana (ikinci dünya savaşının yaralarının sarılması ve gelecekteki bir kültürel gelişme sürecinin öngörülmesi) hitap eden olağanüstü derecede zengin bir kültürel diyalog oluştururlar. Aslında bunlar zımnen ve çok sıklıkla alenen siyasi filmlerdir. Fakat Kurosawa filmlerindeki bu siyasi figürlere doğrudan ya da bilinçli bir tavır takınma şansı tanımıyor. 1965 tarihli bir röportajda kendisini siyasi açıdan müdahil bir yönetmen olarak görüp görmediği sorulduğunda şu cevabı vermişti: “Kesinlikle hayır. Filmlerimi izleyen insanlar öyle olduğumu düşünebilir ama bu bir filmi hemen sonrasında yargılayan eleştirmenlerin görüşü. Benim müdahillığım bilinçli ya da kasti değil. Asla bir kararın sonucu değil. Siyaset benim için çok önemli ama bir yönetmen olarak değil daha çok... hususi bir insan olarak.”¹²³ Siyaset hususi insan içindir yönetmen için değil.¹²⁴ Kurosawa bizi buna inandırıyor fakat filmleri farklı bir sesi dile getiriyor. Bu filmler karaborsa suçları, hükümet ve şirket yolsuzlukları, siyasi yetkililer ve gangsterler arasındaki ortaklık, çağdaş Japonya’daki gelir eşitsizlikleri, nükleer silahlar sorunu vs. gibi mevzuları ele almıştır. Bunlar siyasete kayıtsız olan bir yönetmenin ele alacağı konular değil. Kurosawa eğer filmler konusallıktan yoksunsa, anlamdan da yoksun olacaklarını bizzat gözlemlemişti.¹²⁵ Aslında, söylediklerine yakından baktığımızda, Kurosawa’nın müdahil bir sinemayı değil, *cine-tract*’ı, yani sadece ideolojik bir konumu daha ileriye taşımak için var olan ve nihayetinde bu konuma indirgenebilecek olan sinemayı reddettiği açıklık kazanıyor. Ideolojiye kuşkuyla bakan Kurosawa, dünyaya karşı hissettiği sorumlulu-

gun filmlerine göze batmayacak bir şekilde girdiğini vurguluyor: "Yaratıcının ahlaki sorumluluğu beni elbette alakadar ediyor ama bunu bu kadar bariz bir şekilde ifade etmiyorum. Bu sorumluluk hissi benim içimde bir Japon ve bir insan olmam dolayısıyla gelişti. Bu sorumluluk ben farkında olmadan filmlerime nüfuz ediyor."¹²⁶

Bu açıklamalardan da görülebileceği gibi, Kurosawa'nın sineması toplumsal rolü açısından derin bir kararsızlık taşıyor, bu sorumluluğun kendisini ne ölçüde sürüklemesi gerektiğinden emin olamıyor. Bu kararsızlık, savaş sonrası dönemindeki toplumsal çelişkileri görselleştirme çabasındaki filmler için sayısız sorunlar doğuracak ve ileriki bölümlerde incelenen biçimsel çelişkileri ve diyalektik gerilimleri yaratacaktır. Maksatları ve rolleri konusunda her zaman için açık olmayan ve kendi ideolojik doğasına yakından bakmayı reddeden bir siyasi sinemaya ne olur? Bu birçok açıdan bu kitaptaki merkezi sorudur. Kurosawa biçimi asla Ōshima, Brecht ya da Godard'ın o kendine dışarıdan bakan tavrıyla sorgulamamıştır ama kendi zamanı ve kültürüne onlarla aynı müdahillliği sergilemiştir. Dolayısıyla siyasi sanatın faydası konusunda onun sinemasından ve özellikle de, giriştiği deneyin akıbetinden çok şey öğrenebiliriz. Kurosawa 1960'ların sonunda, filmlerinde yıllardır gelişmekte olan içsel bir kriz tarafından yutulmuştu. Filmlerine zenginliklerini kazandıran ve tarihsel değerlerini oluşturan şey, Kurosawa'nın kültürel sentez girişiminin başarısızlıkla sonuçlanmış olmasıdır ve bu başarısızlık önemlidir çünkü, son derece dokunaklı olmasının yanı sıra, belli bir tür siyasi film yapma uğraşının sınırlılıklarına ve daha genel anlamda, sanatı tarih yazmak için kullanmaya çalışan sanatçının ikilemine açıklık kazandırır.

Notlar

- ¹ Alıntı için bkz. Yasunari Kawabata, *The Existence and Discovery of Beauty*, çev. V. H. Viglielmo ([Japonya]: Mainichi, 1969), s. 44.
- ² Açıkça siyasi bir film olan *Yarını İnşa Edenler*, sendikaların ve işçi dayanışmasını önemini dramatize etme amacı taşıyordu ve savaş sonrasında ortaya çıkan işçi sendikası aktivizmi bağlamının bir parçası olarak çekilmişti. Kyōko Hirano, yakında Smithsonian Institution Press tarafından yayımlanacak olan "Japanese Cinema Under the American Occupation: 1945-52"de (Doktora Tezi, New York Üniversitesi, 1988) filmin bu yönlerini ele alıyor. Donald Richie *The Films of Akira Kurosawa'nın* 28. sayfasında filmin çekilişine zemin hazırlayan koşulları ele alıyor. Kurosawa filmin kendi yönettiği bölümünün sadece bir haftada çekildiğini belirtmişti. Bkz. Michel Mesnil, *Kurosawa* (Paris: Seghers, 1973), s. 118. Kurosawa filmi otobiyografisindeki tartışmaya dahil etmiyor.
- ³ Bkz. Fred Hiatt, "Making the Film of His Dreams," *Philadelphia Inquirer*, 1 Ocak 1989, s. 2H.
- ⁴ Joseph L. Anderson ve Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, genişletilmiş baskı (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982), s. 254. İngilizcede Japon sineması tarihine dair standart kaynak olan bu çalışma 1959'da yayımlanmış ve 1960'lardan bu yana olan gelişmeleri de kapsamak için son zamanlarda güncellenmiştir.
- ⁵ a.g.e. s. 451.
- ⁶ a.g.e. s. 456.
- ⁷ Tadao Satō, *Currents in Japanese Cinema*, çev. Gregory Barrett (New York: Kodansha International, 1982), s. 236-237.
- ⁸ Anderson ve Richie, *The Japanese Films*, s. 452, 453.
- ⁹ Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, çev. Audie Bock (New York: Alfred A. Knopf, 1982), s. vi.
- ¹⁰ Alıntı için bkz. Audie Bock, "Kurosawa on his Innovative Cinema," *New York Times*, 4 Ekim 1981, s. 21.
- ¹¹ Greg Mitchell, "Kurosawa in Winter," *American Film* 7 (Nisan 1982): 51.
- ¹² David Desser *Eros plus Massacre*'da Japon yeni dalga sinemasına dair ayrıntılı bir inceleme sunuyor.

- ¹³ Dessler Japon sinema endüstrisindeki, bu yönetmenlerin eserlerinin ön plana çıkmasına katkıda bulunan kaymaları değerlendiriyor. a.g.e. s. 8-10.
- ¹⁴ Alıntı için bkz. Joan Melen, *Voices from the Japanese Cinema* (New York: Liveright, 1975), s. 252, 253. a.g.e. s. 288.
- ¹⁵ Rayns, "Tokyo Stories," s. 176.
- ¹⁶ a.g.e.
- ¹⁷ Alıntı için bkz. Derek Elley, "Kurosawa at the NFT," *Films and Filming*, sayı 380 (Mayıs 1986): 18.
- ¹⁸ Alıntı için bkz. Mesnil, *Kurosawa*, s. 107.
- ¹⁹ a.g.e. s. 105.
- ²⁰ Sanat sineması yakın geçmişte, kendine has kural ve biçimsel yapılar sahip ayrı bir anlatım şekli olarak incelenmiştir. Bkz. David Bordwell, *Narration in Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), s. 205-233.
- ²¹ Anderson ve Richie, *The Japanese Film*, s. 380.
- ²² Charles Higham, "Kurosawa's Humanism," *Kenyon Review* 27 (Sonbahar 1965): 742.
- ²³ Jay Leyda, "The Films of Kurosawa," *Sight and Sound* 24 (Ekim-Kasım 1954): 78. Tarihsel nedenlerden ötürü ilginç bir makale bu: Kurosawa ve Japon sinemasının uluslararası alanda keşfedilmesinden kısa süre sonra yazılmış olup, o dönemin heyecanını yansıtmaktadır.
- ²⁴ Vernon Young, "The Hidden Fortress: Kurosawa's Comic Mode," *The Hudson Review* 14 (Yaz 1961): 275.
- ²⁵ Norman Silverstein, "Kurosawa's Detective-Story Parables," *Japan Quarterly* 12, sayı 3 (Temmuz-Eylül): 354.
- ²⁶ David Robinson, "Dodeskaden," *Monthly Film Bulletin* 42 (Mayıs 1975): 103.
- ²⁷ Akira Iwasaki, "Kurosawa and His Work," *Focus on Rashōmon*, ed. Donald Richie (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972), s. 25.
- ²⁸ Audie Bock, *Japanese Film Directors* (New York: Kodansha International, 1978), s. 138.
- ²⁹ Keiko McDonald, *Cinema East* (East Brunswick, NJ: Associated University Press, 1983), s. 71.
- ³⁰ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 183.
- ³¹ Irving Babbitt, "Humanism: An Essay at Definition," *Humanism and America*, ed. Norman Foerster (New York: Farrar and Rinehart, 1930), s. 26.
- ³² a.g.e. s. 30.
- ³³ Norman Foerster, "Preface," *Humanism and America*, s. xiv.
- ³⁴ Burch, "Akira Kurosawa," s. 582.
- ³⁵ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 18.
- ³⁶ Iwasaki, "Kurosawa and His Work," s. 29.
- ³⁷ a.g.e.
- ³⁸ Donald Richie, "Kurosawa on Kurosawa," *Sight and Sound* 33 (Yaz 1964): 111.
- ³⁹ Kurosawa'nın filmleri bağlamında bu tespiti Satō da yapmıştı. *Currents in Japanese Cinema*, s. 50.
- ⁴⁰ Dessler, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 7.
- ⁴¹ Örneğin bkz. a.g.e. s. 58.
- ⁴² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. xii.
- ⁴³ Higham, "Kurosawa's Humanism," s. 739. Higham, Ford'la yaptığı kıyaslamının yanı sıra George Stevens ve William Wyler'dan etkilendiğini öne sürüyor. Kurosawa Amerikan etkisi meselesine ilginç bir cevap vermişti. 1965 tarihli bir röportajda kendisine "bazı eleştirmenlerin *Yedi Samuray*'da fark ettiklerini düşündükleri Amerikan etkisi" sorulduğunda Kurosawa şu anekdotu aktarmıştı: "Eleştirmenler ihraç edilen kısaltılmış versiyonu izlemiş olmalı. M. Langois eksiksiz halini izledikten sonra bana yazarak, Amerikan etkisinden bahsetmekte hata ettiğini söyledi." Alıntı için bkz. Mesnil, *Kurosawa* s. 110-111.
- ⁴⁴ Tom Milne, "Dersu Uzala," *Monthly Film Bulletin* 45 (Ocak 1978): 5.
- ⁴⁵ John Pym, "Kamgusha," *Monthly Film Bulletin* 47 (Aralık 1980): 237.
- ⁴⁶ John Gillett, "Kurosawa's Army," *Sight and Sound* 49 (Bahar 1980): 73.
- ⁴⁷ Anderson ve Richie, *The Japanese Film*, s. 409.
- ⁴⁸ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 223.
- ⁴⁹ a.g.e. s. 147.
- ⁵⁰ Dan Yakir, "The Warrior Returns," *Film Comment* 16 (Kasım-Aralık 1980): 57.
- ⁵¹ Kenneth S. Nolley, "The Western as Jiadi-Geki," *Western American Literature* 11 (kasım 1976): 232.
- ⁵² Ralph Crozier, "Beyond East and West: The American Western and Rise of the Chinese Swordplay Movie," *Journal of Popular Film* 1 (Yaz 1972): 230.
- ⁵³ Alain Silver, *The Samurai Film* (South Brunswick,

- NJ and New York: A. S. Barnes and Co., 1977), s. 36.
- ⁵⁵ Nigel Andrews, "Sanjurō," *Monthly Film Bulletin* 38 (Ocak 1971): s. 36.
- ⁵⁶ Desser, *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 110-16.
- ⁵⁷ Milne, "Dersu Uzala," s. 5.
- ⁵⁸ Richard Combs, "A Shaggy Ghost Story," *Sight and Sound* 50 (Kış 1980-81): 62.
- ⁵⁹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 147.
- ⁶⁰ Joaseph L. Anderson, "When the Twain Meet: Hollywood Remake of *The Seven Samurai*," *Film Quarterly* 15 (Bahar 1962): 58.
- ⁶¹ a.g.e.
- ⁶² Desser, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 147.
- ⁶³ a.g.e. 23-25. Joseph Anderson da Westernlerde ve samuray filmlerinde manzaranın sunulduğu arasındaki önemli farklılıklara dikkat çekiyor. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters," *Cinema Journal* 12 (Bahar 1973): 9.
- ⁶⁴ Stuart Kaminsky, *American Film Genres* (New York: Dell Publishing Co., Laurel Edition, 1977): s. 49.
- ⁶⁵ Satō, *Currents in Japanese Cinema*, s. 51. Western'de genellikle merkezi konumda olan ırksal çatışmaların (örneğin, Kızılderişiler ve beyazlar arasındaki çatışma) samuray sinemasında karşılığı yoktur. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters," s. 10.
- ⁶⁶ Bkz. örneğin Richie'nin *The Films of Akira Kurosawa*'daki tartışması, s. 156-157.
- ⁶⁷ Desser, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 31-51.
- ⁶⁸ a.g.e. s. 39.
- ⁶⁹ Paul Seydor, *Peckinpah: The Western Films* (Chicago: University of Illinois Press, 1980), s. 137-139.
- ⁷⁰ Fakat Desser bazı samuray filmlerinin eylemlerinden ötürü ceza görmeyen ve toplumsal kuralları aşabilen kahramanı göklere çıkardığına işaret ediyor. Bkz. *Samurai Films of Akira Kurosawa* s. 39-43'teki "Zen Fighter"a dair tartışması. Anderson samuray kahramanların, bunları seçmeleri engellenmiş olsa bile sık sık farklı eylem rotalarının farkında olduğuna işaret ediyor. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters," s. 5.
- ⁷¹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 147.
- ⁷² Örneğin bkz. Donald Kene, ed. *20 Plays of the Nō Theatre* (New York: Columbia University Press, 1970), s. 9 ve Makoto Ueda, *Literary and Art Theories in Japan* (Cleveland, OH: Western Reserve University Press, 1967), s. 155.
- ⁷³ Alıntı için bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 57.
- ⁷⁴ Desser Kurosawa'nın Lucas'ın *Yıldız Savaşları* üzerindeki etkisini belirtiyor ve Sturges ve Peckinpah'ın Kurosawa'ya olan borcunu irdeliyor. *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 140-44.
- ⁷⁵ Christopher Fraylling *Spaghetti Westerns'de* (Boston: Routledg and Kegan Paul, 1981, s. 280-286) spagetti Westernlerin Amerikan sineması üzerindeki etkisi ele alıyor.
- ⁷⁶ Alıntı için bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 57.
- ⁷⁷ Alıntı için bkz. "Kurosawa on Kurosawa," s. 112.
- ⁷⁸ Burch, *Cinema: A Critical Dictionary*, s. 573.
- ⁷⁹ Satō yabancı filmlerin Japon yönetmenler "kayda değer" bir etkisinin olduğunu belirtiyor; *Currents in Japanese Cinema*, s. 32. Kurosawa örneğinde doğrudan etkiyi ortaya koymak zor olsa bile, yabancı yönetmenlerin eserlerine olan aşinalığı kayda değer niteliktedir.
- ⁸⁰ Alıntı için bkz. Elley, "Kurosawa at the NFT," s. 18.
- ⁸¹ Alıntı için bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 57.
- ⁸² Eugene Sviak, "On the Nature of Western Progress: The Journal of the Iwakura Embassy," *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. Donald H. Shively (Princeton, N): Princeton University Press, 1971), s. 32-33.
- ⁸³ John Whitney Hall, "Changing Conceptions of the Modernization of Japan," *Changing Japanese Attitudes Towards Modernization*, ed. Marius B. Jansen (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, yeniden bası 1972), s. 12.
- ⁸⁴ Örneğin bkz. Robert N. Bellah, "Ienaga Saburō and the Search for Meaning in Modern Japan," *Changing Japanese Attitudes*, s. 369.
- ⁸⁵ Donald H. Shively, "The Japanization of Middle Meiji," *Tradition and Modernization*, s. 118: Carol Gluck, *Japan's Modern Myths* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), s. 20.
- ⁸⁶ Gluck, *Japan's Modern Myths*, s. 113.
- ⁸⁷ Akira Iwasaki Kurosawa'yı ve eserlerini açıkça

kuşaksal bir çerçevede tanımlamıştı: "Kurosawa Japonya'yı tanımlama uğraşında yardım için Batıya bakması gereken, birini sürekli olarak diğerine gönderme yaparak saptayan ve çözümleyen daha yakın dönem bir kuşağa dahildir." "Kurosawa and His Work," s. 22.

⁸⁸ Henry DeWitt Smith, II, *Japan's First Student Radicals* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972).

⁸⁹ Bellah, "Ienaga Saburō," s. 422.

⁹⁰ Robert Ward ve Yoshikazu Sakamoto, ed. *Democratizing Japan: The Allied Occupation* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1987), s. 423.

⁹¹ a.g.e.

⁹² Örneğin bkz. Marius B. Jansen, "Tokugawa and Modern Japan," s. 319 ve John Whitney Hall, "The Castle Town and Japan's Modern Urbanization," s. 169-188, *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, ed. John W. Hall ve Marius B. Jansen (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968).

⁹³ Jansen, "Tokugawa and Modern Japan," s. 329.

⁹⁴ McDonald, *Cinema East*, s. 71.

⁹⁵ Hall, "Changing Conceptions of the Modernization of Japan," s. 12.

⁹⁶ Herbert Passin, "Modernization and the Japanese Intellectual: Some Comparative Observations," *Changing Japanese Attitudes*, s. 476.

⁹⁷ Shūichi Katō, *A History of Japanese Literature*, cilt 3, çev. Don Sanderson (New York: Kodansha International, 1983), s. 113-114.

⁹⁸ Donald Keene, *Dawn to the West* (Kurgu) (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984), s. 305-354, 386-440.

⁹⁹ Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, s. 41.

¹⁰⁰ Jansen, "Tokugawa and Modern Japan," s. 330.

¹⁰¹ Shūichi Katō, *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society* (New York: Kodansha International, 1986), s. 57.

¹⁰² Satō, *Currents in Japanese Cinema*, s. 9.

¹⁰³ Taishō dönemi için bkz. Bernard S. Silberman ve H. D. Harootunian, ed. *Japan in Crisis* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974). Silberman ("Taishō Japan and the Crisis of Secularism," s. 437-453) Taishō dönemi Japonyasını toplumsal düzen ihtiyacından kaynaklanan bir kriz ve Taishō toplumunun tipik özelliği olduğunu öne

sürdüğü "laik, gönüllülükçü [voluntarist]" toplum anlayışının tabiatında varolan korkutucu eksiksiz özgürlük potansiyeli bağlamında ele alıyor.

¹⁰⁴ Gluck, *Japan's Modern Myths*, s. 39.

¹⁰⁵ George M. Wilson, "Restoration History and Shōwa Politics," *Crisis Politics in Prewar Japan*, ed. George M. Wilson (Tokyo: Sophia University, 1970), s. 78.

¹⁰⁶ Örneğin bkz. Curtis'in Liberal Demokrat Parti'nin muhafazakâr çıkarların hakim olduğu bir partiden, çeşitli toplumsal çıkarlara cevap veren esnek, geniş-tabanlı bir partiye evrildiği yönündeki savı ve McKean'ın Dört Büyükler çevre kirliliği davalarının sonuçlarına dair giriştiği tartışma. Gerald L. Curtis, *The Japanese Ways of Politics* (New York: Columbia University Press, 1988), s. 236-249; Margaret A. McKean, *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981), s. 34.

¹⁰⁷ Jansen, "Tokugawa and Modern Japan," s. 329.

¹⁰⁸ Büyük iş dünyasının yurttaşların sıkıntılarıyla olan ilişkisinin karakteristik özellikleri için bkz. McKean, *Environmental Protest*, s. 42 ve William W. Lockwood, *The Economic Development of Japan* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954, genişletilmiş baskı 1968), s. 565-566.

¹⁰⁹ Desser, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 78.

¹¹⁰ Örneğin bkz. Ivan Morris, *Nationalism and the Right Wing in Japan* (Westport, CT: Greenwood Press, 1974; ilk basım Oxford University Press, 1960), s. 384-388; Chie Nakane, *Japanese Society* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1970; yeniden basım 1972), herhangi bir sayfa.

¹¹¹ Takeo Yazaki, "The Samurai Family and Feudal Ideology," *Imperial Japan, 1800-1945*, ed. Jon Livingston, Joe Moore ve Felicia Oldfather (New York: Pantheon Boks, 1973), s. 60.

¹¹² Robert J. Smith, *Japanese Society: Tradition, Self and the Social Order* (New York: Cambridge University Press, 1983), s. 87.

¹¹³ Kazuo Kawai, *Japan's American Interlude* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1960, yeniden basım 1969), s. 48-49.

¹¹⁴ H. D. Harootunian, "A Sense of an Ending and the Problem of Taishō," *Japan in Crisis*, s. 19.

¹¹⁵ Japonya'nın savaş zamanı hükümetinin faşist

olup olmadığı konusunda farklı görüşler mevcuttur. Masao Maruyama Japon faşizminin kenar çizgilerini tarif ediyor ama diğerleri savaş zamanı rejimin totaliter olmadığına, zorlayıcı gücünün, halktan istenen uyum derecesinin Nazi Almanyası'sındakinden çok daha az olduğuna işaret ediyor. Bkz. Maruyama, *Tought and Behaviour in Modern Japanese Politics*, ed. Ivan Morris (New York: Oxford University Press, 1963, genişletilmiş baskı 1969), s. 25-83. Karşıt bir görüş için bkz. Ben-Ami Shillony, *Politics and Culture in Wartime Japan* (Oxford: Clarendon Press, 1981), s. 15-16.

¹¹⁶ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 146.

¹¹⁷ *Eiga Junkan* (Özel sayı, 1956), alıntı için bkz. Bock, *Japanese Film Directors*, s. 167.

¹¹⁸ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 146.

¹¹⁹ Smith, *Japanese Society*, s. 49.

¹²⁰ Kiefer, "The danchi zoku and the evolution of modern mind," alıntı için bkz. Smith, *Japanese Society*, s. 70.

¹²¹ Yeni Dalga diye anılan daha sonraki Japon yönetmenler kuşağı genç isyankârlara ve suça dair incelemelerinde bireyi vurgulamışlardır. Kurosawa'dan etkilendiklerini can havliyle inkâr etmelerine karşın Kurosawa'nın filmlerinde görülen, toplumsal bir eleştiriyi ete kemiğe bürüten farklı benlik anlayışı Yeni Dalga'ya uzanan önemli bir bağlantı olarak görülebilir.

¹²² Richie *The Films of Akira Kurosawa*'da kahramanın yalnızlığına değiniyor, s. 61.

¹²³ Alıntı için bkz. Mesnil, *Kurosawa*, s. 103.

¹²⁴ Fakat Kurosawa'nın hususi hayatında bile siyasi meseleleri nadiren tartıştığı söylenir. Audie Bock, kişisel sohbet, 9 Şubat, 1989.

¹²⁵ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 113.

¹²⁶ Alıntı için bkz. Mesnil, *Kurosawa*, s. 102-103.

ÜSLUP DİYALEKTİĞİ

"Kalıp (*pattern*) esasen zihinsel değil biçimsel bir şeydir."

Robert Treat Paine¹

Kurosawa ressamlık eğitimi almış ama kader bu mesleği sürdürmesine izin vermemişti. Ailesi çok fakirdi, resim çok pahalı bir uğraşı ve bu uğraşla geçinebileceğinden şüphe etmeye başlamıştı. Ayrıca, sanat okulunun gerektirdiği akademik eğitime kendini teslim etmeye istekli değildi, bunun yerine Empresyonistlerin ya da Postempresyonistlerin daha özgür üslubunu tercih ediyordu. Ressam olma planlarından vazgeçmiş ve bunun yerine "rüzgâr ve karın dövdüğü dolambaçlı bir patikada yola koyulmuştu."² Fakat bu durum resme olan sevgisini tamamen bırakmasını gerektirmeyecekti. Bu ilgi, Carl Dreyer ve Jean Reonir gibi bazılarının filmleri gibi açıkça "bir ressamın elinden çıkmış gibi" olmamalarına karşın "zengin ve kapsamlı görsel imge"ye duyulan bir sevgiyi³ sergileyecek olan filmlerine nüfuz edecekti. Kurosawa'nın sessiz sinemaya düşkün olmasının bir nedeni de bu herhalde; sadece ve sadece görüntüye dayanması. *Rashômon* sessiz sinema estetiğini (ki Kurosawa bu estetiğin sesli dönemde kaybedilmesine üzülmüyordu) yeniden canlandırma deneyi olarak tasarlanmıştı. Bir yönetmen olarak, kuvvetli görüntü yaratma yetisini kullanmak ve geliştirmek için dinamik bir mecra bulmuştu. Ve sonradan ortaya çıktığı gibi, resim yapmaya devam edebilmişti. Hem *Kagemusha* hem de *Ran*'ı, film yapabileceğine inanmadığı bir dönemde birer tablo olarak görselleştirmişti.

Kendini tamamen resme adayamayan Kurosawa edebiyat, müzik ve tiyatroya ve ni-

hayetinde de gerçek bir iş edinmeye yönelmişti. 1935'te F.K.L.'nin (Foto Kimya Laboratuvarı) yeni yönetmen asistanları bulmak üzere verdiği bir ilana cevap vermişti. Adaylar bir deneme yazmak zorundaydı ve daha sonraki gelişmelerin ışığı altında akıldığında, konu ironikti. Adaylardan Japon sinema endüstrisinin temel kusurları üzerine yazmaları ve bunları giderme yolları önermeleri isteniyordu. İlerleyen yıllarda Kurosawa bu temel kusurlara yakından aşina olacaktı ama gençliğin verdiği coşkuyla bu göreve espri ve şevk dolu bir şekilde yaklaşmıştı. Temel sorunların giderilemeyeceğini düşünmesine karşın, stüdyo tarafından görüşmeye çağrılmasını sağlayan bir deneme yazmıştı. Görüşme sonrasında bir deneme daha yazmış, tekrar görüşmeye çağırılmış ve sonunda iş teklifi almıştı.

F.K.L.'ye girdiğinde, başında yönetmen Kajirô Yamamoto'nun bulunduğu bir yapım ekibinde görevlendirilmişti ve Yamamoto eğitim yılları boyunca Kurosawa'nın akıl hocası olmuştu. Kurosawa kısa sürede Yamamoto için vazgeçilmez biri olmuş ve senaryodan, kurguya, set marangozluğuna kadar film işinin hemen bütün yönlerinde deneyim kazanmıştı. Bu kısmen F. K. L.'nin politikasıydı ama Kurosawa bu topyekun eğitimin paha biçilmez olduğunu düşünüyordu. "Film yapım sürecinin her yönü ve aşamasını bilmiyorsanız, yönetmen olamazsınız. Yönetmen cephe hatındaki kumandan gibidir. Ordunun her koluna dair eksiksiz bilgi sahibi olmalıdır ve eğer her bir birimi kumanda etmezse, bütünü kumanda edemez."⁴

F. K. L.'de görev almasından önceki yıllar-

da Kurosawa ne iş yapacağından emin değildi. Otobiyografisinde belirsiz ve istikametten yoksun bir geleceğe dair endişelerden mustarip olduğunu anlatıyor. Ama Yamamoto'nun ekibine katıldığı andan itibaren şüpheler ortadan kalmış ve istikamet kendini belli etmişti. Kurosawa sinemanın geleceği olacağını nasıl fark ettiğini tarif ediyor ve bize filmlerinin doğasına dair çok şey söyleyen ifadeler çerçevesinde yapıyor bu tarifi:

Yamamoto "grubunda" çalışmak eğlenceliydi. Bundan sonra başkası için çalışmak istemiyordum. Bir dağ geçidinde yüzüme çarpan rüzgâr gibiydi. Bununla, acı verici derecede zor bir tırmanıştan sonra hissettiğiniz o müthiş dinçleştirici rüzgârı kastediyorum. Bu rüzgârın nefesi size geçide ulaşmak üzere olduğunuzu söyler. Sonra geçitte durursunuz ve geçidin açtığı manzaraya bakarsınız. Kameranın yanındaki yönetmen koltuğunda oturan Yamasa'nın arkasında durduğumda kalbimin o aynı hisle kabardığını hissettim... "En sonunda başardım." Yaptığı iş gerçekten yapmak istediğim şeydi. Dağ geçidinde duruyordum ve geçidin diğer tarafta önümde açtığı manzara tek, dolambasız bir yolu açığa çıkarmıştı.⁹

Bu, otobiyografideki, insana Kurosawa'nın filmlerindeki karakterlerden biri olduğunu hissettiren birçok pasajdan biri. Watanabe, Kambei, Nakajim: Kurosawa'nın bütün kahramanları hayatı sanki önlerinde uzanan kesinkes tanımlanmış bir yolmuş gibi yaşar. Bu yola ulaşmak için hepsi "zorlu bir tırmanıştan" geçer, birçok badire atlatırlar ama yol bir kez görüldüğünde asla çark etmezler. Kurosawa'nın aydınlanma anını bu ifadeler çerçevesinde tarif etmesi gayet manidar. Kurosawa mesleğin bulmuş ve bunu bir Yol olarak ifade etmişti. Japon kültüründe Yol hem din hem de sanatta görülen bir istikamettir. Genel anlamda, insanın kendisini bir disiplinin sınırlarına vâkıf olmaya adanması ve bunun için çok çalışmasını ifade eder. Örneğin, dokuzuncu yüzyılda Tendia mezhebine mensup Budist rahipler ahlaki önderler olabilmek için on iki yıl boyun-

ca Hiei Dağı'na çekilmek, tefekküre dalmak ve disiplinlerine vâkıf olmak zorundaydılar.⁶ Zen Budizminden etkilenen ortaçağ Noh tiyatrosu teorisini Zeami (Kurosawa Noh tiyatrosuna büyük hayranlık duyduğunu belirtiyor)⁷ Noh'u çok çaba isteyen, insanın "nô yoluna eksiksiz bir bağlılık sergilemesini" gerektiren bir disiplin olarak algılıyordu.⁸

Oyuncu gece gündüz, gündelik hayatın bütün uğraşlarında konsantrasyonunu asla bırakmamalı ve azmini korumalıdır. Böylece, eğer hiç gevşemese, yeteneklerini artırmayı başarır, nô sanatı hiç olmadığı kadar gelişir.⁹

Eğer bir oyuncu nô'ya vâkıf olmak istiyorsa diğer bütün çabaları bir kenara bırakmalı ve bütün ruhunu gerçekten bizim sanatımıza vermelidir; o zaman, bilgisi ve deneyimi arttıkça, yavaş yavaş bir farkındalık seviyesine ulaşacak ve böylece nô'yu anlamaya başlayacaktır.¹⁰

Japon toplumuna dair analizinde Robert Smith, örneğin bir sanat ya da meslekte disipline amaçlara ulaşmak için katı bir adanış ve eğitimin bütün toplumsal düzende güçlü bir şekilde vurgulandığına işaret ediyor. Bu genel toplumsal ethosun bir özelliğidir. "Japon toplumunun her seviyesinde seishin denilen şeyin, yani 'ruhun' geliştirilmesine yönelik belirgin bir ilgi görülüyor."¹¹ İnsan daha zor bir eğitime dayandıkça kişiliği daha çok gelişiyor. Dayanıklılık ve fiziksel ya da duygusal sınamalar insanın kendine vâkıf olması için temel önemde. "Eğitim daha katı ve daha meşakkatli olursa, insanın kişiliğini sürekli parılatma amacına daha iyi hizmet ettiği düşünülüyor. Disiplin ve acı aracılığıyla insan kendini geliştirir ve en önemlisi de, kendine vâkıf olur."¹²

Kurosawa'nın zanaat ve sanatını mükemmelleştirmeye kendini yoğun bir şekilde adayışı gibi, karakterleri de bu idealleri sergiler. Hayali dağın geçidinde duran Kurosawa sinemanın kendi uğraşı olacağını fark etmesiyle birlikte ani bir kavrayış patlaması yaşamıştı. Bu andan sonra,

kendini bu mecraya vâkıf olmaya ve sırlarını öğrenmeye derinden adayacaktı. Ama bu yola has törenleri vardı: bu sırlar kelimelere dökülebilecek sırlar değildi. Duyusal olarak kavranmaları gerekiyordu. Sinemasal yapının ve görsel kalıbın (*patterning*) gerçekleştirilişi tecrübe edilerek öğrenilmeliydi ve bir kez öğrenildiğinde, başkasına kelimelerle aktarılamazdı. Kurosawa'nın filmleri hakkında konuşmaya yanaşmadığı iyi bilinir. Bir keresinde Donald Richie'ye bir sahnenin anlamını kelimelerle ifade edebilseydi, bu sahneyi çekmek zorunda kalmayacağını söylemişti.¹³ Birçok yerde de şöyle demişti: "Kanımca, bir filmde söylemeniz gereken her şey söylemeli ve sonrasında sessiz kalmalısınız."¹⁴ Yapısalcılık gibi modern film eleştirisi akımlarına cevaben, sinemanın aşırı sözleştirilişi ve aşırı kuramsallaştırılışına karşı çıkmıştı: "Son derece bilgiç bir terminoloji kullanıyorlar. Böyle bir rasyonalizasyon ya da jargona inanmıyorum. Filmler insani duygularla daha çok alakalı, daha samimi olmalı."¹⁵

Sözlü dile duyulan bu güvensizlik Kurosawa'ya özgü değil. Yaptıkları şeyleri çözümlenemeyi tercih eden birçok yaratıcının tipik özelliği bu. Fakat, filmlerde hüküm süren yol gösterme ve eğitim modelleri göz önüne alındığında bunun yüzyıllar öncesine dayanan ve Japonya dışında da görülen adetlerin tipik özelliği olan aydınlanma öğretilerine benzediği söylenebilir. Örneğin Çinli Tao üstadı Lao-Tzu'nun, "Bilenler konuşmaz, konuşanlar bilmez!" dediği söylenir.¹⁶ Heinrich Dumoluin Mahayana Budizmindeki aydınlanma öğretisinin, kelimeler ve ifade ettikleri şeyler arasındaki ilişkiyi, "meditasyonun dilden kaçınmasını" gerektiren bir uygulama uğruna inkâr ettiğini gözlemliyor.¹⁷ Örneğin Zen Budizmi sözlü ile ve soyut kavramlaştırmaya güvenmiyor, bunun yerine somut olarak tecrübe edilen gerçeklikleri tercih ediyor. Üstat Dögen'in oturarak yapılan meditasyona dair tavsiyeleri arasında bütün arzular, kavram-

lar ve yargıların zihinden atılması da var.¹⁸ D. T. Suzuki, Zen'i öğrenmeye çalışan ve hocasının sessizliği karşısında sabırsızlanan çömez bir rahibin hikâyesini aktarıyor. "Buraya geleli bayağı oldu ama bana Zen'in özüne dair tek kelime edilemedi," diye itiraz etmiş. Hocası da şöyle cevap vermiş, "Sabah bana bir fincan çay getirdiğinde, kabul ediyorum; bana yemek sunduğunda, kabul ediyorum; bana eğilip selam verdiğinde buna başımı sallayarak karşılık veriyorum. Zihinsel Zen disiplini konusunda başka nasıl bir eğitim almayı bekliyorsun?"¹⁹

Kurosawa'nın film üslubu kuramsallaştırılmış bir üslup değildir; Eisenstein, Godard ya da Straub'un filmleri gibi daha önceden inşa edilmiş bir siyasi ya da kuramsal duruşa gösterilen bağlılık tarafından şekillendirilmez. Üsluba yaklaşımı inşa etmeye çalıştığı siyasi sinema türü açısından bazı sonuçlar doğurmuş ve ulaşmaya çalıştığı seyirci türünü de kesinlikle etkilemiştir. Belli bir film üslubunun altında yatan teoriye hali hazırda bağlı olan dar bir seyirci topluluğunu hedef almak yerine Kurosawa filmlerini her zaman için olası en geniş seyirci kitlesine yönlendirmiştir ve bu onun için bir tür ahlaki anlayıştır. "Bir film sofistike, derinlemesine düşünen insanlara hitap etmeli, bir yandan da basit insanları eğlendirmelidir. Küçük bir çevrenin filminden keyif alması yeterli değildir. Bir film geniş bir insan yelpazesini, bütün insanları tatmin etmelidir."²⁰ Kurosawa'nın filmlerini tarif ederken belirttiği gibi, teknik asla kendi hatırına kullanılmamalıdır. İçeriği biçimden çok daha fazla önemsedini söylemişti.²¹ "Teknikler sadece yönetmenin niyetlerini desteklemek için vardır. Eğer yönetmen tekniklere bel bağlarsa orijinal düşüncesi ister istemez çöker. Teknikler yönetmeni daha büyük kılmaz, sınırlar ve hüküm sürmesi gereken temel fikrin altını oymaya meyillidir."²² Yine de, göreceğimiz gibi, Kurosawa'nın sineması, Hollywood yapımlarının tipik özelliği olan o çe-

kingen görsel üsluptan tamamen uzak olan, derinlemesine biçimci bir sinemadır.

Dahası, Kurosawa'nın filmin içeriğine yaptığı vurgu, sanatının toplumsal algılanış ve etkisini önemseyen, ahlaki bir vurgu olarak görülmelidir; biçimsel tasarımının sadece daha önceden belirlenmiş bir içeriği görselleştirmeye yönelik bir araç olduğunun delili olarak değil. Birçok Hollywood yönetmeninde farklı olarak, Kurosawa kamerayı sadece bir senaryoyu görselleştirmek için kullanmıyor. İçeriği toplumsal açıdan etkili biçim olarak kavrayışı, Kurosawa'yla özdeşleştirilmesi ilk bakışta şaşırtıcı gelebilecek diğer bir 20. yüzyıl sanatçısıyla Kurosawa arasında bağlantılar kuruyor.²³ Bertolt Brecht'in eserleri de savaş krizi tarafından şekillendirilmişti. Tıpkı Kurosawa gibi Brecht de 2. Dünya Savaşı'nda görülen fanatik militarizm karşısında alt üst olmuştu. Her ikisinin de eserleri de, sanatı, karanlık bir tarihsel ana olumlu anlamda müdahale etmek için kullanma girişimi olarak görülebilir.

Kurosawa Brecht'in yaklaşımının örnek teşkil ettiği türde radikal biçimden uzak durmuş olsa da, tıpkı Alman oyun yazarı gibi sanatını dünyaya müdahale etmek için kullanmaya kararlıydı. Ayrıca hazzın seyircileri çekmek ve elinde tutmak için bir araç olduğunda ısrar etmişti. Brecht'in tiyatrodaki haz ve oyunun rolünü vurgulaya yanı, özellikle de seyirciyi bir oyun ya da filmi eleştirel olarak kavramaya yönelten, münakaşacı eleştirel yaklaşımlar tarafından genellikle göz ardı edilmiştir.²⁴ Brecht materyalist bir dünya görüşünü iletmeğe uygun eğlence biçimleri bulmaya girişmişti. Brecht tiyatrosunun aleni Marksist siyasetinden yoksun olmasına karşın Kurosawa'nın sineması derin bir duygusal hazla yüklüdür ve bunun aracılığıyla, tutarlı, eleştirel bir toplumsal düzen tasviri iletilir. Fakat Brecht farklı duygusal tepkilerin toplumsal inşasını sorgulamış ve yeni duygusal talepleri beraberinde getiren yeni bir

toplumsal düzeni somutlaştıran teatral biçimler bulmaya çalışmıştı. her şeyden önemlisi, Brecht seyircilerin tiyatroya düşünmeksizin tepki verdiği bir tiyatroyu reddetmişti. "Artık seyircilerin, bir oyundaki karakterlerle kurulan basit bir duygudaşlık aracılığıyla bir deneyime eleştirellikten uzak bir şekilde (ve herhangi bir pratik sonuç olmaksızın) teslim olmasına hiçbir şekilde izin verilmiyordu."²⁵ Tam aksine, Kurosawa'nın duygudaşlığın rolüyle olan ilişkisi çok daha karmaşıktır. Duygudaş bir sinemayı asla tamamen terk etmemesine (bu muhtemelen bir "hümanist" olarak tanınmasının temellerinden biridir) karşın, birçok filminde (*Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*, *İkiru*, *Kızıl Sakal*) toplumsal sorunlarla ilgilenen bir sinema için duygudaşlığın getirdiği sınırlamalara dair bir farkındalık ve filmlerinin seyircilerde eleştirellikten uzak duygusal tepkiler uyandırma seviyesini sınırlandırmak amacıyla mütevazı biçimsel mekanizmalar bulma arzusu sergiler. Kurosawa'nın sinemasını şu şekilde algılamakta fayda var: sinemanın kendi biçimlerini radikalleştirmeksizin toplumu değiştirme girişiminde ne ölçüde başarılı olabileceğinin araştırılışı ve gözler önüne serilişi. Fakat bütün bunlar kariyerinin başlangıcında bariz değildi. Özellikle de ilk filmleri şaşırtıcı biçimsel yetiler sergiler ama bunları meşrulaştıracak toplumsal bir perspektif henüz bulunmamıştır.

Kurosawa'nın yaratıcı yaklaşımı görsel düşünce ve görsel iletişimi vurgulasa da, bunların başarılı bir filmin temelleri olarak yetkin bir araştırma ve dengeli bir senaryoya yapılan karakteristik vurguyu geçersizleştirmede dikkat çekmek gerekiyor. "Okumak ve yazmak alışkanlık haline gelmelidir," diyor Kurosawa²⁶ ve hevesli yönetmenlere yazma alışkanlığı geliştirmelerini tavsiye ediyor, zira böylece senaryo yazmaya hâkim olacaklardır. Yönetmen koltuğuna geçmesine izin verilemesinden önce Kurosawa para için senaryolar yazıyordu. "Çekim bölge-

sinde baş yardımcı yönetmenin işi son derece zor ve yoğun, bu nedenle gece yarısı, yatakta yazardım. Bu senaryoları kolaylıkla satıyordum ve yardımcı yönetmenimin maaşından daha fazla para kazanıyordum.”²⁷ Kurosawa genellikle en azından başka bir senaristle birlikte, bazen de bir grup insanla birlikte yazıyordu, böylece her bir katılımcı bir çeşit kıyas noktası işlevi görebiliyor, başka birinin bakış açısının hâkim olmasına mani oluyordu. Küçük senarist grubunda Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Ryuzô Kikushima ve Ejirô Hisaita vardı. Senaryodaki karakterlerin kendi başlarına gelişmelerine izin veriliyordu. “Tanımlanmış bir yapı içerisinde çalışmaktan çok, üzerine çalışmayı seçtiğim karakterlerin beni sürüklemesine izin veriyorum.”²⁸ Kendi iradesine değil, karakterlerin iradesine dayanarak yazdığını söylüyor.²⁹ En önemlisi de, bu senaryolar Kurosawa'nın yaptığı tarihsel araştırmalardan besleniyordu. Filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkan samuray dünyasını enine boyuna incelemişti. *Kagemusha* on altı yüzyıl sonundaki iç savaşlara dair tarihsel araştırmasından ve Nagashino Savaşı ile general Takeda Shingen ve general Oda Nobunaga'ya hayran kalmasından ortaya çıkmıştı.³⁰ Kurosawa çoğu samuray filmi ni savaşçının tarihsel kimliğine sadık kalmayıp, bunun yerine “samurayın saçını topuz yapan ve kılıcını sağa sola sallayıp duran biri olduğu” izlenimini yarattıkları için eleştiriyor.³¹ Kurosawa için Japonya'nın tarihi çok canlıdır ve Kurosawa bu geçmişi hakiki ayrıntılar olarak gördüğü şeyler eşliğinde görselleştirmekle cidden ilgilenir. Richie Kurosawa'nın sıradan dönem filmlerinde görülen “yarım yamalak geçmiş canlandırmalarına” öfkeli olduğuna ve Mizoguchi'ye dönem filmlerindeki bariz gerçekçilikten ötürü hayranlık duyduğuna işaret ediyor.³²

Kurosawa'nın sinemasal tasarımının genel doğası ve şekline dair bu hususları göz önünde tutarak, bu tasarımın ilk filmlerde ortaya

çıkışını yakından incelemeye başlayabiliriz. Kurosawa'nın üslubunda merkezi bir yere sahip olan ve daha sonraki filmlerinde daha incelikli hale getirilip, genişletilecek görsel biçim özelliklerini ayırmak ve tarif etmek niyetindeyim. Bu özellikleri anlamak için Hollywood'daki film normlarıyla bazı mukayeseler yapmak faydalı olacaktır. Bu film usulü genellikle Amerikan sinemasının “klasik” dönemi olarak anılır ve 1910'ların sonlarından 1960'ların başına kadar ki süreci kapsadığı düşünülür.³³ Kurosawa'nın üslubunun erken dönem filmlerinde karşımıza çıktığı haliyle merkezi özelliklerine ve bunların standart Amerikan usulünden nasıl ayrıldığına işaret etmek önemli olacak.³⁴

Fakir bir ailenin mücadelelerini ve ailenin kızı Ine'nin (Hideko Takamine) yetiştirdiği ve çok sevdiği atın hikâyesini anlatan *At* (1941) isimli film Kurosawa'nın yönetmen yardımcısı olarak imza attığı erken dönem eserlerine örnek teşkil ediyor. Film iyi koterilmiş, büyük ölçüde eğlenceli ve dokunaklı bir yapım olmasına karşın, Kurosawa'nın daha sonra geliştireceği üslup pek belirgin değil. Kurosawa filmin kurgusunu yapmıştı ve özellikle bir sekans (şaşkına dönmüş atın arazide kayıp tayını arayışını gösteren montaj), Kurosawa'nın üslubuyla özdeşleştirilen kinetik nitelikleri taşıyor.³⁵ Atın engebeli arazinin üzerine çökmüş sisin içine bir girip bir çıktığı sahnede ki tekrar eden görüntünün *Kan Hükümdarlığı*'nda Washizu ve Miki'nin sis içinden dörtlü koşuşlarını gösteren benzer -fakat daha ünlü- montajı önceden haber vermesi ise bilhassa ilginç.

Kurosawa'nın F. K. L.'de çok çeşitli yapım aşamalarında aldığı kapsamlı eğitim belli ki onu yönetmenlikten yardımcılığından yönetmenliğe geçmeye hazırlamıştı. Yönetmen olarak imza attığı ilk filmi *Sanshirô Sugata* (1943) sinemaya şaşırtıcı derecede hâkim olduğunu gösteriyor. İlk filmlerde bazen görülen o üslupsal tereddüt ya



7. Kajiro Yamamoto'nun, Kurosawa'nın yönetmen yardımcılığı yaptığı Aî'i. (R5/S8 Sunar)

da aşırı etkilenmenin esamisi bile okunmuyor. Kurosawa kamerayı daha sonraki yıllarda takip edeceği istikameti açıkça belli eden bir tutumla kullanıyordu. Richie'nin belirttiği gibi, Kurosawa burada "daha sonra bütün dünyanın bileceği o profili eksiksizce sergilemişti."³⁶ *Sanshirō Sugata*'daki üslupsal patlama birçok açıdan, uygun bir içerik arayan güçlü ve derin bir görsel biçimin sonucuydu. Bu filmi esasen biçimsel tasarımı ve bu tasarımın Kurosawa'nın görüntü inşa etmeye getirdiği yaklaşıma dair ifşa ettiği şeyler çerçevesinde ele almak istiyorum. Ama bunu yaparken ayrıca bu inşanın Kurosawa'nın karakter ve anlatıya yaklaşımıyla nasıl bağlantılı olduğunu değerlendirmek istiyorum.

Film 1882 yılında, Batılı etkilerin 'Japonluk' anlayışını, Batı karşıtı bir tepkiyi kıskırtacak ölçüde değiştirdiği Meiji döneminde geçiyor. Joan Mellen'in belirttiği gibi, Kurosawa'nın çoğu filmi bu tip geçiş dönemlerinde geçecektir.³⁷ Bir önceki bölümde işaret ettiği gibi bu tip dönemler Kurosawa'nın kendisi için de belirleyiciydi.

Yeni bir dövüş okulu, judo, jujitsu'yla çekişmektedir ve filmin başlangıcında genç Sanshirō Sugata (Susumu Fujita) jujitsu ustası Saburō Momma'dan eğitim almaya gelir. Kurosawa'nın diğer birçok filmi gibi, bu da Sanshirō'nun ruhsal eğitimini ele alacaktır; anlatı, kahramanın git-tikçe artan yetkinliği ve olgunluğunun aşamalarını inceleyen bir günlük biçiminde ilerler.³⁸ Film hikâyenin hangi dönemde geçtiğini söyleyen bir başlık altında, bir Meiji caddesini gösteren son derece geleneksel bir giriş çekimiyle açılıyor. Yapısal olarak bu çekim (ve filmin ne zaman geçtiğini belli eden optik bir başlığın kullanılması) 1940'lardaki herhangi bir Hollywood yapımından çıkmış gibi duruyor (elbette kıyafet ve mimari ayrıntılar hariç.) Kamera çekime yukarıda başlayıp, sonra aşağı inerek, meşgul görünen ve şehirlerinin orta yerinde iz süren kamerayı fark etmemiş gibi yapan, aceleyle ilerleyen yayaları gösteriyor. Bu tip giriş çekimlerinde genellikle olduğu gibi, yayalar mekân ve atmosferin göstergeleridir ve bize henüz başlamamış olsa da

anlatının da aceleyle ilerleyeceğini söylemektedir. Bu noktada bir Hollywood yapımı başka bir uzak çekim ya da orta mesafeli çekime geçer ve hikâyenin geçtiği zaman ve mekânı belirginleştirmek için gerekli olan ek bilgiler verirdi.

Fakat Kurosawa bunu yapmıyor. Girişte kullanılacak ek malzemelere geçmek yerine kamerayı caddenin ortasına, Batılı takım elbiseler giymiş beyefendilerin ve geleneksel kıyafetler giymiş diğer Japonların arasına indiriyor, kamerayı sola, bir ara sokağa doğru çeviriyor ve iz sürmeye devam ediyor. Kamera şarkı söyleyen bir grup kadına yaklaşıırken, kadrajın dışından gelen bir erkek sesi burada işi olduğunu söylüyor. Konuşmasını bitirmeden, bir "ters alan geçişi" (reverse-field cut) konuşan kişiyi açığa çıkarıyor; Sanshirō. Bu geçiş ayrıca filmin beklentilerimizle nasıl oynadığını da açığa çıkarıyor. Bir giriş çekimi öznel bir çekime dönmüştür ya da daha doğrusu, en baştan beri öyledir, Meiji dönemi Japonya'sını bize Sanshirō'nun gözünden sunmuştur. Seyirciler olarak bizim bakış açımız, anlatıya adeta bizim bulunduğumuz yerden karışan Sanshirō'nun doldurduğu aynı sinemasal ve anlatısal uzam içersinde geliştirilmiştir. Kurosawa daha sonraki birçok filminde kahramanlarını seyirciler aleni modeller olarak kullanacaktır, dolayısıyla ilk filmin ilk sahnesinde seyirci-karakter bakış açıları'nın birleştirildiğine dikkat çekmek önemli. Fakat daha da önemlisi şu ki, yapısal bir gambit olarak bu sahnede bakış açısının silinişi işe yarıyor çünkü bir anlatısal filmin ilk sahnesi, gelenek gereği, asla öznel olmaz. David Bordwell'in Hollywood usulü anlatı konusunda belirttiği gibi, Amerikan kurmaca filmlerinin açılış sahnesi bir hayli yoğun ve mühim bir anlatı içerir.³⁹ Jenerik, diyaloglar ve araya sokulan reklam tabelaları ya da takvimler zaman ve mekâna dair bol bol bilgi verir ve açılış sekanslarındaki anlatısal bakış açısı, genel bir kural olarak, "âlimi mutlak" olmasa da, hemen her şeyi bilen bir bakış açısidir. Bunun

aksine Kurosawa, tek bir bilincin algısal seçiciliği uyarınca giriş çekimini çarpıtıyor. İlk baştaki anlatıcı sesin her zamanki âlimi mutlak bakış açısı gibi görünen şey aslında bir hayli kısıtlı ve kısıtlayıcı bir bakış açısidir ve daha sonraki sahnelerin açıkça gösterdiği gibi, henüz şekillenmemiş ve olgunlaşmamıştır.

Sanshirō jujitsu ustası Saburō Momma'nın mekânına gelmiştir ama bir jujitsu öğrencisi olmayacaktır. Momma ve adamlarına, judo eğitmeni Shogōrō Yano'ya (Denjirō Ōkochi) gece yarısı kurdukları bir pusuda eşlik eder. Momma Yano'ya jujitsu'nun üstünlüğü konusunda bir ders verme niyetindedir ve bu ayrıca Sanshirō'nun da ilk dersidir, zira Yano onur kırıcı bir yenilgi almak yerine Momma'nın bütün adamlarını nehre dökmeyi ve bizzat Momma'ya boyun eğdirmeyi başarır. Momma'nın adamları Yano'nun üzerine ilerlerken, Sanshirō olup biteni esrik bir hayranlıkla izler ama Kurosawa bu yüzleşmeyi sadece gözlemlemekle yetinmez Sanshirō'nun dövüşle olan ilişkisini açıkça görsel olarak somutlaştırır ve bu somutlaştırma, Kurosawa'nın eserlerinde öne çıkarmaya devam edeceği belli bir hareket çeşidine duyulan hayranlığı gözler önüne serer.

Yano bir nehre tepeden bakan bir setin üzerinde duruşunu alır. Momma'nın adamları onunla yüz yüze gelir ve Shinmei okuluna mensup olduklarını ilan ederler. İçlerinden biri sağa doğru ilerlerken Kurosawa onu takip etmek için kamerayı yanlamasına kaydırır ve kamera sırayla diğer altı adamın önünden geçer. Hareketine devam eden kamera, diğerlerinden biraz uzakta, tek başına kadraja alınan Sanshirō üzerinde durur. Kurosawa daha sonra, yine tek başına kadraja alınan ve adamlara kim olduklarını soran Yano'ya geçer. Daha sonra yapılan bir geçiş bizi, Yano'yu izleyen Sanshirō'nun orta mesafeli çekimine döndürür ve bu sefer kamera daha önce yaptığı yanlamasına kaymayı ters yönde ya-

par ve yine, şimdi sola doğru yürümeye başlamış olan ilk adamı takip eder. Daha sonra, bir sürü adamın saldırısına uğrayan ve onları nehre atan Yano'ya geçilir. Akabinde Kurosawa, geri kalan düşmanlar üzerinde bu sekanstaki ilk kaydırmalı çekime benzeyen bir kaydırmalı çekim daha yapar ve kadrajda tek başına olan Sanshirō üzerinde durur. Yapılan bir geçiş bizi Yano'ya, sonra da Sanshirō'ya döndürür ve yine düşmanlar üzerinde ters yönde bir kaydırmalı çekim yapılır. Yanlamasına kaydırmalı çekim kullanılmış ve sonra üç kez tekrar edilmiştir.

Hollywood sinemasında olduğu gibi, kamera hareketi ilk başta karakterin eylemi tarafından takdim edilir ya da bu eylemleri takip edilir. Ama Kurosawa baştaki kaydirmayı tetikleyen karakteri bırakıyor ve hareket halindeki kadrajı, ta ki Sanshirō açığa çıkarılana kadar genişletiyor. Bu çekimin müteakip tekrarları ve tersine çevrilişleri sayesinde kamera kaydırma hareketi, 1940'ların Amerikan sinemasında bulunabileceğinden çok daha öteye geçecek şekilde öne çıkarılıyor. Kamera neredeyse törensel bir edayla hareket ediyor, ilk baştaki hareket kalıbını defalarca tekrar ediyor. Dahası, bu görsel yapı Sanshirō ve Yano'yu birbirine bağlıyor zira her bir kaydırma, Momma'nın grubunun aksine tek başlarına kadrajda alınmış olan bu iki karakter arasında yapılan bir geçişle sona eriyor. Burada Kurosawa'nın biçimi anlamlı bir şekilde kullanma uyarısını açıkça görüyoruz: Yano Sanshirō'nun hocası ve ruhsal rehberi olacaktır ve ikisi arasındaki bağlar, Sanshirō'nun gözlemci işlevi gördüğü, bir üstadı izleyerek ilk dersini aldığı bu sekans esnasında görsel olarak tesis ediliyor. Kurosawa sinema kariyeri boyunca, karakterleri aralarında hüküm süren önemli psikolojik ve toplumsal ilişkiler uyarınca konumlandırmak için kameranın hareket kapasitesini araştırmak ve genişletmekle yakından ilgilenecektir (bu ilginin *Yedi Samuray*'da doruk noktasına ulaştığı söylenebilir.)

Bu noktada Hollywood standartlarından bir başka kopuşu daha gözlemleyebiliriz. Bakış çizgisi eşleştirmesi (birbiriyle konuşan, her biri ayrı ayrı kadrajda alınmış iki karakter zıt yönlerle bakar, böylece bakış çizgileri kameranın hemen ötesindeki hayali bir noktada kesişir) Hollywood sinemasındaki temel yöntemlerden biriydi. Bu eşleştirme, geçişler arasında uzamı birleştirmek ve koordinatları çekimden çekime geçilirken tutarlılık arz eden bir perde coğrafyası içerisinde karakterler arası bir ilişki kurmak için kullanılırdı.⁴⁰ Kurosawa genellikle perdeyi bu şekilde yapılandırmıyor. Bunun yerine, kamera hareketi genellikle göz çizgisi eşleştirmenin yerini alıyor. Örneğin, daha sonraki bir sekansta Yano rakip bir jujitsu okuluyla bir turnuvaya katılacaklarını duyuruyor. Eğer film Amerikan yapımı olsaydı bu sekans, Yano'yla öğrenciler arasında yapılan geçişlerle ve çekimlerin göz çizgisi eşleştirme yöntemiyle birbirine bağlanması aracılığıyla inşa edilirdi. Bunun aksine Kurosawa kamerayı hareket ettirerek, Yano ve öğrencileri arasında kaydırarak, onları akışkan, değişken bir uzam içerisinde konumlandırıyor. Genel bir kural olarak, Kurosawa'nın filmlerinde, süreklilik kurgusunun mümkün kıldığı durağan uzamsal alanları ve düzenli görsel akışı görmeyi beklememeliyiz.⁴¹

Bu kamera hareketi tartışmasını tamamlamak için, Yano'ya yapılan saldırıyı aktaran sekansa kısa bir süreliğine geri dönelim. Kamera onların üzerinden kayarken, Momma'nın hararetli adamları kamera hareketinin yönüne paralel, doğrusal bir şekilde perde boyunca yan yana dizilmişlerdir. Bunun sonucunda güçlü bir önsel kompozisyon ortaya çıkar, yanlamasına hareket alan derinliği karşısında öncelik kazanır; bu öncelik, Kurosawa'nın uzun odak uzaklığına (long focal length) sahip mercekler kullanmaya başladığı daha sonraki filmlerde çok daha egemen olacaktır. Yine, kaydırmanın tekrar edilmesi

kompozisyonun önselliğini vurgular ve yapısal gerci ön plana çıkarır. Sanki film kendi yapısını inceliyor gibidir. Gösteren, yani yapısal araç (bu durumda, kamera hareketi), kendi gösterileni olur. Biçimsel ilişkilerin kendi içeriklerini yaratmaya başladığı böyle estetik bir uygulama Hollywood sinemasında çok nadir görülür. Kurosawa'nın *Sanshirō Sugata*'da sunduğu türde görsel bilinçliliği ve yoğun biçim tefekkürünü çok az Amerikan filmi sergiler. Buna en yakın örnek Welles'in (yine bir ilk film olan) *Yurttaş Kane*'i olabilir; Xanadu arazisinde, çatı boyunca ve Susan Alexander'ın gece kulübünün neon tabelası boyunca yapılan çeşitli kaydirmalı çekimlerin *Sanshirō Sugata*'da gözlemlediğimiz törensel vurguyla tekrar edildiği, barok bir yapıya sahip bir filmidir bu.

Aslında Kurosawa'nın yanlamasına hareket tasvirinin kültürel bir öncülü olabilir, bundan burada kısaca bahsedebiliriz. Bu öncül, tarih ya da kurmaca eserlerden epizotları (örn. *The Tale of the Heike* ya da Murasaki Shikibu'nun *The Tale of Genji*'si) konu alan geniş resimsel anlatılar olan Heian ve Kamakura dönemi papirüs tomarı resimlerinin kompozisyon üslubunda yatıyordu. Tomarlar açıldıkça "okunmak" üzere tasarlandıkları için, kompozisyonları genellikle yatay hareket kalıplarını vurguluyordu, böylece anlatı, tomarın fiziksel olarak açılışıyla birlikte "akan" bir tarzda görselleştirilebiliyordu. Bu tomarlardaki resimsel üslubun Kurosawa'yı etkilediği en azından bir yazar öne sürmüştü.⁴² Bu doğru olsa da olmasa da, daha sonraki filmlerde çok daha radikal bir görsel biçim görüyoruz, yanlamasına hareketin çok daha vurgulu bir şekilde ifade edildiğini görüyoruz. *Sanshirō Sugata*'da Kurosawa'nın resimsel üslubunun ilk oluşum aşamasına tanık oluyoruz.

Yano'ya yapılan saldırıyı aktaran sahnede gözetilen görsel tasarım özellikleri (tekrar, doğrusalılık ve önsellik) ayrıca filmin bir sonraki ma-

jör sekansında da sergileniyor. Yano Momma'nın adamlarını alt etikten ve Momma'nın öldürülme isteğini reddettikten sonra (bu Kurosawa'nın intihar ya da törensel infazlara dudak bükten kahramanlarının tipik özelliği olan bir reddiyedir bu) Sanshirō kendini sürücü olarak Yano'nun hizmetine sunar ve onunla eğitimlere başlar. Ama ilk başta Sanshirō'nun duyguları savaş sanatlarındaki becerileri kadar terbiye edilmemiştir. Kabadayı, gösterişçi biri olup çıkar, sokaklarda sağa sola sataşır, insanları yakalayıp yere çalar. Bu kabadayılık gösterilerinden biri esnasında Kurosawa kendince bir görsel güç gösterisine girer. Ama bunu tarif etmek için bundan önce gelen ve Yano'ya yapılan saldırıyı aktaran sahne ile bunun arasında köprü işlevi gören kısa sekanstan başlamam gerekiyor. Bunu yapmanın nedeni filmin biçimsel giriftliğinde yatıyor. Kurosawa bu sahneleri, anlatıyı sürekli bir kamera ve nesne akışı bağlamında genişletecek bir şekilde, olağanüstü bir sinemasal zarafetle birbirine bağlamıştı.

Yano'nun sürücülüğünü yapan Sanshirō tahta sabolarını çıkarıp atar ve arabayı çekmeye başlar. Kamera Yano ve arabayı takip etmek için yanlamasına sağa doğru kayar ama sonra eğilip dönen tekerin altından geçerek, çıkarılmış saboya ulaşır. Birbirine sönüşlerle (dissolves) bağlanan bir dizi kısa çekimde sabonun insanlar yanından geçer ve yağmur damlaları düşerken caddede terk edilmiş halde yattığını, bir köpek yavrusu tarafından çekiştirildiğini, sürüklenen karın altındaki bir çitin üzerinde asılı kaldığını ve nehirde aşağı sürüklendiğini görürüz. Su saboyu götürürken kamera saboyu takip etmek için sola doğru hareket eder ama sonra yukarıdaki caddeye yükselir. Bu hareketin orta yerinde Kurosawa dar bir sokağın yukarıdan çekilmiş (high-angle) görüntüsüne geçer ve kamera hızla sokak seviyesine iner. Sanshirō kasabalı sağa sola savurarak, yeni öğrendiği judo marifetlerini

sergilemektedir. Gayet doğrusal bir kadrajlama söz konusu burada: kameranın görüş eksenini sokağın merkeziyle bir hizadadır ve aşağı doğru genişler. Önlerinde fenerler asılı dükkânlar dar sokağın her iki yanını da keskin bir şekilde belirginleştirir. Sanshirô kasabalıları kovalarken görüş eksenini aynı hizada kameraya doğru koşar ve kameradan uzaklaşır. Kameraya doğru seğirtirken kameranın yanından geçip, kadrajdan çıktığında Kurosawa, tıpkı bir önceki yukarıdan çekim gibi keskin bir şekilde aşağı doğru ilerleyen bir “ters alan” kompozisyonuna geçer. Ters alandan ötürü, Sanshiro şimdi kameradan kaçmaktadır. Sanshirô döner ve yine kamerayı doğru koşar ve kamerayı geçer ve Kurosawa ters alan ve aşağı inişi üçüncü bir kez ve sonra da, kusursuz bir simetriyle, dördüncü kez tekrarlar.

Fakat dördüncü plandan sonra, baskın bir şekilde önsel olan hareket, görüş eksenini bir hizada kameraya doğru gelen ya da kameradan uzaklaşan hareket (dolayısıyla uzamsal derinliği yadsımayan bir önselliktir bu), kadraj en sonunda “açılıp genişlediğinde” kırılır. Kamera dar sokağın dışına yerleştirilmiştir ve Sanshirô tarafından kovalanan kalabalık sokaktan sökün eder, kamerayı yutar ve kadrajın kenarlarından dökülür. Daha önceki planların önselliğini şimdi Sanshirô'nun rakiplerini silkeleyişini kayda geçiren ve aksiyonla eşleştirilen (*match-cut on action*) bir dizi eğik açılı plan izler.

Bu sekansta ve bundan önceki montajda Kurosawa elbette merkezi karakterini tasvir ediyor ve Sanshirô'nun gelişirken ve aydınlanma arayışını sürdürürken geride bırakmak zorunda kalacağı kibir ve bencillığe netlik kazandırıyor. Saboların kaderini gösteren geçiş montajı Sanshirô'nun Yano'dan aldığı ilk eğitim esnasında geçen zamanı belirginleştiriyor ve ayrıca Sanshirô'ya dair de yorumda bulunuyor. Tıpkı sabolar gibi Sanshiro da akış, değişim halindedir. Henüz oluşmamış bir karakterdir, filmde onun

yavaş yavaş tanımlanışı ve terbiye edilmesini incelemektedir. Ama daha da önemlisi, bu sekansın yapısı tipik bir şekilde hareketi vurgulamaktadır: kameranın at arabasıyla birlikte kayması, görüntüden görüntüye yapılan sönüslü geçişler, kameranın nehir boyunca hareket edişi ve caddeye yükselişi. Bunlar bir şeyi bir diğer şeye bağlayan bağlayıcı hareketlerdir, sadece anlatıyı ilerletmekle kalmayıp, ayrıca, devinimi, karakteri ah-laki bağlamda duyusal bir dünyaya yerleştirirken hem ifşa eden hem de tanımlayan bir şey olarak gören temelde mecazi bir devinim anlayışını ortaya koymaya başlayan hareketlerdir. Kurosawa için karakter harekettir ve bu anlayış, bir duraganlık estetiğinin hüküm sürdüğü son filmlerde görülen üslup değişimine kadar Kurosawa'nın filmlerinde baskın olacaktır.

Az önce tarif edilen sekansta Kurosawa kamera ve nesne hareketi kalıplarını keskin karşıtlık içersinde inşa ediyor. Kamera ve nesne hareketleri arasında sık sık bir uyumsuzluk görülüyor; Kurosawa'nın kadraj boyunca yanlamasına bir hareketi göstermek için nehirden diklemesine yükseldiği ve sonra da bu yükselişin kayda geçirdiği hareket yönünü tersine çeviren hızlı bir dönüşüme geçtiği zaman olduğu gibi. Tıpkı Eisenstein gibi Kurosawa da sinemasal yapıyı patlama ve çatışma bağlamında düşünüyor ve görsel malzemelerini azami bir diyalektik şok yaratacak şekilde düzenliyor. Kamera ve nesne konumlandırması ve hareketi arasındaki ve de görüntü ve film müziği arasındaki ilişkiler, Hollywood sineması tarafından geliştirilen Amerikan modelinde olduğu gibi pürüzsüz bir süreklilik bağlamında değil, çarpışma, çelişki ve tersine çevirme bağlamında ele alınıyor.

Bunun en iyi örneğine, filmdeki çok sayıda judo müsabakasından birinde rastlıyoruz. Sanshirô alçakgönüllüğü öğrenip, kendini Yano'nun eğitimine teslim ederek okulun gözde öğrencisi olduğunda, Yano onun Mammo'yla sa-

dece ikisini değil ama ayrıca birbirine zıt judo ve jujitsu disiplinlerini sınavan bir müsabakada yüzleşmesine izin verir. Aydınlanmaya ulaşmış birinin sakin tavrıyla, gürültücü, yüksekten atıp tutan Momma'yla yüzleşir ve onu bir duvara fırlatarak kolayca mağlup eder. Kurosawa bu zafirin koreografisini birbiriyle çekişen biçimsel öğeleri montajlayarak yapar. Hareket, film hızı ve ses, öğeler arasında ve içersinde azami bir gerilim hali yaratacak şekilde manipüle edilir.

Sanshirō Momma'yı duvara fırlatmak üzere havaya kaldırdığında Kurosawa bu eylemin bir kısmını, Momma'yı havada uçarken gösteren bir yakın çekime geçerek atlar. Daha sonra, biraz daha farklı bir açı ve daha yakın bir konumdan bir "sıçrama geçişi/jump-cut" (Momma'nın çaresizce havada uçtuğunu gösteren bir diğer anlık görüntü daha) yaparak biraz daha eylem atlar. Sıçrama geçişinin yarattığı etki küçük bir patlama, anlık bir görsel ve algısal karışıklıktır. Kurosawa daha sonra bu son derece yakın ve istikrarsız çekimlerden, odadaki seyircileri gösteren uzun bir geniş çekimine geçer, bir an sonrasında da kadrajın dışından yüksek bir çarpma sesi gelir. Momma yere inmiştir. Kamera sağa doğru çok yavaş ve uzunca bir süre hareket ederek odayı tarar. Bütün seyirciler oldukları yerde donup kalmıştır ve kameranin hareket ettiği yöne doğru bakarlar. Momma'nın fırlatılışını gösteren çekimlerin hızıyla kıyaslandığında, bu kamera hareketi hayal kırıklığı yaratacak derecede uzundur ve dolayısıyla bir hayli gerilim yaratır. Odanın büyük bir kısmını geçtikten sonra kamera en sonunda, çarpmanın etkisiyle kısmen yamulmuş tahtadan bir duvarın önünde yatmakta olan Momma'yı gösterir. Bir an sonrasında, çarpmanın etkisiyle yerinden sökülmiş olan bir perde sessizce ve ağır çekimde aşağı doğru kayıp, Momma'nın başının üzerine düşerken Momma'yı gösteren bir yarı yakın çekime geçer. Daha sonra Sanshirō'yu sağ tarafta orta yerde ve Momma'yı

perdenin merkezinde, arka tarafta gösteren bir uzak çekime geçer tekrar. Bu görüntü uzunca bir süre perdede kalır ve daha sonra kadraj dışından bir çılgılık yükselir. Sanshirō akabinde sesin geldiği yöne doğru dönerken, bir eylem eşleştirme çekimi (match-cut on action) bizi Sanshirō'nun sağ tarafa, perdenin dışına doğru bakışını gösteren bir yakın çekime götürür. Daha sonra, üç aşamalı ritmik bir çekim dizisi bize çılgılık atan kadını gösterir: ilk önce uzak çekimle kalabalığın bir parçası olarak, sonra yarı yakın çekimle, en sonunda da yakın çekimle: bu dizi daha sonra Kurosawa'nın görsel imzalarından biri olacaktır. Kameranin görüş açısı aynı kalır ama uzaklığı, görüntü birbiri ardına büyütüldükçe bir dizi algısal şok yaratacak şekilde değiştirilir.

Umarım bu ayrıntılı tasvir bu sekansın yapısının giriftliğine ve tasarımındaki ekstrem biçimselliğe açıklık kazandırmıştır. Eisenstein'in film biçimi ilkeleri çerçevesinde görselleştirilmiş bir sekanstır bu. Eisenstein'in çatışmanın (görsel, zamansal ve işitsel çatışmanın) sinemasal iletişimin temeli olduğu yönündeki, filmlerinde ortaya koyduğu ve yazılarında açıklık kazandırdığı görüşü iyi bilinir. Montaj yapıları Eisenstein'inkileri ortaya çıkaran Marksist siyasetten beslenmemesine ve görsel yapıyı kavrayışı Eisenstein'inki gibi kuramsallaştırılmış olmamasına karşın Kurosawa da çok benzer bir estetik anlayışa yaslanıyor. Yukarıda tasvir edilen sekansta iç çelişkileri Eisenstein'in meşhur metaforunda olduğu gibi anlatıyı ilerleten bir dizi patlama teşkil eden bir montaj geliştiriyor. Bu sekans, ekstrem geniş çekimden ekstrem yakın çekime geçerek boyut karşıtlıklarını ve uzun çekimin arasına anlık geçişler ve normal film hızının arasına ağır çekimler sokarak süre karşıtlıklarını yokluyor. Hareket yönü karşıtlıkları da yoklanıyor: Momma havada sol tarafa savruluyor, bunun üzerine Kurosawa sağa doğru yapılan bir kamera hareketine geçiyor.

Görüntü ve film müziği arasında da bir karşıtlık ilişkisi kuruluyor. Duvarın önünde şuuru kaybetmiş bir şekilde yatan Momma'ya doğru yapılan uzun süreli kamera hareketi esnasında çıt çıkmıyor ama bu sessizlik kadrajda gördüklerimizden kaynaklanıyor gibi görünüyor: herkes şoke olmuş bir halde Momma'nın cansız bedenine bakmaktadır. Perde ağır çekimde yere düşerken sesin tamamen kapıldığını fark ediyoruz ve Kurosawa Momma'ya bakan Sanshirō'yu gösteren geniş çekime geçtiğinde sessizlik devam ediyor ve yine film müziğinin maniple edildiği varsayıyoruz. Yine yanılıyor ve yanılmamızdan ötürü bir algısal şok yaşıyoruz: Momma'nın kızının feryadı sessizliği ve dinginliğimizi paramparça ediyor. Bu sekans biçimsel açıdan, tasvir ettiği eylem kadar patlayıcı bir etkiye sahip. Boyut, hareket, süre ve ses süreksizlikleriyle dolu ve bunlar, montaj yapısı ilkelerine göre şekillendirilmiş bir sinemanın gücünü Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki sahneler kadar net bir şekilde ortaya koyuyor. Kurosawa'nın sineması algısal şoklarla dolu bir sinema olacaktır ve bu ilk filmde gayet açıkça ilan edilir.

Fakat Kurosawa'nın ister istemez Eisenstein'ın kurduğu sinema gelenegini takip ettiğini öne sürmek yanlış olur. Her iki yönetmen de görsel şoku el üstünde tutuyor ve her ikisi de kurguyu filmin yapım sürecinin en önemli aşaması olarak görüyor. Fakat Kurosawa'da gözlemlediğimiz, karşıtlığa değer verme durumunun bariz bir kültürel öncülü var. Japon estetiğinde karşıt değerlerin yan yana konulmasından keyif alındığı görülüyor ve Eisenstein'ı en başta Kabuki tiyatrosuna çeken şey de buydu. Örneğin Haikular genellikle şiiri hayati önemdeki bir fiili çıkararak şiiri bölümlere ayıran, böylece de okurun doldurması gereken algısal ve dilsel bir alan açarak anlam akışını kesintiye uğratan bir "kesici kelime" içeriyordu.⁴³ Kesici kelimeyi sarmalayan ses-

sizlik, şiirin geri kalanındaki incelikli duyuşal niteliklerle karşılaştırılıyordu. Sumi-e resmindeki "boş" alan boş değildi, kendine has bir doluluk yaratıyordu.

14. yüzyılın sonlarında başlayan olgunluk döneminde yönetici askeri sınıfın desteklediği Noh tiyatrosu da bir üslup diyalektiği sergiliyordu ki Kurosawa'nın Noh'a duyduğu sevginin bir nedeni de bu olabilir. Noh'un estetiği dans, müzik ve şarkı üzerine kuruluydu. Noh'un en önemli estetisyeni olan Zeami "tek bir ifade aracı kullanmanın monotonluğunu" yermiş⁴⁴ ve karşıt göstergeleri kasten harmanlayan bir oyunculuk üslubunu salık vermişti. Bir oyuncunun sahip olması gereken hareket üslubunu değerlendirirken "güçlü bir şekilde sağa sola hareket ederken, ayağını kibar bir şekilde yere vurmalıdır. Ve ayağını güçlü bir şekilde yere vururken, vücudunun üst kısmını dingin tutmalıdır" diye yazmış⁴⁵ ve şöyle devam etmişti:

Bir oyuncu ellerini hızla açtığında, hareketini ellerini yavaş ve ağır bir şekilde kapatarak bitirmelidir; ellerini ağır ağır öne uzattığında ise, hareketini ellerini çabucak geri çekerek bitirmelidir. Eğer bir oyuncu vücudunu normalden daha hızlı hareket ettiriyorsa, o zaman hareketini ciddi bir şekilde tamamlamalıdır. Eğer ki normalden daha yavaş, dingin bir tavırla hareket ediyorsa, o zaman hareketlerini hızlı ve çevik bir şekilde sona erdirmelidir.⁴⁶

Zeami Noh tiyatrosunun en etkileyici anlarının genellikle oyuncunun dingin bir şekilde durduğu, hiçbir şey yapmadığı anlar olduğunu belirtmişti. Ama görünüşteki durgunluk aldatıcıydı, zira dinamik bir "iç gerilim" içeriyordu.⁴⁷ Kurosawa'nın özerk göstergelerin çarpışmasına duyduğu yakınlık bu daha genel estetik bağlam içerisinde kavranabilir. Eisenstein gibi farklı bir kültürel ve siyasi konumdan yola çıkan bir yönetmenin de benzer bir estetik yapı kullanması, Eisenstein'ın Kurosawa'yı etkilediğini göstermekten çok, üslubun her ne kadar kültür tarafından

şekillendirilse ve sınırlandırılrsa da, nihayetinde kültüre indirgenemeyeceğine işaret ediyor.

Kurosawa'nın sinemasını besleyen algısal şoklar sadece birer biçimsel aşırılık egzersizi değildir. Filmlerin içeriğiyle, karakterler ve anlatılarla alakaları vardır. Kahramanlar bir dizi ahlaki ve sık sık da fiziksel travmadan mustarıptır ve anlatılar kahramanların aydınlanma ve toplumsal anlamda duyarlı eyleme doğru ilerleyişlerini ele alır. Hayattaki yolunun "rüzgâr ve kar"la dövülmüş olduğunu belirten Kurosawa gibi, filmle- rindeki karakterler de sınamalardan geçerler ve başarısız olurlarsa sonları genellikle ölüm olur. Sanshirô'ya dönersek, aydınlanmaya ulaşmakta, yani kibrinden vazgeçip, alçakgönüllülüğü öğrenmekte başarısız olması onu filmin kötü adamı olan Higaki'nin yazgısına tabi kılar; Higaki'nin herhangi bir amacı ya da hedefi yoktur, nefret onu yiyip bitirmektedir ve yetenekleri özü yok etmek için incelikli bir araç haline gelmiştir. Aslında Higaki Sanshirô'nun tıpatıp aynısıdır ki Kurosawa buna, ikisine de tekrar ettirdiği benzer hareketlerle açıklık kazandırıyor. Yani, filmin anlatısı Sanshirô'nun fiziksel yeteneklerini aşma becerisi ve bu yeteneklerin tam olarak gelişme- miş olmasının ortaya çıkardığı kibir etrafında dönmektedir. Bu nedenle Sanshirô'nun ruhsal istikameti keşfedişi filmdeki merkezi öğedir ve, fiziksel ve psikolojik bir travma olarak inşa edilmiştir. Kurosawa'nın çatışma yüklü bir sinema- sal biçim kullanması, karakter algılayışı tarafın- dan meşru ve geçerli kılınıyor: gelişme ancak şok aracılığıyla mümkündür.

Sanshirô'nun sokakta yaptığı kabadayılık gösterisinin ardından Yano onu azarlar ve öz disiplinden yoksun böylesine çığ birine judo öğretmenin bir delinin eline bıçak vermek gibi olduğunu söyler. Sanshirô'ya hayatın hakikat- lerinin temelinde bağlılık ve sadakatin yattığını ama Sanshirô'nun bunların ne anlama geldiğini bilmediğini söyler. Sanshirô'da Yano'nun yanıl-

dığını, onun içi her an ölebileceğini söyleyerek itiraz eder. Sözlerini kanıtlamak için shôji per- desine koşar, perdeyi açar ve aşağıdaki nilüfer gölüne atlar: müthiş bir andır bu. Gölün orta yerinde tahta bir direğe tutunur. Yano ona bir an için bakar ve ona bağırarak ölmesini söyler ve sonra da shôjiyi kapatır. Sanshiro geceyi gölde geçirir, bir Budist rahip onu hakikatin doğası ko- nusunda sorguya çeker ve ay üzerine tefekkürü dalmasını (Donald Keene ayın Noh oyunlarında bir Budist aydınlanma sembolü olduğuna işaret ediyor⁴⁸) öğütler. Sabahleyin Sanshirô bir nilü- ferin çiçek açtığını görür, bu da bir Budist im- gedir. Duyguyla dolup taşan Sanshirô hocasına seslenir ve Yano, rahip ve Yano'nun iki öğrencisi perdelerini hemen açarlar. Umursamıyor gibi yapmalarına karşın bütün gece nöbet tutmuşlar- dır. Sanshirô gölden çıkar, "Sensei" (hocam) diye seslenir ve eğilerek Yano'ya derinden, uzun bir saygı selamı verir.

Sanshirô'nun Yano'nun sessiz olması yö- nündeki isteğine karşı çıkarak göle atlaması onu bir birey olarak tecrit olmasına yol açıyor. Tek başına bir gece geçiriyor, diğer öğrencilerin Sanshirô'nun soğuk sudan çıkmasına izin ver- mesi yönündeki yakarışlarına kulak asmayan Yano ona hiç aldırış etmiyor. Göl ve tutunduğu direk -rahibin dediği gibi, hayatının direği- bi- rer sembol olarak çok incelikli olmasalar da, Kurosawa'nın kahramanlarının yüzleştiği açmazı somut bir şekilde görselleştiriyor: benliğin keş- fi hiç kimsenin yardım edemeyeceği yalnız bir süreçtir ama yine de bir ideale ve genellikle de bir hocaya adanmamış bir hayat bencilce ve na- file bir hayattır. Sanshirô göle atlayışı Yano'nun sözlerine karşı çıkarken bir yandan onu Yano'ya daha da yakından bağlayan radikal bir hareket- tir. Sanshirô'nun benliğini keşfedişi, yani satori anı, benliğin kaybedilmesine, Yano'nun hayat- taki hakikat olduğunu söylediği adanma ve te- vazua dayanır. Burada filmin yapısını belirleyen



8 Sanshirō (Susumu Fujita, sağda) uguldayan rüzgârlarla sarmalanmış bir halde, doruk noktası oluşturan düelloları için Higaki'yle yüzleşiyor (R5/S8 Sunar)

bir muğlaklık söz konusu: Sanshirō benliğinin ayırtına, hocasına daha da teslim olarak varıyor. Gölde çıktığında Yano'ya verdiği uzun saygı selamı Yano'nun temsil ettiği bilgelğin bir kabulüdür. Daha öncesinde, Sanshirō ve Yano Shintō tapınağının önünde dua eden genç bir kadın (Sanshirō'nun sonradan aşık olacağı Sayo) gördüklerinde derinden etkilenen Yano böyle bir güzelliğin nereden geldiğini sormuştu. Dua etmenin insanın benliğini fırlatıp atması ve tanrıyla bir olması anlamına geldiğini söylemişti. "Hiçbir şey bu güzellikten daha güçlü değildir." Yano'nun Sanshirō'ya sunduğu ideal benzer bir adanmadır, benliğin daha yüce bir ruhsa idealle hemhal edilmesidir ve Sayo'nun Sanshirō için uygun kadın olmasının nedeni de budur. Yerel bir Japon kültürünün, Shintō tapınağının önünde dua etmek için diz çökmüş olan Sayo, Sanshirō'nun aradığı ve Yano'nun bulmasını istediği saflığı, benlikten uzak olmayı ve adanmayı temsil eder.⁴⁹ "Saf bir kalp ve derinlikli bir iç-

tenlik Shintō'nun 'hakikat' (makoto) dediği şeyin özünü oluşturur. Buradaki 'hakikat' şeylerin doğasına dair doğru ya da yanlış bir görüş değildir; bu bir akıl/kalp durumudur. Hakikat saflık ve duygusal hassasiyet içersinde yaşandığı süreç hakikattir."⁵⁰ Sayo filmde bunun örneğidir.

Bunu keşfetmesi için Sanshirō'nun başka bir ders daha alması gerekir: ihtişamın boş ve yanılsamalı doğasına dair bir ders. Sanshirō'nun bir sonraki rakibinin yaşlı jujitsu ustası Hansuke Murai (Takashi Shimura), yani Sayo'nun babası olduğu ortaya çıkar. Sanshirō bunun öğrendiğinde Sayo'dan hızla uzaklaşır ve bir an için durup babasına şans dilediğini söyler. Ama yaklaşan müsabakaya odaklanamamaktadır ve avangard filmlerdeki kurgu üslubunu akla getiren, şekilsel özelliklere dayalı çağrışımlarla birbirine bağlanan bir dizi çekimle Sanshirō, Sayo'nun babasının kazanması için dua ettiğini "görür." Bu görüntü karşısında alt üst olan Sanshirō, böyle bir güzelliği nasıl yenebileceğini sorar ve rahip,

daha önce yaptığı gibi yine saf olması gerektiğini söyler. Göle işaret edip, Sanshirō'nun orada doğduğunu söyler. Bir zamanlar eriştiği satori'yi ve hocasına karşı yükümlülüklerini hatırlayan Sanshiro Murai'yle karşı karşıya gelir ve onu mağlup eder ama bu acı verici bir zaferdir. Murai yaşlı bir adamdır ve ona şefkatle ve kin gütmek-sizin gülümser. "Harikaydın," der Sanshirō. "Sen benim düşmanım değilsin." Muzaffer ama açıkça üzgün Sanshirō Murai'yi mağlup etmesinin ne haz ne de ihtişam getirmediğini fark eder. Sonrasında Murai ve Sayo'yla tekrar uzlaşmaya çalışır. .

Sanshirō'nun hocası Yano'ya ve Sayo'nun sunduğu davranış örneğine gösterdiği aydınlanmış bağlılık, Kurosawa'nın filmlerindeki derinlikli bir ikircikliğin belirtisidir. Tutarlı bir şekilde bireysel değerleri savunacak ama insan ilişkilerine dair hiyerarşik bir kavrayışa olan bağlılığını asla bırakmayacaktır Bu kavrayış bazen "feodal" diye tarif ediliyor. Richard Tucker "Japon toplumundaki bireye, feodal ilişkilerin sınırlamalarından muaf olan bireye daha açık seçik bir saygı duyan başka yönetmenler var"⁵¹ diye yazmaya iten şey muhtemelen bu ikircikliğin farkına varmasıydı. David Desser hoca-öğrenci ilişkisinin özü itibarıyla feodal olup olmadığını sorarak Tucker'ın açıklamasını sorguluyor ve benzer bir yapının Amerikan Westernlerde de bulunabileceğini söylüyor.⁵² Desser yine de "çağdaş Japonya'da feodal ethosun büyük ölçüde süregittiğini" belirtiyor.⁵³ Ortaçağdaki ya da çağdaş Japonya'nın toplumsal ve ekonomik özellikleri bakımından ne ölçüde feodal olduğu sorusu çok tartışmalı bir sorudur. Tokugawa dönemini ve Japon feodalizmini ele alan Joseph Strayer, potansiyel direniş yollarının açıkça kodlanmadığı ve isyan eylemlerinin normalde yaşlılara ya da üst kademedekilere gösterilen saygı ve ölçülü davranışın ihlali olarak görüldüğü bir yerde, feodal ögenin, ailenin ya da kişisel ilişkilerin doğasında bulunabileceği-

ni gözlemliyor.⁵⁴ Ama Tokugawa dönemine has toplumsal ve siyasi ilişkilerin "görünüş itibarıyla değişmemiş yüzeyinin" altında, yöneticilerden oluşan bir bürokratik sınıfın gelişmesinin "feodal" ilişkilerin altının oyulmasına yardımcı olduğuna işaret ediyor: "16. yüzyıl feodalizminde bile baskın olan bürokratik eğilimler gelişerek, resmi feodal hiyerarşiyi neredeyse anlamsız kıla-cak bir düzeye ulaşmıştı."⁵⁵ Benzer şekilde, John Whitney Hall Tokugawa toplumunda otoritenin feodal rejimdeki gibi "kişisel bir hak" olarak değil, gitgide kurumsal ve yasal kanallar aracılığıyla icra edildiğine işaret ediyor.⁵⁶ "Feodalizm" teriminin ayırım gözetilmeksizin kullanmaması yönünde uyarıda bulunarak, tek bir kategorinin bütün toplumu temsilcisi olamayacağını belirtiyor ve terimin kullanımında semantik bir kayma yaşandığına, artık çağdaş hayattaki eski moda ya da geride kalmış görünen bütün adet ya da özellikler için kullanıldığına işaret ediyor.⁵⁷

Böylece, Desser'ın işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın hoca-öğrenci ilişkisine yaklaşımının illa da feodal bir değerler çekirdeğini ifade ettiğini ortaya koymak zor. Öte yandan, Kurosawa'nın insan ilişkilerini sık sık statü ve beceri hiyerarşisi bağlamında kodladığı açık: hoca ve öğrenci, kahraman ve kitleler. Bu kodlama, toplumun öğeleri arasında hüküm süren toplumsal ilişkiler ve sorumlulukları da üstü kapalı bir şekilde içeriyor. Tıpkı savaşıçı efendisine bağlayan bağlar olması gibi, öğrenci hocasına bağlılık sergiler ve kahraman da kitlelerin refahını korumanın üzerine vazife olduğunu keşfeder. Bu kodlama içersinde gerilim, etkileşimci (*interactionist*) bireyin yükümlüklerinin kabulü ve bireysel özerklik dürtüsü arasında cereyan eder.

Bu gerilim daha sonraki filmlerde hakikaten muazzam biçimsel yapılar ortaya çıkaracaktır ama *Sanshirō Sugata*'da bu gerilim görece gevşektir çünkü Kurosawa'nın sanatı henüz bireysel özerklik sorunlarıyla boğuşmaya başlamamıştır.



9. Hâlâ bir çocuğun kalbini taşıyan Sanshirô, Sayo'ya şefkatle bakıyor (R5/58 Sunar).

Çoğu Kurosawa filmi gibi bu film de kahramanın en sonunda öz kavrayış ve öz hâkimiyete eriştiği ruhsal bir yolculuk olarak sunulmuştur. Ama daha sonraki kahramanlardan farklı olarak Sanshirô'nun geleneksel, normatif kaynaklarla yakın bağlantılarını muhafaza etmesine izin verilmiştir: hoca, aile, din. Sanshirô hocası Yano'ya sıkı sıkıya bağlı kalıyor ve bu ilişki düzeni hiç terk edilmiyor. Yano filmin sonunda, Sanshirô'nun her zaman küçük bir bebek gibi olacağını gözlemliyor. Buna ek olarak, Murai ve Sayo Sanshirô için bir vekil aile oluyor; dolayısıyla Sanshirô'nun hayatı Watanabe, Kambei, Sanjuro ve Dersu Uzala gibi diğer Kurosawa kahramanlarının mustarip olduğu tecrit ve yalnızlıkla belirlenmiyor. Bunlar aile ve sevgili desteğinden ve de belediye meclisi ya da devletin

sunduğu tanımlayıcı kimliklerden koparılmış karakterlerdir. Bu karakterlerin aydınlanma için ödedikleri bedel Sanshirô'nun ödediğinden çok daha acımasızdır. Bu kahramanların tanımlayıcı özelliği, siyasi ve toplumsal açıdan adil bir hayat sürmek için, yerleşik toplumun sunduğu normatif kuralları reddetmek zorunda olmalarıdır.

Bunun aksine, *Sanshirô Sugata* kahraman ve toplumsal düzen arasında çok daha az sorunlu bir ilişki betimliyor. Sanshirô kendi güç ve hayiyet kaynaklarına sahip olan güçlü bir bireydir fakat film onu diğer kahramanların koyulduğu o yalnız başkaldırı yoluna mahkûm etmiyor. Sayo'nun Yano'yu derinden etkileyen dua ederkenki görüntüsü, bu anlamda, filmin birey ve toplum arasındaki ilişkiye dair söylemini biçimlendiren ilkedir. Diğer Kurosawa karakterleri

yozlaşmış ve yırtıcı bir toplumsal düzenle karşılaşırlar fakat Sanshirō, teslimiyet ahlakının ekonomik ya da siyasi anlamda sömürülmeye uygun bir duruşu gerektirmediği, şefkatli, sorunsuz bir dünyada yaşamaktadır. Yano ve Sayo'nun sunduğu ahlaki örnekler kayıtsız şartsız teyit edilir. *Sanshirō Sugata* daha sonraki filmlerde çok önemli bir yer tutan toplumsal eleştiri boyutunda yoksundur. Sonraki filmlerdeki kahramanlar da disiplin ve adanışı öğreniyorlar ama onların aksine Sanshirō bu değerleri toplumu daha ileri taşıyacak eylemlerin hizmetine sunmuyor.

Sanshirō Sugata'nın içerik arayan bir biçim olduğu yönündeki daha önceki beyanım bu anlamda kavranmalı. Bu filmde Kurosawa, diyalektik bir film üslubunun çözümleme ve patlama kapasitesini kavramış ve sergilemişti fakat bu çözümleme ve patlamalar henüz toplumsal değerlere uygulanmamıştı. Bu aşamada diyalektik sadece üslup açısından söz konusudur ve henüz bu üslubu besleyen kültürü kapsayacak şekilde genişletilmemiştir.

Kurosawa'nın bu dönemdeki başka hiçbir filmi, *Sanshirō Sugata*'da çok belirgin olan o kursosuz ve tutkulu biçim hâkimiyetini sergilemiyor. Bu dönemdeki diğer filmler resmi zaruriyet koşulları altında çekilmişti ya da konu ve biçim itibarıyla savaş zamanının aciliyetleri tarafından kısıtlanmıştı. *Güzeller Güzeli* (1944) bir savaş zamanı propagandası olarak çekilmiştir ve bir optik fabrikasında (önemli bir savaş endüstrisiydi bu) çalışan kadınların azim ve kararlılığını övmektedir. Kadınların her zaman için bir takım olarak, grup ruhuyla kabarmış bir halde iş tezgâhlarında çalıştıklarını, fife ve trampetlerden oluşan bir bandedoda uygun adım yürüdüklerini ve voleybol oynadıklarını görüyoruz. Kurosawa bu filmde belgesel bir niteliğe ulaşmak istediğini ve oyuncuların zorlu fabrika koşullarında yaşamalarını ve çalışmalarını talep ettiğini söylemişti, böylece oyunculuklarından teatral ihtişam ve parıltı si-

linmiş olacaktı.⁵⁸ Bunun sonucunda ortaya çıkan grup oyunculugu, filme, Kurosawa'nın filmografisinde bir eşine daha rastlanmayan naturalist bir nitelik kazandırıyor fakat hedeflediği belgesel doku oyunculuk üslubuyla olduğu kadar son derece sınırlı bir kamera hareketiyle de ilintili. Kamera büyük ölçüde durağan ve ekstrem açılardan kaçınıyor ve kurgu, *Sanshirō Sugata*'nın tipik özelliği olan o şok edici perspektif değişimlerinden ve ani geçişlerden yoksun. Yine de, birçok sekans Kurosawa'nın üslubunun göstergelerini açıkça sergiliyor, özellikle de bir kızlardan birinin, Japon askerlerin hayatını tehlikeye atabilecek hatalı bir lens ürettiğini fark ettiği ana yapılan bir ani geri dönüşün yer aldığı sekans. Kız kısa, anlık denebilecek bir çekim esnasında hatasını yoldaşlarına açıklıyor fakat Kurosawa ekspresyonist bir tavırla, kızın sözlerini tamamen bastıran ve o anki dramı vurgulayan bir ses efekti kullanıyor. Bu Kurosawa'nın "ses ve görüntünün yoğunlaştırıcı etkisine," görüntü ve sesi her ikisini de zenginleştirmek için birleştirmesine dayalı eserlerindeki birçok örnekten sadece biri.⁵⁹ Filmin genelde naturalist olan yüzeyinin bu şekilde, üslupsal açıdan ihlal edilişi, çok farklı iki üslubun, belgeselci ve ekspresyonist üslubun çarpışması sonucu ortaya çıkan küçük bir patlama etkisi yaratıyor.

En önemlisi şu ki, bu film Kurosawa sinemasının ahlaki muglaklığını açıkça sergiliyor. Fabrikadaki üretim müdürü (Takashi Shimura) üretimde devasa bir artış talep ediyor ve işçileri disiplinleri, tavırları ve savaş seferberliğine karşı olan sorumlulukları bağlamında olağanüstü bireyler olmaya çağırıyor. İyi üretim iyi kişiliğe bağlıdır, diyor ve film bu iyi kişiliğin ne olduğunu anekdotlar halinde gösteriyor. Kadınlar hastalanıyor, fiziksel yaralar alıyor ve hatta aile üyelerini kaybediyorlar ama asla fabrikaya ve üretim kotalarına olan bağlılıklarında asla yalpalamıyorlar. Kurosawa'nın bütün filmleri gibi



10. Yalnız ve kararlı birey: genç bir fabrika işçisi kayıp bir lensi aramaya başlamadan önce dua ediyor *Güzeller Güzeli* (*The Most Beautiful*) (R5/S8 Sunar).

bu film de bir hizmet ve sert “oto disiplin” senaryosunu merkez alıyor ama bu kodların, diğer filmlerde kahramansı toplumsal isyankarlar ürettikleri gibi, millet ve hükümdara boyun eğen bireyler üretebileceğini gösteriyor. Normalde toplumsal açıda son derece eleştirel bir sanatçı olan Kurosawa’nın bu kadar etkili bir savaş zamanı propaganda filmi yapmış olması bizi şaşırtmamalı.

Sanshirō Sugata, Bölüm II (1945) ilki çok popüler olduğu için stüdyonun emriyle tamamlanmıştı ve Kurosawa’yı hiç mi hiç ilgilendirmiyordu.⁶⁰ Filmin yavan görseelliği Kurosawa’nın ilgisizliğinin bir kanıtı. *Sanshirō Sugata, Bölüm II* Hollywood usulü devamlılık kurgusuna bağlı kalıyor ve ilk filmin tipik özelliği olan o radikal uzamasal perspektif ihlallerini hiç sergilemiyor. Dövüş sahneleri, bu filmde neyin eksik olduğunun iyi birer örneği. Sanshirō ringde adi bir Amerikalı boksörle karşılaşp, onu mağlup

ettiğinde Kurosawa dövüşü kesiyor, böylece de aksiyon pürüzsüzce akıyor ve ilk filmdeki dövüş sahnelerinin ayırt edici özelliği olan uzamasal ve işitsel tahriflerden yoksun kalıyor. Benzer şekilde Sanshirō hocası Yano’yla konuşurken de Kurosawa Hollywood kurallarına harfiyen uyuyor, sahneyi doğru göz çizgisi eşleştirmeleri yaparak, 180 derece kuralına uyarak ve konuşmayı görselleştirmek için çekim-karşı-çekimi kullanarak sunuyor. Burada eksik olan şey Kurosawa’nın üslubuna dair önemli bir ipucu veriyor. Göreceğimiz gibi, perde alanının parçalanması Kurosawa’nın sinemasının temel öğesidir, yaratıcı katılımının işaretidir ve de, daha sonraki filmlerde, toplumsal çözümleme aracıdır.

Bu filmde propaganda öğesi bilhassa baskın; film kaba saba bir Amerikalı denizcinin bir çekçekçi çocuğu dövmesiyle açılıyor, sonra da Sanshirō çocuğu kurtarıyor. Richie haşın, ciddi ve biraz gösterişli haliyle Sugata’nın kusursuz bir savaş zamanı kahramanı olarak sunulduğuna işaret ediyor.⁶¹ Sanshirō’nun ilk filmde çok etkileyici olan o çocuksu cazibesi ve kendiliğindenliği ortadan kalkmıştır. Batı’daki yozlaşmaya kızan ve sinsi bir Amerikalı boksörü sağlam ve sembolik bir şekilde ezen sert bir figüre dönüşmüştür.

Sıradanlığına karşın filmde, daha sonraki filmlerde karşılaşılabilecek şeylere işaret eden birçok sekans var. Sanshirō çekçekçi çocuğu kurtardığında Kurosawa Sanshirō ve denizciyi hemen arkalarındaki bir tuğla duvara paralel dururken gösteriyor. Kamera sahneye dik bir açıyla yerleştirildiği için sonuçta ortaya belirgin bir önsellik ve sıkıştırılmış bir derinlik çıkıyor. Bu düzleştirilmiş görüntü, Kurosawa’nın 1950’lerde ulaşacağı daha ekstrem uzam kısaltmanın habercisidir. Dahası, Higaki’nin somurtkan, kaba saba kardeşleri Sanshirō’yu tehdit ettiğinde Kurosawa üç karakterin üçgen oluşturacak şekilde yerleştirildiği bir dizi orta mesafeli çekim arasında geçişler yapıyor, her geçişte üçgenin tepe ve ta-

banında bulunanlar yer değiştiriyor. Bu yerleştirme, açısız kompozisyonların haydut, samuray ve soylu kadın arasındaki ilişkileri görselleştirdiği *Rashōmon*'un bazı kısımlarının kurgusunu önceden haber veriyor.⁶² Fakat Kurosawa'nın üslubunun kendini bir an için gösterdiği bu küçük istisnalar dışında film sıradan bir yapım olarak kalıyor.

Kurosawa'nın bu dönemdeki diğer filmi *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar* (1945) çok daha ilgi çekici bir yapım. Filmlere çok bütçe ayırmayan bir stüdyoyu tatmin etmek için çok kısa zamanda ve ucuza mal edilerek çekilmişti bu film. Konusunu, doğrudan doğruya çok saygın bir Kabuki oyunu olan *Kanjinchō*'dan ve dolaylı olarak da bir Noh oyunu olan *Ataka*'dan almıştı. Her iki oyun da ortaçağ Japonya'sında, rakip savaşçı klanlarının iktidar için mücadele ettiği ve askeri bir hükümetin Heian Mahkemesi'nin otoritesinin yerini aldığı bir dönemde geçen bir olayı anlatıyor.⁶³ 12. yüzyılın sonunda Minamoto Yoritomo iktidarı savaşçı sınıfı arasında toplamayı başarmıştı ve Taira klanının mağlup edilmesiyle birlikte, Shōgun, yani Japonya'nın askeri hükümdarı unvanını almasının yolu açılmıştı. Kardeşi Yoshitsune onun için savaşmıştı ama Yoritomo Yoshitsune'nin şöhretini kıskanmaya ve aristokraziyle olan bağlarından şüphelenmeye başlamıştı. Nihayetinde Yoritomo Yoshitsune'nin ona karşı harekete geçmeyi planladığına inanmış ve yakalanıp, idam edilmesini emretmişti. Eski kibrini kaybeden ve bir kaçak gibi peşine düşülen Yoshitsune, Benkei adında bir savaşçı rahip, bir metres ve birkaç uşak eşliğinde güvenli bir bölge bulmak için kaçmıştı. *Kanjinchō* Yoshitsune'nin Yoritomo'nun emri altındaki muhafızları beklediği bir bariyeri aşma girişimini anlatıyor. Oyunda bariyeri güvenli bir şekilde aşıyor halbuki gerçekte Yoritomo'nun adamları tarafından köşeye sıkıştırılmış ve başı kardeşine hediye olarak sunulmuştu. Sansom'un işaret

ettiği gibi, bu çirkin olay güçlü sembolik değeri nedeniyle efsanedeki yerini almıştı.⁶⁴ Muktedirin düşüşü ve ihtişamın silinip gidişi Japon edebiyatı ve tiyatrosundaki gözde konulardan biri olmuştur ve Yoshitsune'nin kaderi -mağlup edilmesine yardım ettiği Taira klanının gibi- bu temaların efsanevi bir timsali olmuştur.

Hemen her Japon gibi Kurosawa da Ivan Morris'in başarısızlığın asaleti dediği şeye derin bir hayranlık göstermiştir. *Yedi Samuray* zaferin kayganlığı ve paradoksal doğasının nihai ifadesidir. Ama Yoritomo-Yoshitsune hikâyesinin Kurosawa versiyonu bu kültürel alt metinle hiç ele almıyor. Hakikaten de Kurosawa, kardeş katli çatışmasının geleneksel bir yorumunu sunmakla hiç ilgilenmiyor gibi görünüyor. Bunun yerine Yoshitsune'nin grubuna eşlik eden ve samuraylara ve onların haysiyet anlayışlarına dair ıgneleyici ve tahrif edici bir bakış açısı sunan (popüler komik karakter Kenichi Enomoto'nun canlandığı) komik bir hamal ekleyerek *Kanjinchō*'daki asude ve asil tonun altını boşaltıyor.

Kanjinchō'nun kutsallığının bu yabancı bakış açısı tarafından istila edileceği daha filmin açılış sahnesinde açıkça belirtiliyor. *Sanshirō Sugata*'da olduğu gibi Kurosawa burada da biçimsel bir aracı etkisini artırmak için, filmi şekillendiren sınıf perspektifi çarpışmasını ortaya koymak için tekrar ediyor. Kraliyet ormanındaki ağaçları gösteren bir dizi alttan çekimden sonra, kamera sırtlarında çantalarla yürüyen bir samuray grubunu göstermek için sola kayıyor. Samuraylar ağırbaşlı bir tavırla ve sessizce yol alıyor, yanlarındaki ufak tefek fakat hareketli bir hamal ise heyecanlı bir şekilde hızlı adımlar atıyor ve onlara sorular yağıdırıyor. Kimsiniz ve nereye gidiyorsunuz? diye soruyor ve çocuksu kahrkahası filmin girişindeki ihtişamlı koronun altını boşaltıyor. Samuraylar cevap vermeye tenezzül etmiyor ve onlara doğru ilerleyen silinmeli kararına (*wipe*) kadrajı bir sonraki sahneye hazırlıyor. Bu sah-



11. Savaş zamanındaki ihtiyaçları karşılayan Sanshirō *Sanshirō Sugata, Bölüm II2*'de Amerikalı boksörü sembolik bir şekilde eziyor (R5/S8 Sunar)

ne de yine samuraylar sessizce yürüyor ve hamal afacan bir tavırla kahkaha atıyor. Yürüyüş için böyle güzel bir hava olduğu için şanslı olduklarını söylüyor. Yine cevap yok. Bir diğer silinme daha, hamaldan yükselen bir kahkaha daha ve hamal bir kez daha rehberlik ettiği adamlardan bir cevap almaya çalışıyor. Savaşçılardan birinin sırtındaki çantaya vuruyor ve içinde ne olduğunu soruyor. Cevap alamayınca şarkı söylemeye başlıyor ve savaşçı ona dönüp, onları sessizce takip etmesini söylüyor bağırarak. Süngü düştü, kendiligindenliğine bir an için ket vuruldu, hamal sessiz. Yine bir silinme ve bu sefer hamal kahkaha atmak yerine, bir çocuğun saldırgan sıkıntısıyla, yüksek sesle esniyor ve önündeki savaşçıya tosluyor.

Kurosawa silinmeyi tekrar eden bir bağlan-

tı aracı olarak kullanarak filmi, filmin dünyasını betimleyen dört simetrik kısa betimlemeyle açıyor. Bir *Kanjinchō* uyarlaması olan bu film samurayları geleneksel ağırbaşlılıkları içerisinde sunacaktır ama bu ağırbaşlılık doğrudan doğruya övülmeyecektir. Kurosawa, daha sonra *Gizli Kale*'de yaptığı gibi, güçlülerin dünyasına, zayıfların gözüyle bakıyor. Dört açılış betimlemesinden sonra, samuraylar dinlenmek için duruyor ve hamal onları izlemek için kampın orta yerindeki küçük bir tümseğin üzerine çıkıyor. Tümseğinin üzerinde hoplayıp zıplıyor, huzursuz bir şekilde bir yelpazeyi sallıyor ve kamera hamaldan savaşçı grubuna kayıyor, hepsinin önünden tek tek geçiyor. Katı bir tavırla oturan savaşçılar ne konuşuyor ne de birbirine bakıyor. Daha sonra yine tümseğe hınzırca tünemiş, kı-



12. *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar*'da, mırıldanıp duran, ürkek bir hamalın (Kenichi Enomoto) acayıplıkları Yoshitsune'nin kaçışını konu alan tarihsel oyunun altını boşaltıyor

pırdanan ve kendini yelpazeleyen hamala geçiyor. Samurayları onun bakış açısından görüyoruz: disiplinli sessizlikleri içersinde gizemli ve kışkırtıcı, haşmetleri içersinde mesafeli ve huşu uyandırıcı olan samurayları. Hareket karakteri ifade etmek için kullanılmıştır. Katı davranış kalıpları içersine kilitlenip kalmış halde, yüzleri kameraya dönük oturan samurayların durağan, önsel kümelenişi, *giri* ve *bushidō* kurallarına tabi olmayan, basitçe bu ortaçağ oyununun gözlemcisi konumundaki hamalın yayganlığı ve kendiliğinden hareketleri ile açık bir zıtlık içersindedir.

Filmin yapısını düzenleyen ilke, hamal grubun tuhaf görünüşlü bir mensubunu dikizlerken açıkça ortaya konuyor. Hamal çok hızlı yol aldıklarını söylüyor ve onların yorulmak bilmez

hallerine duyduğu hayranlığı ifade ediyor ama sonra içlerinden birinin ayrı oturduğunu görüyor ve bu samurayın, bir kız gibi farklı ve yorgun göründüğünü söylüyor. Bu son laf savaşçıların aniden patlayarak, ona sessiz olmasını emretmesine neden oluyor. Bu tuhaf kişi elbette Yoshitsune. Kurosawa onu arkadan çekiyor, böylece yüzü büyük ölçüde karanlıkta kalıyor. Bu strateji bütün filme yayılıyor. Yoshitsune arkadan ya da uzaktan çekiliyor, hamal ise sık sık yakın çekimde gösteriliyor. Hamal bu adamların kim olduğunu fark ettikten sonra, ihtişamlarına bakmaktan korkarak, yüzünü çok yakın çekimde yelpazenin arkasına gizliyor. Kadrajın dışında Yoshitsune Benkei'ye (Denjirō Ōkochi) ve hamal yelpazenin arkasından hafifçe çıkıyor

ama sonra yüzünü yine kapatıyor. Daha sonra Benkei'ye, eğer muhafızlar geldiklerinden haberdarsa bariyeri geçmenin zor olacağını söyleyen Yoshitsune'yi yine arkadan gösteren bir orta mesafeli çekime geçiliyor.

Bu sekans filmin iki sesli yapısını gözler önüne seriyor. Metindeki çeşitli sesler bizim ilgimizi çekmek için yarışacaktır. Açılış betimlemelerinde olduğu gibi, sınıf kimliğinin bütünlüğüne -samurayların ağırbaşlılığı ve asaletine- dair bir söylev, sınıf sınırlarının olmayışını, kendiliğinden davranışı ve duygusal bağların sınıf çizgilerini aşacak şekilde genişletilmesini öven bir söylevle gerilim içersinde sunuluyor. İki ses filmin kontrolünü ele geçirmek için birbiriyle yarışıyor, her biri diğerini yerinden ediyor ve diğeri tarafından yerinden ediliyor. Yoshitsune tereddütlü bir tavırla ve şanına hürmet gösterilerek filme alınıyor. Efendi, özellikle de sıradan biri tarafından doğrudan yüzüne bakılamayacak kadar yücedir ve kadrajlanışı, karaktere doğrudan erişmekten çekinerek mesafeli bir perspektifi zorunlu kılıyor. Dahası, bir ses konuşurken diğeri ses siliniyor. Yoshitsune Benkei'ye sesleniyor ve yüzünü yelpazenin ardına gizliyor, akış açısını filminden çekiyor ve belli bir mesafeden çekilen Yoshitsune ve Benkei'nin mesafeli sınıflarının değerlerini, hamalın gürültüsüyle kirlenilmeksizin aktarmalarına olanak tanıyor.

Daha sonra, bariyer kampında bir muhafız onların kimliğini tahmin ettiğinde Benkei samuray kurallarını ihlal ediyor ve sıradan biri kılığına bürünmüş efendisi Yoshitsune'ye, muhafızların kumandanı Togashi'yi (Susumu Fujita) kandırmak için vuruyor. Bu olay yerleşik sınıf değerlerini teyit eder şekilde filme alınıyor. Oyunun dramatik gücü, Benkei'nin akıl almaz olan şeyi yaparak, efendisine vurarak efendisine hizmetini yüce bir tavırla gösterdiği bu nihai sadakat eylemine yaslanıyor. Efendiye gerçekten vurmak aşırı büyük bir tabu ihlali olurdu, dolayısıyla bu

dehşet ima yoluyla iletiliyor. Kurosawa olaydan uzakaşarak, hamalın korku dolu tepkisini gösteriyor ve böyle yaparak, yerleşik sınıf normlarının geçerliğini pekiştiriyor. Ne gariptir ki, Benkei'yi durdurmaya çalışan ve olağan ilişki kodunu uygulayan kişi grubun dışında yer alan hamal oluyor.

Fakat hamal genelde bu kadar kendini yok sayan biri değil. İki kardeş arasındaki husumetin kolayca giderilmesine konusunda ısrar eden ve böylece de efsanenin yazgı diye kabul ettiği bütün o dökülen kanların gerekliliğini üstü kapalı bir şekilde sorgulayan o. Bariyer kampına vardıklarında hamal korku tepkilerini muhafızların mızrakları önünde pantomim halinde sunuyor. Bunu gören Togashi bir kahkaha patlatıyor ve "Ne komik bir herif bu" diyor. Togashi'ni bu tepkisi, onu Benkei ve Yoshitsune'nin güvenli bir şekilde geçmesine izin vermesini sağlayacak müşfik tabiatının göstergesi. Bu, hikâyedeki hayati eylemdir ve Kurosawa hamalı bunun açığa çıkmasının aracısı yapmayı tercih ediyor. Hamalın acayıplıklarına benzer bir kendiliğindenlikle karşılık verışı Togashi'nin efendisi Yorimoto'nun emrine uymaya karşı takındığı ahlaki mesafeyi gözler önüne seriyor.

Ama daha da önemli olan şu ki, hamalın abartılı ahmaklığı ve gülünçlüğü hikâyenin haşmetli ağırlığı ve tonunun altını boşaltıyor. Bariyere ulaşmadan önce samuraylar yollarını dövüşerek açabileceklerini söyleyip böbürleniyor ve eril bir gururla kahkaha atıyorlar. Hamal da onlara katılıyor ve kendine has kıkırdaması o anki savaşçı ruhu dağıtıyor. Savaşçılar bariyere yaklaşıkça onu geride bırakıyorlar ve açılıştaki gibi birbirine silinmelerle bağlanan bir dizi kısa betimlemede hamal savaşçılara katılmaya çalışıyor, onlara düşman kampına giden yolda rehberlik yapmayı teklif ediyor. Samuraylardan biri teklifi reddediyor ve sıradan bir insandan yardım isteyemeycekleri gerçeğine işaret ediyor. Hamal samuraya

yeterince donanımlı görünmediği cevabını veriyor ve böylece filmin sınıf perspektifine eleştirel bir boyut ekliyor. Daha sonra, kampı geçmelerinin ardından, Togashi onlara hediye olarak *sake* gönderiyor. Kabuki'de deruni bir ciddiyet anıdır bu ve filmde dostluk kabından, nezaketin taidından, insanlık gkâsesinden dem vurarak duygulu bir şekilde şarkı söyleyen koro tarafından kutsanır. Kurosawa bu anın kutsallığını onaylamak yerine metindeki diğer sesi zincirlerinden boşaltıyor. Hamal bütün bunları yakışsız bir panikle, *sake*'ye açgözlülükle bakıp, dudaklarını kendinden geçmişçesine yalayarak, kendisine hiç verilemeyeceğinden korkarak ve her şeyden çok iyice sarhoş olmayı isteyerek izliyor.

En sonunda, içkinin etkisi altında iki ses bir an için uzlaşıyor. Benkei iyiden iyiye sarhoş olmuş ve hamal da payına düşeni almıştır. Hamal doğaçlama dans eder ve mahçup bir tavırla iri yarı bir savaşçının kucagina yığılır. Herkes içten bir kahkaha atar. Hamal en sonunda kabu edilmiş ve samuraylar da bir an için kendiliğinden bir duyguya kapılmıştır. Ama sınıf geriliminin gevşediği bu an Yoshitsune'nin zaferi kadar uçucudur, zira bir an sonrasında savaşçı hamalı küçümser bir tavırla kucagından atar. Buna pek bozulmayan hamal uyuyakalır ve ertesi sabah Yoshitsune'nin broker kaftanıyla üzeri örtülmüş halde uyanır, bu samuraylardan son bir hediyedir. Hamal etrafına bakar: dünya boştur, savaşçılar gitmiştir. Hamal onların kurallarının baskıcı olduğunu hissetmiştir ama onların yokluğunda dünya artık daha yavan bir yer olacaktır. Son bir Kabuki dansı yapar, kadrajdan çıkar ve film kapanır, sınıf ve bakış açısı muğlaklıkları giderilmemiştir.⁶⁵ Metindeki iki ses birbiriyle yarışmış ama nihayetinde hiçbir baskın çıkmamıştır. Eğer hamalın sınıf hiyerarşisi karşısındaki içgüdüsel umarsızlığı ortaçağdaki sınıf sınırlamalarına karşı bir panzehir olarak düşünülmüş olsa bile, Kurosawa için samuray dünyasının da etkileyici

bir değerler kaynağı olduğu açık. Richie'nin belirttiği gibi, "Kurosawa'nın *Kanjinchō*'nun feodal tezini el üstünde tutması beklenmezdi ve zaten tutmuyor. Ama bu tezi yermiyor da."⁶⁶ Filmin kendi tarihi bu karmaşaya işaret ediyor: tuhaf bir şekilde, ilk önce Kabuki oyununun asaletini yeterince ciddiye almadığı gerekçesiyle Japonların ve sonra da feodal idealleri güya yücelttiği gerekçesiyle Amerikalı işgalci yetkililerin saldırısına uğramıştır.⁶⁷

Kaplanın Kuyruğuna Basanlar metinsel muğlaklığına karşın bilhassa zengin bir film değil ve bu aceleyle getirilmiş olmasına bağlı olabilir. *Sanshirō Sugata*'nın aksine bu film çok kısıtlı ve oldukça durağan bir görsel yapıya sahip. Filmin büyük bir kısmı, özellikle de bariyer kampındaki sahneler, Hitchcock'un alaycı bir tavırla "konuşan insan resimleri" diye adlandırdığı şeye fazlasıyla emanet edilmiş ve bu resimler *Sanshirō Sugata*'daki analitik biçimcilik olmaksızın kurgulanmış. Daha sonra *Daha Derin*'de Kurosawa kendini tek bir setle kısıtlayacak ama fiziksel alanının kesinlikle sinemasal alana denk düşmediğini gösterecektir. Fakat burada büyük ölçüde denk düşüyor. Fakat birkaç sekans Kurosawa'nın görsel hareket koordinatlarına olan duyarlılığına örnek teşkil ediyor. Bunların ikisinden söz etmiştik: açılış betimlemeleri ve bunların, hamal bariyer kampından önce samuraylara katılmaya çalışırken yapılan varyasyonları. Bir geçiş malzemesi olarak tasarlanmış olmasına karşın bir sahneden daha söz edilebilir zira bu sahne Kurosawa'nın anlatıdaki geçişleri nasıl uzamsal dinamiklere dönüştürdüğünü gösteriyor. Hamal Yoshitsune'nin grubundakilerin kimliklerine dair tahmin yürütürken, mızrak yemekten korkmaksızın onları seyredebileceği güvenli bir uzaklığa çekiliyor. Perdenin sağ tarafına seğırtiyor ve hızı bir silinme onu takip ediyor. Bir sonraki sahnede ormandaki çalı çırpıların ve bunların üzerinden bakan hamalın kafası orta

mesafeli çekimle gösteriliyor. Kamera yaprakların içinden geçerek bir yakı çekime geçiyor ve sonra bir ters alan geçişiyle kampta oturan samuraylar gösteriliyor.

Bu kısa geçişte yanlamasına hareketi önsel hareket ve çekimler arasındaki açık bir kapsam zıtlığı takip ediyor. Sadece bize anlatısal bilgi verme kapasitesine bakılarak değerlendirildiğinde bu geçişin yapısı aşırı ve gereksiz gelecektir. Ama bu asıl meseleyi ıskalamak olur. Kurosawa için anlatı bir uzamsal enerji alanıdır ve anlatı eylemi bu alanın doldurulmasıyla eş anlamlıdır. Kurosawa'nın sinemasında anlatının ilerleyişi zamanın uzama dönüştürülmesini gerektirir. Anlatı zamanı uzamsallaştırılır ve bir sahneden bir sahneye gerçekleşen zamansal kopukluklar perdedeki görsel enerjiyi kat kat artırır. Bu yaklaşım Ozu gibi bir yönetmenin yaklaşımından ayrı tutulmalıdır; Ozu'nun sinemasında uzam zaman bağlamında gerçekleştirilir ve temelde süre olarak tecrübe edilir. Bu nedenle Kurosawa'nın filmlerindeki geçişler genellikle, perdedeki görsel enerjinin anlatı düzeyinde gerekli olanı fazlasıyla aştığı görsel aşırılık anlarıdır.

Kurosawa'nın sineması ve filmlerinin sık sık kıyaslandığı Hollywood usulü film çekme modeli arasındaki önemli bir fark da budur.⁶⁸ Son yıllarda film çalışmalarında Hollywood'daki sinemasal kurallara büyük bir ilgi gösterildi, böylece uzunca bir süre doğal ya da görünmez bir üslup gibi ya da üslup yokluğu gibi duran şey şimdi titizlikle inşa edilmiş bir sinema usulü olarak anlaşıyor.⁶⁹ Bu insanın amacı kendi varlığını yadsımaktır. Süreklilik sağlamaya yönelik kurgu sistemi, seyirciye kurgulanmamış gibi görünecek filmler inşa etmek için çok çabaladı. "Süreklilik kurgusu" adının da işaret ettiği gibi, görüntüler herhangi bir müdahale ya da kesinti olmaksızın sürekli olarak akıyor gibi görünecekti. Gerçekçilik ya da gerçeğe benzerlik varsayımlarına dayanarak kendi biçimlerini gizlemeye

çalışan bir sinema ister istemez anlatıya odaklanmayı ve anlatı ve uzam arasında belli bir ilişkiyi beraberinde getirdi. David Bordwell Hollywood sinemasının anlatı inşasına yaklaşımını değerlendirirken, anlatısal bilginin net bir şekilde aktarılmasının görsel tasarımda göz önüne alınan temel, şekillendirici husus olduğuna işaret ediyor: "Klasik Hollywood sineması, anlatısal nedenselliği filmin biçimindeki baskın sistem yaparak uzamı ikinci planı atmayı tercih ediyor."⁷⁰ Bu çeşitli şekillerde gerçekleşiyor. Kurgu ritimleri diyalog akışını takip ediyor, rahatsız edici olabilecek geçişler göz çizgisi eşleştirmesi yapılarak ve 180 derece kuralına uyularak duraganlaştırılıyor, bu da perdede tutarlı bir coğrafi yönelimin muhafaza edilmesini sağlıyor. Kamera hareketi karakter hareketini takip ediyor ve karakter hareketinden kaynaklanıyor. Kamera hareketi karakterin perdeden aniden çıkmasıyla oluşan dengesizlikleri yeniden kadrajlamak ya da bir karakterin girişine hazırlık olarak yer açmak için kullanılıyor. Her iki durumda da Hollywood'daki perde alanının dinamikleri karakterlerin hareketleriyle fiiliyata dökülüyor ve karakterlerin neyi neden yaptığına dair bilgi verme işlevi görüyor. Özetle, Bordwell'in işaret ettiği gibi, uzam karakterlerin kişilikleri ve eylemleri için bir "konteynır" oluyor.⁷¹

Bunun aksine, Kurosawa'nın sinemasına aşırı bir görsel biçimcilik hâkim. Kurgu, uzamı rahatsız edici şekilde kesip biçiyor zira kamera yerleştirmeleri genellikle tekrar edilmiyor. Hollywood'da ise bir filmi asgari sayıda yerleştirmeden çekmek ve olay ilerledikçe bu hâkim noktalara geri dönmek standart bir uygulamaydı. Fakat Kurosawa olayı bu şekilde kısıtlamıyor. Kamera konumlarının birçoğu benzersizdir ve aynı sahne içinde tekrar edilmez. Buna ek olarak, Kurosawa uzamsal koordinatları birleştirmeye yarayan göz çizgisi eşleştirmeyi nadiren kullanıyor, bunun yerine akışkan, istikrarsız bir

perspektif sunan kamerayı kullanıyor. 180 derece kuralı sık sık ihlal ediliyor. Örneğin *Sanshirō Sugata*'da bir geniş çekimden Shōgorō Yano'nun orta yakın çekimine yapılan bir geçiş olay ekseninin diğer tarafına geçiyor (*crosses the axis of action*), böylece de Yano perdenin sağından soluna kaydırılmış oluyor. Buna ek olarak, kameranın bakış açısı önden arkaya geçiriliyor. İlk çekimde kamera Yano'nun önünde, ikincisindeyse, arkasında. Sonuçta da ortaya süreklilik arz etmeyen, kopuk kopuk görüntüler çıkıyor.

Kurosawa'nın sık sık kullandığı ters alan geçişleri bu bağlamda anlaşılmalı. Bu ters alanlar, Hollywood'un konuşma sahnelerinde geleneksel olarak kullandığı, ilk önce bir konuşmacının sonra da diğerinin sunulduğu çekim-ters çekimle karıştırılmamalıdır. Çekim-ters çekim tekniğindeki her kamera konumu olay ekseninin aynı tarafında kalıyor, böylece de tutarlı bir perde kullanımı muhafaza ediliyor. Ama Kurosawa'nın uyguladığı haliyle ters alan kurgusunda olay ekseninin diğer tarafına geçiliyor, böylece de tutarlı perde coğrafyası bozuluyor. Dahası, geçiş görüş alanının tam tamına 180 derece değiştirdiğinde her bir alan diğerinin aynadaki aksidir. Bu tip bir geçiş Hollywood sinemasında kullanıldığında çok net bir şey ifade ediyordu: öznelliği. Ters alan geçişi, bir karakterin gerçek anlamda gördüğü görüntüyü sunan, öznel bir çekim olarak yorumlanmalıydı ve genellikle, ilk önce karakteri perdenin dışındaki önemli bir şeye bakarken gösteren bir çekimle takdim edilirdi.

Bunun aksine, Kurosawa'nın sinemasında ters alan geçişinin öznellikte hiçbir alakası yoktur. Kurosawa *Sanshirō Sugata*'da öznelliği geleneksel şekilde sadece bir kez (öznel bir çekime dönüşen giriş çekimi hariç) kullanıyor: Murai'nin Sanshirō'yu yere fırlattıktan hemen sonraki sersemlemiş algılayışını ifade eden bulanık bir ters-alan geçişi sunuyor. Ama Kurosawa bir an sonra öznelliğin çok daha iyi bir temsiliyi

keşfe çıkıyor. Sanshirō Murai'yi yeniden fırlatıyor ve yaşlı adam ayağa kalkmaya çalışırken kızının sesinin tekrar tekrar babasının kesin kazana-cağını söylediğini duyuyoruz, Murai'de bu sese cevaben doğrulmaya çalışıyor. Ama sesin kaynağı asla belirtilmiyor. Kızının müsabakada hazır bulunduğunu ya da orada olmadığını gösteren bir çekim sunulmuyor, bu nedenle de duyduğumuz sesin Murai'nin halüsinasyonu mu yoksa kızı gerçekten seyirciler arasında mı bilemiyoruz. Bağlamdan koparma ilkesi sadece görüntülere değil ama ayrıca seslere de uygulanıyor.

Yani, Kurosawa'nın sinemasında seyirci, algısal süreci karmaşıklaştıran bir dizi süreklilik arz etmeyen uzamsal alan tarafından sürekli olarak yeniden konumlandırılıyor.⁷² Buna ek olarak, Kurosawa'nın sinemasının doğrusal tasarım özelliklerine gösterilen büyük ilgi ve safi geometrik biçime duyulan hayranlıkla bir uzam geometrisini öne çıkardığını gördük.⁷³ *Sanshirō Sugata*'daki, Sanshirō ve Sayo'nun Shintō tapınağının merdivenlerindeki karşılaşmalarını gösteren bir sekans biçimin diyalektikini keşfetme yönünde incelikli bir egzersizdir. Kurosawa merdivenler üzerinde bütün karakter ve kamera konumu kombinasyonlarını ve de olası her türlü merdiven inme ve çıkma düzeneğini görselleştirirken, ilinmelerle birbirine bağlanan bir dizi kısa çekim perde kullanımı ve hareket açısının permutasyonlarına dair neredeyse aritmetik bir değerlendirme oluşturuyor. Geometrik tasarıma duyulan hayranlık, sekansın başlarında, Kurosawa'nın Ozuvari durgun görüntüler -Sanshirō ve Sayo'nun şemsiyelerinin yakın çekim görüntüleri- sunduğu sırada bilhassa belirginleşiyor. Sayo'nun şemsiyesi, yukarı doğru kıvrılan desenlerin, dokuma şeridin aşağı doğru sarkan kavisleri tarafından dengelendiği soyut bir görsel şekil olarak perdenin alt yarısını kaplıyor. Basamaklarda geçen sekans merdiveni yukarıdan gösteren bir geniş çekimle doruk noktasına ulaşıyor; ön planda bir kapı ve

çit dikey öğeler olarak sergileniyor, bunların gerisinde de tırabzanların oluşturduğu eğimli çapraz çizgiler ve basamakların oluşturduğu düzgün yatay çizgiler görülüyor.

Görüntü geometrisine duyulan Eisensteinvari bir hayranlığa ek olarak, Kurosawa'nın filmleğinde biçimsel bir aracın sık sık tekrar edilmesi sinemanın inşa edilmiş bir şey olduğunun altını çiziyor. Teknik repertuara daha sonra uzun odak uzaklığına sahip merceklerin ve çok kameralı çekimlerin eklenmesiyle birlikte Kurosawa ve Hollywood arasındaki biçimsel mesafe kapatılmaz hale gelecektir. Bu mesafeye Noel Burch da dikkat çekmişti.⁷⁴ Japon sinemasına dair çalışmasında Burch Japon sinemasının Hollywood'dan genel yapısal farklılıklarını inceliyor ama bu farklılıkların sadece 1920 ve 1930'ların Japon filmlerinin tipik özelliği olduğunu hissediyor. 1940'larda, savaştan sonra Japon sinemasının Batılılaşmaya başladığını ve yapısını Hollywood sisteminin ilkelerine dayandığını öne sürüyor. Bu varsayımdan hareketle, Kurosawa'nın *Rashōmon*'a kadarki bütün filmlerinin Hollywood modeline göre yapıldığını ve süreklilik kurgusuna dair gittikçe artan bir hâkimiyeti sergilediğini öne sürüyor. Batılı olmayan bir sinema estetiğini ancak *Rashōmon*'dan sonra ortaya çıktığını söylüyor. Fakat gördüğümüz gibi, Kurosawa için Batı sinemasının kodlarından kopuşun daha *Sanshirō Sugata*'da başladığına dair bol bol delil var. Kurosawa için uzam anlatı karşısında ikinci plana atılmamıştır ve karakterler için bir "konteynır" da değildir. Daha ziyade, anlatı uzamın enerjiyle doldurulması için bir araçtır.

Yani 1945 yılında, çok kısa bir süre içerisinde Kurosawa'nın görsel kalıplarının temel özellikleri ortaya çıkmaya başlamıştı ve bu özellikler benzersiz bir sinemasal uzam kullanımına işaret ediyordu. Bu tarihte henüz oluşmamış olan şey bunun uygulanışydı; bu biçimi, ahlaki bir eylem olarak görülen film çekme eyleminin bir

parçası olarak meşrulaştıracak içerikti. Ama Kurosawa'nın biçimini meşrulaştıracak koşullar kısa süre sonra ortaya çıkacaktı. Savaşın sona ermesi ve Japon ana karasının harabeye çevrilmiş olması, Kurosawa'ya sinemasının ihtiyaç duyduğu anlamı ve itici gücü sunmuştu.

Notlar

- ¹ Robert Treat Paine ve Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan* (New York: Penguin Boks, 1955, yeniden basım 1985), s. 21.
- ² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 71.
- ³ a.g.e. s. 182.
- ⁴ a.g.e. s. 95.
- ⁵ a.g.e. s. 93.
- ⁶ Ryūsaku Tsunado, Wm. Theodore de Bary ve Donald Kene, ed. *Sources of Japanese Tradition*, cilt 1 (New York: Columbia University Press, 1958, yeniden basım 1964), s. 114.
- ⁷ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 147.
- ⁸ [Motokiyo Zeami] *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*, çev. J. Thomas Rimer ve Masakazu Yamazaki (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), s. 88.
- ⁹ a.g.e. s. 98.
- ¹⁰ a.g.e. s. 105.
- ¹¹ Smith, *Japanese Society*, s. 98-99.
- ¹² a.g.e. s. 99.
- ¹³ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 23.
- ¹⁴ Alıntı için bkz. William Wolf, "Wisdom from Kurosawa" *New York Magazine* 13 (20 Ekim 1980): 91.
- ¹⁵ Alıntı için bkz. Kyōko Hirano, "Making Films for All the People: An Interview with Akira Kurosawa," *Cineaste* 14, sayı 4 (1986): 24.
- ¹⁶ Alan W. Watts, *The Way of Zen* (New York: Vintage Boks, 1957), s. 77.
- ¹⁷ Heinrich Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, çev. Paul Peachey (New York: Pantheon Books, 1963; yeniden basım, Beacon 1969), s. 50.
- ¹⁸ a.g.e. s. 161.
- ¹⁹ D. T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959, yeniden basım 1973), s. 13.

- ²⁰ Alıntı için bkz. Hirano, "Making Films for All the People," s. 24.
- ²¹ Wolf, "Wisdom from Kurosawa," s. 110.
- ²² Alıntı için bkz. "Kurosawa on Kurosawa," s. 110.
- ²³ Kurosawa ve Brecht'in sanatsal projeleri arasındaki benzerliklere Burch (*To the Distant Observer*, s. 307-308) ve Joan Melen da ("The Epic Cinema of Kurosawa," *Take One 3* (Haziran 1972): 16) dikkat çekmişti.
- ²⁴ Brecht'in eserlerinde hazın öneme dair bir tartışma ve sanat eserinde oyun hissini göz ardı eden modernist eleştirel ve estetik uygulamalara dair bir eleştiri için bkz. Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture* (Londra: BFI Publishing, 1980), s. 69-82.
- ²⁵ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, çev. John Willett (New York: Hill and Wang, 1957, yeniden basım 1979), s. 71.
- ²⁶ Hirano, "Making Films for All the People," s. 25.
- ²⁷ a.g.e.
- ²⁸ Rayns, "Tokyo Stories," s. 171.
- ²⁹ Yakir, "The Warrior Returns," s. 55.
- ³⁰ Kurosawa Rayns, "Tokyo Stories," s. 171-172'de bu araştırmadan söz ediyor.
- ³¹ Alıntı için bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 56.
- ³² Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 97.
- ³³ Hollywood sinemasındaki yapım ve ifade usulleri Bordwell ve diğerleri tarafından *Classical Hollywood Cinema*'da ayrıntılarıyla incelenmiştir.
- ³⁴ *To the Distant Observer*'da Burch erken dönem Japon sinemasının görsel kodlarını ele alıyor ve 1940'larda bunların yerini yavaş yavaş Hollywood sinemasına dayalı daha Batılı bir yaklaşımın aldığını öne sürüyor.
- ³⁵ Kurosawa hocası Kajirō Yamamoto'nun yardımıyla bu sekansı nasıl kurguladığını *Something Like an Autobiography*, s. 105-106'da anlatıyor.
- ³⁶ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 23.
- ³⁷ Melen, *Voices from the Japanese Cinema*, s. 23.
- ³⁸ Richie'nin işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın anlatıları genellikle bir kahramanın eğitimini merkeze alır. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 18.
- ³⁹ Bordwell ve diğerleri, *Classical Hollywood Cinema*, s. 56.
- ⁴⁰ Genellikle 'çekim-karşı-çekim' kurgusuna dayanan göz çizgisi eşleştirme yöntemi, sinema li-

- teratüründe çok tartışılmıştır. Bkz. Bordwell ve diğerleri, *Classical Hollywood Cinema*, s. 56-57 ve Bordwell, *Narration*, s. 110-113. Ekran alanının çekim-karşı-çekim aracılığıyla "dikilmesi"ne dair klasik niteliğinde bir yorum için bkz. Jean-Pierre Oudart, "Cinema and Suture," *Screen* 18 (Kış 1977-78): 35-47 ve bunun barındırdığı ideolojik imalar için bk. Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*, cilt 1, ed. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), s. 438-451. Dayan'ın duruşu William Rothman tarafından "Against 'The System of the Suture,'" *Movies and Methods*, s. 451-459'da ve Bordwell tarafından *Narration*, s. 110-111'de analiz ediliyor.
- ⁴¹ Noel Burch de Kurosawa sinemasının bu niteliğine dikkat çekmiş ve bunun Japon kültürüyle olan ilişkisini değerlendirmişti. Bkz. *To the Distant Observer*, s. 291-321 ve *Cinema: A Critical Dictionary* s. 571-82'de Kurosawa'ya dair söyledikleri.
- ⁴² Ana Laura Zambrano, "Throne of Blood: Kurosawa's Macbeth," *Literature/Film Quarterly* 2 (Yaz 1974): 262-274.
- ⁴³ Ueda, *Literary and Art Theories in Japan*, s. 155.
- ⁴⁴ Zeami, *On the Art of Nō Drama*, s. 52.
- ⁴⁵ A.g.e. s. 58.
- ⁴⁶ a.g.e.. s. 191.
- ⁴⁷ a.g.e. s. 97.
- ⁴⁸ Keene, *20 Plays of the Nō Theatre*, s. 117.
- ⁴⁹ Sanshirō ve Yano'nun Sayo'yu dua ederken gördüğü bu sekans Kurosawa'nın bir yönetmen olarak çektiği ilk sekanstı. Hissettiği korku ve heyecan karışımını *Something Like an Autobiography*'de anlatıyor, s. 124.
- ⁵⁰ Robert Ellwood ve Richard Pilgrim, *Japanese Religion: A Cultural Perspective* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985), s. 105.
- ⁵¹ Richard N. Tucker, *Japan: Film Image* (Londra: Studio Vista, 1973), s. 84.
- ⁵² Dessler, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 135-136.
- ⁵³ a.g.e. s. 136.
- ⁵⁴ Joseph Strayer, "The Tokugawa Period and Japanese Feudalism," *Studies in the Institutional History*, s. 8.
- ⁵⁵ a.g.e. s. 9.

- ³⁶ John Whitney Hall, "Feudalism in Japan: A Reassessment," *Studies in the Institutional History*, s. 47.
- ³⁷ a.g.e. s. 19, 26-27.
- ³⁸ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 132-133.
- ³⁹ Kurosawa'nın bu anlayışa dair değerlendirmeleri için bkz. *Something Like an Autobiography*, s. 107-108 ve Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 225-226.
- ⁶⁰ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 135; Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 24.
- ⁶¹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 24.
- ⁶² *Rashōmon*'daki üçgen kompozisyonlara Richie de dikkat çekiyor. a.g.e. s. 77-78.
- ⁶³ George Sansom bu olayı tartışıyor, *A History of Japan*, 3 cilt (Stanford, CA: Stanford University Press, 1958-1963, yeniden basım 1987), 1. cilt: 289-334.
- ⁶⁴ a.g.e. s. 326.
- ⁶⁵ Richie Kurosawa'nın bu son dansı sahneleyişinin anlamı konusunda bilhassa iyi yorumlar yapıyor. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 35.
- ⁶⁶ a.g.e. s. 326.
- ⁶⁷ Kurosawa bu durumu *Something Like an Autobiography*, s. 142-144'te değerlendiriyor.
- ⁶⁸ Örneğin David Desser Kurosawa'yı "bütün önemli açılardan klasik Hollywood sinemasını model alan" bir film çekme üslubuyla özdeşleştiriyor. *Eros plus Massacre*, s. 20, 21.
- ⁶⁹ Bu çalışmaların doruk noktası *Classical Hollywood Cinema*'dır.
- ⁷⁰ a.g.e. s. 50.
- ⁷¹ a.g.e. s. 63.
- ⁷² Bordwell Kurosawa'nın kopuk kopuk kurgusunun seyirciden algısal yeniden konumlanma bağlamında bir çaba gerektirdiğini belirtiyor. a.g.e. 362-363.
- ⁷³ Yorumcular Kurosawa'nın geometrik tasarıma düşkünlüğünden sık sık söz etmiştir. Fakat bu, Burch ve Bordwell haricinde (bkz. bir önceki dipnot), Hollywood'da alternatif, ayrı bir film çekme usulünün kanıtı olarak görülmemiştir. Kurosawa'nın görsel geometrisine dair tartışmalar için bkz. J. Blumenthal, "macbeth into *Throne of Blood*," *Sight and Sound* 34 (Sonbahar 1965): 192; Burch, *To the Distant Observer*, s. 319; Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa* (New York: Cambridge University Press, 1988), s. 161-164; Higham, "Kurosawa's Humanism," s. 741; Marsha Kinder, "Throne of Blood: A Morality Dance," *Literature/Film Quarterly* 5 (Sonbahar 1977): 341; Keiko McDonald, "Swordsmanship and Gamesmanship: Historical Milieu in *Yōjimbō*," *Literature/Film Quarterly* 8 (Yaz 1980): 193.
- ⁷⁴ Burch, *To the Distant Observer*, s. 291-321.

İRADE GÜCÜ BÜTÜN İNSANI RAHATSIZLIKLARI İYİLEŞTİREBİLİR

"Eğer yaşıyorsa, her şeye gücü yeter! Bunu anlamaması kimin suçu?"

Dostoyevski, *Budala*

Japonya savaştan çıktığında, şehirleri yanıp kül olmuş şehirleri oturulamaz haldeydi, sanayisi yok edilmişti ve halkı açlıktan ölmek üzereydi. Büyük şehirlere atılan yangın bombaları kereste ve kâğıttan yapılmış evleri tamamen yok etmiş ve şehirde yaşayanları yerinden etmişti. Hava saldırısına maruz kalan 66 şehirdeki evlerin yaklaşık % 50'si ortadan kalkmıştı.¹ 1945 yılı "Temmuz ayının sonuna gelindiğinde hava saldırılarında 188.310 kişi ölmüş, çeyrek milyon kişi yaralanmış ve yaklaşık dokuz milyon kişi de evsiz kalmıştı."²

Şehirlerin yıkılmasıyla birlikte şehirli nüfusun büyük kısmı barınma ve yiyecek için kırsal bölgeye yönelmişti ama kaynaklar çok kısıtlıydı ve 1945 Kasım'ının başlarında Japonya ciddi bir pirinç kıtlığıyla karşı karşıya kaldı. "Eğer savaş devam etseydi 1945-46 kışı boyunca Japonya'daki şehir merkezlerinde açlık yaşanır-
dı."³ Yemek ihtiyacının karşılanamaması açgözlü bir kara borsayı beslemiş ve bu kara borsa eldeki kaynakları da tüketmişti. "Savaş sonrası dönemde çoğu Japon'un başlıca derdi açlığın nasıl önleneciydi."⁴ Ama tek sıkıntı açlık değildi. Yeterli giyecek de yoktu çünkü ülkedeki tekstil sanayi askeri malzeme üreten tesislere dönüştürülmek için dağıtılmıştı.⁵ Dahası, Japonya'nın sanayisinin büyük bir kısmı ve ticaret gemilerinin hemen hepsi bombalar tarafından yok edilmişti. Yangın bombalarından sağ çıkanlar yeterli barı-

nak, giyecek ve yiyecekten yoksun halde kasvetli bir gelecekle yüz yüze kalmıştı.

Geri bakıp, Japonya'nın izlediği feci askeri yolu değerlendiren bir Dışişleri Bakanlığı yetkilisi şu gözlemlerde bulunmuştu:

Japonya gibi fakir bir ülke için pahalı savaş gemileri yapmak ulusal hazineye bindirilen ezici bir yük anlamına geliyordu. Ama yine de bayağı bir gemi yaptık. Ayrıca devasa bir orduyu ve sürekli genişleyen bir Hava Kuvvetlerini de muhafaza ettik. En sonunda durmadan büyüyen dışları nedeniyle vücut dengesini kaybeden bir fil gibi olduk. Her şey devasa dışları desteklemeye ayrıldığı için, vücudun geri kalan kısmını destekleyecek çok az şey kalmıştı. En sonunda filin nesli tükendi.⁶

Kurosawa'nın 1940'ların sonu ve 1950'lerin başındaki filmleri bu genel fiziksel travma, ekonomik çöküş ve ruhsal yıkım bağlamında değerlendirilmelidir. Gördüğümüz gibi, Kurosawa ilerleyen yıllarda, savaş sonrası ruhsal ve kültürel toparlanmanın bireye vurgu yapan toplumsal değerlerin benimsenmesinde etkili olduğuna inandığını ifade etmişti. Savaş yıllarında kamusal ifade ya da toplumsal eleştiri yolları kesinlikle daraltılmıştı. Örneğin 1925'te kabul edilip, 1928'de gözden geçirilen Barışı Koruma Yasası, Sol'u bastırmak için önemli bir araca dönüşmüştü. Bu yasa özel mülkiyet ya da imparatorluk rejiminin ortadan kaldırılmasını destekleyen söz, eylem ve yazıları yasaklamış⁷ ve radikallerin 1930'lu yıllar boyunca polis tarafından topluca tutuklanması için yasal mekanizmayı sağlamıştı.⁸

Resmi devlet ideolojisi imparatorluk mirası-

na hizmet etme bağlamında formüle edilmişti; Carol Gluck bu “ulusal politika”nın (“kokutai”) kökenlerinin modernizmin gerilimlerine verilen bir tepki olarak görülmesi gerektiğini öne sürüyor. İmparatorun ulusun “ana eksen” olduğu tutucu imparatorluk politikalarının izini süren Gluck bu politikalarının köklerinin, “sosyalizm gibi işçi mücadelelerinin modern ekonomik yaşamın büyük ölçekli ve kabul edilemez derecede ayrılıkçı çatışmaları doğurduğunun açık işareti olduğu” Meji döneminde modernleşen devletin çatlaklarını kapatma yönünde ideolojik bir çabada yattığına işaret ediyor.⁹ “Sanki etrafındaki dünya parçalandıkça kokutai’nin benzersiz ihtişamı -ve de güven tazeleyici değişmezliği- çok daha önem kazanmış gibiydi.”¹⁰ Savaş yıllarındaki bu resmi ideoloji yeniden dirilen bir Batı ve modernizm karşıtlığı tarafından sarmalanmıştı.¹¹ 1937’de Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan “Ulusal Politikamızın Temelleri” imparatorluğa hizmetin kenar çizgilerini tarif etmek üzere tasarlanmıştı.¹² Bireyin değerini merkez alan Batı değerlerinin etkisini kötülüyor ve sosyalizm, komünizm ve toplumsal huzursuzluğun Batı’nın yanlış bireyciliğinin etkisine bağlı olduğunu iddia ediyordu. “İnsanlar kendilerini kararlı bir şekilde efendi olarak görmesi ve egolarını ortaya koymaları çatışmadan ve insanların birbirine düşmesinden başka hiçbir şeye yol açmaz,” ve bu aile ve devletle kurulan Japon Usulü ahenge ters düşüyordu.¹³ Bu zararlı etkilere karşı durabilmek için imparatora bağlılığın yeniden uyandırılması şarttı. Ülke büyük bir aileydi ve “İmparatorluk ahalisi tebaaların baş ailesi ve ulusal yaşamın çekirdeğiydi.”¹⁴ Ulusal hizmet ancak bireyciliğin alt edilmesiyle, “benlik itibarıyla ölüp, Tek olana geri dönme” aracılığıyla gerçekleştirilebilir; bu “bireyci bir düşünce şekliyle asla kavranamayacak” bir süreçtir.¹⁵ Savaş yıkımı değil ahengi ortaya çıkarmak için bir vesiledir.¹⁶

İmparatorluk ideolojisinin kültüre ne derece

nüfuz ettiği ve savaş esnasında kültürel ve devlet düzeyindeki otoriterliğin boyutları akademisyenlerce tartışılmıştır. Daikichi Irokawa imparatorluk sistemine bağlılığı bir çeşit kitle kültürü körlüğü “bütün bir ulusun fark etmeden içine adım attığı devasa bir kara kutu” olarak tanımlıyor.¹⁷ Kazuo Kawai militaristlerin yükselişinin bir bireysellik ve toplumsal eşitlik geleneğinin olmayışıyla bağlantılı olduğunu öne sürüyor. “Henüz ne bütün insanların temel eşitliğine ne de bireyin yüce değerine dair yaygın bir kavrayış söz konusu değildi.”¹⁸ Fakat Ben-Ami Shillony toplumda birey ve grupların savaş zamanına özgü ideolojik buyruklardan görece muaf kalabildikleri alanlar olduğunu öne sürüyor. Savaş zamanındaki Japon devletinin Nazi Almanya’sı gibi faşist olmadığını iddia ediyor çünkü parti ideolojisi ya da diktatör bir lider yoktu, devlet çok daha az baskıcıydı ve toplumun topyekûn politize edilmemişti. “Toplumsal, cemiyetsel ve mesleki sadakatler devletten bağımsız olarak var olmaya devam etmişti ve hiçbir kitle partisi bunları ortadan kaldıramazdı.”¹⁹

Devlet savaş zamanında her ne kadar otoriterdiyse de, “kokutai,” yani resmi ideoloji ve gerçek uygulama arasındaki uçurum her ne kadar büyüktüyse de, ulusun teslim olması üzerine bireysel davranış kodları ve devlet ile yurttaşları arasındaki ilişki yoğun değişimler geçirmişti. Müttefiklerin Japonya’yı işgali temel insan haklarını ve İmparator’un değil halkın egemenliğini temin eden yeni bir anayasaya yol açmıştı.²⁰ Dahası müttefiklerin zaibatsu’nun (büyük iş çevreleri) militaristlerle suç ortaklığı yaptığı yönündeki şüphelerinden ötürü,²¹ ekonomik gücü merkezsizleştirmeyi ve demokratik bir siyasi düzenin inşası için bir temel oluşturacak iş ve tarım reformları yapmayı amaçlayan bir ekonomik reform programı başlatılmıştı.²² Ekonomik, siyasi reformlar ve eğitim reformları, Japon siyasetinde hali hazırda var olan demokratik geleneklere

dayanılarak Amerikan işgal yetkilileri tarafından başlatıldığında,²³ Batılı siyasi ve toplumsal ideal-ler, savaş yıllarına nazaran yeni bir ikna edicilik ve popülerlik kazanmıştı. Robert Bellah şöyle diyor; "Savaşın kaybedilmesi ve Amerikan işgalinin başlaması... Japon entelektüel dünyasında 'demokrasi' standardına doğru ani bir atılımı tetiklemişti."²⁴ Batılı demokrasi, özgürlük ve bireycilik idealleri, devlet milliyetçiliği sloganlarının yerini alan yeni sloganlardı.²⁵ Shūichi Katō bu ilgi kaymasının, en baştaki Meiji projesine, yani modernleşme ve bunun beraberinde getirdiği Amerikan etkilerinin anlamına yeniden odaklanılmasını sağladığını öne sürmüştü; "Ta ki İkinci Dünya Savaşı sonuna dek, ülkenin bir bütün olarak modernleşmesi Japon entelektüel ve yazarların en önemli dertlerinden biri olmamıştı yeniden. Meiji dönemine olduğu gibi, modernleşme yine Batılılaşma ya da daha yakın zamanda Amerikanlaşma ile özdeşleştiriliyor."²⁶

Kurosawa'nın filmleri bu kültürel kaymalarla ve Batı değerlerinin savaştan hemen sonraki dönemde kazandığı yeni geçerlikle bağlantılıdır. Filmlerinde militer ulusun acısını çektiği krizi irdelemeye ve bu krizin yeniden yaşanmaması için karanlıktan bir çıkış yolu göstermeye çalışmıştır. Tadao Satō acı çekme temasının Kurosawa'nın filmleri ve bu filmlerin bu kaotik dönemde kültüre sunduğu kurtarıcı model için merkeze önemde olduğunu düşünüyor.

2. Dünya Savaşı'ndaki mağlubiyetin ardından, ulusal amaçları kendi amaçları yapmış birçok Japon hükümetlerinin onlara yalan söylediğini ve ne adil ne de güvenilir olduğunu görerek şaşkına dönmüştü. Bu belirsiz dönem boyunca Akira Kurosawa çektiği bir dizi birinci sınıf filmde, hayatın anlamının ulus tarafından dikte edilmeyip, her bireyin acı çekerek tek başına keşfetmesi gereken bir şey olduğunu daima vurgulayarak halka güç vermiştir.²⁷

Kurosawa şöyle demişti: "Savaş esnasında ifade özgürlüğü yoktu. Savaş sonunda söyleye-

cek çok fazla şeyim vardı, Japonya'ya dair söylenecek şeylerle dolup taşıyordum."²⁸ Yeni bir değerler takımını içselleştirme ve tasvir etme çabası içerisinde, bu değerleri doğduğundan beri bilen birinden çok daha fazla çalışması gerektiğini hissetmişti. Diğer birçok kişi gibi o da Japonya'nın militarizme düşmesine direnmediğine işaret ediyor.²⁹ "Maalesef herhangi bir olumlu anlamda direnme cesaretine sahip olmadığımı ve gerektiğinde yağcılık yapıp diğer durumlarda sansürden kaçınarak sadece durumu idare ettiğimi kabul etmek zorundayım... Savaş zamanında sağır-dilsiz gibiydik."³⁰

Fakat bu siyasi edilgenlik savaştan sonra değişmişti. işgal reformları sinemayı da kapsıyordu; Kyōko Hirano'nun müttefik işgali altındaki Japon sinemasına dair çalışmasında işaret ettiği gibi, kitle iletişim araçları (filmler de dahil) reform çabasının bir parçası olarak kullanılıyordu:

Daha 22 Eylül 1945'te MGBK'nin Sivil İstihbarat ve Eğitim Bölümü (SIEB) her bir Japon film şirketinden temsilcileri çağırış ve onlara MGBK'nin Japon sinema endüstrisinden Potsdam Deklarasyonu'nun ilkelerini takip etmesini ve Japonya'yı olumlu anlamda yeniden inşa etmeye yardımcı olmasını istediğini söylemişti. Aynı zamanda SIEB işgal'in üç temel amacını ortaya koymuştu: ulusun tamamıyla silahsızlandırılması; bireysel özgürlüklerin ve temel insan haklarının teşvik edilmesi ve Japonya'nın dünya barışı ve güvenliğine katkı yapacak şekilde yönlendirilmesi. Bu ilkelerin takip edilmesi için, SIEB istenen film konuları ve film çekme usullerini belirtmişti.³¹

Müttefikler Japon sinemasını hem sansür (işgal amaçlarına ters düşen materyallerin yasaklayarak) hem de propaganda (Amerikan değerlerinin reklamını yaparak) aracılığıyla kontrol ediyordu.³² Yönetmenler ne tür konuların hoş görülebileceğini belirten katı talimatlara tabiydiler. Genel olarak filmler bireysel özgürlükleri övmeli ve militarizm ve feodalizmi eleştirmeliydi.³³ Hirano daha dün savaş çabasını hararetle

destekleyen birçok yönetmen ve stüdyo yetkilisinin şimdi "işgal usulü demokrasi"yi destekleyen filmler üretmek için ideolojik anlamda aniden çark ettiklerine işaret ediyor.³⁴ Hirano bu çark edişin bedelinin, yeni değerlere hakiki anlamda bağlanılamaması, "demokratik değerlerin gerçekten ne olduğu" konusunda bir kararsızlık yaşanması olduğunu öne sürüyor.³⁵ SIEB'nin himayesi altındaki yönetmenlerin çektiği filmlerin tuhaf bir şekilde apolitik olduğunu düşünüyor Hirano.

Diğer yönetmenler gibi Kurosawa da bu değişen akıntılara ayak uydurmuş, birçok ılımlı savaş zamanı propaganda filmi (örneğin, *Sanshirō Sugata*, *Bölüm II* ve *Güzeller Güzeli*) yaparak endüstri içersinde başarıyla çalışmış ve daha sonra sinemasal vizyonunu savaş sonrasında değişen siyasi bağlama hızla uyarlamıştı. Yine de bu hamleyi oportünist bir hamle diye yorumlamamıza gerek yok. Kurosawa savaş zamanındaki sansürün getirdiği kısıtlamalardan çok rahatsız olmuştu ve Japon sansürcülere karşı mücadelelerini yoğun bir acıyla hatırlıyor.³⁶ Dahası, olgun sinemasal yeteneği işgal döneminde ortaya çıkmıştı. Savaş sonrası yıllardan başlayarak, Kurosawa'nın sineması savaş zamanındaki kısıtlamalar altında üretilen filmlerde bulunmayan bir derinlik ve güç kazandı. Ne gariptir ki, SIEB'nin talimatları ve bunların arkasında yatan toplumsal reform enerjisi Kurosawa'nın savaş sonrası sinemasının filizlenebileceği ve Kurosawa'nın yeni Japonya vizyonlarını ifade edebileceği bir bağlamın oluşmasına yardımcı olmuştu. Savaş ve yenilginin şoku yeni alternatiflerin düşünülebileceği bir kültürel açıklık yaratmış gibiydi. "1945 Ağustos'undaki Japonya bir dereceye kadar hem fiziksel hem de ideolojik olarak bir "tabula rasa" gibiydi ve ülke bir süre dış etkilere kabullenemeye son derece açıktı."³⁷ Yerel kültürel geleneklerin, tabula rasa benzetmesinin ima ettiği gibi pat diye ne derece silinebileceği konusunda şüpheli

olmak gerekse de, bu benzetme Kurosawa'nın sineması açısından manidardır zira Kurosawa'nın filmleri kültüre yeni bir değerler ve mesajlar takımını naksetme girişimine işaret ediyor. Desser Kurosawa'nın "tema ve konuları ABD'nin Japonların tavırlarını militarizm ve feodalizmden arındırma arzusu için uygun bir propaganda olarak görülebilecek filmler yapma göreviyle" yüz yüze kaldığını ve Kurosawa'nın stratejisinin "Batılı usulleri kasıtlı olarak, Japonya üzerinde etkili olan Batılı ideallerin doğasını keşfetme amacıyla benimsemek" olduğunu öne sürüyor.³⁸ Kurosawa hiç şüphesiz kendi kültürünü Batı aracılığıyla irdelemişti. Ama bu dönemdeki filmlerinin basitçe MGBK'nin reformcu politikalarını uyguladığını düşünmek yerine, Kurosawa'nın "işgal öncesi filmler"inin (*Sanshirō Sugata* ve *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar*) güçlü, acayip bireysel karakterler ve MacArthur'un reformlarının daha sonra ete kemiğe bürüdüğü yerleşik, normatif kalıplara dair kararsız, hatta eleştirel bir bakış içerdiğini hatırlamamız daha iyi olacaktır. O halde, bunu aklımızda tutarak, şunu belirtmek önemli; Kurosawa değişmiş siyasi iklimi kucak açmış ve buna cevap verebilecek filmler yapmaya çalışmıştı ama bunu yaparken kendi olgun sinemasal sesini de bulabilmişti: "Savaş sonrası dönemdeki özgürlük ve demokrasi benim uğruna mücadele edip kazandığım şeyler değildi, beni aşan güçler tarafından bana bahşedilmişlerdi. Bu nedenden ki, bu iki şeye içten ve mütevazı bir öğrenme ve benimseme arzusuyla yaklaşmanın çok daha önemli olduğunu hissettim."³⁹

Kurosawa'nın bu dönemdeki filmleri, ülkenin militarizmin ardından yüzleştiği tinsel ve ruhsal açmazları anlatma girişimleridir açıkça. Tadao Satō'nun işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın filmleri "Japonya'nın savaşın yaralarını sadece ekonomik anlamda sarmak zorunda olmadığını" hissettiriyordu.⁴⁰ Kurosawa ulusun yaralarını sarışının ahlaki ve toplumsal kenar çizgilerini,

tam da vuku bulduğu esnada görselleştirmeye çalışmıştı. Bu dönemdeki filmlerde tarih ahlaki bağlamda, Kurosawa'nın kahramanlarına bir dizi seçenek sunan bir olaylar yapısı olarak ele alınacaktı. Bu seçenekler onların özgürlük alanlarını ifade ediyordu ve verilen cevabın türüne göre, ulusal gelişimin gelecekteki istikametini simgeliyordu. Kısacası, Kurosawa'nın sineması, ahlak ve estetiği birleştirerek sanatı bir talimat türü olarak kullanmaya çalışan düpedüz didaktik bir sinemaydı. Zeami Noh tiyatrosunun "Buda'yı övüp, onun öğretilerini yayacağını, kötü yaklaşımları kovalayıp, mutluluğu getireceğini ve böylece de ülkenin dinginlik içinde kalacağını, halkına da nezaket ve uzun hayat getireceğini" iddia etmişti.⁴¹ Kurosawa'nın sineması da, sanatın aydınlanmanın bir aracı olarak ele alındığı bu tip bir geleneğe dahildir. *Rashōmon*'un çekimleri esnasında yaşanan bir olayı anlatıyor Kurosawa; Kömyōji tapınağı ormanındaki çekimin tamamlanmasının ardından tapınağın baş rahibi ekibin yoğun çalışmasına karşı bir hediye olarak ona bir yelpaze vermiş. Yelpazenin üzerinde "Bütün İnsanlığa Yararlı Ol" ibaresi kazılıymış. "Nutmum tutuldu!" diyor Kurosawa.⁴²

Savaşın hemen sonraki dönemde çekilen ve bu görevi yerine getiren filmler Kurosawa'nın sinemasının kahramansı haline dahildir. Bu bölüm bu halin yapısıyla, tedrici ifade edilişyle, bunun beraberinde getirdiği çelişkilerle ve Kurosawa'nın ilk başyapıtı *Ikiru*'da doruk noktasına ulaşmasıyla ilgilenmektedir. Bütün bu filmler güncel anıyla bağlantılı bir sinema inşa etme girişimleridir. Bu dönemdeki en zayıf filmlere bile (*Harika Bir Pazar* [1947], *Sessiz Düello* [1949] ve *Skandal* [1950]) savaş zamanında yaşanan çöküş ve yeni bir Japonya'nın ortaya çıkışıyla alakalı aciliyetler nüfuz etmiştir. Bu dönemdeki diğer gürültülü patırtılı filmlerin aksine bu üç film radikal biçimsel deneylerin bulunmadığı durgun bir yüzeye sahiptir. *Harika Bir*

Pazar şehirde dolaşan iki aşığın yer yer havai yer yer bogucu olan maceralarını kayda geçiriyor, aşıkların fantezilerini savaş yetimlerinin ve yıkık binaların rahatsız edici görüntüsüyle çarpıştırıyor. Talihsizliklerin şamarını yemiş olan genç kız düşlerim olmasa öldürdüm diye haykırıyor. Fakirlikleri ve etraflarındaki harabeler çifti ruhsal olarak çökertiyor ama genç erkeğin boş bir açık hava konser salonunda gaipen çağırıldığı hayali senfoni (Schubert'in "Bitmemiş Senfoni") keyiflerini yerine getiriyor. Genç erkek kondüktörün hareketlerini taklit ederken senfoni filmde duyuluyor, hem filmdeki karakterler hem de seyirciler tarafından duyuluyor. Düşlerin bogucu gerçekliklerin etkisini ortadan kaldırma gücünü onaylayışıyla bu film, *Dodeskaden*'deki (1970) saplantılara işaret ediyor ve bu dönemdeki, kaçış politikalarına karşı uyarıda bulunan diğer filmlerle büyük bir tezat teşkil ediyor.⁴³

Sessiz Düello ise savaşı, etkisi düşmanlıklar bittikten çok sonra hissedilen kemirgen, işgalci bir mikrop olarak görselleştiriyor. Toshirō Mifune cephede bir hastayı ameliyat ederken frengi kapan bir cerrahı canlandırıyor ve filmin geri kalanı Mifune'nin kendini sevenlerinden yalıtma ve enfeksiyonun kökünü kurutma çabalarını anlatıyor. Sunulan hastane kliniği, nihai ifadelerini Kızıl *Sakal*'da bulacak birçok olay ve karakter içerse de, durum esasen melodramatiktir zira Mifune'nin diğerlerine hastalığından söz etmemesine dayanmaktadır. Bu melodram savaşın bir hastalık olduğu yönündeki üstü kapalı metaforun yerini alıyor ve söz konusu metafor *Sarhoş Melek* ve *Sersemi Köpek*'teki gibi incelikli bir şekilde ele alınmıyor.

Skandal magazin gazetelerdeki sansasyonel haberciliği eleştiriyor. Bu gazetelerden birinde ünlü bir sanatçı ve şarkıcının cinsel ilişkiye girdiği yönünde asılsız bir haber yayımlanıyor. Kurosawa basının gücünü böyle kötüye kullanmasının savaş sonrasında saplantı halinde



13. ve 14. (Üstte) Kendi kafelerini açma düşleri savaş sonrası yıkıntıları arasındaki fakir çiltin keyfini yerine getiriyor. *Harika Bir Pazar* (Altta) Toplumsal bir metafor olarak hastalık: genç bir doktor (Toshirō Mifune) savaş sonrası Japonya'da frengiyle savaşıyor. *Sessiz Düello* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).



getirilen ifade özgürlüğünün belirtisi olduğunu hissetmişti.⁴⁴ Fakat bu konular gerçek anlamda irdelenmiyor. Film büyük ölçüde, ahlaksız avukat Hiruta (Takashi Shimura), onun veremli kızı ve Hiruta'nın son andaki ahlaki arınma eylemine odaklanıyor. Richie'nin gözlemlediği gibi, "Avukat filme girdiğinde filmin kontrolünü ele geçiriyor."⁴⁵ Psikolojik olarak Hiruta'ya odaklanılması, Kurosawa'nın magazin basınının adaletsizliklerini teşhir etme isteğinin altını boşaltıyor. Zaten Kurosawa filmin planlamadığı bir yönde geliştiğini kabul etmişti.⁴⁶ *Skandal*'daki görsellik, Kurosawa için şaşırtıcı derecede sıradandır ama bu, *Skandal*'dan önce gelen ve Kurosawa'nın fazlasıyla "teknik" dolu olduğunu hissettiği *Serseri Köpek*'in (1949) görsel enerjisine bir tepki de olabilir.⁴⁷

Bu üç filmi gerekli vasatlıklar olarak, Kurosawa'nın büyük eserlerinin (*Gençliğimiz İçin Üzülmeyin* [1946], *Sarhoş Melek* [1948], *Serseri Köpek* [1949] ve *Ikiru* [1952]) meşakkati arasında rahatlamasına imkân tanıyan yapımlar olarak görmek herhalde en iyisi olacaktır.

Kurosawa'nın savaş sonrası dönemdeki ilk filmi olan *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*, doğrudan doğruya kültürel dönüşümle ilgilenmektedir. "Benlik sorununu konu edinmektedir."⁴⁸ Bu film, kararlı bir anlam arayışı içersinde ona biçilen sınıfsal ve cinsel rollerden kopan bir kadın kahraman sunarak bu dönemdeki diğer filmler için başlangıç noktası olur. Yukie (Setsuko Hara) bir üniversite profesörünün kızıdır, evlenmeye müsait bir burjuva kadını olarak piyano ve çiçek aranjmanı konusunda eğitim almıştır. Ama onu bekleyen durağan hayat onda sıkıntı yaratmaktadır ve tutkularını, enerjisini açığa çıkarmak için ilkeli bir kanal aramaktadır. İlk başta aradığı şeyi babasının öğrencilerinden birinde, Japonya'nın savaşa sürüklenişine karşı mücadele eden sol kanat hareketlerde aktif rol alan Noge'de (Susumu Fujita) bulur. Film iki dönüşümü hari-

tasını çıkarıyor: ulusun militarizme gömülüşü ve Yukie'nin, mahrumiyete katlanmasına ve bir topluluğa ilkeli bir bağlılığı korumasına olanak tanıyan benliğin gücüne yükselişi. Noge solcu eylemlerinden ötürü hapse atılır ve hücrelerinde esrarengiz bir biçimde ölür. Artık tek başına kalan Yukie Noge'nin ailesinin fakir köylü hayatlarına katılmaya karar verir, bir çiftçi olarak çalışıp, yaşayarak kendini çiftçilerin yaşam koşullarını iyileştirmeye adar. Fakir bir köye yardım etmek için ailesini ve sınıfsal geçmişini geride bırakması, devasa engeller karşısında azmi, kendi hayatı ve diğerlerinin refahı için sorumluluk alması ve ailesinden, arkadaşlarından, kocasından ve sınıfından koptuğunda yaşadığı varoluşsal yalnızlık; bütün bu özellikler Kurosawa usulü kahramanlık için temel niteliktedir ve Yukie'yi bu modelin ilk tutarlı ifadesi haline getirir.

Film ünlü bir olaydan, üniversite profesörü Yukitoki Takigawa'nın güya solcu düşüncelerinden ötürü görevinden alınışından esinlenmişti. Noge karakteri, savaş esnasında ajan olduğu gerekçesiyle tutuklanıp idam edilen Hotsumi Ozaki'ye dayanıyordu. Tōhō stüdyolarında savaştan hemen sonra yaşanan bir dizi grev esnasında, sol kanat hareketlerin yeniden canlandığı, savaştan önce militarizme karşı muhalefetlerinin ve işgal güçlerinin başlangıçta yumuşak olan işçi politikaları sayesinde artan prestijiyile yükseldiği bir dönemde çekilmiş olması da filmin siyasi arka planını yoğunlaştırıyor.⁴⁹ Bu arka planın bir belirtisi olarak film ulusun militarizmi kucaklayışının sert ve iğneleyici bir tasvirini sunuyor. Fakat Kyōko Hirano filmin siyasi tavrının muğlak ve yumuşak olduğunu öne sürüyor.⁵⁰ Noge'nin savaş karşıtı eylemlerinin ne olduğu tam olarak belirtilmiyor ve Noge bunları Yukie'den gizliyor, Yukie de ölümünün ardından onun çalışmalarını sürdürmüyor. Merkezi karakterlerden biri olan karizmatik solcu Noge'ye rağmen *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*'in siyasi açıdan keskin ya da



15. Ahlaksız avukat Hiruta (Takashi Shimura) ve kurbanı (Toshirō Mifune) *Skandal* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

hatta Marksist bir film olduğunu bile söylemek zor. Filmdeki tutkulu dram zamanının hararetili atmosferini yansıtıyor ve Noge'nin ölümünü takiben film onun anti emperyalist mücadelesinin yerine Yukie'nin çiftçi yaşamına apolitik katılımını koyuyor. Zaten Hirano da bu filmin siyasi odaklı bir filmden ziyade genel SIEB film politikalarının vücut bulmuş hali olduğunu düşünüyor. Olay örgüsü işgal kuvvetlerinin bazı reform programlarını vurgulayacak şekilde inşa edilmiştir: siyasi özgürlüğü temsil eden karakterlerin öne çıkarılması, kadınların özgürleşmesi ve tarım reformu.⁵¹ Hakikaten de Hirano filmin MGBK reformlarını öylesine simgelediğini ve işgal yetkilileri tarafından öylesine iyi karışıldığını düşünüyor ki, yapımını, fakat Kurosawa buna katılmasa da, SIEB'nin üstlenmiş bile olabileceğini öne sürüyor.⁵²

Gençliğimiz İçin Üzülmeyin Kurosawa'nın

merkezinde bir kadının yer aldığı tek filmidir, (karakterlerin birer eskiz gibi olduğu *Güzeller Güzeli*'ni saymazsak) kahramanlığı bir kadının yüzü ile sunduğu tek filmidir.⁵³ Yukie'nin bogucu orta sınıf çevresine tepkileri büyük bir şefkatle ele alınıyor ve burjuva kadınından bir çiftçiye dönüşmesi kültürel güzellik kodlarına gönderme yapılarak perdeye yansıtılıyor.⁵⁴ Yukie yumuşak bluzu ve makyajını kaba çiftçi kıyafetiyle değiştiriyor ve yüzüne sağlıklı bir kırmızılık yayılıyor. Kurosawa kibar, zarif ellerinin piyano çalışını gösteren bir çekimden, pirinç ekmekten kaba-laşmış ellerini gösteren bir çekime geçiş yaparak güzellik ve fiziksel tavır kodlarını inşa eden sınıfsal öğeye açıklık kazandırıyor. Bu görsel sembolizmi ve karşıtlıkları değerlendiren Joan Mellen, çiftçi Yukie'nin, yumuşak ve biraz şımarık bir profesör kızyken olduğundan daha canlı ve daha güzel bir kadın olduğunu belirtmişti.⁵⁵

Fakat Kurosawa sinemasında bir kadın karaktere bir daha asla böylesine ilgi göstermeyecekti. Daha sonraki bütün filmlerde kahramanlar erkek olacak ve Kurosawa'yı cezp edecek felsefi ve dramatik konular kadın erkek ilişkileriyle alakasız olacaktı. Hakikaten de Kurosawa'nın filmlerinin ne kadar 'aseksüel' olduğunu görmek insanı şaşırtıyor. Erotik meselelere neredeyse hiç ilgilenmemeleri bu filmleri, maceraların her zaman için erostan önce geldiği yetişkin eril fantezilerle uyumlu hale getiriyor. Kurosawa'nın dünyası erkeklerin dünyasıdır ve Kurosawa'nın ilgi alanları, cinsellik ya da kadın ve erkeklerin karşılıklı psikolojisi tarafından sulandırılmayacaktır. Bu bakımdan, *Gençliğimiz İçin Üzölmeyin* cinsel kimlik farklılıklarını irdelemekten çok, Kurosawa'nın sinemasında genellikle erkeklerin üstlendiği toplumsal roller ve anlalsal işlevleri bir kadına uyarlıyor. Sam Peckinpah gibi erkek odaklı bir yönetmenden farklı olarak Kurosawa kadınlara karşı bir husumet beslemiyor ama kadınlara olan genel ilgisizliği, filmlerindeki önemli bir noksan olarak görölmelidir.

Gençliğimiz İçin Üzölmeyin Kurosawa usulü kahramanlığın ilk tanımını sunuyor ama bu neredeyse tamamen bir içerik meselesi olarak işleniyor ve oyuncuların performansları aracılığıyla ifade ediliyor. Genelde (kayda değer bir "atlamalı geçiş" [jump-cut] hariç) film, Kurosawa'nın *Sanshirö Sugata*'da sunduğu ve daha sonraki filmlerde genişleteceği çarpıcı görüntülerden yoksun. Dramatik mükemmeliyetine ve performansların samimiliğine karşın, bu film en iyi filmlerinin biçimsel enerjisini taşıyor ve bu Kurosawa'nın istemediği şekilde değiştirilen bir senaryoyu filme çekmek zorunda kalmasının yarattığı hayal kırıklığına bağlı olabilir.⁵⁶ Kurosawa'nın filmlerinin arkasındaki harekete geçirici güç olan birey-költür çekişmesi ortaçağ ve modern, Doğu ve Batı yapılarının çarpışmasını ve bu yapıların estetik dönüşümünü gerek-

tirmişti. Kurosawa'nın filmlerinin dili bu dönüşümü ifade etmeyi öğrenmeliydi. Daha sonraki filmler bunu yaparken, ulusal toparlanma davasına yardım edecek bireyin şekil ve doğasını ve de bu yeni birey için uygun birer temel eğitim olacak sinemasal biçimleri daha ayrıntılı şekilde araştırıcaktı.

En beğenilen filmlerinden biri olan *Sarhoş Melek*'le (1948) birlikte Kurosawa en sonunda bir yönetmen olarak kendine gelmesi gerektiğini hissetmişti.⁵⁷ Bu filmde Kurosawa açıkça, savaş sonrası inşa sürecinde üzerine düşen görevlerle ve buna uygun sinemasal biçimleri aramakla ilgileniyor. Karakterlerini ve anlatısını binaların yıkık birer iskelet olduğu ve kara borsanın hızla yayıldığı ıssız ve darmadağın bir Japonya'nın orta yerine yerleştiriyor.⁵⁸ Savaş çöküşünün gerçeklerini kayda geçiren bir film olarak *Sarhoş Melek* sık sık İtalyan yeni gerçekçilerinin eserleriyle mukayese edilmiştir fakat bu mukayese yanıltıcıdır zira yeni gerçekçiler sönük bir üslubun önemini, yönetmenin filmin malzemesine mümkün olduğunca az müdahale etmek zorunda olduğunu vurgulamışlardır. Bir filmin konusundaki esas hakikatler yorum içermeyen gözlem yoluyla ortaya çıkmalıydı.⁵⁹ *Açık Şehir*'deki Rossellini'nin Anna Magnani'nin müttefik güçlerinin yaklaştığına dair ifadesinden bombalanmış bir binayı gösteren bir çekime geçişi üslupsal müdahalenin ve bir hususu ortaya koymak için kurgunun kullanılmasının nadir bir örneğidir. Yeni gerçekçi filmlerde pek sık rastlanmayan bu tip manipülasyonlar *Sarhoş Melek*'te sıkça görülüyor. Film aleni simgeler olarak ele alınan nesnelerle dolu, tamamen teatral bir tavırla anlatıdaki kaymalara işaret etme işlevi gören bir karakter ve yapısal bir aracın varlığını belli etmek için yapılan bildik tekrarları içeriyor. Kısacası, aynı genel koşullara cevap verse de *Sarhoş Melek* yeni gerçekçi üslupla çekilmiş bir film olarak görölmemeli. Üslup Kurosawa için gizlemeye kalkışamayaca-



16. Yukie (Setsuko Hara) dönüşüm geçirmeden önce, ayrıcalıklı bir profesör kızı olarak karşımızda. *Gençliğimiz İçin Üzülme* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

ğı kadar önemlidir. Dahası Kurosawa De Sica ve Rossellini gibi aleni işçi sınıfı gerçeklikleriyle ilgilenmiyor. Karakterlerinin boğuştuğu sorunlar Dostoyevski'nin yaklaşımında olduğu gibi, hayattan daha büyüktür: bir bisikletin çalınması gibi dünyevi meselelerden ziyade tinsel ve sembolik krizlerdir.

Kurosawa *Sarhoş Melek*'te hasta bir gangsterle, yıkılmış bir şehrin yoksul mahallelerinde çalışan bir doktor arasındaki ilişkiyi inceliyor. Bu ilişkideki dinamikler aracılığıyla Kurosawa Japonya için yeni bir ahlak anlayışını ve yeni bir toplumsal düzeni tasvir etmeye girişiyor. Anlatıya -ve filmin kendisine- kent sakinlerinin çöplerini attıkları ve "filmin merkezi, çekirdeği" olan⁶⁰ devasa, iğrenç bir bataklık hâkim. Meşum bir şekilde kabarcıklar çıkarıyor ve bu bataklık içinde yapışıp kalmış tahta parçaları, bir bisiklet, bir şemsiye ve bir oyuncak görülüyor. Bataklık

imgesi filmin yapılandıran ilkeyi oluşturuyor. Anlatı ve karakterler buraya geri dönüp duruyorlar ve doktorun gangsteri tüberkülozdan kurtarma çabaları onu çürümüş ve mahvolmuş bir dünyanın yıkıcı kodlarından kurtarma girişimidir aynı zamanda. "Akciğerin buraya benziyor," diyor doktor Sanada (Takashi Shimura) Matsunaga'ya (Toshirō Mifune) ve görüntü irinli bataklığı gösteren bir yakın çekime geçiyor. Toplumun savaş zamanında yıkıma uğraması hem yeniden dirilme ümidini hem de bunu başarmanın neredeyse imkânsız olduğu hissini uyandırır. *Sarhoş Melek*'in en kayda değer yanı bu gerilimi sürdürebilmesi, toparlanma ümidini, savaşın lanetli doğasına dair kapsayıcı ve trajik bir vizyon içersinde baki tutabilmesidir.

Kurosawa ilk sekansta anlatısal geometrisini, hikâyesini şekillendirecek nedensel yasaları gözler önüne seriyor. Açılış jeneriği sona erdiğin-

de, pis kokulu yüzeyine şehrin ışıkları yansıyan bataklık gösteren bir yakın çekim sunuluyor. Bunu üç kadını gösteren bir orta mesafeli çekim takip ediyor ve kadınlar kadrajdan çıkarken arka planda bir gitarist beliriyor. Kamera daha sonra gitaristten bataklığa geçiyor ve şehir ışıkları bir kez daha yüzeye yansırken yüzeyde kayıyor. Bu kaydırmalı çekim, Matsunaga çetesinin iki üyesini gösteren bir çekime (biri diğerine bataklık civarında dolaşan sivrisineklerden yakınmaktadır) yapılan geçişle kesiliyor. Daha sonra başka bir geçiş bizi Sanada'nın, Matsunaga'nın elindeki kurşunu çıkartmak için geldiği ofisine götürüyor.

Bu açılış sekansı, Kurosawa'nın filmlerinde sık sık olduğu gibi, temel anlatısal yapıyı görsel olarak açıklamıştır. Filmin koordinatları tanımlanmıştır: bataklık, sivrisinekler ve suç. Sivrisinekler bataklıktan beslenir ve tıpkı gördüğümüz fahişeler gibi, etrafında dolaşırlar ve Sanada'nın gitariste bakıp söylediği gibi "o ne zaman çalsa gelirler." Müzisyen biçimsel bir araçtır, anlatıdaki geçiş anlarını gösterme işlevi üstlenen bir karakterdir. Kamera geniş bir çekimde ona döner ya da onun varlığını açığa çıkarmak için bataklık boyunca kayar. Matsunaga Sanada'ya sarhoş halde yakararak geldiğinde, o gitarını çalar ve çalınan bu gitar Matsunaga'nın patronu olan Okada'nın hapisten döndüğünün işaretidir: Okada da tıpkı Sanada gibi Matsunaga'nın ruhu üzerinde hak iddia eder ama onu yok etmek için yapar bunu.

Olay ve karakterler bataklığın yakınlığı ile sınırlandırılır, kamera olayı ve karakterleri defalarca bataklıkla bağıntılandırır. Bu bağlayıcı çekimler Kurosawa'nın biçimsel bir aracı tekrar etmeyi ne kadar sevdiğini gösteriyor ama ayrıca filmin ortaya serdiği ahlaki denklemin öğelerini tanımlıyorlar. İlk önce Sanada'nın hemşiresi Miyo için ve sonra da Matsunaga için zarif bir bağlantı kuruluyor; bu yerinde bir bağlantıdır

çünkü her ikisi de Sanada'nın iyileştirmeye çalıştığı karakterlerdir. Okada'nın karısı olan Miyo'yu yanına hemşire olarak almıştır ve ona ilgi gösterip, Okada hapisteyken onun duygusal yaralarının iyileşmesine yardımcı olmuştur. Fakat Miyo Okada'nın dönüşü konusunda endişelidir ve sık sık ona gitmesi gerektiğini öne sürer. Bu da Sanada'yla bir akşam yemekte kavga etmelerine neden olur ve Kurosawa bu sahneyi kamerayı Miyo'dan geri doğru yavaş yavaş kaydırıp, shōji perdesini geçip, dışarı çıkararak ve bataklık üzerinde kaydırarak bitirir. Kaydırmalı çekim Miyo'ya yapılan bir sönüslü geçişle kesiliyor ama sonra bir diğer sönüş bizi yine bataklığa geri döndürüyor ve kaydırmalı çekim kaldığı yerden devam edip, gitarciya yapılan bir geçişle sona eriyor. Görüntüler Miyo'yu çürüme ikonografisi bağlamında tanımlamıştır. Aynı görselleştirme Matsunaga için de tekrar edilir. En nihayetinde tedavi için Sanada'ya teslim olup, sarhoş bir baygınlıkla yere yığıldığında kamera kaydırmalı bir çekimle dışarıdaki bataklığa gider ve sonra da gitarciya (ve bir an sonrasında beliren Okada'ya) geçer. Okada ve savaş sonrası dünyanın kurbanları olan Matsunaga ve Miyo bağlayıcı geçişlerle filmdeki merkezi savaş sonrası çöküş simgesiyle bağıntılandırılır. Kamera onların hareket özgürlüğünü, onları dar ve habis bir alana hapseden hareket kalıplarıyla kısıtlar. Daha sonra hapisten yeni çıkmış Okada'yla karşılaştığında bataklığın yanında durmaktadır ve Okada'nın geldiğini bildiren gölgesi ilk önce bataklığın yüzeyinde belirir, daha sonra da Matsunaga'nın üzerine düşer.

Film daha sonra kaydırmalı çekimle bir dizi hareketin izini sürer ve bataklığı merkez alan bir görsel sembolizm kalıbını ortaya koyar. Richie bu kaydırmalı çekimlerin neden/sonuç -bataklık ve hastalık- ilişkisini tanımladığını düşünüyor ama buradaki görsel sembolizm çok katmanlıdır ve işaret ettiği toplumsal gerçeklikler doğrusal bir neden sonuç metaforunun ifade edebilece-

pıncıdan daha karmaşıktır.⁶¹ Bataklik sembolünü ve bunun Sanada ve Matsunaga arasındaki ilişkiyi nasıl yapılandırıldığını daha titiz bir şekilde değerlendirmeliyiz zira bataklik çelişkili bir göstergedir ve bu çelişki film arkasındaki harekete geçirici güçtür. Film ritmi Sanada ve Matsunaga arasındaki, her biri bataklik çekimleriyle haber verilen ve kapanan bir dizi buluşmadan kaynaklanıyor. Doktor gangsteri tüberkülozdan kurtarmak istemektedir ama bu fiziksel bir tedaviden daha fazlası olacaktır. *Ikiru* ve *Kızıl Sakal*'da olduğu gibi, bir bireyin hastalığı daha genel bir toplumsal ve ruhsal hastalığın metaforudur.⁶² Doktor gangstere onun gibi yaşayanların kolayca tüberküloza yakalandığını söylüyor ve aslında akciğerlerindeki rahatsızlıktan daha fazlasına gönderme yapıyor. Matsunaga'yı muayene ediyor ama sürekli iç karartıcı bir teşhis sunuyor; çok fazla yaşayamayacağını ve durumunun ümitsiz olduğunu söylüyor. Bu sözler Matsunaga'yı öfkeliyor ve anlatıdaki dinamikler, bu iki karakter bir araya gelip, tartışıp, kavga edip, ayrılırken ve takıntılı bir şekilde yeniden bir araya gelirken aralarında cereyan eden sürekli gerilimden, çatışma ve kavgalardan besleniyor

Sanada'nın görünüşte yersiz ve aşağılayıcı olan sözleri aslında bir çeşit eğitimidir. Kurosawa Sanada'nın Matsunaga ile ilişkisiyle sinemasındaki toplumsal bir eleştiri içeren ilk gerçek anlamda önemli hoca-öğrenci ilişkisini tanımlamış oluyor. Doktorun verdiği ahlaki eğitim ahlaki ve duygusal şok aracılığıyla, Matsunaga'yı kendi faniliğiyle karşı karşıya bırakarak ve onun bununla yüzleşmesi gerektiğinde ısrar ederek ilerliyor. Bu bakımdan Sanada'nın verdiği eğitim, yanlış cevabı verdiklerinde öğrencilerinin kafasına kütükle vuran Zen hocalarınıninkine benziyor. Sanada Matsunaga'nın yaklaşan ölümünü defalarca yüzüne vuruyor çünkü Matsunaga korkusunu cesaret gösterisi yapıp hava atarak inkâr etmekte-

dir (Kurosawa bunu alaycı bir tavırla betimler: gangsteri ciddiye almaz).

Matsunaga'nın hastalığıyla yüzleşme zorunluluğunun önemine dair bir ipucu Sanada elinden kurşunu çıkardığı zaman ortaya çıkıyor. Sanada zedelenmiş dokuyu temizlerken yarayı, anestezi uygulamaksızın acımasızca açıyor. Matsunaga anesteziye ihtiyacı olduğunu haykırıyor ama Sanada yapmayı reddediyor. Bu Kurosawa'nın savaş sonrası Japonya'ya dair tanımıdır: toplumsal hastalıkla doğrudan bir yüzleşme ve tedaviyi, anestezi olmaksızın kabullenme cesareti. Bu ayrıca sinemasının genel ahlaki duruşu ve Kurosawa'nın hayatından şahsen tecrübe ettiği bir buyruktur. 1923'teki büyük Kantō depreminden sonra Kurosawa ve kardeşi Heigo yıkımı görmeye gitmişler. Grotesk, çürüyen ceset dağlarıyla yüz yüze kaldıklarında kardeşi şöyle demiş, "Eğer korkutucu bir sahne karşısında gözlerini kapatırsan sonuçta korkarsın. Eğer her şeye gözünü kırpmadan bakarsan korkacak bir şey yoktur."⁶³ Ama Sanada'nın Matsunaga'dan yüzleşmesini istediği şey tam olarak nedir?

Gangster doktora, sapkın bir tavırla, kurtarılmak istemediğini, herkesin bir gün öleceğini söylüyor. Matsunaga'nın kendini kadere ve ölümüne teslim edilişi tam da Sanada'nın üstesinden gelmeye çalıştığı şeydir. Sanada Matsunaga'ya onu iyileştirmek istediğini ama bunu ölüp, yakıldıktan sonra yapamayacağını söylüyor. Ona edilegenliğinden kurtulması, değişme, iyileşme cesaretine sahip olması için meydan okuyor; aslında bu, savaş sonrası dönemdeki bütün Japonlara yönelik bir mesajdır. Ama sağlığına kavuşması için Matsunaga'nın Yakuza (gangster) dünyasını bırakması gerekecektir çünkü bu dünya modern hayata uymayan bir davranış biçimini somutlaştırmaktadır. Yakuza kuralları yükümlülük ve kendini feda etme anlayışları üzerinde kurulu, sözleşmeye dayalı, hatta feodal bir insan ilişkisi anlayışıyla uyumlu hiyerarşik bir insan ilişki-



17. Matsunaga (Toshirō Mifune) Kurosawa'nın alegorik *Sarhoş Melek*'inde hastalıklı bedeni ve ruhunu iyileştirmek isteyen doktor Sanada'yla (Takashi Shimura) boğuşuyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

leri modelini gerektirmektedir. İşgal yetkilileri açıkça böyle düşünüyordu. MGBK çete üyeleri arasındaki karşılıklı bir yükümlülük ve hak sistemini içeren kara borsa toplumsal düzenin işgal kuvvetlerini demokrasi programına tehdit oluşturduğunu çünkü bu ilişkilerin "feodal" olduğunu düşünüyordu.⁶⁴ Matsunaga-Okada ikilisinde vücut bulan bu tip ilişkilere dair sunduğu iğnelayici tasvirle *Sarhoş Melek*, daha önceki *Sanshirō Sugata* ve *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar* gibi filmlerin yoksun olduğu dört dörtlük bir toplumsal eleştiriye girişiyor. Kurosawa, bizzat ifade ettiği gibi, "bir neşter alıp, Yakuza'yı teşrih etmek" istemişti.⁶⁵

Patronu Okada'ya karşı yükümlü olan Matsunaga o hapisteyken çetenin bölgesini yönetmiştir. Şehirde yürürken esnaf ona eğilerek selam verir ve bedava mallar sunar. Sanada'yla

konuşmak için bara girdiği de herkes dışarı çıkar ve kalabalık Matsunaga'yı camdan huşu içinde seyreder. Matsunaga yerel hiyerarşide en tepede olmayı sevmektedir ama Yakuza dünyasına karşı yükümlülükleri onu tüberküloz kadar keskin bir şekilde öldürecektir. Ele sıkılan kurşun sadece bir uyarıydı. Okada'nın dönüşü şerefine Matsunaga'ya içmesini buyurması Sanada'nın içkiden uzak dur uyarısına ters düşmektedir ve yaşanan sarhoş sefahat gecesi Matsunaga'nın işini neredeyse bitiren bir kanamayı tetikler.

Sanada'nın bakımı altındayken Matsunaga neden orada olduğu bilmek isteyen Okada tarafından ziyaret edilir. Matsunaga sağlığıyla ilgilenen Sanada'ya borçlu olduğunu söyler ve bu doktoru öfkelenendirir, borçları unutmamasını ve bir hasta gibi davranmasını söyler doktor. Sanada sadece bataklığa ve yol açtığı tüberküloza karşı

değil, ayrıca Matsunaga ve Miyo gibi karakterleri boğan geri kafalı görev, borç ve yükümlülük kurallarına karşı da öfkeli. Okada'nın ziyaretinden sonra Miyo'nun huzuru kaçır ve ona geri dönmeye niyetlenir ama Sanada bunu yapmaması yönünde uyarıda bulunur ve Japonların kendilerini küçük fedakârlıklarla cezalandırmayı sevdiklerini söyler acı bir tonla. Geleneksel teslimiyetçi tepkinin yerine Sanada Miyo'nun kendi hayatını belirleme ve Okada'yla yaşamak isteyip istemediğine karar verme hakkına sahip olduğu konusunda ısrar eder.

Sanada daha önce Mastunaga'ya ona kibarlıktan ötürü geldiğini söylemişti. Gururu bırak, gel ve beni gör demişti Sanada. Tüberkülozun panzehiri sadece tıbbi bir mesele değildir; hiyerarşiler tarafından yapılandırılmamış yeni bir eylem biçimi bulmayı ve gururu, borçluluğu ve geri kalan bütün geleneksel yükleri unutmayı gerektirir. "İrade gücü bütün insani rahatsızlıkları iyileştirebilir," diyor Sanada hastalarına. Bu irade gücü yeni bir toplumsal kurallar takımına gönderme yapıyor ve film bu kuralların gerekliliğini, eski usullerin ne kadar yıkıcı olduğunu göstererek vurguluyor. Zira Matsunaga'nın yazgısı tedavi değil ölümdür ve şansını dert ettiği için yıkıma doğru gider. Okada en sonunda bölgesini ele geçirdiğinde onurunu yitirir ve Sanada bunu istememesine karşın klinikten ayrılıp, Okada'yı hesaplaşmaya kıskırtır. Kavga esnasında bıçaklanır ve tek başına ölür; filmin kodaında Sanada ölümünün anlamsızlığına öfkelenip hayıflanır.

Filmin geri kafalı davranış kurallarına dair eleştirisi bu kavgada çarpıcı bir şekilde görselleştirilir. Boğuşan adamlar yorgunluktan hızlı hızlı nefes alırken ve korkudan yüzlerini vahşi bir şekilde buruştururken, kavga barok açılarla filme alınır. Beceriksiz ve çirkin bir kavgadır bu, özellikle de bir kutu boyayı devirip kaygan zemin üzerinde grotesk bir şekilde kayarlarken, kendi ölümlerinden kaçıp karşısındaki öldürmeye çalış-

şırlarken. Kurosawa -Sanshirō Sugata ve Higaki arasındaki nihai karşılaşmada yaptığı gibi- kavgayı yüceltecek ya da sözde asil bir dram havası katacak görüntüler yaratmaktan veya böyle bir müzik kullanmaktan dikkatle kaçınıyor. Bunun yerine kavgayı, Matsunaga bir palyaço gibi beyaz boyaya bulanmış halde, acınası ve yalnız bir şekilde ölürken trajik ve berbat bir olay olarak filme alıyor.

Daha öncesinde Sanada'nın kâhyası Matsunaga'ya anne babasının olup olmadığını sormuş ve gangster homurdanarak öyle bir şeyinin olmadığını söylemişti. Anne babadan ve onların simgelediği geçmiş bağlarından mahrum olan, savaş kargaşasının alt ettiği, Amerikan cazı ve Batı tarzı gece kulüplerinden hoşlanan Matsunaga yeni ortaya çıkan, geçmişten kopmuş fakat geçmişteki davranış kuralları ve toplumsal ritüellere halen bağlı olan Japon gençliğini temsil ediyor. Bu anlamda, Matsunaga'nın sürekli olarak ilişkilendirildiği bataklık simgesi filmin muğlaklığını ortaya koyuyor. Zira bataklık, bir yandan, Yakuza'nın kendini feda etme ve intiharla bağlantılı kurallarıyla özdeşleştiriliyor. Matsunaga'nın Okada'yla ilişkisi, tıpkı samuray ve efendisinin ilişkisi gibi, bağlılık yemini-ne tabidir. Matsunaga filmin sonunda Okada'yı öldürmeye geldiğinde ikisi birden, uzun, ağır bir sönüş aracılığıyla bataklıkla ilişkilendirilir. Fakat, öte yandan, bataklık tarihsel açıdan yeni bir yozlaşma biçimini, yeni ortaya çıkmış bir kültürel bozulmayı temsil ediyor. Filmin başlarında Kurosawa bataklığı gösteren bir yakın çekimden, Batı cazıyla gümbürdeyen bir hoparlöre geçiş yapıyor. Filmin belgelediği toplumsal kaos ve karmaşa sadece kısa süre önceki bombalamalara ve yaygın hastalıklara değil, ayrıca manzarayı musallat olan ve havayı kulakları tırmalayan bir müzikle dolduran gösterişli, neon ışıklı gece kulüplerine de bağlıdır. Okada filmde ilk kez boy gösterdiğinde, "1. Numara" dans kulübünün

parlak neon tabelası omzunun hemen üzerinden gözükecek şekilde kadraja alınıyor.

Bu Matsunaga'nın kanamayla biten gece Okada'yı ziyaret edeceği kulüptür. Sarhoş Matsunaga yarı ölü vaziyette oturduğu yere yığılıp kaldığında, bir caz grubu çalmaya başlıyor ve Kurosawa, adeta Busby Berkeley'le aşık atarak, grubun solistini (Shizuko Kasagi, abartılı vücut hareketleri savaş sonrası dönemdeki daha liberal atmosferin simgesi olan popüler bir şarkıcı) yakın çekimde göstermek için zarif bir vinç çekimi (crane-shot) kullanıyor. Daha sonra tekrar, müzik inlerken Matsunaga'ya geçiyor. Kurosawa sentaksı Amerikan sinemasından ödünç alarak, Japonya'nın Amerikanlaşması üzerine yorum yapmak için "müzikal" bir sekans sunuyor. Daha da ilginç olan şu ki, yarı ölü Matsunaga'dan gruba geçip, tekrar Matsunaga'ya dönerek, Matsunaga'yı tüberküloz kadar yerel kültürdeki bu rahatsızlığında öldürdüğünü ima ediyor. Batı sinemasının kuralları, çürümenin ve Matsunaga'nın güçten (ve hayattan) düşüşünün gösterenleri olmuştur. Eğer bataklık hastalığın kaynağıysa, başka bir hastalıkla da ilişkilendirilmiştir; Amerikan işgali esnasında ve sonrasında görülen zararlı yabancı etkiler ve Japon kültürünün kaybolması. Amerikan müziği savaştan önce de popüler olmasına karşın Kurosawa Amerikan *boogie-woogie*'sini Yakuza'yı tasvir etmek ve karmaşık, harareti bir kültürel atmosfer hissi uyandırmak için kullanıyor. Filmde ele alındığı haliyle bu etkiler ülkeye neredeyse bombalar kadar zarar vermiştir ve Kurosawa, Yakuza'nın acımasız onur ve yükümlülük ağını birey için (Miyao ve Matsunaga'nın yaralı ruhları için barınak sağlayan Sanada'nın kliniğinde görselleştirilen) güvenli bir alan yaratarak yumuşatmaya çalışsa da, bunu Batı kültürünü kucaklayarak yapmıyor. Batı kültürünün bu filmdeki varlığı -daha sonraki çoğu filmde olduğu gibi- zehirli bir şey olarak hissediliyor.

Sarhoş Melek çifte kimlik kaybını konu alan bir filmidir. Film bu kayıplardan birini olumlu bir şey olarak teşvik eder. Bu Sanada'nın Matsunaga'yı ölüm ve Yakuza kültürü karşısındaki teslimiyetinden, edilgenliğinden kurtarma çabasıdır. Bu kayıp, yeni bir benlik anlayışı şekillendirmenin, bireyin aile, klan ya da ulusun ikincil önemdeki bir uzantısı olduğu toplumsal görenek ve kurumlardan ayrılmanın gerekli olduğunu ima ediyor. Ama bu gerekli ayrılışın bedeli yalıtılmışlık ve yalnızlıktır. Sanada gece kondu mahallelerinde çalışan fakir bir doktordur. Altında arabası ve yaldızlı sigara tabakasıyla eski okul arkadaşı Takahama'yı gördüğünde, eğer mesleğinin para kazanma potansiyelini kullansaydı nerede olabileceğini görür. Matsunaga doktorları sevmediğini söyler. Her zaman para için yalan söyler doktorlar. Sanada değişmeyecek kadar yaşlı olduğundan söz eder üzgün üzgün ve geçmişte kazanabileceği paraları düşünür. Mesleğinin yalıtılmış bir üyesidir ama gecekonduardaki anonim çalışması filmde izlenecek onurlu istikamet olarak teyit edilir. Yerleşik toplumsal kuralların işe yarmayacağı çok açıktır çünkü bireyi zedeleyip, baskı altına alırlar fakat alternatif bir kurallar takımı da henüz ortaya çıkmamıştır. Bu arada, Kurosawa kahramanlarının tek başlarına geleneğe karşı bir duruşu benimsemeleri ve mevcut yol net olmasa da daha iyi bir dünya için savaşmaları konusunda ısrar eder. Sanada'nın yaptığı gibi, insani ıstırapı hafifletmek için çürümüş toplumsal düzenden ayrılmak tek onurlu istikamettir.

Fakat bu istikamet, ikinci bir benlik erozyonu oluşturan daha büyük, ulusal şizofreni nedeniyle karmaşıklaşır. Bu şizofreni Japonya'nın Amerikanlaştırılmasının sonucudur. *Sarhoş Melek* kontrol çıkmış ve tıkanmış, bombalar ve kültürel ithalatların mahvettiği bir dünyayı anlatıyor. "Savaştan hemen sonraki döneme toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasi ve dini kar-



18. Matsunaga çetenin patronu Okada'nın etkisi altına giriyor. *Sarhoş Melek* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

maşa hâkimdi... “İnsanlar” hayatlarındaki yön ve anlamı kaybedip afallamışlardı zira bildikleri Japonya'nın gözleri önünde ezildiğini hissediyorlardı.”⁶⁶ Matsunaga'nın Yakuza arkadaşları tarafından terk edilmiş halde, ölmek üzereyken bataklığın kenarında yığıldığı daha sonraki bir sekansta Kurosawa Matsunaga'yı, Eisenstein'ın kadraj içindeki grafik tasarım montajlarını akla getiren bir dizi son derece parçalı ve istikrarsız kompozisyonla filme alıyor. Matsunaga devrilmiş bir direğe yaslanarak kadrajda bir köşegen oluşturuyor ve sonra Kurosawa bu köşegenin yönünü bir dizi ters alan geçişi ve değişken, eğik kamera açılarıyla değiştiriyor. Bu kompozisyonlar çarpık ve vahşi bir şekilde raydan çıkmış bir dünyayı betimliyor ve kameranın bakış açısı sarhoş gibi yalpalıyor.

Film, Sanada aracılığıyla, teslimiyetçi zihniyete ve savaş sonrası Japonya'da yaygın olan kara

borsa ve suça gösterilen hoşgörüyü karşı öfkeyle haykırıyor ve Sanada'nın Matsunaga'ya yaptırmaya çalıştığı gibi Japonya'nın değişme cesaretine sahip olduğunu vurguluyor. Ama ne yönde bir değişim? Film gerçek bir alternatif sunmuyor. Okada Sanada'ya düpedüz alt ediyor, Okada'nın dünyası Matsunaga'yı geri istiyor ve infaz ediyor ve zaten savaş sonrasındaki atmosfer başlı başına yön duygusunun altını oyuyor. Matsunaga bu çelişkileri içselleştirmiştir, yeni olanın ve kültürünün parçalanışını ete kemiğe bürür. Okada'yla yaptığı kavga esnasında Kurosawa Matsunaga'yı görüntüsünü bölen ve çoğaltan üç panelli bir ayna içinde kadraja alır. Matsunaga'nın ölmekten başka seçeneği yoktur, bataklık ve savaş sonrası Japonya onu zehirlemiştir fakat yine de eski adetlere bağlıdır ve kendini bunlardan kurtaramaz. İki kez, hem geçmiş hem de gelecek tarafından tuzağa düşürülmüş ve katledilmiştir.

Geçmişe açıkça el konmuştur. Savaş geçmişisi silip süpürmüştür. Fakat gelecek de karanlıktır zira kulakları tırmalayan gece kulüpleri bir teselli sunmamaktadır. Sadece şu sınırlı ümit vardır; insan irade gücü ve toplumsal çelişkilerle yüzleşme cesareti aracılığıyla hayatta kalabilir ve gelecek için bir yön bulunabilir.

Film güncel toplumsal bağlamına güçlü bir şekilde müdahil olmuştur ve sunduğu eleştiri daha önceki dingin filmlerdekinden çok daha tutkuludur. Ancak Kurosawa bir çıkmaza saplanmıştır. Kahramanı Sanada alt edilmiştir ve artık bir kap içindeki küllerden ibaret olan Matsunaga, onu seven bir bar kızı şehri terk etmeden önce elinde küllerle bataklığı yanında dururken bataklıkla son bir defa daha ilişkilendirilmiştir. Bu çıkmazdan sıyrılabilen Kurosawa temennileriyle sıyrılır. Sanada'nın artık iyileşmiş olan hastalarından biri onu ziyaret eder ve bu başarıyla neşesi yerine gelen Sanada onunla birlikte yürüyerek savaş sonrası Japonya'daki kalabalıkların arasına karışır ve böylece bir kez daha irade gücünün bütün insani rahatsızlıkları iyileştirebileceğini ilân eder. Onlar kalabalıkta gözden kaybolurken kamera yukarı doğru yükselerek geri çekilir ve Fumio Hayasaka'nın müziği muzaferane bir tonla kabarır. Fakat insan yine de son sözü söyleyenin bataklık olduğu hissine kapılıyor.

Sanada'nın kişisel ve toplumsal reform arzuna ve Yakuza tarafından kontrol edilen dünyanın koşullarını yumuşatma yönündeki acımasız kararlılığına karşın, nihayetinde yapabildiği tek şey, acı bir şekilde ve gerçek bir inanç duymaksızın, Matsunaga'nın kurtarmaya değmediği yorumunda bulunmaktır. Sert bir rüzgâr bataklığın peltemsi sularını titretirken, homurdanarak serserilerin sonunun böyle olduğunu söyler. Kurosawa'nın esasen trajik hayat görüşü var ve bu hassasiyet filmin ahlaki dengesini bozuyor ve toplumsal açıdan müdahil bir film çekme usulünü gerçeğe dönüştürme çabalarını engelliyor.

Kurosawa filmdeki yapısal zayıflıkların farkında olduğuna işaret etmiş ama bunları Toshirō Mifune'nin (Kurosawa'yla ilk kez çalıştığı) bu filmdeki aşırı varlığına bağlamıştı. Mifune'nin bir gangster olarak sergilediği performansın, merkezi karakter olması gereken Takashi Shimura'nın performansını gölgede bıraktığını hissetmişti.⁶⁷ Fakat film Mifune'nin yönetmene baskın çıktığı yönündeki bu izahatı desteklemiyor zira Shimura'nın doktoru da eşit derecede akılda kalıcı ve güçlü bir karakter. Dahası Kurosawa iki aktörü daha sonraki filmlerde de, Shimura genellikle efendi ya da hoca rolünde olacak şekilde bir araya getirmeye devam edecekti. Kurosawa'nın kariyerinin ilkyarısı boyunca, Shimura'nın canlandırdığı karakterler genellikle filmlerin ahlaki merkezini oluşturuyor (*Sarhoş Melek*, *Serseri Köpek*, *Skandal*, *Rashōmon*, *Ikiru*, *Yedi Samuray*) ta ki, 1950'lerin ortalarında *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda (*Record of a Living Being*) itibaren Mifune onun yerini alana dek. Shimura'nın yansıttığı nezaket ve şefkat bu filmlerin ahlaki diyalogu için merkezi önemdedir ve Mifune'nin Shimura'nın yerini almasından sonra durum asla eskisi gibi olmamıştır. Mifune'nin daha sonraki çoğu filmdeki varlığı, Shimura'nın aksine, insanüstüdür ve bu varlığın 'büyütülmesi' savaşlarda kaybedilecek şeylerin daha fazla ve dolayısıyla da, Kurosawa'nın projesine dair endişelerin daha büyük olduğunun belirtisidir.

Sarhoş Melek'in yapısal dengesizlikleri ve tematik muğlaklığı Kurosawa'nın ilk ortak çalışmalarında Mifune'yi kontrol edememesinden başka sebeplerden kaynaklanıyor olabilir. Bence bunlar Kurosawa'nın bakışındaki çok önemli bir karanlığı, kariyerinin bu erken dönemi boyunca zarif bir gerilim içersinde tutulan fakat daha sonra büyük bir güçle ortaya çıkan bir karanlıktan kaynaklanıyor. *Sarhoş Melek*, görüntü ve olayların takıntılı bir şekilde bataklık simgesi etrafında döndüğü, uzamsal ve anlatsal kısıtlamanın



19. *Sersemi Köpek*'te birbiriyle yarışan görsel gerilimler. Sato (Takashi Shimura) bir tanıgı sorgularken, iki geyşa kadrajın köşesinde bir maytabı yakıyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

hâkim olduğu bir film. *Sanshirō Sugata*daki aydınlanma mekânı olan nilüfer göleti, savaş sonrası dünyada bu pislik yuvasına dönüşmüştür. Olaysadece bataklığa yakın olan birkaç mekânda -Sanada'nın kliniği ve civardaki barlar- geçiyor. Bu katı görsel ve anlatsal kısıtlama, filmin ortaya koyduğu merkezi tematik soruyu yaratıyor: iyi insanlar ve insani bir ahlak, yani kurtuluş giden bir yol bu berbat savaş sonrası koşulları içersinde nasıl ortaya çıkabilir?

Film bu soruyu cevaplayamıyor. Bu öfke ve körü körüne bir iyimserliğin hâkim olduğu bir film. "İrade gücü" hüküm sürmelidir. *Sarhoş Melek* Kurosawa'nın savaş sonrası projesindeki merkezi soruyu ortaya koyuyor fakat cevabı bulamıyor ve böylece de harcanan çabayı tehlikeye sokuyor. Ertesi yıl yapılan bir filmde Kurosawa yine bu çıkmazla karşı karşıya kalıyor ama bu

sefer bir çıkış yolu önerebiliyor. *Sersemi Köpek*'te canlı bir savaş sonrası toplumsal ahlak yaratma mücadelesini betimliyor ve böyle bir ahlakı uygulamaya geçirmenin kişisel bedelinin ne olduğunu açıkça gösteriyor. Kurosawa bu meseleleri tür sinemasının tanıdık formülleri içersinde işliyor ve iletiyor. Filmin toplumsal suça yaptığı vurguyu biçimlendiren şey, Kurosawa'nın Georges Simenon'un polisiye romanlarına (ki bu romanlar, tıpkı bu film gibi, tanıdık tür formüllerini yoğun psikolojik dramalara dönüştürüyor) olan düşkünlüğüydü.⁶⁸ *Sersemi Köpek*, azimli polislerin geçtiği yerlerde acılar bırakan bir katil ve hırsız olan "sersemi köpeği" arayışlarını konu alan bir polisiye gerilimdir. Kurosawa *Yüksek ve Alçak*'ta tekrar u formüle dönecektir çünkü bu türde toplumun eksiksiz bir portresini çizemediğini düşünmektedir. Dedektifler suçluyu

ararken boydan boya Japonya görüntüsü ortaya çıkar. *Sarhoş Melek*'teki biçimsel kısıtlamanın aksine, *Serteri Köpek*, savaş sonrası Japonyayı konu alan ve bir çeşit ulusal diriliş destanına dönüşen kapsamlı bir filmidir. Olay pis barların, döküntü evlerin, gece kulüplerinin, salaş pansiyonların, lunaparkların, tren istasyonlarının, restoranların ve otellerin arasında, kir, fakir ve işsizliğin bir araya gelerek cinai eylemleri tetiklediği kavuru-cu sıcak bir yaz mevsiminde geçer.

Serteri Köpek görsel açıdan huzursuz bir film. Kurosawa gece kulüpleri ve dans salonlarında geçen sahnelerde kadraji von Sternbergvari bir karmaşayla dolduruyor, ağlar, sarkan bitkiler ve merdivenler görüntüyü kapatıyor ve karakterler bu engelleri aşarak yollarını tutturmak zorundalar. Kadraja sık sık, gözlerimizi anlatının seyrinden uzaklaştıran dikkat dağıtıcı görsel öğeler koyuyor. Richie'nin belirttiği gibi, "Perde yelpazelerin, katlanmış gazetelerin hareketiyle sürekli dalgalanıyor."⁶⁹ Mekanik olup elle hareket ettirilen bu yelpazelerin dalgalanışı, her yerde hazır ve nazır olan bir görsel enerjiyi alt akıntısı yaratıyor. Polisin bir geysa evinin madamını sorguladığı bir sahnede, iki kadın kadrajın sağ alt köşesinde bir maytap yakıyor ve dedektifin sözleri maytabın ışık yağmuru ile yarışmak zorunda.

Bu görsel huzursuzluk, hızlı kurgulanmış sekansların ve tek bir uzun planda çekilmiş sahnelerin bir arada kullanılmasından da belli oluyor. Bu durum, bütün filme damgasını vuran dinamik bir "ittir ve çek" niteliği yaratıyor.⁷⁰ Açılıştaki iki sekans incelendiğinde bu açıkça görülebilir; ilk sekans bir polisin, Marukami'nin (Toshiro Mifune) silahını nasıl kaybettiğini gösteren bir montajdır, ikincisi ise yankesicilikte uzmanlaşan bir görevliyle konuştuğu ve bir dosyadan faal hırsızların listesine baktığı tek bir sahnedir. Silahı kaybedilişini anlatan açılış sekansı 23 çekimden oluşuyor, perdede iki dakika 45 saniye sürüyor ve sadece 7 saniyelik bir or-

talama uzunluğa sahip, halbuki takip eden tek sahne sadece altı ekimden oluşuyor, dört dakika beş saniye sürüyor ve 31 saniyelik bir ortalama uzunluğa sahip. Fakat bu çekimlerden ikisi perdede sadece birkaç saniye kalan, bilgilendirici eklentilerdir. Eğer bu iki eklenti çıkarılırsa, kalan dört çekimin ortalama uzunluğu 40 saniyedir. Kurosawa filmi bu şekilde yapılandırarak bir patlama ve geri çekilme ritmi yaratabiliyor; geri çekilme esnasında gerilim, başka bir patlayıcı montaja kadar birikmeye devam ediyor.

Kurosawa'nın anlatıdaki geçişleri biçimsel aşırılık anları olarak ele alma eğiliminin bu filmde doruğa çıktığı söylenebilir;⁷¹ örneğin Murakami'nin Asakusa ve Ueno mahallelerindeki araştırmasını gösteren tek bir montaj şaşırtıcı bir şekilde tam sekiz dakika 15 saniye sürüyor. Bu sekans esnasında anlatı tamamen duruyor ve Kurosawa silinmeli kararmaların (wipe), sönüşlerin (dissolves), üst üste bindirmelerin ve sağ, sol, çapraz ve yatay hareketleri ifade eden çekimlerin saltık görsel özelliklerini keşfe çıkıyor. Sekansın büyük bir kısmında, birbiriyle yarışan ve akustik bir montaj gibi kurgulanan çevresel müzik kaynakları hariç, müzik kullanılmıyor.⁷² Polis savaşın yerinden ettiği biri gibi görünmeye çalışarak ortalarda takılırken, yağmura yakalanıp, yemek yerken, salaş bir otelde uyurken, durumdan şüphelenmeyen bir polis tarafından sorgulanırken ve bol bol yürürken anlatı zamanı yeni bir şekilde, süre olarak tecrübe ediliyor. Filmlerde geleneksel olarak kısa anlatısal geçişler sağlamak için kullanılan montaj yapısı başlı başına bir sekansa dönüşüyor ve geçişlerin genellikle yaptığı gibi zamanı daraltmak yerine şaşırtıcı derecede genişletiyor. Bu Kurosawa'nın yarattığı en katışıksız biçimsel sekanstır.

Filmin yapısındaki enerji ve sabırsızlık, toplumsal yeniden inşa görevlerinin aciliyetine dayanıyor. Bir yankesici kalabalık bir otobüste Murakami'nin silahını alıyor ve film

Murakami'nin silahı ve silahı kullanan katili bulma çabalarını kayda geçiriyor. Kurosawa olayın ortasında filme başlıyor. İlk çekimde komiser Nakajima masasından yukarı bakarak "Silahın mı çalındı?" diye haykırıyor ve kamera hızla geri geri kayarak ondan uzaklaşıyor ve sağa geçerek, utancından hafifçe kamburlaşmış Murakami'yi açığa çıkarıyor. Kaydırmalı çekimle dar bir yakın çekimden, her iki karakteri de gösteren bir orta mesafeli çekime geçildiğinde perde alanı, bakış açısını keskin bir şekilde genişleten hızlı hareket bağlamında ifade ediliyor. Sersemletici bakış açısı değişimiyle Kurosawa için tipik olan bu hareket, filmin daha genel ahlaki ve anlatsal yapısı için bir simge oluyor. Murakami yaptığı araştırma esnasında, kendi hayatını ve eylemlerini toplumun diğer bütün üyeleri bağlamında görmeyi öğrenecektir, katil Yusa (Kō Kimura) ise tam tersine sadece tek bir şeyi, kendi hayatta kalma ve kaçma ihtiyacını görecektir. Kurosawa anlatıya *medias res* başlayarak Murakami'yi kaybettiği şeyle, silahıyla ve daha geniş bir yetersizlik, diğerlerinden kopmuş olma hissiyle tanımlama imkânı buluyor. Bu kopukluk Satō'yla (Takashi Shimura), yani Murakami'ni çalıntı silahıyla işlenen suçları soruşturan görevliyle olan ilişkisi aracılığıyla açıkça ortaya konuyor ve tedavi ediliyor.

Silahının yerinde olmadığını fark ettiğinde Murakami Nakajima'ya cezasını çekmeye hazır olduğunu söylüyor ama Nakajima ona böyle konuşmamasını, orduda olmadıklarını söylüyor. Film Murakami'yi kurumsal bir ceza yerine duygusal ve psikolojik bir azaba maruz bırakıyor. Bir kız soyulmuş ve vurulmuştur ve kolunan çıkarılan kurşunun onun silahından çıktığı anlaşıldığında Murakami kızın acısından sorumlu olduğu duygusundan kaçamaz. İstifasını sunar ama Nakajima istifa mektubunu yırtar ve sorumlu hissetse bile cinayet konusunda duyarlı olamayacağını söyler. Murakami'nin üstleri,

özellikle de Satō onun davaya duygularını karıştırmasını daha defalarca eleştirecektir. Kurosawa Murakami'nin davaya, suçlara ve savaş sonrası atmosfere hakim olan kasvet ve suça verdiği tepkileri inceliyor çünkü bu tepkilerde daha iyi bir geleceğe açılan bir vesile bulunabilir.

Bu geleceğin doğası -anlatı, Kurosawa filmlerinde hep olduğu gibi, Satō'nun Murakami'ye sunduğu ahlaki örneğe ve Murakami'nin bu örnekten başlangıçta uzak oluşuna odaklanırken Satō'yla kurulan ilişki aracılığıyla netleştiriliyor. Nakajima gibi Satō da Murakami'yi davaya duygularını karıştırmaması konusunda uyarıyor. Aşırı hassas bir polis iyi değildir, diyor ve eylemlerinin başkaları için doğuracağı sonuçları hatırlatıyor Murakami'ye. Murakami'nin silahını taşıyan hırsızın kim olduğunu bilen bir kara borsacı bir beyzbol maçında görüldüğünde Murakami onu tutuklamak için koşuyor ama Satō onu durdurup, tribünde yapılacak bir tutuklamanın diğerlerine zarar verebileceğini söylüyor.

Satō insanların iyi ve kötü diye ikiye ayrıldığı katı bir iki kutuplu toplum görüşüne sahip. Murakami Yusa'nın acılar içinde geçen hayatı hakkında daha fazla şey öğrendiğinde, Satō'ya Yusa için üzüldüğünü söylüyor ama Satō böyle düşünemeyeceklerini, bir kurdun bir sürü kuzuyu öldürdüğünü söyleyerek karşılık veriyor. Yazarların suçlu zihni çözümleyebileceklerini ama kendisinin suçlu zihinden kötü olduğu için nefret ettiğini söylüyor. Fakat Murakami henüz bu şekilde düşünememektedir. Savaş ona başka şeyler öğretmiştir, koşulların davranışları etkileme gücünü öğretmiştir. Satō'ya savaş esnasında çok kolayca kötüleşen insanlar gördüğünü söyler. Satō aralarındaki farkın yaştan mı yoksa değişen çağdan mı kaynaklandığını merak eder.

Bu, filmin ele aldığı ahlaki ikilemi anlatan merkezi pasajdır. Bu kadar kötü bir zamanda insanlardan iyi davranması nasıl beklenebilir? Eger, Murakami'nin zaman zaman ima ettiği

gibi, iyi davranamıyorlarsa, insan suç ve toplumsal baskının kaçınılmaz olduğu sonucuna varma mecburiyetinden nasıl kaçınabilir? Bu soruya verilecek cevap, Kurosawa'nın müdahil bir sinema oluşturma girişiminin şeklini belirleyecektir. Filmin bu soruna cevabını irdelemek için sadece Murakami'yi değil, ayrıca kendine has özellikleri olan Yusa portresini ve özellikle de ikisi arasındaki ilişkiyi değerlendirmeliyiz. Murakami Yusa için üzölmekle kalmıyor onu anlıyor da, tıpkı Yusa'nın kurbanlarının acısı konusunda benzer bir histen kaçamaması gibi. Bunun nedeni, kısmen, Yusa'nın çalma ihtiyacının ortaya çıkmasına yardımcı olmuş olmasıdır. Murakami'nin silah hırsızı için çalışan bir kıızı tutuklaması Yusa'nın pirinç karnesine el konmasına yol açmıştır. Zaman o kadar kötüdür ki kara borsada geçer akçe yemektir. Pirinç kartı karşılığında silah alınmaktadır ve bu kartı kaybetmesi Yusa'yı hayatta kalabilmek için çalmaya itmştir. Murakami Yusa'nın silahı çaldığı gece hırsızlık yapmadığına işaret ediyor, bu da silahı gerçekten kullanmak istemediğı anlamına geliyor. Sadece kartını kaybetmesi üzerine çalmıştı silahı.

Murakami ayrıca suçluyla arasında bir yakınlık hissediyor. Savaş hem Yusa'nın hem de Murakami'nin servetini yok etmiştir. Yusa suça yönelmiş, Murakami ise çalmaya başladığı anda hayatının tehlikede olacağını hissederek polis olmaya karar vermiştir. Geçmişte yaşadıkları benzer talihsizlikler Murakami'nin hırsızla arasında hissettiğı o bağı doğurmaktadır. Fakat ikisi talihsizliklere farklı tepkiler vermiştir ve Kurosawa filmini bu farklılık eksenine döndürmektedir.

Anlatının büyük bir kısmında Yusa doğrudan görülüyor. Yaşam koşulları kişisel izlenimleri ve insanların ona dair anıları aracılığıyla güçlü bir şekilde aktarılıyor. Yusa'nın kız kardeşi polise onun savaştan sonra tamamen değiştiğini söylüyor. Sırt çantasının çalındığını ve bunun onu kötü yola sevk ettiğini belirtiyor. Polisler

Yusa'nın kaldığı küçük, acınası odayı gösteriyor. Burası küçük, harap bir kulübe (*Yüksek ve Alçak*'taki fidyecinin kaldığı kulübe gibi). Burada karanlıkta oturduğunu, başını ellerinin arasına alıp, ağladığını hatırlıyor kız kardeşi. Polis Yusa'nın sefaletini kayda geçirdiğı bir günlük buluyor. Yusa gñnlükte uyuyamadığını ve sürekli olarak, yağmur yağarken onu eve kadar takip eden kedinin sesini duyduğunu söylüyor. Nasıl olsa öleceğini düşünüp, kediyi öldürmeye karar vermiş, şimdi de kediyi ayağıyla ezmenin nasıl hissettirdiğini hatırlıyor ve kedinin kendisi kadar değersiz olduğu sonucuna varıyor. Yusa yabancılığı ve acınası sefaleti bakımından Kurosawa'nın en sevdiği yazarın, Dostoyevski'nin karakterlerini, Raskolnikov'u ya da "yeraltı adamını" aklı getiriyor. Filmin hırsıza dair çok sesli perspektifi Dostoyevski'nin tasvir şekline çok benziyor. Yusa'nın ruhsal ıstırabının şefkat yüklü tasvirine, eylemlerinin adaletsizliğine dair dehşet yüklü bir farkındalık eşlik ediyor.

Kökeni dikkatli bir şekilde toplumsal ve ekonomik çöküşte bulunan bu eylemler bu kargaşanın belirtileridir. Yusa imparatorun savaşında asker olarak hizmet vermiştir. Evine döndüğünde iş bulamamış ve bütün malları çalınmıştır. Çok kötü bir dönemden geçilmektedir. (İlk başta silahı çalan yankesici kimono giyerek çalışmasıyla ün salmıştı ama o zamandan bu yana elbise giymeye, parfüm kullanmaya başlamış ve saçını perma yaptırmıştır çünkü şansı yaver gitmemiştir.) Yusa kargaşaya, tıpkı *Sarhoş Melek*'te Mastsunaga'nın yaptığı gibi, suçla tepki vermiştir. Fakat Kurosawa, bireylerin hâlâ iyi ve kötü arasında seçim yapma özgürlüğüne sahip olduğunu savlayarak, bunun yetersiz bir tepki olduğunu öne sürüyor. Murakami Yusa'nın kız arkadaşına kötü bir dönemden geçtiklerini ama bunun yanlış eylemler için bir mazeret olmadığını söylüyor. Satō Yusa ve Murakami'nin farklı olduğunu, Murakami'nin "hakiki" olduğu-

nu söylüyor; bu fark filmin can alıcı noktasıdır. Bu bağlamda *Serseri Köpek*'in sonu muğlaktır. Murakami en sonunda Yusa'yı bir tren istasyonunda yakalıyor ve aralarında geçen kavgadan sonra onu tutukluyor. Fakat kavganın sırasında kıyafetlerinin benzerliği ve yapılan uzak çekim ikisinin birbirine karışmasına, zaman zaman kimin kim olduğunun ayırt edilememesine yol açıyor. Kavgadan sonra her ikisi de bir çiçek tarlasında benzer bir duruşla ve simetrik olarak kadrılanmış halde yatarken görüyoruz. Bu sahne Kurosawa'nın iki adamın aynı olduğunu, polis ve katilin her şeyden önce kardeş olduğunu söylediği anlamına geldiği şeklinde yorumlanmıştır. "Her ikisi de insan olduğu için, her birinin köpek ya da kedi, polis ya da hırsız kimliğine büründüğü gerçeği rastlantısaldır... İnsanın kötüyü karşı savaş yapaydır, insanın kendisi, kendi içinde hem kahraman hem de kötü adamdır."⁷³ Ama Kurosawa polis ve hırsızın aynı olduğunu söylemiyor. Yeni bir dünyaya uygun davranış standardını ancak bu ikisi arasındaki zaruri fark üzerinden şekillendirebiliyor. Seçimin kaçınılmazlığı, yani insanı diğer canlılardan ayıran şey konusunda ısrar ederek, benliğin gelişimi için bir yer belirleyebiliyor. Murakami ve Yusa farklı olmalıdır. Aksi taktirde filmin inşa ettiği ahlaki model çökecektir.

Yusa *apres-guerre*'dir diyor Satō. Suçları mevcut toplumsal yıkıntının belirtisi olan hırsız ve katil, savaş ve savaşın sonraki etkileri tarafından ezilen ve deforme edilen bir ulusal benliği temsil etmektedir ve toparlanma süreci bu benliğin bastırılması ve terk edilmesini gerektirmektedir. Bu anlamda, Yusa Murakami'nin kötü ikizidir, sembolik olarak tutuklaması gereken bir *doppelgänger*'dir. Bu tasvirin öne çıkardığı ahlaki öğe, insanların toplumsal koşullar tarafından belirlendiği ama yine de Murakami'nin polis olmaya karar verirken gösterdiği gibi, bu koşullardan bağımsız bir irade ve eylem gücünü

muhafaza ettikleridir. Bu açıdan bakıldığında, *Serseri Köpek* şefkat duyma tehlikesi ve şefkati duymayı bırakma ihtiyacına dair bir filmidir. Satō'nun Murakami'ye yaptığı bütün uyarılar suçluların esasi kötülüğüne dair ihtarlardır. Suçlular kötüdür çünkü farklı bir yol izleme iradesinden yoksundurlar ve lanetlenip, toplumsal dokudan defedilmelidirler. Satō polisin toplumu koruduğunu söylüyor ve Kurosawa Satō'nun huzur içinde uyuyan çocuklarını gösteren çekimlere geçiş yaparak, Satō'nun koruduğu hazine ve dinginliği gösteriyor. Kurosawa daha sonra uyuyan çocuklardan Yusa'nın öldürdüğü bir kadının evindeki terk edilmiş oyuncığa geçiş yaparak, Yusa'nın asıl günahının toplumsal kutsallığı ihlal etmek olduğunu açıkça gösteriyor ve bu ihlal de annenin ölümü ve çocuksuz kalmış oyuncakla simgeleniyor. Çocuklar film boyunca tekrar eden bir motif olarak karşımıza çıkıyor. Kurosawa Satō'nun evindeki bir oyuncakı yakın çekimde uzun uzun gösteriyor ve Yusa'nın kız arkadaşının yaşadığı dairede Satō durup küçük bir oyuncakla bebekle oynuyor. Kurosawa için çocuklar, Dostoyevski için olduğu gibi (çocukların hayatın vahşiliğinin simgesi olduğunu düşünen Sam Peckinpah gibi bir yönetmenin görüşünün aksine) insan hayatının kırılganlığının simgeleridir. Yusa'nın ihlali affedilemez zira bir sonraki kuşağın uyuyan çocuklarını, savaşın küllerinden doğacak ve yeni bir Japonya'da yaşayacak çocukları tehdit etmektedir.

Dahası, Dostoyevski'nin romanındaki Mitya Karamazov gibi Murakami de toplumsal düzenin diğer bütün mensuplarına karşı olan temel sorumluluğunu, hayatlarının karşılıklı olarak birbirine bağımlı olduğunu keşfediyor. Kayıp silahı iki soygun, bir cinayet ve bir de cinayet teşebbüsüne yol açıyor, bütün bunlar onun kurşunlarıyla yapılıyor. "Kendinizi her şey ve herkese karşı sorumlu kıldığınızda, bunun gerçekten böyle olduğunu ve herkes ve her



20. Murakami (Toshiro Mifune) ve Satō katil avında. *Sersemi Köpek* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

şey için suçlunun siz olduğunu hemen görürsünüz,” diye yazmıştı Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*’de. Bunlar Satō ve Murakami’nin toplum muhafızlığının altında yatan ve bundan hiçbir Kurosawa kahramanının kaçamayacağı sözlerdir. Fakat duyguların bir kenara bırakılması yönündeki bu katı derste şöyle bir sorun var; şefkat Satō örnek teşkil ettiği ruhsal katılıkla uyuşmayabilir. Murakami’ye Yusa ve onun gibi suçlulara karşı duygularını zamanla unutacağını söylüyor. Fakat bu tahmin filmde sunulan Yusa tasvirine ters düşüyor. En sonunda yakalandığında Yusa kovalamacadan yorgun düşmüş bir halde tarlada yığılıp kalıyor. Kelepçeleniyor ve yukarı bakıyor, gökyüzü fonu önündeki çiçekleri görüyor ve oradan geçen bir çocuk bandosunun şarkılarını duyuyor. Pişmanlık ve sefalet hissi Yusa’yı tamamen ele geçiriyor ve Yusa’dan durmak bilmeyen uzun, iç parçalayıcı bir fer-

yat yükseliyor. Satō’nun Murakami’ye sarf ettiği kendinden emin sözlerle karşın bu berbat feryadı çok iyi hatırlıyoruz ve muhtemelen Murakami de çok iyi hatırlıyor. Satō’nun sözlerini duyuyor ama ikna olmuyor ve Murakami Yusa’nın feryadı ve Satō’nun iç rahatlatıcı tahmini arasında asılı kalmışken, Kurosawa filmi bitiriyor. Yaşlı ve genç dedektif arasındaki dinamik, baskıcı bir dünyada şefkatli tepkinin yeri ve rolünü merkezi bir sorun olarak alan yeni ve tutarlı bir toplumsal program için verilen mücadeledir. Satō ve Murakami’nin önerdiği modeller arasındaki farklar çözümsüz bırakılıyor ve bu çözümsüzlük filme musallat oluyor.

Filmin bastırıldığı şey ve bunu bastırma enerjisi bu çözümsüzlüğü ele veriyor. Kurosawa Yusa’nın şahsiyetinde suçun doğuşunu ve daha önceden muhtemelen iyi ve kıbar bir adam olan birinin parçalara ayrılışını irdeliyor. Savaş sonra-

sı Japonya'ya dair, detektiflerin araştırması aracılığıyla ortaya çıkan zengin dokulu tasvire karşın, filmin odak noktası sürekli olarak bireysel. Suç bir bireysel tercih meselesi olarak tanımlanıyor. Koşullar ne kadar kötü olursa olsun, insanlar hâlâ nasıl tepki vereceklerini belirleme gücüne sahiptir. Bu konuyla ilgili olarak Kurosawa şunu gözlemlemiştir:

İnsanlar kader denilen şeye tabidir. Bu kader çevreleri ya da hayattaki konumlarından çok bu çevre ve konuma uyum sağlayan kişiliklerinde yatar.⁷⁴

Toplumdaki kusurların suçluların ortaya çıkmasına neden olduğu teorisinde doğruluk payı olduğunu kabul etsem de, hâlâ, bu teoriyi suçun bir savunusu olarak kullananların bu kusurlu toplumda suça başvurmada hayatta kalan birçok insan olduğu gerçeğini göz ardı ettiği kanaatindeyim.⁷⁵

Kurosawa, özerk bireyi savaş sonrası Japonya'da olumlu bir değer olarak savunurken, bireyin seçim alanının aile, sınıf ve klan bağları tarafından kısıtlandığı ve büyük ölçüde belirlendiği yüzlerce yıllık bir gelenegi alt üst ediyor ve bir anlamda tersine çeviriyor. Ama kaderi kişilik içersine yerleştirme, çevreyi bir çeşit fiziksel üstyapı olarak görme yönündeki o büyük adımı atarken Kurosawa'nın dünyası müdahil doğası için esasi önemdeki bir şeyle temasını yitiriyor: toplumsal dünya. *Serseri Köpek*'in huzursuz görsel ve anlatsal enerjisi, filmin ilan ettiği ahlaki proje için ölümcül olabilecek bir anlam alanını (suçun toplumsal olarak inşa edildiğinin kabulünü) içermek ve reddetmek üzere yapılmış bir hile olarak kavranabilir. Filmin büyük bir kısmında, kara borsa anlatıda merkezi bir yer tutsa da, bu kabul söz konusu değil. Fakat iki sekansta yeni ve film için yapısal açıdan rahatsız edici bir perspektif ortaya çıkıyor. Murakami filmin sonunda Yusa'yla karşılaştığında, Murakami vuruluyor ve çamurda boğuşuyorlar, beyaz elbiseleri ter, kan ve kire bulanıyor (ilkel bir sahne). Bu çok önemli

karşılaşmanın gücü, uzaktaki bir piyanodan aniden ve ürkütücü bir şekilde ağaçların arasından süzülerek gelen Mozart müziği ile artırılıyor. Bu ilkel şiddet sahnesinin aksine, Mozart'ın dinginliği gerçek anlamda başka bir dünyadan gelmiş gibidir.⁷⁶ Müzik, açık pencerenin yanında piyano çalışan bir burjuva kızının muntazam, derli toplu evinden gelmektedir. *Gençliğimiz İçin Üzülmenin* bu görüntüyü değerlendirmek için bir bağlam sağlamıştır: bu kız Yukie'nin, şımarık edilgenliği Noge tarafından kibarca kınanan Yukie'nin dönüşüne uğramadan önceki hali gibidir. Burada, *Serseri Köpek*'te kız çalmayı bırakıp, pencereden dışarı bakıp, uzaktaki adamları gördüğünde ve uyuşuk bir esnemeyi bastırıp, çalmaya geri döndüğünde iki sınıf perspektifi kısa bir süre için keşiliyor. Yusa aç, pis ve işsizdir kız ise iyi beslenmiş, iyi giyimlidir ve rahat, temiz bir eve kurulmuştur. Eğer Yusa savaş yıllarının bir mirasıysa, bu kız savaş, yoksulluk ve şiddetin dokunmadığı bir Japonya'nın ve yüzünü pencereden kayıtsızca çevirdiği düşünüldüğünde, burjuvanın halkın acılarından uzaklığının timsalidir. Sınıf farkı ve kayıtsızlığın timsalidir.

Film sınıfın genel bir reddi olarak yapılandırılmıştır. Kız anlatıya sadece kısa süreliğine giriyor ve film insanlar arasındaki asıl önemli ayrımların ahlaki Murakami ve Yusa'yı birbirinden ayıran ahlaki ayrımlar olduğunu iddia ediyor. Fakat böyle bir iddia ancak bir bastırma üzerine inşa edilebilir ve bastırılan şey genelde geri döner, tıpkı burada intikam için döndüğü gibi. Murakami Yusa'nın kız arkadaşı Harumi Namiki'yi sorgularken Yusa'nın ona vitrinde gördüğü pahalı bir elbiseyi almak için hırsızlık yaptığını öğreniyor. Kurosawa ikisini kadrajın karşıt köşelerine yerleştiriyor ve elbise de uzun süre sürdürülen, dengeli bir kompozisyon içersinde aralarında uzanıyor. Murakami Harumi'ye kötü bir dönemden geçiliyor olmasının suçun bahanesi olmadığını söylüyor ama Harumi, *Harika*

Bir Pazar'daki genç çift gibi artık en iyi yaşayanların kötüler olduğunu işaret ediyor. Kötüler iyi yemekler yiyip, iyi giyiniyorlar. Ulusal sefaletten çıkar sağlayanları kast ederek, onların kazanan tarafı oluşturduğunu söylüyor ve böyle bir elbiseyi böyle bir zamanda vitrinde sergilemenin suç olduğunu ekliyor. Hepimiz bu elbiseyi almak için daha kötü şeyler yapmak zorundayız, diye de devam ediyor. Harumi'nin onun ve çevresindeki insanların hayatını mahveden daha büyük toplumsal güçlere dair ani kavrayışı, filmin bireysel seçime ilişkin sunduğu kıssayı alt üst ediyor. Kapitalizm, bolluk ve cinayet, satın alamayacak kadar fakir insanların görmeye zorlandığı bir vitrinde sergilenen elbisede bir araya geliyor. Harumi elbiseyi giydiğinde, olağanüstü, istikrar bozucu bir enerji açığa çıkıyor. Aniden vahşi bir feryat yükseliyor ve Kurosawa, gök gürlemesini takiben, Harumi'nin caddede deli gibi dans edişini gösteren bir dizi eğik açılı yakın çekime geçiyor. Harumi, dansının cinnetimsi havası hızlı kurguyla tekrar edilirken, kendinden geçmiş bir halde mutlu, çok mutlu olduğunu şakıyor. Yeni bir siyasi tanıma filmin görsel simgeselliğini deforme ederek aniden patlak verdiğinde uzam parçalanıyor. Harumi gittikçe daha da hızlı dönerken, gölgesi duvarlarda uçuşurken ve dışarıda gök gürlerken, Murakami dehşete kapılmış bir halde izliyor. Ama bu patlama çabucak bastırılıyor. Harumi'nin annesi elbiseyi yırtıp, dışarı atıyor ve Harumi gözyaşları içinde annesinin dizlerine yığılıyor. Kurosawa yağmurun elbisenin üzerine düşüşünü gösteren bir çekime geçiyor. Su elbisenin zincirlerinden boşalttığı duygusal ateşleri söndürüyor (*Yedi Samuray*'da Manzō, Shino ve Katsushirō arasındaki karşılaşmadan sonra yağmur yine aynı şeyi yapıyor). Yağmur sahneyi arındırırken, film kendini suçun toplumsal, bireyüstü nedenlerini tanıyışından, suçun pahalı malları fakir insanların önünde sallayarak öfke ve bencilliği körükleyen ve toplumu

mal edinimine dayalı bir yaşam idealiyle çürüten bir ekonomide olduğunu kabul edişinden arındırıyor. Ama bu görüntüyü silip süpürmek için artık çok geçtir; olan olmuştur. Murakami istediği kadar varoluşsal seçim yapabilir ama bu böyle elbiseleri Yusa gibi insanlara erişilmez görüntüleriyle işkence ettikleri vitrinlere koyanların gücünü hiç mi hiç etkilemez.

Hem *Serseri Köpek* hem de *Sarhoş Melek* Kurosawa'nın estetik projesinin savaş sonra Japonya karşısında yüzleştiği zorlukları açıkça gösteriyor. Her iki filmin yapısı da Sanada ve Murakami gibi karakterlerin yükümlülükleri ve içine yerleştirildikleri toplumsal bağlamın talepleri arasındaki karşıtlıklar tarafından tanımlanıyor. Bu bağlama karşı mücadeleleri çelişkilidir zira onlar da karanlık yaraları olan Matsunaga ve Yusa kadar bu bağlamın bir parçasıdır. Filmlerin gücü de burada yatıyor: karakterler ve anlatılar çözüme ulaştırılmadan sürdürülen çelişkili kültürel değerlerle yüklü. Mağlup Sanada kalabalığa karışıp, gözden kayboluyor ama amentüsünü inatla sürdürüyor. Murakami Satō'nun himayesinde kalıyor ama Yusa'ya dair yakasını bırakmayan hislerinden kurtulamıyor. Betimledikleri çağ ve sorunlarla zamandaş olan bu filmler, nihayet arayışlarını ve nihayeti reddedişlerini tarihle olan alakalarının yapısal anlamda vücut bulmuş hali olarak gören eşzamanlı bir okumayı gerektiriyor. Çağın siyasi ve ahlaki ikilemelerine nasıl el konacağı sorunu, bu filmleri yönlendiren temel sorulardan biridir ve gördüğümüz gibi, büyük metinsel zenginliğe sahip filmlerin müsebbibi-dir. Fakat el koyma ayartısı çok büyüktü ve filmlerde net bir şekilde hissedilmektedir. Filmler bu ayartıya açıkça yenik düştüğünde çok katmanlı yapıları çöküp, monologumsu bir bakış açısına dönüşüyor, böyle olunca da filmdeki bütün sesler tek bir ses gibi konuluyor ve film programlanmış bir hal alıyor.⁷⁷ Mesela *Skandal*'da olan şey budur. Ama Kurosawa bunun olmasına nadiren

izin veriyor. Kültürel çatışma konusunda çok hassas. Nihayeti reddetmek için kullanılan çeşitli metinsel stratejiler görüyoruz. Bu stratejilerin en karmaşık ve en incelikli olanıyla bu dönemin doruk noktasını oluşturan eserde, Kurosawa'nın ahlaki vizyonunun olgunlaşmasını temsil eden filmde, yani *Ikiru*'da karşılaşılıyor. *Ikiru*'nun metinsel yapısı daha önceki filmlerdeki kararsızlıklara yaslanıyor ve bunları genişletiyor, bu nedenle daha önceki filmlerin çözümsüzlüğüne ve bu filmleri besleyen kültürel çelişkilere bir cevap olarak görülebilir. Ama *Ikiru* ahlaki açıdan eksiksiz bir vizyonun koordinatlarını keşfetmek anlamında bu filmlerin ötesine geçiyor ve bu vizyonu, bu vizyonu tanımlayan, çözümleyen ve sorgulayan bir biçimsel yapı içersinde sürdürüyor. *Ikiru* Kurosawa'nın en radikal biçimsel deneyleri ve insani duyguların doğasına dair -özellikle de sinemasal imgeyle yapılandırılması bağlamında- en derinlikli soruşturmaları arasında yer alıyor.

Serseri Köpek toplumun muhafızlarının insani duygularını bir kenara bırakma mecburiyeti ve bunu yapmanın imkânsızlığı ve tehlikelerine dair bir meseldi. Kurosawa, tıpkı Dostoyevski gibi, aşağılık bir dünyada şefkatin doğası ve ikiyüzlülüğü ile ilgileniyor. Kızıl *Sakal*'daki genç doktor deli hastasına sempatiyle karşılık verdiğinde ölümün eşiğine geliyor ve *Yüksek ve Alçak*'ın sonunda sanayici fidyecinin onun ortak, insani bir dayanışma kurma girişimini neden reddettiğini asla anlayamıyor. Duyguların dünyevi yozlaşma tarafından çarpıtılmasına ve toplumun kendi suretinden kendi kurbanlarını yaratma şekline duyulan bu ilgi Brecht'te de görülüyordu.⁷⁸ Kurosawa ve Brecht'in eserleri arasındaki yakınlığa daha önceden dikkat çekilmişti. (Bu arada, Kurosawa Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera*'sındaki müziği *Sarhoş Melek* için kullanmak istediğini belirtmişti.⁷⁹) İkisinin de eserleri savaş ve militarizm sorunlarına birer cevap olarak tasarlanmıştır. Bu ilişkiyi şimdi daha

kapsamlı şekilde değerlendirmek uygun olacak, zira Kurosawa'nın *Ikiru*'daki kaygıları Brecht'in projesinin bağlamına çok yakın duruyor.

Bilindiği üzere, Brecht seyircide eleştirel-likten uzak tepkiler uyandıran sanat eserlerine güvenmiyordu. Bunun yerine, haz ve aklın karışımını vurgulamıştı. Brecht'in tiyatroyu dünyadaki koşulları değiştirmek ve iyileştirmek için kullanma düsturu onu toplumun baskın imgelelerini pekiştiren estetik stratejileri reddetmeye itmişti, böylece seyircilerin eleştirel yetilerini harekete geçirebilirdi. Oyunlarındaki karakterlerin empati kurmak için değil, anlaşılacak için orada olduğunu söylemişti. "Duygular kişiye özel ve sınırlıdır. Bunun aksine akıl, bir hayli kapsamlı ve güvenilirdir."⁸⁰ Brecht insanları, bir oyunun bakış açısının herhangi bir öğede kolayca tespit edilmekten çok teatral öğelerin (karakterler, hareketler, diyaloglar, set tasarımı, yansıma görüntü ve yazılar) çok sesli bir montajından ortaya çıkacağı bir çeşit "bileşik görme"ye davet ediyordu.⁸¹ Her şeyden önemlisi, Brecht seyircinin özdeşleştirme süreçleri aracılığıyla sahnedeki eyleme dahil edilen biri olmaktan çok bir gözlemci olduğunu ve oyunun da insan hayatının değişime açık bir süreç olduğunun altını çizerek sıçrama, eğilip bükülme ve montajlarla dolu, dogrusal olmayan bir yapı olduğunu vurguluyordu.

Kurosawa da kendini *Ikiru*'da diğer birçok filmde olduğu gibi "oluşmamış" karakterlere, filmin ahlaki dönüşümlerini inceleyip, ayrıntılı bir toplumsal bağlama oturttuğu, hayatına yeni başlayan karakterlere adıyor.⁸² Kurosawa'nın filmlerindeki kahramanlar (Kambei, Niide, Watanabe) seyirciler için açık birer modeldir ama davranışlarıyla somutlaştırdıkları değerler bir "bileşik görme" aracılığıyla iletilir; verilen sorumlu yaşam dersleri, karşıt değerleri kahramanın sunduğu örneklerle çekişen diğer sesler yaratan toplumsal düzenin süzgecinden geçer ve bazen de toplumsal düzen tarafından çarpı-

tılır. *Serseri Köpek* ve *Sarhoş Melek*'te bu çekişme olağanüstü bir estetik güç yaratıyor fakat ayrıca kahramanın sunduğu ahlaki örnekleri tasarlanan rotadan çıkarma tehdidi doğuruyor. Bunun aksine *Ikiru*'da daha incelikli ve dikkatle tasarlanmış bir yapı rotadan çıkmaya mani oluyor. *Ikiru*'ya alışılmadık vizyon açıklığı hâkim fakat bu açıklık "bileşik görme"nin kurban edilmesini gerektirmiyor. Anlatı doğrusal değil ve biçimine Brecht'in sözünü ettiği sıçrama, eğilip bükülme ve montajlar damgasını vuruyor. *Ikiru*'daki biçimsel deneyelliğin tek bir merkezi amacı var: seyircilerin duygusal tepkilerini kontrol ederek ve kısıtlayarak filmin odağını keskinleştirmek. Ölmek üzere olduğunu bilen bir adamın son aylarını anlatan bir film, çok sayıda televizyon filminin gösterdiği gibi, doğası gereği vasatlığa düşme tehdidi altındadır. Yine de *Ikiru*'nun biçimi bunun olmasını engelliyor ve filmin didaktik görevine katkıda bulunuyor. Bu görev ve amaç, Brecht'in Kurosawa'nın sinemasıyla çarpıcı bir şekilde ilintili olan bir beyanatıyla en iyi şekilde açıklığa kavuşturulabilir:

Tek başına empati, kahramanı taklit etme isteği uyandırabilir ama taklit etme yetisini pek yaratamaz. Eger bir duygu etkili olacaksa, sadece içgüdüsel olarak değil ama ayrıca anlayışla edinilmelidir. Doğru bir tavrın taklit edilebilmesi için ilk önce söz konusu ilkenin tasvir edilenlerle utatıp aynı olmayan durumlara da uygulanabileceği anlaşılmalıdır. Kahramanı körü körüne taklitten ziyade bilinçli taklidi teşvik edecek şekilde sunmak tiyatronun görevidir.⁶³

Kahramanı seyirciyi körleştirmekten ziyade seyirciyle iletişim kurmak için kullanmak: Kurosawa'nın derinlemesine hissettiği amacı budur. *Ikiru* da Kurosawa, seyircinin empatik tepkisini sınırlayarak arınmadan ziyade aydınlanmaya yol açmaya çalışıyor. Eger *Serseri Köpek* karakterlerin duygusal tepkilerini terbiye etme ihtiyacını konu alıyorsa, bu sorun bu filmin içeriği bağla-

mında var oluyorsa, Kurosawa bu sorunu *Ikiru*'da yapı ve biçim düzeyinde tekrar ele alıyor.

Ikiru iki kısımdan oluşuyor. İlk kısım belediye Halkla İlişkiler Bölümü'nden sorumlu bir memur olan Kanji Watanabe'nin (Takashi Shimura), mide kanserinden ölmek üzere olduğunu öğrendiğinde verdiği tepkileri konu alıyor. Zamansal ve uzamsal olarak daha kısıtlı olan ikinci kısım ailesi ve iş arkadaşlarının Watanabe'nin cenazesindeki tavırlarını inceliyor. Memur bu kısmın büyük bir bölümünde mevcut değil, sadece kısa geri dönüşlerde karşımıza çıkıyor ama mevcut olmayışı filmin biçimsel tasarımında merkezi bir öneme sahip. Bu, ikinci kısmın odağı Watanabe'den hayatındaki diğer insanlara kaydırması meselesi değil sadece. Kurosawa bir bakış açısı montajı, seyircinin tek bir hâkim görüş noktasında durmasına mani olan bir dizi akışkan, değişken bakış açısı inşa ederken, Watanabe film boyuca defalarca ortadan kaybolmuştu. Karakterlerin ve kameranın somutlaştırdığı bakış açısı aldatıcıdır ve bildiğimizi sandığımız şey ya da anlatıda durduğumuzu sandığımız yer ile gerçek durum arasında vuku bulan sürekli bir kaymayı ortaya koyar. Anlatı Watanabe'nin ortadan kaybolduğu ve diğer karakterlerin onun yokluğunu izah etmeye çalıştığı ve olaylar birbirini engeller, kopya eder ya da birbirinin etrafına dolanırken, zamansal ilişkilerin belirsizleştiği bir dizi sıçrama ya da boşlukla ilerliyor. Watanabe'nin bilinci, tıpkı *Yurttaş Kane*'deki "Rosebud"ın anlamı gibi, anlatıdaki merkezi muamma oluyor; karakterler bu bilinci, toplumsal düzenle uyumlu olacak şekillerde yeniden oluşturmaya çalışıyorlar. Film bu çabalar, anlatıcı tarafından sağlanan bilgi ve Watanabe'nin doğrudan gözlemleri arasında gidip geliyor. Bu değişken bakış açılarından da bir "bileşik görme," bu Brechtvari kahramana dair sentezli, bütün her şeyi kapsayan bir kavrayış ortaya çıkıyor.

Richie'nin belirttiği gibi, Watanabe hastalığıyla tanımlanıyor⁶⁴ (*Sarhoş Melek*'teki Matsunaga gibi). Filmin ilk görüntüsü kanseri gösteren bir röntgen ve anlatıcı bize bunun semptomlarının önemini henüz tam olarak anlamamış olan ana karaktere ait olduğunu söylüyor. Röntgen görüntüsünden bir sönüşle, Watanabe'yi masasındaki kâğıtları karıştırırken yarı yakın çekimde gösteren bir önsel kadrajlamaya geçiliyor. Kurosawa bu kadrajı uzun süre korurken anlatıcı bize memur hakkında daha fazla bilgi veriyor: ofis rutini onu öylesine ölgünleştirmiştir ki artık bir canlıdan çok bir ceset gibidir, bütün insiyatifi kaybetmiştir ve sadece hayatta sürüklenip gitmektedir. Daha sonra anlatıcı, retorik bir soru olarak, bunun normal olup olmadığını soruyor ve sonra soruyu tekrar ediyor. Röntgen, anlatıcı, önsel kadrajlama: bu, gerilimi ortadan kaldıran ve bakış açısını uzaklaştıran (ya da, Brecht'e göre, yabancılaştıran) karakterin tamamıyla biçimsel bir temsildir. Seyircinin kahramanla doğrudan, aracısız temas kurmasına asla izin verilmeyecektir.

Bir grup varoş sakini Halkla İlişkiler Bölümü'ne gelip, mahallelerindeki pislik yuvası bir lağım çukurunun (yine sivrisinek dolu bir bataklık) temizlenmesini ve alanın parka çevrilmesini rica ediyorlar. Watanabe bir muavinden onları Bayındırlık İşleri'ne göndermesini istiyor, böylece Kurosawa'nın en etkili sekanslarından biri, akıl almaz bürokratik mantığa dair bir montaj başlıyor; sonu gelmez bir memurlar dizisi varoş sakinlerini diğer bölümlere sürüklüyor. Montajın sonunda, varoş sakinleri tekrar Halkla İlişkiler Bölümü'ne gönderildiğinde içlerinden biri (işgal reformlarına gönderme yaparak) burada demokrasi yok diye haykırıyor ve oradan ayrılıyorlar. Watanabe'nin onların tepkisi ve onlara yapılan muamelenin adaletsizliği karşısında utanan muavini onların peşinden koşarak yapabileceği bir şey olmadığını, Watanabe'nin o gün

orada olmadığını söylüyor.

Bu bilgi anlatıdaki ilk karartıyı tesis ediyor, ki bunun böyle olduğu ancak geri dönüp bakıldığında anlaşılıyor. Sekansın, Watanabe'nin grubu Bayındırlık Bölümü'ne gönderilmesi talimatından montajın mantıksal olarak ardıl başlangıcına yapılan doğrudan geçişi içeren kurgulanış şekline otürü, grubun belediye binasındaki turları bir gün içerisinde attığını varsayıyoruz. Dolayısıyla hikâyenin büyük bir kısmının anlatılmadığını, bu esnada da Watanabe'nin ortadan kaybolduğunu öğrendiğimizde şoke oluyoruz. Watanabe'nin hastanede olduğu açıklık kazanana kadar birçok sahne geçiyor, böylece merkezi karakterle temas daha da geciktiriliyor. Boş masasını gösteren bir çekim, ofis memurlarının Watanabe'nin devamlılık kaydından ve ofiste olmayışının tuhaflığından söz ettiği üç sahneye yol açıyor. Bunlar olurken filmin temel yapısı tesis ediliyor: Watanabe, anlatının, davranışları için varsayımlar üreterek kapatmaya ve yola getirmeye çalıştığı bir metinsel boşluk olarak kendini belli edecektir. Bu yola getirme çabasının ardında bir bombayı etkisiz hale getirme çabasının ardındaki aynı aciliyet yatmaktadır zira Watanabe yerleşik toplum karşısında yıkıcı bir örneği temsil etmektedir.

Bu sekansın hemen ardından bir diğer algı çarpıtması daha geliyor. Memurlar şeflerinin boş masasına bakarken, yapılan bir geçiş bizi Watanabe'nin röntgen odasından çıktığı hastane koridoruna götürüyor. Watanabe koridordan merdivenlere geçerken çok tuhaf bir sönüş bu hareketi kesintiye uğrattırıyor ve Watanabe'yi merdivenleri çıkarken gösteren yeni bir konuma yerleştiriyor⁶⁵ Süreklilik kurgusu mantığına göre bu kabul edilemez bir sönüştür zira anlatısal zaman ya da uzamda yeterli değişim gerçekleşmemiştir. Yine de bu filmdeki birçok bakış açısı çarpıtmasından biridir (ve Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'ndeki benzer sönüş kullanımının kaynağı olabilir.)



21. Watanabe'nin (Takashi Shimura) ölümle yaşadığı yoğun kişisel yüzleşme etrafındakileri yabancılaştırıyor ve toplumsal düzene meydan okuyor. *Ikiru* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

Anlatıdaki ikinci önemli boşluk Watanabe'nin kanser olduğunu ondan saklayan ve bunun yerine hafif bir ülserle yakalandığını söyleyen doktorla karşılaşmasını takiben gerçekleşiyor. Watanabe "ülser"i kanser için kullanılan bir şifreli kelime olduğunu bildiği için oradan ümitsizlik içinde ayrılıyor ve sahne röntgenin yakın çekimiyle sona eriyor. Kurosawa daha sonra Watanabe'yi caddeyi yürürken gösteren bir sahneye geçiyor ve sahneye Watanabe'nin takıntılı akli durumunu temsil eden ekspresyonist sessizlik eşlik ediyor. Bu sessizlik ayrıca karakter ve çevresi arasındaki biçimsel kopukluğu pekiştiriyor. Watanabe kaldırım kenarında duruyor ama kamera kaydırmalı bir çekimle ondan uzaklaşıyor, caddeyi geçerek trafiğe karışıyor ve sesin geri gelmesiyle birlikte trafik birden kük-

rüyor. Bu kaydırmalı çekim Watanabe'yi geride bırakma ve temel metinsel stratejiyi özetler şekilde bizi ondan uzaklaştırma tehdidi savuruyor. Kurosawa mecazi hareket anlayışını bir kez daha gösteriyor: kaydırmalı çekim filmi yapılandıran ilkeyi görselleştiriyor. Kurosawa bu kaydırmalı çekimden bir "boş" bakış açısı çekimine geçiyor, yine bir kaydırmalı çekimle bu sefer bir nesneye, alacakaranlıkta önden çekilen bir eve doğru yaklaşıyor. Bir Amerikan pop şarkısı duyuluyor ama bunun Fumio Hayasaka'nın film müziğine ait olup olmadığı belli olmuyor. Daha sonra olmadığı ortaya çıkıyor. Şarkıyı Watanabe'nin bir ters alan geçişiyle gösterilen oğlu Mitsuo ve karısı Kazue mırıldanıyor. Ama uzun, esrarengiz kaydırmalı çekim filmde bir diğer algısal boşluk yaratmıştır ve biz bunun Watanabe tarafından

doldurulmasını bekliyoruz çünkü hastaneden eve dönen kişi o. Ama kameranın bakış açısının sahibinin henüz karşılaşmadığımız karakterler olduğu ortaya çıkıyor. Mitsuo ve Kazue paradan, elde edecekleri kazançlardan ve Watanabe'nin emeklilik maaşını nasıl ellerinde tutacaklarından konuşmaya başlıyorlar.

Filmin yapmaya başladığı algısal hileler anlamsal bilginin pürüzsüz, doğrusal bir şekilde yayılımının altını oyuyor. Bir dizi bakış açısı engellemesi ve yanlış anlama gerçekleşiyor. Ve bunlar film tarafından massedilip, filmin birincil teması haline getiriliyor. Bunlar Watanabe'nin karısının ölümünün ardından Mitsuo'yu yetiştirişini hatırladığı uzun bir montajda bilhassa dokunaklı bir şekilde ortaya konuyor. Hatıralar, geri döndüklerinde Watanabe'yi odalarında bulmalarını takiben Mitsuo ve Kazue'yle Watanabe arasındaki bir kavgayı takip ediyor. Watanabe'yi davranışının uygunsuzluğundan ötürü azarlıyorlar. Watanabe bir şey söylemiyor ama biz Watanabe'nin onlara kansere yakalandığı söylemek istediğini biliyoruz. Sessizce alt kata, uyuduğu yere iniyor. Watanabe durumundan oğluna asla söz etmeyecek ve genç adam sonuçta acı ve kafa karışıklığı içersinde olacak, babasının sessizliğinin sebebini ve kendi bencil davranışının bu sessizlikte oynadığı rolü anlayamayacak.

Watanabe alt kattan Mitsuo ve Kazue'nin kıkırdama ve gülüşlerini duyuyor ve bu çaresizliğini daha da yoğunlaştırıyor. Bunu takip eden montaj Kurosawa'nın en üst düzey yaratılarından biridir, bir dizi ustalıklı işitsel ve görsel karşı noktalar tarafından yapılandırılmıştır. Kurosawa geçmişe bir girip bir çıkarak Watanabe'yi karısının yatırı önünde diz çökmüşken gösteren çekimlerle daha önceki yıllara ait görüntüleri art arda sıralıyor ve Kazue'nin üst kattaki teybinden gelen romantik pop şarkısının melodilerini, anı görüntülerine eşlik eden metronomik bir ağıtla dengeliyor. Kazue'nin portresini gösteren bir

yakın çekimden, bir sönüşle Kazue'nin ölü bedenini taşıyan cenaze arabasına geçiş yapılıyor. Tam tamına Watanabe'nin portreye bakarken kadrajlandığı şekilde kadrajlanan küçük Mitsuo annesinin onları arkada bıraktığını haykırıyor ve babası onu kucaklıyor. Cenaze arabası köşeyi dönüp, göden kayboluyor.

Ayrılığa ilişkin bu ilk hatıradan hareketle montaj ayrılıklar ve duygusal yıkımlarla dolu bir hayatın izini sürüyor. Watanabe'nin erkek kardeşi yeniden evlenmemekle hata ettiğini, Mitsuo'nun bundan sandığı kadar memnun olmayacağını, yaşı ilerledikçe babasının onun için engel teşkil edeceğini söylüyor. Bu geri dönüş esnasında, sanki amcasının sözlerine cevap verir gibi Mitsuo'nun "Baba," diye seslendiği duyuluyor ve sekans tekrar şimdiki zamana geçerken ses duyulmaya devam ediyor. Mitsuo üst kattan kapıyı kilitlemesi için Watanabe'ye sesleniyor. Watanabe kapıyı sürgülerken, çağrışıma sebep olan bir ses bir sonraki geri dönüş zemin hazırlıyor. Vurulan bir topu sesinin ardından Watanabe'nin Mitsuo'nun köşe noktaları dönmelerini izlediği ve yanındaki adama "Bu benim oğlum" diye böbürlendiği bir maça geçiş yapılıyor. Ama Mitsuo zamandan çılmaya çalışırken maçtan atılıyor ve Watanabe hayal kırıklığı ve utanç içersinde ağır ağır yerine oturuyor. Burada olağanüstü bir hareket koreografisi yapılıyor. Kamera Watanabe'yle birlikte aşağı kayıyor, kadrajda aşağı inen Watanabe ve yukarı çıkan arka plan arasında bir uyumsuzluk yaratıyor. Bu zıt hareket katmanları sonraki iki çekime de genişletiliyor. Aşağı kayışın orta yerinde film Watanabe'nin önsel olarak kadrajlanmış halde, eş zamanlı olarak yukarı ve aşağı kayan kameraya bakarken görüldüğü şimdiki zamana geçiş yapıyor, böylece Watanabe yine yukarı doğru kayan bir arka planın önünde aşağı iniyormuş gibi görünüyor. "Mitsuo" diye haykırıyor ama bu senkronize olmayan bir haykırış : ağzı kapalı kalıyor.

Haykırış ve hareket bir sonraki çekimde devam ediyor. Watanabe aşağı inen ve böylece yukarı doğru çıkan arka planla bir uyumsuzluk oluşturan bir hastane asansöründe Mitsuo'nun yanında duruyor. Bu üç çekimde Kurosawa Watanabe ve çevresi arasındaki aynı perspektif kopmalarını elde etmek için kamerayı aşağı kaydırıyor, yukarı kaydırıyor ve bir de aşağı inen asansör kullanıyor. Watanabe oğluna sesleniyor ve apandisit ameliyatında korkulacak bir şey olmadığını ama yanında kalamayacağını söylüyor. Ofise dönmesi gerekiyor. Mitsuo tekerli sandalyeyle oradan uzaklaşırken bir geçiş bizi şimdiki zamana döndürüyor. Senkronize olmayan "Mitsuo" haykırışı yeniden duyulurken Watanabe oğlunun odasına çıkan merdivenlere ilerliyor. Daha sonra bir geçişle bir diğer ayrılık sahnesi sunuluyor: Mitsuo savaşa gidiyor. Tren onu götürmeden hemen önce Watanabe'yi kavıyor ve "Baba" diye haykırıyor ve ona, tren ayrılırken yankılanmaya devam eden, senkronize olmayan o ertesi "Mitsuo" haykırışı karşılık veriyor ve bir sonuç bizi şimdiki zamana döndürüyor.

Bu sekans boyunca baba ve oğul arasındaki travma, yıkım, hayal kırıklığı ve yabancılaşma sahneleri geçmiş olmuştuk olabilecek şeylerin iyice katılmış fosiline dönüştürmüştür. Bu geçmiş aralarında ağır bir yük gibi asılı duruyor, mevcut ilişkilerini ikiye bölüyor ama montajın biçimsel yapısı zamansal kadrâjların iç içe geçmesinde ısrar ediyor. Çağrışımlı geçişler ve işitsel, görsel bağlantılar geçmiş ve şimdi arasında bir süreklilik inşa ediyor, bu telafi edilememiş yıkımlar ve çaresizlikle dolu bir süreklilik olsa bile. Bu Watanabe'nin bir kahramana dönüşürken üstesinden geldiği mirastır. Kahraman ve çevresi arasındaki, montajın orta kısmı boyunca tekrarlanan görsel uyumsuzluklar bu ruhsal yolculuğun kenar çizgilerini belirliyor. Zira Watanabe modern Japon toplumunun kurumsal çerçevelerinden, yani aile ve arkadaşlardan koparak,

bunlara karşı çıkıp, bunları reddederek geliyor ve Mitsuo, Kazue ve mesai arkadaşları için bir muammaya dönüşüyor.

Montajın sonu, sanki bu yeni yeni baş gösteren potansiyeli onaylar gibi, Watanabe'nin anlatıdan üçüncü kez kayboluşuna zemin hazırlıyor. Montaj sekansı, Watanabe'nin otuz yıllık hizmetin anısını yaşatan ofis plakatlerinin yakın çekimleriyle, acı dolu ağlayış seslerinin yıkıcı bir şekilde peş peşe dizilmesiyle son eriyor. Bundan sonra, Watanabe'nin bir kez daha gözden kaybolduğunu öğreniyoruz. Bir dizi sahnede çeşitli karakterler nerede olabileceğine dair tahmin yürütüyor. Ofisten bir memur evini ziyaret ediyor ve kahyadan yaşlı adamın her zamanki gibi her gün ofise gitmek için evden çıkıp çıktığını öğreniyor ve Watanabe'in işe gelmediğini söyleyerek karşılık veriyor. Bir sonraki sahnede Kazue haberleri vermesi için Mitsuo'yu çağırıyor. "Ne yaptığını merak ediyorum," diyor Mitsuo. Takip eden sahnede memurlar dedikodu yapıyor. "Ailesi şaşkına dönmüş," diyor içlerinden biri. Bu sekansın son sahnesinde Mitsuo amcasını ziyaret ediyor ve Watanabe'nin 50,000 yen çektiğini söylüyor, amcası da muhtemelen bir metres bulmuştur, diye tahmin yürütüyor.

Sekans daha sonra, romantik bir romancı'nın kafe sahibinden uyku hâpı almaya çalıştığı bir yol kenarı kafesine geçiyor. Watanabe anlatıya ancak bu konuşmanın sonunda, varlığı kafenin gölgeleri arasında açık edildiğinde tekrar giriyor. O ana kadarki hayatına bir protesto mahiyetinde romancıyla birlikte felekten bir gece alıyor ve modern, Batılılaşmış Japonya'nın keyfini çıkartıyor: langırt makineleri, birahaneler, üflemeli grupları, caz grupları, dans salonları, striptiz şovları. Sahneler kalabalık ve karmaşık ve Watanabe'nin varlığından hiç haberdar olmadığı bir Japonya'nın orta yerinde yolculuk ettiği bütün bu gece sekansının halüsinatif, fantazmagorik bir yönü var. Ama *Sarhoş Melek*'te oldu-

gü gibi, kaosa böyle yakın olunması ve modern kültüre teslim olunması bir infilaka yol açıyor. Watanabe karanlık bir ara sokakta yalpalıyor ve açık çöp kutularının yanında kusuyor; ona bakan romancının kanser hacını taşıyan bir İsa olarak gördüğü bu adama dair romantizmi, spazmın fiziksel vahşiliği karşısında paramparça oluyor. Watanabe'nin yaşadığı infilak, sefahat gecesi bitiriyor ve kendini dans salonları ve caddeleri dolduran insan seli içersinde kaybetme girişiminin yanlışlığını karara bağlıyor.

Memurun dolu dolu ve sorumluluk sahibi bir yaşam sürebilmesi için (filmin adı bu koşula gönderme yapıyor) ilk önce iki yerleşik varoluş biçiminin boşluğuyla yüzleşmesi gerekiyor. Bunlardan biri kısa süre önce karşılaştığı, langırt makinesinin, otomatik düş satıcısının dünyasıdır. Diğerisi ise Watanabe'nin başka biri aracılığıyla yaşama girişimine dayalıdır ve Watanabe'nin ayırtına vardığı ikinci şey bu girişimin hilekârlığıdır. Watanabe'ye "bunun da bir sığınak olmadığı gösterilmelidir."⁶⁶ Romancıyla geçirdiği gecenin ertesi gününü ofisten bir kızla, istifasının resmen onaylanması için onu görmeye gelen Toyo'yla geçiriyor. İşinden sıkılmış olan Toyo'nun enerjisi ve gençlik dolu coşkusu karşısında büyülenen Watanabe onu buz pateni pistine, lunaparka ve sinemaya götürüyor. Ama bu yakınlığı sonraki birkaç gün de sürdürmeye çalıştığında Toyo hiç normal olmadığını söyleyerek bunu reddediyor. Bir grup gencin doğum günü kutlaması için bir araya geldiği bir restoranda tartışıyorlar. Bu çelişki Watanabe için filmdeki en önemli andır, aniden bir aydınlanma yaşadığı, kendini geçmişteki ilişkilerden arındırdığı ve anlatıdaki nihai bir karartıya (ellipsis) yol açarak yeni bir yola koyulduğu andır.

Toyo'ya enerjisinin büyüleyici olduğunu ve onu kıskandırdığını, ölmeden önce bir gün olsun onun gibi yaşamak istediğini, sonu gelmeden bir şey yapması gerektiğini söylüyor. Bunun ne ol-

duğunu ancak onun gösterebileceğini belirtiyor. Kendisine nasıl onun gibi olabileceğini öğretmesi için Toyo'yu sıkıştırıyor. Ama Toyo onun bu hamleleri karşısında dehşete kapılıyor ve bir işçiye indirgenişine gönderme yaparak, tek yaptığı şeyin çalışmak ve uyumak olduğu cevabını veriyor. İşçi sınıfının bir üyesi olarak hayatı bir dizi fabrika işinde geçecektir, restoranda doğum günü kutlaması yapan iyi giyimli gençlerden çok farklıdır o. Tıpkı *Serseri Köpek*'teki gibi burada da yeni yeni bir sınıf perspektifi ortaya çıkıyor, zengin ve yoksullar arasındaki uçurum uzamsal uzaklık bağlamında betimleniyor: bir merdiven boşluğu, pejmürde kılıklı Toyo'yu doğum günü kalabalığından ayırıyor. Ama Toyo işinde tatmin buluyor. Watanabe'ye şirketi tarafından üretilen oyuncak tavşanlardan birini gösteriyor ve sadece böyle oyuncaklar üretmesine karşın Japonya'daki bütün çocukların arkadaşı olduğunu hissettiğini söylüyor. Olağanüstü bir sahnede aptal beyaz tavşan Watanabe'nin yüzünün önünde zıplarken Watanabe çaresizlik içinde çöküyor, bir şey yapmak için artık çok geç diye inliyor. Ama aniden gözlerini kaldırıyor ve çok geç olmadığını, imkânsız olmadığını haykırıyor. Eger gerçekten kararlı olursa ofiste bir şeyler yapabileceğini söylüyor ve kalabalık "Mutlu Yıllar" diye bağırırken, tavşanı kavrayarak koşup çıkıyor restorandan. (f.b.-hepsi109)

Bir sonraki sahnede Watanabe ofise dönüyor ve varoş sakinlerinin lağım bölgesine bir park yapılması yönündeki taleplerini yerine getirmek istediğini ilan ediyor. Varoş çocukları için bir park yaparak hayatının kefarecini ödeyecektir. Ne yapılması gerektiğini açıklarken arka plandaki masasındaki oturuyor, iki mesai arkadaşı ise ön tarafta kadrajın iki yanında duruyorlar, böylece bedenleri ölmek üzere olan Watanabe'yi görsel olarak kapana kısıtıyor. Bürokrasinin bütün bölümlerinin işbirliği yapması gerektiğini söylerken kamera ağır ağır öne doğru ilerliyor, kadrajın ke-



22. Watanabe Toyô'ya uzanmaya çalışıyor ama yalnız kalacağını öğreniyor. *Ikiru* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

narlarından çıkıp gözden yiten mesai arkadaşlarının arasından geçerek, şimdi kadraja bizzat hâkim olan Watanabe'ye doğru gidiyor. Kamera hareketi kompozisyonu değiştirerek, Watanabe'yi boyun eğen bir görsel öğeden baskın bir görsel öğeye dönüştürmüştür. "Mutlu Yıllar" şarkısı tekrar duyuluyor; yeni ulaştığı ahlaki güç onu öldürücü bürokratik dünyadan kurtarmıştır ve kamera bu değişimi Kurosawa'nın sinemasındaki en keyifli hareketlerden biriyle kutlamaktadır.

Ancak bu kompozisyon değişiminin betimlediği dönüşümü Watanabe'nin anlatıdan yine kayboluşu izliyor. Projenin zor olacağını söyleyerek karşı çıkan iki memurla birlikte park alanına gitmek için ofisten ayrılıyor. Hayır, eğer kararlı olursak zor olmaz diye cevap veriyor Watanabe, Sanada'nın sözlerini yankılayarak ve böylece Kurosawa'nın bu dönemdeki filmlerinin

benliğe gösterdiği bağlılığı bir kez daha ortaya koyuyor. Kapıdan çıkarken bir siren sesi duyuluyor, kapı sallanırken ses alçalıp yükseliyor ve filmin bu bölümünü kapatan işitsel bir işaret sunuyor. Anlatıcı bize, tutkusuz bir şekilde, hikâyenin kahramanın beş ay sonra öldüğünü söylüyor. Film daha sonra Watanabe'nin cenaze törenindeki portresinin yakın çekimine geçiyor ve bunu portrenin olduğu odanın ve odanın içindeki insanların ilk önce yarı genel daha sonra da uzak çekimi izliyor. Bu, filmin ikinci bölümünün stratejisi olacaktır; Watanabe'den onu içeren toplumsal bağlama geçilecek, ailesinin ve mesai arkadaşlarının park fikrini takıntı haline getirmiş gibi görünen ve üstlerinin projenin gerçekleştirilebilir olmadığı yönündeki kararlarına karşı duran Watanabe'nin son, tuhaf davranışını anlama çabaları anlatılacaktır.

Kahramanın ölümü filmde bir diğer büyük boşluk daha açıyor⁸⁷ ve filmin üçte birini kaplayan nihai cenaze töreni sekansı Watanabe'nin eylemlerinin anlamı ve parkın kimin inşa ettiği sorusuyla ilgileniyor. Ailesi ve arkadaşları Watanabe'nin son günlerindeki önemli anları hatırlıyor. Davranışı için çeşitli teoriler öne sürülüyor. Mitsuo babasının garip davranışlarının Kazue'yle emeklilik maaşını alıp, kendileri için kullanabileceklerine dair yaptıkları konuşmaya kulak misafiri olup, içerlemesinden kaynaklandığına inanıyor. Watanabe'nin kardeşi metres olasılığına inanmaya devam ediyor. Gazeteciler Watanabe'nin parktaki ölümünün siyasi amaçlı olduğu, belediye yozlaşmayı protesto eden kasti bir intihar olduğu teorisini savunuyor. Belediye Başkanı Vekili park fikrinin Watanabe'ye ait olduğunu teslim ediyor ama parkların Park ve Bahçeler Müdürlüğü'nün sorumluluğunda olduğuna işaret ederek, Watanabe'nin bencilce projeyi kendine mal etmeye çalıştığını ima ediyor. Vekil oradan ayrıldıktan sonra diğer memurlar olağanüstü anları hatırlamaya başlıyor: Watanabe'nin lağım bölgesinde yağmurun altında şemsiyesiz duruşu, koridorlarda halsizce yalpalayarak yürüyüşü, sadece çalışması sayesinde hayatta kalmayı başarabilmesi, Belediye Başkanı Vekili'nden kararı yeniden gözden geçirmesini isteyişi, bölgeyi kendi çıkarları için kullanmak isteyen bir grup gangsterle yüzleşti. Film anı görüntüleri ve cenaze töreni sahnesi arasında gidip gelirken memurlar Watanabe'nin parkı inşa etmeye neden kalkıştığını ve sebebin kansere yakalandığını bilmesi olup olmadığını anlamaya çalışıyorlar. Ama asıl önemli olan şu ki, Noel Burch'un belirttiği gibi, hatırlanan sahnelerin hiçbirisi parkın inşasına yol açan idari kararları göstermiyor,⁸⁸ anlatıya yayılan birçok bilgi boşluğuna bir yenisi daha ekleniyor. Parkın inşasından Watanabe'nin sorumlu olduğuna dair farkındalığımız, Watanabe'nin

kararlı davranışlarına dair geçmişten çıkıp gelen görüntüler ve mevcut bürokratik beceriksizlik sahnesi arasında gidip gelişimiz aracılığıyla ve de varoş sakinlerinin hakiki acısıyla bürokratların soğuk tuzu kuruluğu arasındaki karşıtlık aracılığıyla şekillenen bir diyalektik kavrayış olarak ortaya çıkıyor. Watanabe'nin davranışının doğruluğu asla doğrudan doğruya betimlenmiyor, bu zıtlıklar arasında asılı bırakılıyor ve bu zıtlıklar tarafından ortaya konuyor.

Watanabe nihayetinde yaşayabilmek için oğlu ve mesai arkadaşlarının gözünde ölmeliydi. Toyo'ya oğlunun olmadığını, tamamıyla yalnız olduğunu söylüyor. Kendi amaçlarının peşine düşüşü belediye rutini alt üst ediyor. Kullandığı taktikler -defalarca boyun eğişi, şaşkına dönmüş görevliler kararlarını tekrar gözden geçirmeleri yönündeki isteğine tepki gösterirken sabırla bekleyişi- ofiste hüküm süren, toplumsal ahengin bir parçası olarak kodlanmış olan edilgenliğin altını boşaltıyor. Her zaman olduğu gibi Kurosawa kahramanı yerleşik insan ilişkileri kodlamasını, bilhassa da eğer toplumsallık mecburiyeti bireysel hedeflerin peşine düşülmesini geçersizleştiriyorsa, reddetmelidir. "İnsanın kendi çıkarının peşine, bir diğerinin çıkarı pahasına hiçbir kısıtlama olmaksızın düşmesi toplumsallık normuna ters düşer. Kendi çıkarını dert edinen birey toplumsallık ve ahenk mecburiyetini baskıcı bulacaktır."⁸⁹ Bu nedenle, Watanabe parkı uğruna bürokratik adabı muaşeretini sürekli ihlal etmek zorundadır.

Buradaki ofis sahneleri müthiş bir ekspresyonizmle filme alınmıştır; insanlar, Michelangelo Antonioni'nin daha sonraki filmlerinde olduğu gibi, boğucu ve yabancılaştırıcı bir çevre tarafından sarmalanmış ve kısıtlanmıştır. Devasa kâğıt yığınları, tavan kirişleri, masa ve sandalyeler kadrajı bir sayısız küçük alanlara bölüyor; bu alanların içini ise kırtasiye işleri ve sıkıcı uğraşlar dünyasının hâkimiyeti altındaki, birbirinden

ayrılmış ve çevrelerindeki nesneler tarafından kısıtlanmış daha da küçük insanlar dolduruyor. Lucás'ın somutlaşma ile kastettiği şey budur: insanlar tarafından üretilen nesneler üreticilerini hâkimiyet altına almak için geri dönüyor. Cenaze törenindeki geri dönüşlerde Watanabe, müthiş bir kavrayışla, bu çerçeve içersinde sunuluyor. Watanabe kadrajı hâkimiyeti altına alıyor ve memurları, tıpkı daha önceki sekanslarda kâğıt yığınları, yelpazeler ve girişlerin yaptığı gibi, birbirinden ayırıyor. Watanabe'nin mevcut eylemleri bürokrasi için bir huzursuzluk ve bozgun kaynağıdır, memurların denetim altındaki kimliklerini tehdit eder, tıpkı somutlaşmış çevrenin onların insani kimliklerini tehdit etmesi gibi. Memurların hassasiyetlerine göre, Watanabe'ninki bir çeşit somutlaşmış davranıştır: sadece bir tehdit olarak belirir ve modern dünyada özgürlüğün erozyona uğrayışına ve toplum sorumluluğunun kaybedilişine dair eleştirisi etkisiz hale getirilmelidir, zira yerleşik düzeni dinamitleyebilir. Bu nedenle Watanabe'nin davranışı için önerilen açıklamalar şunlardır: kişisel acayıplık, şan şöret arayışı, metres etkisi.

Filmin kendine has yapısı şimdi açıklık kazanabilir. Bakış açısının sürekli olarak kayması, algı hileleri, sahnelerin zamansal konumuna dair tutarlılığın bir an için kaybedilmesi; bütün bunlar iki zıt, birbiriyle yarışan kültürel alanı, eşzamanlı olarak kavrayan ve çözümleyen çok özel bir "bileşik görme" türünün çerçevesini çiziyor. Filmin yapısını ortaya çıkaran çatışma, kendi vicdanının buyruklarına göre hareket eden aydınlanmış bireyin mecburiyetleri ile mensuplarının bilinç ve eylemlerini kısıtlamaya çalışan toplumsal grubun mecburiyetleri arasındaki uyumsuzluktur. Film dört sunum biçimi arasında gidip geliyor: Watanabe'nin doğrudan doğruya kavranışı; Watanabe'nin, sözleriyle filmin aldatıcı kurnazlığını pekiştiren tutkusuz anlatıcı aracılığıyla kavranışı; Watanabe'nin her

şeyi yanlış anlayan bürokratların anıları aracılığıyla kavranışı ve Watanabe'nin yer almadığı, tamamıyla grup odaklı alanların kavranışı. Bunlar dört ayrı epistemolojik alan oluşturuyor ve bu sunum biçimi çeşitli işlevlere sahip. Birincisi ve en önemlisi, Kurosawa'nın anlatsal bilgi akışını çeşitli noktalarda bloke ederek ve bastırarak düzenleyen analitik bir ton benimsemesine olanak tanıyor. Bu da filmin konunun tabiatında var olan o duygusallığı çok etkili bir şekilden sınırlandırmasını sağlıyor. *Ikiru* son derece kontrollü bir eser ve malzemenin barındırdığı duyguların denetimden çıkmasına asla izin verilmiyor. Kurosawa Watanabe'nin ölümünün üzücülüğünden söz etmek ya da daha geleneksel bir Japon tavrıyla bir *mono no aware* tutumu benimsemekle, yani bütün şeylerin faniliğine dair ölçülü bir melankoliye kapılmakla ilgilenmiyor. Burada, tıpkı *Serseri Köpek*'te olduğu gibi, şefkat düşmandır. Seyircinin duygusal olarak kahramanla özdeşleşmesine, onun aracılığıyla yaşamasına izin verilmiyor, tıpkı Watanabe'nin bunu Toyo karşısında yapmasına izin verilmediği gibi. Kurosawa için sorumlu yaşamın koşulları, şefkatli bir tepkinin sağlayacağından çok daha talepkardır. Kurosawa'nın kahramanı bu tepkiden arındırılmalıdır, tıpkı filmin seyirciyi karakterle doğrudan bir temasın gerçekleşeceği beklentisinden arındırması gerektiği gibi. Brecht'in söylediği gibi, empati bir kahramanı taklit etme isteği uyandırabilir ama taklit etme yetisini yaratamaz. Dolayısıyla bir kişiler arası ahlak ve bir estetik biçim olarak empati bir kenara bırakılmalıdır. Bu keşif daha sonraki filmlerde büyük rol oynayacaktır.

Ama filmin çiçek dürbününü andıran yapısı, Kurosawa'nın daha önceki filmlerin boğuştuğu toplumsal yaptırımları -sona erdirmenin olmasa bile- en azından kuşatmanın yeni ve kapsamlı bir yolunu çizmesine olanak tanıyor. Sorun bireyin duracağı, toplumsal dünyaya karşı körlüğü

ve bencillğe ya da tekbenciliğe düşüşü gerektirmeyecek bir alan bulmaktı. *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin, Skandal, Sessiz Düello, Sarhoş Melek ve Serseri Köpek* farklı vurgularla bu meseleyi ele alır ve biçimlerine damgasını vuran çekişme bu arayışın zorluğunun kanıtıdır. *Ikiru*'nun kahramanı, Sanada ve Murakami'nin, Yukie ve Hiruta'nın aldığı aynı dersi alıyor: herkes ve her şeyden sorumludurlar ve "herkes ve her şey için" suçlu onlardır. Bireysel sorumluluk çerçevesinde dile getirilen bu zorlu ahlaki bireyüstü, siyasi ve ekonomik baskı kaynaklarının gerçekleriyle bağdaştırmak zordu. Satō Murakami'ye Yusa'yı unutmasını, yani çevrenin insan davranışlarını şekillendirme ve yapılandırma gücünü unutmasını salık veriyor. Bu ahlakın hüküm sürmesi için unutulması gerekiyor ama film unutulmasına izin vereceğinden emin değil. Bu uzlaşmaz çelişkiyle yüzleşen -siyasi ahlaki bireysel vicdan içersinde konumlandırarak, toplumsal açıdan duyarlı bir sinema oluşturmaya çalışan- Kurosawa, bu dönemdeki filmlerde bu çelişkiyi çözmeye çalışıyor. Bunun içinden çıkmanın zorluğu, bu çelişkinin salıverdiği kararsız kültürel enerjiler, odak ve bakış açısının asla istikrarlı olmadığı, aynı zeminde asla uzun süre kalmadığı çok sesli, çiçek dürbününü andıran yapısıyla *Ikiru*'da doruğa ulaşıyor. Çoklu sunum biçimleri Kurosawa'nın sinemasının üstlendiği çelişkili projenin geçici olarak ayırtına varmasını sağlıyor ama bunun bir bedeli var. Filmdeki değişken bakış açıları iki uzlaşmaz kültürel alanı, birey ve grubun kültürel alanlarını betimliyor ama bunları daha önceki filmlerin yaptığı gibi gerilimde bırakmak yerine, birbirinden ayırıyor ve farklı yörüngeleri takip etmelerine izin veriyor. Watanabe kamusal aile ve şirket alanlarının ruhsal ve ahlaki boşluğuyla karşı karşıya kalıyor. Kamusal dünyanın gözünde Watanabe'nin davranışı bir muammadır. Grup bağlılıkların hâkim olduğu bir dünyanın gözünde, onun nihai acayip eylemi olsa olsa bir

negatif görüntü, bir gedik, bir boşluk olabilir. Bu nedenle filmin yapısı ve hikâyesinin ayırt edici özelliği olan boşluklar, engellemeler, yanlış anlamalar, duygusal başarısızlıklar bu dönemdeki filmleri yapılandıran güç alanlarının nihai yırtılış ve parçalanışı olarak görülebilir. *Ikiru* kahramanının esası yalnızlığını resmen açıklıyor ama çocuklar için, dünyadaki şiddet ve kötülüğü kayda geçiren o en önemli semboller için bir park yapması konusunda ısrar ediyor. Kahraman ve toplum arasındaki uzlaşma olasılığı asla bu kadar uzak olmamıştır. Yozlaşmış bir dünyayı iyileştirme mecburiyeti asla bu kadar aciliyetli olmamıştır. Bu görev asla bu kadar büyük bir çaba gerektirip, asla bu kadar küçük bir mira bırakmamıştır. Watanabe'nin sunduğu örnek, ürkütücü bir dünyada minik bir aydınlanma ışığıdır. *Ikiru* Kurosawa'nın kahramansı sinemasının en yüce ifadelerinden biridir. Fakat görünüşe göre karanlığın güçleri hiç olmadığı kadar güçlenmektedir.

Notlar

- ¹ Jerome B. Cohen, *Japan's Economy in War and Reconstruction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1949; Greenwood yeniden baskısı 1973), s. 406.
- ² Shillony, *Politics and Culture in Wartime Japan*, s. 81.
- ³ Cohen, *Japan's Economy in War and Reconstruction*, s. 386.
- ⁴ Hyōe Murakami, *Japan: The Years of Trial, 1919-52* (Tokyo: Japan Culture Institute, 1982), s. 200.
- ⁵ Cohen, *Japan's Economy in War and Reconstruction*, s. 387-388.
- ⁶ Kāse Toshizaku, *Eclipse of the Rising Sun*, alıntı için bkz. Peter Calvoressi ve Guy Wint, *Total War: Causes and Consequences of the Second World War* (New York: Penguin Books, 1972, yeniden basım 1979), s. 877.
- ⁷ Shillony, *Politics and Culture in Wartime Japan*, s. 11.
- ⁸ William Miles Flether, III, *The Search for a New*

- Order: Intellectuals and Fascism in Prewar Japan* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982), s. 10; Henry DeWitt Smith, II, *Japan's First Student Radicals*, s. 190-191.
- ⁹ Gluck, *Japan's Modern Myths*, s. 32.
- ¹⁰ a.g.e. s. 283.
- ¹¹ Bkz. Shillony'nin savaş yıllarında modernliği alt etme ve seçkin Batı değerlerini yadsıma çabalarına dair değerlendirmeleri, *Politics and Culture in Wartime Japan*, s. 141-151.
- ¹² Bkz. Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japanese Tradition*, s. 785-795.
- ¹³ a.g.e. s. 789.
- ¹⁴ a.g.e.
- ¹⁵ a.g.e. s. 788.
- ¹⁶ a.g.e. s. 790.
- ¹⁷ Daikichi Irokawa *The Culture of Meiji Period*, çev. Marius B. Jansen (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985), s. 245-246.
- ¹⁸ Kawai, *Japan's American Interlude*, s. 40.
- ¹⁹ Shillony, *Politics and Culture in Wartime Japan*, s. 16.
- ²⁰ Bkz. Theodore H. McNelly, "Induced revolution: The Policy and Process of Constitutional Reform in Occupied Japan," *Democratizing Japan*, s. 76-106. Kazuo Kawai İmparator egemenliğinden halkın egemenliğine geçişin doğurduğu kültürel sonuçları tartışıyor.
- ²¹ Kozo Yamamura bu şüpheleri *Economic Policy in Postwar Japan*'da tartışıyor (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1967), s. 2. Fakat Lockwood ve Kawai zaibatsu'nun savaş öncesi ve savaş zamanındaki Japonya'da devletle ya da militaristlerle dirsek temasında olmadığına işaret ediyor. Lockwood, *The Economic Development of Japan*, s. 564; Kawai, *Japan's American Interlude*, s. 153-155.
- ²² Müttefik Güçler Baş Komutası'nın (MGBK) ekonomik reformları ve bunların savaş sonrası Japonya'da alımlanış şekline dair bir tartışma için bkz. Yamamura, *Economic Policy in Postwar Japan*.
- ²³ McNelly "Induced Revolution," s. 101-102'de demokrasinin Japonya'daki "köklerinin" işgal reformlarından öncesine uzandığını belirtiyor.
- ²⁴ Bellah, "Ienaga Saburō," s. 402.
- ²⁵ Morris, *Nationalism and the Right Wing in Japan*, s. 383.
- ²⁶ Shūichi Kato, "Japanese Writers and Modernization," *Changing Japanese Attitudes*, s. 411.
- ²⁷ Satō, *Currents in Japanese Cinema*, s. 116.
- ²⁸ Mesnil, Kurosawa, s. 104.
- ²⁹ Shillony savaş zamanında Japonya'daki sanatçı ve entelektüellerdeki genel direniş yokluğunu ve birçoğunun kendi eser ya da mecralarını savaş ya da ulusal genişleme politikasını desteklemek için nasıl da kullandığını değerlendiriyor. *Politics and Culture in Wartime Japan*, s. 110-133.
- ³⁰ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 145, 146.
- ³¹ Hirano, "Japanese Cinema Under the American Occupation," s. 13-14.
- ³² a.g.e. s. 45.
- ³³ Hirano SİEB'nin film politikasının yasakladığı ve teşvik ettiği konuların listesini sunuyor. a.g.e. s. 50-51, 60. Ayrıca işgal yetkilileri tarafından değiştirilen ya da sansürlenlen, bazen de gösterilmesine engel olunan filmlere dair sayısız inceleme sunuyor. Ayrıca bkz. Anderson ve Richie, *The Japanese Film*, s. 160-161.
- ³⁴ Hirano, "Japanese Cinema Under the American Occupation," s. 239.
- ³⁵ a.g.e. s. 20. Kurosawa şöyle demişti "o savaş sonrası yıllarda birçok Japon özgürlük ve demokrasi kavramları çiğnemedi yutmuştu, ne anlama geldiklerini bilmeden etrafta sloganlar atıyorlardı." *Something Like an Autobiography*, s. 145.
- ³⁶ Kurosawa Japon sansürçülerin yönetmenlere "suçlu" muamelesi yaptığını söylüyor ve işgal altında hezimete uğrayışlarından "sınırsız haz" duyduğunu belirtiyor. *Something Like an Autobiography*, s. 144. Bunun aksine Amerikalı sansürçülerden saygıyla söz ediyor (s. 144). Savaş zamanındaki atmosferi ne kadar baskıcı bulduğuna dair aydınlatıcı bir ifade: "O zamanlar genç olmak demek, insanın 'cephe gerisi' denilen hapisane hücresinde kendi nefesinin sesini bastırması demekti" (s. 150).
- ³⁷ Morris, *Nationalism and the Right Wing in Japan*, s. 384.
- ³⁸ Dessler, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 5.
- ³⁹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 145.
- ⁴⁰ Satō, *Currents in Japan Cinema*, s. 123.

- ⁴¹ Zeami, *On the Art of the Nô Drama*, s. 34-35.
- ⁴² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 185.
- ⁴³ Kurosawa yeni filmi *Düşler*'de, sanatında saplantılı bir fikir olan şeye, yani hayal gücünün baştan çıkarıcı gücü ve cazibesine geri dönüyor. Daha önceki filmlerde düşler dünyası gerçek dünyanın acımasızlığı ve sertliğiyle çarpıştırılırken, bu yeni film tamamıyla Kurosawa'nın gençliğinden beri gördüğü bir dizi düşe ayrılmıştır.
- ⁴⁴ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 177.
- ⁴⁵ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 69.
- ⁴⁶ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 178.
- ⁴⁷ Richie, *the Films of Akira Kurosawa*, s. 62.
- ⁴⁸ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 146.
- ⁴⁹ Kurosawa bu grevleri *Something Like an Autobiography*, s. 164-168'de değerlendiriyor. Siyasi eylem konusunda her zamanki gibi kararsız olan Kurosawa hem greve yol açan solcu sendikayı hem de Toho'nun uzlaşmazlığıyla krizi daha da kötüleştiren başkanını eleştiriyor.
- ⁵⁰ Hirano filmin "ideolojik yavanlığından" "Japanese Cinema Under the American Occupation," s. 300'de söz ediyor.
- ⁵¹ a.g.e. s. 281-283.
- ⁵² a.g.e. s. 283-284.
- ⁵³ Joan Mellen Kurosawa'nın sinemasında kadınlara tanınan sınırlı alanı feminist bir bakış açısıyla değerlendiriyor. *The Waves at Genji's Door* (New York: Pantheon Books, 1976), s. 41-56.
- ⁵⁴ a.g.e. s. 45-46.
- ⁵⁵ a.g.e. s. 45.
- ⁵⁶ Ayrıntılar için bkz. Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 148-149 ve Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 37.
- ⁵⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 47.
- ⁵⁸ Kurosawa'nın savaş sonrası çöküntünün bir çözümü olarak bireysel mücadele ve kahramansı adanmışlığı vurgulaması işgal sansürçülerinin "film yapımcıları bu tip koşulların 'sabır ve çalışmayla' hafifletileceği anlayışını yaymalıdır" emrine uygun bir tavır olarak görülebilir; Hirano, "Japanese Cinema Under the American Occupation," s. 85. Ancak Kurosawa'nın *Sarhoş Melek*'teki kara borsa suçları tasviri SIEB'den aşırı olduğu gerekçesiyle şikâyetler almıştı. Hirano film için önerilen çeşitli sonları sıralıyor. Ayrıca *Serseri Köpek*'te suçluya karşı takınılan eleştirel, daha az anlayışlı tavrın SIEB sansürçüleri için muhtemelen daha kabul edilebilir olduğu tahmininde bulunuyor.
- ⁵⁹ Bkz. Andre Bazin'in yeni gerçekçilik üzerine makaleleri, *What is Cinema?*, cilt 2. çev. Hugh Gray (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1972) ve Robert Phillip Kolker'in yeni gerçekliğe dair tartışması, *The Altering Eye* (New York: Oxford University Press, 1983), s. 44-45.
- ⁶⁰ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 47.
- ⁶¹ a.g.e. s. 50.
- ⁶² Buna dair iyi bir tartışma için bkz. Barbara Wolf, "Detectives and Doctors," *Japan Quarterly* 19 (Şubat-Mart 1972): 83-87. Tadao Satō da *Currents in Japanese Cinema*, s. 121'de buna değiniyor.
- ⁶³ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 54.
- ⁶⁴ Kawai, *Japan's American Interlude*, s. 228-231.
- ⁶⁵ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 162.
- ⁶⁶ Joseph m. Kitagawa, *Religion in Japanese History* (New York: Columbia University Press, 1966), s. 280.
- ⁶⁷ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 156.
- ⁶⁸ a.g.e. s. 173.
- ⁶⁹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 59.
- ⁷⁰ Audie Block bir "ittir-ve-bırak" ritminin Kurosawa'nın en iyi filmlerinin ayırt edici özelliği olduğunu öne sürüyor. *Japanese Film Directors*, s. 176.
- ⁷¹ Noel Burch -hem görsel hem de dramatik- aşırılığın Kurosawa'nın filmlerinde değişmez bir unsur olduğunu belirtiyor. *To the Distant Observer*, s. 294-296.
- ⁷² Hirano *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*'deki pirinç ekme sahnelerinde de sessiz film montajının kullanıldığını belirtiyor, "Japanese Cinema Under the American Occupation," s. 298. Fakat *Serseri Köpek*'teki sekans uzunluğu nedeniyle çok daha cüretkâr.
- ⁷³ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 59, 61.
- ⁷⁴ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 130.
- ⁷⁵ a.g.e. s. 158.

- ⁷⁶ Bu sahnenin ürkütücü güzelliğine Richie de değinmişti. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 60-61.
- ⁷⁷ Diyalogumsu ve monologumsu bakış açıları arasındaki farkları Mikhail Bakhtin tanımlayıp, irdeleyiyor, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, ed. ve çev. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 52-75.
- ⁷⁸ Orneğin bkz. Fredeick Ewen'ın, *Vertolt Brecht: His Life, His Art and His Times* (New York: Citadel, 1969), s. 353-361'de *Cesaret Ana*'ya dair değerlendirilmesi.
- ⁷⁹ "Bu filmde [*Sarhoş Melek*] aslında Dreigschenoper müziğini kullanmak istemişim ama haklarını alamadık, bu nedenle bunun yerine ucuz gitar müziğini kullandık." *Interviews with Film Directors*, ed. Andrew Sarris (New York: Discus Books, 1967, yeniden basım 1969), s. 293. Bu kaynağa dikkatimi Michael Jeck çekmişti.
- ⁸⁰ Brecht, *Brecht on Theatre*, s. 247.
- ⁸¹ a.g.e. s. 44.
- ⁸² Kurosawa "oluşmamış" karakterlere duyduğu sevgiyi *Something Like an Autobiography*, s. 129-130'da anlatıyor. Richie de "oluşmamış" kahramanın Kurosawa filmleri için önemine *The Films of Akira Kurosawa*'da dikkat çekiyor.
- ⁸³ Brecht, *Brecht on Theatre*, s. 247.
- ⁸⁴ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 89.
- ⁸⁵ Richie bu sonuçunu kısaca değerlendiriyor, a.g.e. s. 90.
- ⁸⁶ a.g.e. s. 93.
- ⁸⁷ Burch bu boşluğun cenaze töreni sekansındaki, yine bir dizi boşluk olan geri dönüşlerin ardından yatan sebep olduğunu düşünüyor. *To the Distant Observer*, s. 303-304.
- ⁸⁸ a.g.e. s. 303.
- ⁸⁹ Takie Sugiyama Lebra, "Nonconfrontational Strategies for Management of Interpersonal Conflicts," *Conflict in Japan*, ed. Ellis S. Kraus, Thomas P. Rohlen ve Patricia G. Steinhoff (Honolulu: University of Hawaii Press, 1984), s. 56.

DENEYLER VE UYARLAMALAR

“Okumak ve yazmak alışkanlık haline gelmelidir.”

Akira Kurosawa¹

Şimdi Kurosawa sinemasının kahramansı halinin genel hatlarını değerlendirebiliriz. Bir önceki bölümde incelenen filmler savaş sonrası kültürel manzaranın çeşitli yönleriyle ilgilenmeye çalışan belli dünya modelini öne çıkarıyor. Bu modelin çerçevesini değerlendirmek önemli çünkü Kurosawa'nın kültürel malzemeleri son derece seçici kullandığını gösteriyor. Ama bu modelin anlaşılması, daha sonraki filmlerde dağılışının kavranabilmesi açısından da önemli. Kurosawa'nın sinemasında ikiz itkilerle karşılaşırız. Savaş sonrasını getirdiği tarihle haşır neşir olma ve toplumu yeniden şekillendirme mecburiyeti, daha sonraki filmlerde zamansal süreci kader ve insan hayatını gözyaşlarıyla dolu bir dünyada asılsız bir gölge olarak görme yönündeki aksi bir eğilimle dengelenecektir. Bu ikinci itki, *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin* ve *Serseri Köpek*'e damgasını vuran toplumsal iyimserlikle taban tabana zıttır. İlerleyen bölümlerde bu zıt özelliklerin farklı yönleri değerlendirilecek, şimdi ise Kurosawa'nın kahramanlık anlayışının dayandığı bazı kültürel temellere açıklık kazandırmaya çalışacağım.

Kurosawa'nın filmleri güç, disiplin, cesaret ve kararlılığı kahramanın toplumsal dünyaya müdahillğine dair tasvirlerinde yüceltiyorlar. Kurosawa çetin özelliklere ve bu özelliklerin meydana çıkardığı karakter sağlamlığına derin bir hayranlık duyuyor. Büyüdüğü evin bir “samuray atmosferine” sahip olduğunu söylüyor.² Babası “eğitim ilkeleri korkunç çetin” olan bir

askeri eğitmendi.³ Babasının etkisi altında judo ve kendo kılıç dövüşü gibi sporlara kararlı bir adanmışlıkla yaklaştığını söylüyor. Kurosawa sadece babasını değil, annesini de bu çerçevede betimliyor. Annesinin ruhsal sağlamlığını gözler önüne seren kayda değer bir olayı aktarıyor ve karakteri bir kriz aracılığıyla açık etmesi bakımından bu anekdot filmlerinden çıkıp gelmiş gibi duruyor:

Annemin sağlamlığı özellikle sabrında yatıyor. Şaşırtıcı bir örnek hatırlıyorum. Bir gün mutfakta derin yağda *tempura* kızartıyordu. Tavadaki yağ alev aldı. Alevin herhangi bir şeye sıçramasına izin vermeden tavayı iki eliyle kavradı ve -kaş ve kirpikleri kavrulup buruşurken- soğukkanlılıkla yürüyerek *tatami-mat* odasını geçti, bahçe kapısında sabolarını giydi ve alev alev yanan tavayı götürüp bahçenin ortasına bıraktı.⁴

Daha sonra doktor gelip ellerindeki kavrulmuş deriyi soymuş. Kurosawa bunu seyretmeye dayamadığını ama annesinin yüz ifadesinde “en ufak bir ürperti sergilemediğini” söylüyor. “Bandaşlı elleriyle bir şey tutabilmesi için aradan neredeyse bir ay geçmesi gerekti. Ellerini göğsünün üzerinde tutarken acıyla ilgili tek kelimede etmedi; sadece sessizce oturdu.”⁵ Derin bir saygıyla “Ne kadar denersem deneyeyim bunu asla yapamazdım.” diye ekliyor Kurosawa.⁶

Kurosawa'nın filmleri bu tip özellikleri öne çıkartırken, geçtikleri tarihsel dönem her ne olursa olsun, bir savaşçı idealini gözler önüne seriyor. Zira savaşçının görevlerinden biri de katı bir disiplini muhafaza etmektir. “Savaşçının yolunun gerçek ustası savaş sanatları disiplini ni barış zamanında bile muhafaza eden kişidir,”



23. Kurosawa, "Sonı samuray" (Toshiro Mifune sol köşede) (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

dediği söyleniyor Japonya'nın birleşmesini sağlayanlardan biri olan Tokugawa Ieyasu'nun.⁷ Bir şiddet ve karmaşa diyarı olarak algılanan bir dünyada haysiyetli insan taraf olmalı ve savaşa girmelidir. Kurosawa'nın dünyası karakterlerinin sınındığı, amaçlarında muzaffer olmaları gereken, aksi takdirde mağlup olacakları bir arenadır. Edilgenlikten, uysallıktan ve toplumsal normlara uymaktan kaçınılır. Gerçek yaşam çatışma ve hatta şiddetle yüklüdür. Kahramanların içinden geçtikleri dünya mücadele etmeleri gereken ürkütücü ve berbat bir yerdir. Çevre *-Ikiru*'da Watanabe'yi az daha ele geçiren ölgünleştirici bürokratik dünya ya da yedi samurayın son dövüş sahnesinde savaşukları yağmur ve rüzgâr- kahramanların eylemleriyle uyumsuzluk içindedir. Bu filmlerdeki dünya hiçbir nezakete imkân tanımaz. Kahraman insani perspektifler yaratmak için savaşmak zorundadır.

Kurosawa'nın ahlaki manifestosu bu savaş çerçevesinde sunulur. Vurguladığı kişilik sağlamlığı filmlerde kahramanların yirtıcıların hâkim olduğu, sömürü ve baskının kaide olduğu bir toplumla yüzleşme yetkinliği aracılığıyla gerçeğe dönüşür. Hem Sanada hem de Watanabe, karaborsa icraatları savaş sonrası ortamda "bambu filizlerinin yağmurdan sonra" serpilmesi gibi serpilen gangsterlerle⁸ yüzleşir. Benzer şekilde *Kötüler Rahat Uyur*'da yozlaşmış şirketler toplumu yağmalamakta, onlara karşı çıkanları öldürüp, şantaja maruz bırakmaktadır ve kahraman Nishi kendini onları tahtından indirmeye adan zira, bizzat söylediği gibi, insanlar onlarla savaşamayacak kadar güçsüzdür. Burada Kurosawa ve sık sık karşılaştırıldığı Amerikalı yönetmen, John Ford arasındaki büyük bir fark burada bulunabilir. *Sevgilim Clementine* ya da *Vadim Ne Kadar Yeşildi* gibi filmlerdeki Ford kahramanları

muhafazakâr değerlerin çok güçlü savunucularıdır. *Vadim Ne Kadar Yeşildi* aile mutlak suretle onaylanır, Donald Crisp de ideal aile reisidir. Ford ataerkil ailenin devletin baskıcı bir uzantısı olabileceği yönleri hiç kabul etmeksizin sıcak bir aile portresi çiziyor. Daha sonraki daha karanlık filmlerinde olduğu gibi erken dönem iyimser filmlerinde de Ford kahramanın aile, millet ya da askeriye gibi kurumlara hizmet etmesi konusunda ısrar ediyor. *The Searchers* ve *The Man Who Shot Liberty Valance* gibi filmler bu kurumların gerektirdiği bedele dair daha kapsamlı bir kavrayış sergiliyor ama bunların ifade ettiği şey çözümlenmiyor. Ford'un onayladığı ya da reddedemeyeceği şey elbette Kurosawa kahramanının reddetmek zorunda olduğu o gruplardır: devlet, şirket ve aile.

Kurosawa filmlerinde yerleşik toplum bağlamının mevki, servet ya da mülk arayışı tarafından yozlaşmış olduğunu gösteriyor. Keiko McDonald *Kızıl Sakal*'daki anlatının temel sorusunun şu olduğunu düşünüyor: "İnsan düşmanca bir toplumsal çevre karşısında nasıl davranabilir?"⁹ Aslında bu genel anlamda Kurosawa'nın anlatıları için temel bir soru. Kahramanlar toplumlarına karşı mücadele ederler: *Ikiru*'da katmanlı ve hiyerarşik düzeneğiyle teslimiyet ve edilgenliği teşvik eden hükümet bürokrasisine karşı; *Kızıl Sakal*'da doktorları kabız bir aristokrasiyi tedavi ederek zengin olmaya teşvik eden bir kültüre karşı; *Yedi Samuray*'da ise samurayların çiftçilere yardım etmesini reddeden ve haydutların elinde ölüp gitmelerine izin veren bir sınıf kalıtımına karşı mücadele ederler. Ve *Canlı Bir Varlığın Kaydı*, *Ikiru*, *Kötüler Rahat Uyar, Yojimbō* ve *Kızıl Sakal*'da merkezi aile kurumu sık sık soğuk, kötücül ya da baskıcı bir şey olarak görülür. Kurosawa'nın karakterleri insan haysiyetine saygıyı keşfetmek için bu gruplardan kopmalıdır. Ama Kurosawa'nın filmleri asla nihilizme düşmüyor çünkü karakterler insanların karşılıklı

olarak birbirine bağlı olduğu gerçeğini asla inkâr etmiyor. Etkileşimci benlik asla terk edilmiyor ama filmlerde bunun alanı daraltılıyor ki özerklik için bir alan açılabilsin. Kurosawa'nın filmleri etkileşimci benliği tanıyarak (yani kahramanın insanlığa hizmet ettiği konusunda ısrar ederek) Hajime Nakamura'nın "insani bağa" bağlılık diye tanımladığı kültürel bir tavra örnek teşkil ediyor. "İnsani bir bağın önemli olduğunu düşünen insanlar benliğin belli bir insan topluluğu içersinde diğerlerine tam anlamıyla ve isteyerek adanmasına büyük bir ahlaki vurgu yaparlar. Bu tavır bütün toplumlarda temel bir ahlaki gereklilik olabilir ama Japon toplumsal hayatında bilhassa baskın bir konumda yer alıyor. Benliğin belli bir insani bağa adanması Japon tarihindeki en güçlü faktörlerden biri olmuştur."¹⁰

Bu nedenle, Kurosawa'nın filmleri bireyselleşmiş benliğe büyük ilgi göstermelerine karşın anlatı ve etiklerini inşa ederken bu kültürel temele de yaslanırlar. Karakterler yalnız bir yola koyulurlar. Yukie, Sanada ve Watanabe kendi dağlarına tırmanmak zorundadır ve bu kararlı bireyciliğin bedeli derinlemesine bir yalnızlıktır ki bu da , bireyciliğin "öteki yüzü"dür.¹¹ Fakat bir insan topluluğuna bağlılıkları sayesinde nihilizm ya da ümitsizlikten kurtulurlar. Parklar inşa etmek, çiftçileri savunmak, şeylerin genel boğuculuğunu hafifletmek için toplumsal dünyaya yeniden girerler. Kurosawa'nın macera öykülerine düşkünlüğü belki de bu açıdan ele alınmalıdır. Maceralar Kurosawa'nın, insanların kabiliyetlerinin kurumsal ve toplumsal roller tarafından mühürlenmiş, kapalı bir şey olarak değil, açık uçlu ve sürekli gelişen bir şey olarak tanımlandığı bir fikirler sineması inşa etmesine olanak tanıyor. İnsan yaşamı bir potansiyel olarak, yeni ve bazen korkutucu yönlerle doğru akan güçlü bir enerji olarak betimleniyor. Mikhail Bakhtin şuna dikkat çekmişti; macera öyküsü "hali hazırda var olan ve istikrarlı ailesel, toplumsal ya da bi-



24. Kurosawa kahramanı. *Yedi Samuray*'da Kambei (Takashi Shimura) (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi.)

yografik konumlara yaslanmaz; bunlara rağmen gelişir.”¹² Öykü sadece “kahramanın üzerine geçirilmiş bir kıyafettir” ve kahraman ne sıklıkla değişirse o sıklıkla değişebilir. “Kişiyi, onu ifşa ve tahrik eden olağanüstü konumlara yerleştirir, sırf fikri ve bu fikri savunan insanı sınamak için onu diğer insanlarla sıra dışı ve beklenmedik koşullar altında ilişkilendirir ve çarpıştırır.”¹³ Kurosawa için macera öyküsü toplumsal dünyanın sınırlarını, benliğin inşasını ve insan gelişiminin ufuklarını derinlemesine araştıran mecazi bir biçimdir.

Fakat bu fikir sinemasında Kurosawa'nın benliğe değer verışı tam anlamıyla Batı'nın etkileri olarak görülmemelidir. Daha önce belirtildiği gibi, Kurosawa kahramanları samuray savaşı ideallerinin ürünüdür. Richie Kurosawa'nın kendisi “son samuray” diye tanımlamıştı.¹⁴ *Bushidō* kuralları savaşçının nasıl davranması gerektiği-

ni tanımlıyordu ve Kurosawa'nın kahramanları birçok *bushidō* ilkesini sergilemektedir. *Bushidō* cesaret, karakter bütünlüğü, metanet ve sadakati vurguluyordu.¹⁵ Savaşçı ideali bireyin fiziksel, ahlaki ve ruhsal sağlamlık kapasitesinin gelişimine odaklanıyordu. İdeal samuray atletik ustalıklarla ahlaki cesaret ve efendisine şaşmaz bağlılığı birleştiriyordu. Dövüş sanatlarındaki becerisi savaşta sürekli sınanıyordu ve ahlaki gelişiminin de bir o kadar sağlam olması bekleniyordu. *Bushidō* Japon hayatında hayali ve kültürel bir baskınlık kazanmıştı ve Kurosawa kahramanlarını yaratırken *bushidō*'nun bu efsanevi ehemmiyetinden faydalaniyor. Kurosawa sanatında savaşçının bütün en iyi özelliklerini ruhanileştirmiştir. Kahraman her zaman için ideal samuray kadar güçlüdür. Bu güç, *Yedi Samuray*, *Yōjimbō* ve *Sanjuro*'daki samuray kahramanlarda olduğu gibi fiziksel olabilir. Ama başrol oyun-

cusu, *Sarhoş Melek*, *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin* ve *Ikiru*'da olduğu gibi sıradan bir insan ya da fiziksel becerileri sınırlı biri de olabilir. Tado Satō'nun belirttiği gibi, bu kişilerin gücü fiziksel-den ziyade ruhsaldır.¹⁶ İyiliği ortaya çıkarma iradeleri her şeye bakın çıkar ve zafere ulaşmalarını sağlayan şey herhangi bir fiziksel güç kullanımı değil, bu saplantılı adanmışlıktır. Kurosawa bireysel irade gücü ve fiziksel kuvvete diğer insanların temel ihtiyaçlarını karşılama kararlılığını da ekliyor. Böylece samurayın efendisine hizmet etme yükümlülüğünü kahramanın insanlığa hizmet etme yükümlülüğüne dönüştürüyor. Her iki figür de sadakat yükümlülüğüne tabidir ve her ikisinin de metaneti acımasızca sınanır: samuray savaşta ve onun yazgısını efendisinin yazgısına bağlayan bağlar içersinde, Kurosawa kahramanı ise çatışmada ve kokuşmuş bir dünyayı insanileştirme mücadelesinde sınanır.

Bir sınıf olarak samuraylar Zen'den etkilenmişti;¹⁷ Kurosawa'nın samuray kültürüne olan yakınlığı, filmlerindeki bazı Zen ideallerini çağrıştıran özelliklerini açıklayabilir. Fakat, Donald Keene'nin farklı bir bağlamda belirttiği gibi, doğrudan bir etkinin olduğunu kanıtlamak zor ve bu özelliklerin Zen'le "çakıştığını" söylemek daha doğru olabilir.¹⁸ Kurosawa'nın anlatı ve karakterleriyle Zen Budizminin ortaya koyduğu aydınlanma modelini karşılaştırmak, Kurosawa'nın eserlerinin Japon kültürel mirasıyla örtüştüğü bazı noktaları anlamamıza yardımcı olabilir.

Japonya'ya Çin'den gelen Zen Kamakura ve Ashikaga dönemlerinde popülerlik kazanan birçok Budist okulundan biriydi. Daha önceki Tendai ve Shingon mezheplerinin, Saf Diyar ve Nichiren'in aksine Zen mezhepleri kurtuluşun kesinliğini ve herkese açık olduğunu vurguluyordu.¹⁹ Dahası, Neil McMullin bu kurtuluşçu mezheplerin her birinin bir öbür dünyaya değil bu dünyaya dair pragmatik, ampirik bir vurgusunun olduğuna işaret ediyor.²⁰ Örneğin, "Zen

Budizmi aşkını içkinle, 'öbür kıyı'yı 'bu kıyı'yla öylesine özdeşleştiriyor ki insanların vizyonlarını bu ampirik dünyanın seviyesinin üzerine yükseltmeleri için hiçbir sebep yok."²¹

Bilgeligi ister *zazen* (oturarak meditasyon yapmak) ister *kōan* egzersizleri aracılığıyla arasin Zen üstadı bütün varlıklarda içkin olan bir aydınlanma potansiyelini keşfetmeye çalışır. "Zen öğrencisi... Mutlak'ı kendi dışında aramaz... Buda doğasını kendi içinde, kendi varlığının kaynağı olarak bulur."²² "Buda doğası" her şeyde içkin olduğu için aydınlanma gerçek anlamda şeylerin doğal halidir ve aydınlanmaya cismani bedenler ve maddi dünyadaki yanılsama perdelerinin ötesine nüfuz edilerek ulaşılabilir. Aydınlanmaya ulaşmak için dünyevi arzular aşılmalıdır ama paradoksal bir şekilde, bu bilgelikten gerçek dünyayı etkileyen sonuçlar çıkar zira insan hayatını iyileştirmek için kullanılır. "Zen'e göre, aydınlanmış zihin gerçek anlamda doğal zihindir, bütün yanlığı ya da arzulardan uzakta, kendisi olmasına izin verilen zihindir. Bu meditasyon esnasında uyandırılır ama nihayetinde hayatın bütün arenalarında sergilenir: işte, diğer insanlara yardım ederken, sanatsal yaratıcılıktadır."²³

Zen'de kavramsallaştırmaya güvenilmez çünkü dilin özü itibarıyla bir bütün olan dünyada yapay ayrımları pekiştirdiği düşünülür. "Kelime ve gerçeklik arasındaki içsel ilişki" reddedilir.²⁴ Bu nedenle kelimelerden eylem tercih edilir ve disiplinin ayırt edici özelliği, doğrudanlıdır. Kōan, bilmeceler ve kelime bulmacaları öğrencinin iç görüşünün derinliğini sınama amaçlıdır. Sorular ya da cevaplar semantik açıdan saçma gelebilir ama bu kavramsallaştırmanın sınırlılığına işaret ediyor; dilin sınırları parçalanarak öğrencide aydınlanma ya da *satori* kamçılanabilir, ki aydınlanma Rinzai okulunda bir anda gerçekleşebilir.

Suzuki, Zen'i bir "kendi kendine yetme"

dini olarak görüyor. Aydınlanma deneyimine dair eğitim yarırsızdır. “Satori, dışarıdan gelen sözlü bir aşılama değil insanın içsel yaşamının doğal sonucu olmalıdır.”²⁵ Bireyin kendine has ve hususi bilgelik arayışına vurgu yapılır ki bu arayış ancak deneyimle gerçekleştirilebilir. Bu nedenle Zen hocası çok az aleni öğretim sunar ve hatta kendi hoca rolünü inkâr eder. Zen üstadı Dögen’e göre “amaçsızlık” aydınlanmaya ulaşmak için elzemdir.²⁶ Düşünceler, bağlılıklar ve aydınlanma arzusu bertaraf edilmeliydi. Öğrenci kendi başına keşfetmeliydi ama bunu niyet ya da bilinçli hedef olmaksızın yapmalıydı.

Kurosawa’nın filmlerinde, anlatı yapısının tekrar eden bir ögesi olarak karşımıza çıkan benzer bir öğretim yönteminin el üstünde tutulduğu görülüyor. *Sanshiro Sugata*, *Sarhoş Melek*, *Serseri Köpek*, *Yedi Samuray*, *Kızıl Sakal* ve *Dersu Uzala*’da hoca öğrencisinin gözlem yapmasına ve deneyimlerinden öğrenmesine izin veriyor. Matsunaga ve Murakami’nin yaşadığı, bütün Kurosawa kahramanlarının deneyimlerinde merkezi bir yer tutan şoklar aydınlanma için gerekli araçlardır ve ahlaki dönüşüm safhaları olarak tasavvur edilirler.²⁷ Bu şoklar, bir Zen rahibinin terimleriyle “ruh için bir sınamadır ve ruhun kendini sarmaladığı geleneksel yalanları parçalayabilir.”²⁸ Kurosawa aydınlanma ve ruhsal gelişimin mecburen şoka yaslanması gerektiğini düşünüyor ve otobiyografisinin anlatısı da, tıpkı filmlerindeki anlatılar gibi, bu şekilde sunuluyor. Gençliğinden hatırladığı olaylar genellikle gayet travmatik: çocukken geçirdiği boğulma tehlikeleri, 1923’teki büyük Kantô depreminden sonra ceset dağlarıyla karşılaşması (bu deneyimin “cehennemin kapılarında durmak” gibi olduğunu söylüyor²⁹), sokakta bir nezaket abidesi olan üvey annesi tarafından bağlanıp, işkence edilen bir kızı görüşü. Anıları hakkında Kurosawa şunu söylüyor: “Hafızamın netliği yaşadığım şokun yoğunluğuyla doğru orantılı ola-

rak artıyor gibi.”³⁰

Bu aydınlanma modelinin diğer ögesi de sözlü eğitimin önemsizliğidir. Deneyim, genellikle de afallatıcı, sersemletici bir deneyim, rehberdir. Kurosawa ağabeyinin kendisine anlamsız bir acımasızlıkla davrandığını -okula giderken onu aşağıladığını, yüzmeyi bilmiyorken onu nehre ittiğini- hatırlıyor ama daha sonra bu sert davranışların bir ders içerdiğini ve gerçek kriz anlarında ağabeyinin her zaman için onun adına duruma müdahale ettiğini fark etmiş.³¹ Otobiyografi boyunca ağabeyi ruhsal rehber ve hoca rolünü üstleniyor. Kurosawa için ağabeyi Heigo’nun normal toplumsal yaşamın sınırlarını parçalayan bir şekilde yaşadığı ve benzer şekilde yaşayan bütün Kurosawa kahramanları için bir kaynak teşkil ettiği gayet açık.³² Kurosawa’nın şüphesiz kendi hayatında yaptığı gibi, karakterleri de benzer örneklerden ders alıyorlar.³³ *Yedi Samuray*’da Kambei genç samuray Katsushiro’ya, yanında dolaşmasına izin vererek eğitim veriyor ama bu, deneyim ve örnekler aracılığıyla şekillenen sessiz, sözsüz bir eğitimidir. Benzer bir şekilde, *Dersu Uzala* Arseniev’e nadiren aleni ahlak dersleri veriyor fakat Rus kâşif Dersu ile olan dostluğu sayesinde daha bilge bir insan oluyor ve doğanın ruhsal gücüne dair yeni kavrayışa ulaşıyor. *Ikiru*’da hoca-öğrenci ilişkisi bulunmasına karşın Watanabe’nin takip etmesi gereken yolu aniden fark etmesi tam da Zen’de övülen o ani aydınlanmadır ve bu, diğer kahramanların hayatlarını olduğu gibi, Watanabe’nin de hayatını dönüşüme uğrattırıyor. (Satorinin benzer şekilde gerçeğe dönüşmesi *Sanshirô Sugata*’da da karşımıza çıkıyor.) “Satori zihinsel olduğu kadar ahlaki ve ruhsal bir özgülleşmedir.”³⁴

Tıpkı Zen’in içsel aydınlanmayı vurgulaması gibi Kurosawa da ruhsal uyanışın kişisel bir mesele olduğunda, dışarıdan dayatılamayacağına ısrar ediyor ve kahramanlarının kendilerini yerleşik toplumsal gruplaşmalardan koparıp

izledikleri kalıp, bu içsel bilgeligin yapısal olarak somutlaşmış halidir. Aydınlanmaya baskıcı bir toplum içersinde ulaşamaz, bireyin toplumdan kopması gerekir ama Kurosawa ayrıca kahramanlarının aydınlanmaya ulaştıktan sonra toplumsal düzene geri dönmeleri ve onu iyileştirmeye çalışmaları konusunda ısrar edecektir. Yani, aydınlanmış zihin kendini “hayatın bütün arenasında” gösterir. Bu kadar felsefi bir yönetmen olmasına karşın Kurosawa'nın filmlerinde karakterlerin öğrendikleri şeyler hakkında konuştukları çok az sahne vardır. Watanabe *Ikiru*'da aydınlanmaya ulaştığında hiç konuşmaz ve park projesini tamamlamak için geri döner. Yeni davranışı ve bu davranışın, Watanabe'nin inşasına yardımcı olduğu varoştaki parkta somutlaşması bu bilgeligin doğal uzantılarından.

Kurosawa'nın “insani bağa” bağlılık modeli etkileşimci benliğin parametrelerini kabul ediyor ama bir yandan da yalnız bireyciliklerini saplantı halinde getirmiş karakterler aracılığıyla bu kabulü sınırlandırıyor. Görünüşe göre Kurosawa Zen'deki, hakikatin kişisel bir mesele olduğu düsturunu kabul ediyor ama Zen aydınlanmayı ego ve arzunun bertaraf edilmesine dayandırıyor.³⁵ Aydınlanma amacına ulaşılabilir ama makbul olanı, aramadan, istemeden ulaşmaktır. Zen'in benlik özgürleşimi modeli alçakgönüllülük ve hürmete dayanır. “İnsan doğasının özgürleştirilmesi ve yüceltilmesi için Prometheusvari bir mücadeleye girilmez.”³⁶ Tam aksine detansı, Prometheusvari mücadeleler Kurosawa'nın filmlerinde bolca yer alır ve aslında filmlerde inşa edilen kahramansı insan ilişkileri modelidir. Watanabe'nin alıklaştırmacı bürokrasiye karşı isyanı bir ateş çalma eylemidir, Yukie'nin geleneksel sınıf kimliğini yitirışı de öyle. Kurosawa'nın savaş sonrası filmleri insanların adaletsizlik ve ruhsal fakirliğe ürkekçe boyun eğmek zorunda olmadıklarını haykırır. Zen, bütün her şeyin ardındaki tinin hissedilebilmesi için insanın dünya

üzerindeki kontrolünden vazgeçmesi gerektiğini söylüyor. Bu bağlamda, kişiye (bir yandan paradoksal bir şekilde mücadele ederken) mücadele etmemesi ve (bir yandan esrarengiz bir şekilde ararken) aramaması öğretiliyor zira bunlar satori hedefinin önünü kesecek niyetlerdir. Tam aksine bu paradoksal “mücadele etmiyorken mücadele etme” durumu Kurosawa'nın filmlerinde görülmez. Kurosawa kahramanları dünyayı daha adil bir yere dönüştürmek için savaşırlar.

Şimdi, daha genel Budist dünya görüşünde yatan büyük bir paradoksu kabul etmek gerekiyor ki Zen de bu görüşün bir varyantıdır sadece. (Budizm de, barındırdığı çeşitlilikten ötürü Shintō, Budist, Taoist ve Konfüçyüsçü öğelerin “sinkretik” bir karışımı olarak tanımlanan Japon din geleneğinin bir parçasıdır sadece.³⁷) Budist öğretisi pasif bir bakış açısına, arzusun ortadan kaldırılmasına, dünyadan el ayak çekmeye ve ruhsal meseleleri tefekküre dalmaya işaret ediyor. Böyle bir duruşun “toplumsal ve siyasi kurumların eleştirilmeksizin kabul edilmesini desteklediği” düşünülebilir.³⁸ *Cin Masalı*'nda bir karakterin ifade ettiği gibi, “Hayatımız bu dünyadaki hiçbir şeyin çok önemli olmayacağı kadar kısa ve belirsiz.”³⁹ Noh oyunu *Obasute*'de bir karakter şu gözlemde bulunuyor: “Pekâlâ, bu dünya bir rüya: en iyisi konuşmayayım, düşünmeyeyim.”⁴⁰ Bu bakış açısındaki aleni kadercilik kısmen, insan hayatındaki olayların bir önceki hayatında yaptıklarıyla önceden belirlendiğini öne süren karma öğretisini içeriyor. Eğer insanın başına bir talihsizlik geliyorsa, bunun nedeni insanın daha önceki hayatında işlediği bir günah ya da bir aile mensubunun yaptığı bir ihlaldir. “Diğer insanlarla olan bütün ilişkiler, ne kadar önemsiz olursa geçmişteki bir eylemden kaynaklanır. Başka biriyle aynı nehirde su içmeniz, elbisenizin bir başkasının elbisesine değmesi gibi eylemler bile başka bir yaşamdaki bir ilişki tarafından belirlenir.”⁴¹ Taira klanının Minamoto

tarafından yok edilişi Japonya'nın savaşçı destanı *Heike Masalı*'nda karma etkilerine atfediliyor: "Çektikleri acı, klanlarının lideri Kiyomori'nin kötü icraatlarının cezasıydı. Hem yer hem de gök avcunun içindeydi: ama üstündeki tahta hiç hürmet göstermedi ve altındaki halka hiç kulak asmadı. Bir sürü insanı ölüme gönderdi ve insanların nasıl hissedeceğine bakmaksızın, diğer birçok kişiyi de keyfi olarak sürgüne gönderdi. Onun soyundan gelenlerin hiçbiri bu suçların cezasını çekmekten kaçamazdı."⁴²

Budistlerin ulaşmayı istediği aydınlanma ve dünyevi kahırlardan, yeniden doğum döngülerinden kurtulma hali olan Nirvana "rüzgârın esmediği, ateşin ve ışığın söndüğü, yıldızların kaybolduğu ve azizlerin öldüğü hareketsiz bir durağanlık" diye tarif edilmiştir. "Bu sözler ve imgeler topyekun yok oluş anlayışını akla getiriyor."⁴³ Dumoulin böyle bir olumsuzlamacılığın bir nevi nihilizm olarak anlaşılmaması gerektiğine, zira yüce bir bilgelik ve dünyaya adanmışlığın temelini attığına işaret ediyor. "Bütün her şeyin hiçliğinin ve tinin bütün çabalarının nihai manasızlığının farkında olmasına karşın o (aydınlanmaya ulaşmış olan fakat nirvanaya girmekten vazgeçen Bodhisattva) bütün varlıkların iyiliği için çalışmayı asla bırakmaz."⁴⁴ Bu nedenle, aydınlanmanın insanın diğerlerine iyilik yapmaya adanmasına yol açtığı düşünüldüğünde, bu öğretinin görünüşteki olumsuzluğu olumsuz bir şey olarak anlaşılmamalıdır.⁴⁵

Dahası, tarihsel açıdan bakıldığında, Budizm toplumsal ve siyasi gerçekliklerden kopuk değildi. Aslında Budist tapınakları öylesine önemli ekonomik, siyasi ve askeri güç merkezleri olmuşlardı ki, 16. yüzyılda Oda Nobunaga ulusal bütünleşme için tapınakların zapturapt altına alınması gerektiğini hissetmiş ve bu yönde bir harekate girişmişti.⁴⁶ Bu nedenle Budist öğretiyi tapınakların siyasi, askeri ve ekonomik gücünden ayırmak ve tapınakları ikinci planda oldu-

gunu düşünmek Japon Budizminin, özellikle de Zen gibi kurtuluşçu mezheplerin dünyevi vurgusunu gözden kaçırma riskini doğuracaktır. Hajime Nakamura Japon Budizminin "dünyeviliğiyle bağlantılı olan bir aktivist davranışçılık ve pratiğe dökme eğilimiyle dolu" olduğuna işaret ediyor.⁴⁷ Modern dönem öncesi Japonya'da, Budist iktidar dönemlerinde din ve dünya işleri, din ve siyaset birbirinden ayrı tutulmuyordu.⁴⁸

Budizmin öğretisel ve kurumsal boyutlarını birbirinden ayırmak ya da öğretisel boyutun daha katıksız anlamda Budist olduğunu düşünmek hem Budist hem de Japon geleneklerine yanlış bir ayırım dayatmak olur. Budist gelenek, özellikle de Japonya'da asla basitçe bir öğretiler ve dinsel adetler takımı değildi. Bin yılı aşkın bir süre büyük nüfuza sahip olmuş, karmaşık bir ekonomik, ahlaki, felsefi, siyasi ve toplumsal olguydu.⁴⁹

Bu önemli açıklamayı -Japon Budizmi'nin dünya işlerinde güçlü bir kurumsal, pragmatik rol oynadığı açıklamasını- aklımızda tutarak, şimdi Kurosawa'nın filmlerinin sık sık Budist bakış açısının öğretisel olumsuzluğuna yakın duran formülasyonlara yaslandığını öne sürebiliriz. Kurosawa'nın filmleri insanların olayları sıkıca kavraması ve yaşam koşullarını iradelerine uygun hale getirmesi gerektiği, baskıya karşı müdahale etmenin ahlaki bir mecburiyet olduğu konusunda ısrar ediyor. Fakat bu ısrarı dengeleyen bir şey var: hayatın mesnetsiz bir gölge olarak algılanışına duyulan yakınlık. Bunu henüz göremiyoruz ama bir sonraki bölümde ele alınan birçok film (*Rashōmon*, *Daha Derin ve Kan Hükümdarlığı*) *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*, *Sarhoş Melek*, *Sessiz Düello*, *Serseri Köpek* ve *Ikiru*'dakiyle taban tabana zıt bir vizyonu betimliyor. Kısacası, Kurosawa'nın eserleri besleyen diyalektiklerinden birinin de maddi süreçlere duyulan inanç (insanların kendi dünyalarını yarattıkları ve değiştirebilecekleri inancı) ve çözülüp gitme, çürüme ve kalımsızlığın insan hayatındaki temel ha-

kikâtlere olduğunun vurgulanışı arasındaki mütâdele olduğu açıklık kazanacak. Bu diyalektiğin ilk tarafında kahramansı hale dahil olan filmler yer alıyor. Diğer tarafında ise bu bölümde ele alınan, delici sonbahar rûzgârlarının ve havada daireler çizen kargaların hâkim olduğu bir bölgede geçen bazı filmler yer alıyor

Bahsi geçen algılayış ilk olarak edebi uyarlamalarda ortaya çıktığı için şimdi bunları ele alacağız. Kurosawa'nın edebiyata, okuma ve yazmaya verdiği önemden daha önce kısaca söz etmiştik ama bunu tekrar ele almak faydalı olacak zira bu uyarlamalar görsel ve sözlü mecralar arasındaki farklarla haşır neşir oluyor. Kurosawa on sekiz yaşındayken "hiç ayırt etmeden klasik ve modern edebiyatı, yabancı edebiyat ve Japon edebiyatını ayırmıyorduk" okuduğunu hatırlıyor.⁵⁰ Yönetmen olmak isteyenlere bir çeşit eğitim olarak dünya klasiklerini okumalarını ve en sevdikleri yazarların eserlerini "tekrar tekrar" yeniden okumalarını öğütlemişti.⁵¹ Okumak ve yazmak alışkanlık haline gelmelidir.⁵²

Senaryo yazabilmek için ilk önce dünyadaki büyük roman ve oyunları incelemelisiniz. Bunların neden büyük olduğunu düşünmelisiniz. Bunları okurken hissettiğiniz duygu nereden geliyor? Karakter ve olayları bu şekilde betimlemek için yazar ne derece tutku lu olmak, ne derece ayrıntıcı olmak zorunda kalmıştır? Tam anlamıyla, bütün bu şeyleri kavrayacak şekilde okumalısınız.⁵³

Bu analitik tutku inceleyeceğimiz filmlerde ortaya çıkıyor: *Rashōmon* (1950), *Budala* (1951), *Kan Hükümdarlığı* (1957) ve *Daha Derin* (1957). Bu eserler edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmaya dair bir yaklaşım ve yöntem yelpazesini temsil ediyor. Audie Bock Kurosawa'nın "her uyarlamanın bir yorum olması gerektiğine" inandığını belirtiyor.⁵⁴ 1950 tarihli *Rashōmon* ve 1957 tarihli *Daha Derin* arasında Kurosawa'nın uyarlama sürecine dair kavrayışı gayet derinlikli bir hal aldı. *Rashōmon*

ve *Budala* gayet sorunsuz uyarlamalarken, *Kan Hükümdarlığı* ve *Daha Derin* yazılı bir kaynağın gerçek anlamda sinemasal olarak dönüştürülmüş halleridir. Shakespeare ve Gorki uyarlarken Kurosawa düzyazı ve şiir yapılarının uygun sinemasal karşılıklarını bulmak için çok çalışmıştı. Yazılı dilin görüntü karşısındaki geniş ifade olanaklarını bilhassa bu yazarlar üzerine çalışırken keşfetmişti. Bu filmler farklı iletişim kanallarının sınırlarına dair soruşturmalar ve kültürle arası estetik yaratının barındırdığı olasılıklara dair bir dizi değerlendirme olarak görülmelidir. Kurosawa kendisini bir dünya vatandaşı olarak, sinemayı ise gerçek anlamsa uluslararası bir mecra olarak tanımlamıştı:

Dünyanın neresine gidersem gideyim, yabancı dil bilmeme karşın kendimi dışarıda hissetmiyorum. Dünyayı yuvam olarak görüyorum.⁵⁵

Filmlerimi Japonya'da yaşayan bir bireyin bakış açısıyla olarak çekiyorum. Ama toplumun yapısının toplumdaki topluma o kadar farklılık gösterdiğine inanmıyorum. Dolayısıyla benim Japonya'daki deneyimlerim aracılığıyla gördüğüm şeyler diğer ülkelerdeki insanlar için de anlaşılır olmalı. Dahası, sinema gerçek anlamda uluslararası bir mecradır.⁵⁶

Bir tür küresel sinema kültürü oluşturma önemli olduğunu düşünüyorum.⁵⁷

Böyle bir bakış açısıyla Kurosawa diğer kültürlerin sanat formlarını kendi yaratısı bir temel olarak kullanmakta hiç tereddüt etmedi. Shakespeare ve Gorki'nin oyunlarında Japonya'yla alakalı mevzular ayırt etti ama bu asıl esere kölece bir bağlılığa değil, etkin dönüştürme sürecine yol açtı. "Shakespeare'i, Dostoyevski ve Gorki gibi Rus yazarları defalarca okudum ama onları gerçek anlamda kendime mal edene dek beni film yapmaya sevk etmelerine asla izin vermedim. Film doğal olarak, sanki benim yazımın bir parçasıymış gibi ancak bu noktadan sonra ortaya çıkabilirdi."⁵⁸ Bu bölümde incelenen filmler esasen deneysel filmler olarak, görüntü ve sesi

Kurosawa için yeni olan yönelimler içersinde maniple etme girişimleri olarak görülmelidir. Burada ilk ele alacağımız film olan ve diğerlerinden farklı olarak Japon bir kaynağa dayanan *Rashōmon* Kurosawa'nın parçalı ve kesik kesik görselliğinin anlatının yapısına yedirilmesi girişimidir, bu girişim tam anlamıyla başarılı olmasa da *Ikiru*'da kaydedilen başarıyı mümkün kılmıştır. *Budala* ise Dostoyevski'nin dünyasının içselliğini görselleştirmeye ve somutlaştırmaya çalışıyor ve Shakespeare'in eserlerinin ortaya koyduğu estetik sorunsalla yüzleşiyor; kendi dünyasını esasen diyaloglarla tasvir eden bir yazar için görsel eşdeğerler bulmak. *Kan Hükümdarlığı*, birçok eleştirmenin işaret ettiği gibi,⁵⁹ *Macbeth*'in sözlü şiirselliğini görsel biçime dönüştürüyor. Köklerinden biri Gorki'de, bir diğeri ise muhtemelen Shingeki tiyatrosunun sahne tasarımı ve kostümlerinde yatan *Daha Derin* ise fiziksel ve sinemasal uzamın farklı koordinatlarını belirtme girişimi olarak anlaşılabilir. Olayın çoğu tek bir sahneyle sınırlandırılmıştır ama Kurosawa bu sınırlı alanın sinemasal inşasının, bu alanı dolduranların duygusal ve ruhsal çatışmalarıyla şekillenen genişlemiş, dinamik bir uzama nasıl yol açabileceğini araştırıyor. Bu nedenle, kültürel arası dönüştürme girişimleri aynı zamanda estetik deneyler için de birer fırsattır. Bu filmleri değerlendirirken Kurosawa'nın ne tür bir deneye giriştiğini ve bunun ne ölçüde başarılı olduğunu netleştirmeye çalışacağım.

Ryūnosuke Akutagawa'nın iki hikâyesine dayanan *Rashōmon* hem Kurosawa hem de Japon sineması için büyük bir atılımdı. *Budala*'nın hem ticari anlamda hem de eleştirmenlerin gözünde başarısız olması Kurosawa'nın ününü zedelemişti ama *Rashōmon*'un birincilik ödülünü aldığı 1951 Venedik Film Festivali'ndeki başarısı Kurosawa'nın kariyerinin canlanmasına yardımcı olmuştu. "Eğer o ödülü kazanmasaydım uzunca bir süre sessiz kalmak zorunda kalacaktım.

Rashōmon sayesinde yoluma devam edip *Ikiru*'yu yapabildim."⁶⁰ Bu film ayrıca Batı dünyasının Japon sinemasını geç de olsa tanımmasını sağlamıştı. Daiei stüdyosunun *Rashōmon*'u uluslararası yarışmaya sokmaya yanaşmamasının hikâyesi iyi bilinir.⁶¹ Bugün hatırlamanın daha zor ve daha önemli olduğu şey ise filmin akademisyenler ve sinema düşünleri arasında uyandırdığı heyecan dalgasıdır. Jay Leyda şöyle demişti: "*Rashōmon*'un 1951 Venedik Film Festivali'nde gösterilişinin bütün sinema dünyasında yarattığı şaşkınlık gelecekteki bütün uluslararası film tarihçelerinde kesinlikle çok önemli bir paragraf olacaktır."⁶² Oldu bile. *Rashōmon* yıllardır görülen en derinlikli görsel ve sinemasal eserdir. Görsel haşmet hiç beklenmedik ve son derece şaşırtıcı bir şeydi. Eisenstein ve Murnau'nun sessiz sinemasından beri anlatı böylesi bir saf görüntü akışı olarak tahayyül edilmemişti. Eleştirmenler sanki sinemanın ne demek olduğunu yeniden keşfetmiş gibi filmdeki görüntülerin amansız saldırganlığından defalarca ve defalarca söz etmişlerdi. *New York Times*'taki yazısında Bosley Crowther şöyle demişti: "Görüntülerin güzelliği ve zarafeti, ormandaki ışık ve gölgelerin çeşitli güçlü ve incelikli görsel etkilere ulaşmak için ustaca kullanılışı filmi gören herkesi anında çarpacaktır."⁶³ Diğer eleştirmenler filmi "bir görüntü, ses, ışık ve gölge senfonisi" diye tanımlamıştı⁶⁴ ve "cüretkâr bir basitliğe sahip, esasen görsel olan tekniği"ni övmüştü.⁶⁵

Fakat şaşırtıcı olan şey filmin pervasızca abartılı görselliği değildi sadece. Filmin söylediği şey ve bunu nasıl söylediği de şaşırtıcıydı. *Rashōmon* artık yıpranmış ve sonsuz kez tekrar edilmiş olan bir yöntemi kullanıyor. Bir grup karakter aynı olaylar dizisini (bir tecavüz ve aleni bir cinayet) şaşırtıcı derecede farklı şekillerde hatırlıyor. Bu farklılıklar özelliğın etkilerinden mi kaynaklanıyor? Hafızanın güvenilmezliğinden mi? Kimin hikâyesi doğru? *Rashōmon* herhalde



25. Haydut (Toshiro Mifune) ve savaşçı (Masayuki Mori): karakterler "kalplerinin çalılığında yollarını kaybediyor." *Rashomon* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

Kurosawa'nın üzerine en çok şey yazılan filmidir ve artık kültürel önemi film olarak sahip oldukları statüyü aşmış olan o az sayıdaki filminden biri olmuştur. *Rashomon* hakikatin göreceliği anlayışını, bu genel kültürel anlayışı somutlaştırmıştır. Hiç şüphesiz Venedik'teki başarısı, kısmen, o zamanlar Avrupa'daki düşünce akımlarıyla, özellikle de hakikat ve değer kayganlığına dair revaçta olan bir varoluşsal kaygıyla örtüşmesinden kaynaklanıyordu. Ama *Rashomon* aynı zamanda sinemanın bir sanat olarak değerini ortaya koymak için mücadeleye girişmiş kişiler için faydalı bir müttefik olarak da algılanıyordu. Kısa süre sonra Bergman'ın filmlerinin yapacağı gibi, *Rashomon* da temel sembolleri olarak görülen şeylere dair çok miktarda yorum yapılmasına yol açmıştır: yıkık kapı, yağmur, orman, kurtarılan bebek, ışık ve gölge kalıpları. Bu yorumlar artık

kitapları dolduruyor.⁶⁶ "Sanat sineması" geleneğinde *Rashomon* önemli felsefi sorular üzerine kafa yoran bir film olarak görülmüştü: insanlara olan inancın yitirilmesi, bir cehennem olarak dünya, insanın yalan söyleme eğilimi. Anlatının çiçek dürbününü andıran yapısı, temel tecavüz ve cinayet olaylarının farklı tanıklarca değiştirilmesi filmi doğrudan doğruya modernist sanat geleneğine dahil ediyordu. Parker Tyler filmin zamansal ve uzamsal yapısını açıklamak için kübist ve fütüristik resimle karşılaştırmalar yaptığı bir deneme yazmıştı.⁶⁷ *Rashomon* şimdi olduğu gibi o zamanlar da çeşitli tarih, felsefe ve sanat eleştirisi akımlarını meşgul eden son derece güçlü ve sembolik bir kültürel olgu haline gelmişti.

Filme dair çok sayıda yorumla ilgilenen okurlar mevcut eleştiri antolojilerine başvurmalıdır. Benim yapmak istediğim şey, Kurosawa'nın gi-

riştiği deneyi irdelemek ve sonra da *Rashōmon*'un hakikaten modernist bir film çekme usulünü temsil ettiğinin söylenip söylenemeyeceğini değerlendirmektir. Hikâye on ikinci yüzyılda, Heian döneminin sonunda, ülkedeki merkezi hükümet ve hukuki otoritenin altının vilayetlerde ortaya çıkan özerk siyasi ve askeri güçler tarafından boşaltıldığı bir zamanda geçiyor. Sanatsal uğraşlara olan bağlılıklarıyla *Genji Masalı* gibi klasiklerin ortaya çıkmasını sağlayan hukuk aristokrasisi için tehlike çanları çalıyordu. Veba, yangınlar, depremler, savaşçı rahiplerin isyanları, başkent Kyoto'daki vahşi suçlar: bütün bunlar düzenin çözülüp gidişinin, kaosu eşliğinde yalpalayan bir dünyanın işaretleri gibiydi. Budist kehanetlerinde "hukukun sonu" olarak bilinen, insan hayatının en yoz seviyeye düşeceği dönem gelip çatmış gibiydi. Filmde üç karakter şiddetli yağmurdan korunmak için, başkent güney girişini koruyan *Rashōmon* kapısının altına sığınıyorlar. Harap haldeki kapı dilenci, katil ve hırsızların uğrak yeri haline gelmiş. Rahip (Minoru Chiaki), oduncu (Takashi Shimura) ve sıradan vatandaş (Kichijirō Ueda) yağmurun dinmesini beklerken soylu bir kadının (Machiko Kyō) ormanda tecavüze uğrayışı, samuray kocasının (Masayuki Mori) öldürülüşü ve Tajomaru adında bir hırsızın (Toshirō Mifune) bu suçlardan ötürü tutuklanışının hikâyesini anlatıyorlar. Filmin büyük bir kısmında, geri dönüşlerle bu hikâyenin Tajomaru, kadın, samurayın bir medyum aracılığıyla konuşan ruhu ve kendini diğerlerine göstermeden olaylara tanık olmuş olan oduncu tarafından anlatılan dört versiyonunu aktarıyor.

Geri dönüşlerin, doğrusal olmayan bir anlatı yaratmak için iç içe geçirilmesi ve hafızanın öznelliğinde ısrar edilmesi *Hiroşima Sevgili* gibi ufuk açısı filmleri önceden haber veriyor ama bunların öncülleri de var. Olayların, olayları bir anlatıda somutlaştıran bilinç tarafından çarpıtılışını irdeleyişi bakımından *Rashōmon*,

Welles'in *Yurttaş Kane*'de zaten yaptıklarının üzerine çok fazla şey eklemiyor. Dahası *Kane*'le, Alain Resnais'nin filmiyle ya da Joseph Losey'in *Aracı*sıyla (*The Go-Between*) kıyaslandığında, Kurosawa'nın filminin zamansal yapısı çok da karmaşık değil. Kimin anlatı çerçevesi içersinde olduğumuza dair asla bir belirsizlik yok ve Welles'in olaylara tanık olmuş olması imkânsız olan karakterlere olayları anlattırarak oynadığı aldatıcı oyunlara hiç rastlamıyoruz. Kurosawa Welles ve Resnais gibi zamansallığın sinemasal temsilini araştırmakla ilgilenmiyor. Anlatı çerçevelerinin ve anlatıcı seslerin açık ve net olmasının nedeni de bu. Bu çerçeveler içersinde nerede durduğumuzu daima biliyoruz. Buradaki sorun hatırlanan şeydir, bunun sunuluş şekli değil. Değişen ve filmdeki muğlaklığı yaratan şey çerçevelerin içeriğidir, anlatıcı seslerin dile getirdiği olaylardır. *Rashōmon*'u afallatıcı kılan şey tanıkların hikâyelerinden herhangi birini doğrulamayı reddedişidir. Kimin doğruyu söylediğini bilmemin hiçbir yolu yoktur. Kurosawa bu muğlaklıkta, Conrad'ın insanın karanlık kalbi dediği şeye dair kendi kötümserliği için anlatsal bir ifade olanığı bulmuştu. "İnsanın kalbinin en dibinde neyin yattığı benim için halen bir muamma," demişti.⁶⁸ *Rashōmon* Kurosawa'nın bütün filmleri içersinde bu muammanın en eksiksiz ifadesidir, kalbin derinliklerine nüfuz etme yönünde doğrudan bir girişimdir ve bunu yapmanın imkânsızlığının kutlanmasıdır. Filmin verdiği ders gayet açıktır ve Kurosawa bunu her zamanki doğrudanlığı ile dile getirmiştir:

İnsanlar kendileri hakkında kendilerine karşı dürüst olamıyorlar. Kendileri hakkında süsleyip püslemeden konuşamıyorlar. Bu senaryo bu tür insanları betimliyor: kendilerini aslında olduklarından daha iyi birer insan gibi hissetmelerini sağlayan yalanlar olmaksızın hayatta kalamayan insanları. Olayları olduğundan daha güzel gösteren yalanlara duyulan bu günahkâr ihtiyacın mezarın ötesinde



26. Kurosawa'ya göre *Rashomon*'daki orman görüntüleri insan kalbinin karanlık labirentini ifade ediyordu (Modern Sanat Müzesi/ Film Fotoğrafları Arşivi).)

bile sürdüğünü gösteriyor: ölen karakter bile medyum aracılığıyla canlılarla konuştuğunda yalandan vazgeçemiyor. Bencillik insanların doğuştan itibaren taşıdıkları ve kurtulması en zor olan gūnahtır.⁶⁹

Kurosawa filmdeki ışık ve gölge kalıplarını bir çeşit ruhsal ve duygusal labirent olarak düşünmüştü. "İnsan kalbinin bu tuhaf dürtüleri incelikli bir ışık ve gölge oyununun kullanılmasıyla ifade edilecekti. Filmde, kalplerinin çalışlığında yollarını kaybeden insanlar daha geniş bir ıssızlıkta dolaşacaklardı, bu yüzden ben de olayı büyük bir ormana taşıdım."⁷⁰ *Rashomon* ancak bir dedektifin çözebileceği karmaşık bir polisiye öykü olmaktan çok bencillik günahının dolambaçsız bir sinemasal ifadesidir. Filmdeki muğlaklık -çeşitli hikâyelerin güvenilirliği sorusu- esasen psikolojiktir, karakterlerden ve yalan söyleme gerekçelerinden kaynaklanır. Filmin

görsel ve işitsel düzeneginde yer alan, biçimsel bir muğlaklık değildir. Kurosawa'nın söylediği gibi, filmdeki paradokslar insan kalbinin paradokslarıdır. Görüntünün kendisine ait paradokslar değildir. Daha sonra geri döneceğimiz önemli bir husus bu.

Fakat ilk önce Kurosawa'nın *Rashomon* da giriştiği deneyin doğasını kavramalıyız. Belirttiğimiz gibi, film görüntülerinin saldırganlığı nedeniyle büyük ilgi çekmişti ama bu içi boş bir gövde gösterisi değildi. Filmde Hitchcock'un "saf film" diyeceği şekilde safi görsel pasajlar olarak tasarlanmış uzun sekanslar, sadece anlatsal bilgi aktarımını ve duygusal etkiyi sadece görüntüler aracılığıyla sağlayan sekanslar var. Bu sekanslarda diyalog ya asgari düzeyde ya da hiç yok. Tajomaru'nun kadın ve samurayı ormanda ilk görüşünü ayrıntılarıyla aktaran on dokuz çekimden müteşkil uzun sekans diyalog olmak-

sızın ilerliyor ve Kurosawa bu esnada gündüz vakti sıcağını, gizemli bir şekilde peçe takmış kadının cazibesini ve Tajomaru'nun şehvetini gizleyen yapmacık sıkıntılı tavırlarını görselleştiriyor. Gerilim, korku ve öfke dinamiklerini yakalayan ve Tajomuro'nun çift ağaçlar arasında hareket ederken değişen görüş çizgisini görselleştiren kamera hareketi kadrajı genişletiyor ve akışkanlaştırıyor.

Diğer birçok sahne de bu safi görselleştirme ilkelerine dayanıyor. Bunlardan en çarpıcı olanı herhalde oduncunun suç delili bulmadan hemen önce ormanda yürüyüşünü gösteren sekanstır. Bu sekans on beş çekimden oluşuyor ve bunların hepsi kaydırmalı çekim, böylece sekans hareketli kameranın nelere kadir olduğuna dair kapsamlı bir makaleye dönüşüyor. Kurosawa aralarından güneşin yer yer parladığı ağaçların kaydırmalı aşağıdan çekimlerini oduncuyu ormanda yürürken gösteren yukarıdan çekimleri ve kameranın hem önden hem de arkadan takip ettiği karakteri gösteren aşırı yakın çekimleri kurguda iç içe geçiriyor. Bunlar sinema tarihindeki en etkileyici hareketli kamera çekimleri arasında yer alıyor ve bütün bir sekans hipnotik bir güce sahip. Bu etki büyük ölçüde sekansın "sessizliğinden," diyalog ve çevresel seslerin olmamasından kaynaklanıyor. Görüntülere sadece Fumio Hayasaka'nın vurmalı, ritmik film müziği eşlik ediyor.

Diğer sekanslar diyalog içeriyor ama genellikle çok özel bir diyalog türü bu. Rahibin çiftle ormanda karşılaşmasına dair ilk anımsadıkları, polisin Tajomaru'yu attan düşmüş ve nehrin kenarında yatar halde bulduğunu bildirişi ve Tajomaru'nun atı sürüşü ve bir içmek için duruşuna dair kendi izahatı esasen sessiz sekanslardır. Görüntülere eşlik eden asgari diyaloglar görüntü ve olayla eşzamanlı ilerlemiyor; bir anımsama dili olarak sunuluyor. Eşzamanlı olmayan diyaloglar sessiz filmlerdeki yazı kartlarıyla aynı

açıklayıcı işlevi görüyor, anlamını açıklamak için görüntünün arasına giriyor.

Kurosawa aslında *Rashōmon*'un bir nevi sessiz film olmasını istemişti. Hayranı olduğu ilk dönem sinema estetiğini yeniden canlandırmaya ve bu filmi bu estetiğe göre şekillendirmeye girişmişti.

Sessiz filmleri severim ve her zaman da sevmişimdir. Genellikle sesli filmlerden çok daha güzeller. Belki de olmak zorundalar. Bu güzelliği biraz olsun yeniden canlandırmak istedim. Şöyle düşünüyordum: modern resimde kullanılan tekniklerden biri basitleştirmedir, dolayısıyla bu filmi basitleştirmeliyim.⁷¹

1930'larda sessiz filmlerin ortaya çıkışından beri, eski sessiz filmlerin harika özelliklerini gereken yere koymadığımızı ve unuttuğumuzu hissediyordum. Estetik kaybın ayırtaında olmam daimi bir sinir bozukluğuna yol açıyordu. Bu hususi güzelliği yeniden yakalamak için sinemanın kökenlerine geri dönme ihtiyacı hissediyordum: geçmişe geri dönmek zorundaydım.

...*Rashōmon* benim sinema tahtamı olacaktı, sessiz film araştırmamdan ortaya çıkan fikir ve istekleri uygulayabileceğim yer olacaktı.⁷²

Kurosawa "zengin ve kapsamlı" görüntüler yaratmaya odaklanabilmek için senaryoyu kısa tuttuğunu söylüyor.⁷³ Oduncunun ormanda yürüdüğü sekansta Kurosawa kameranın hareket kalıplarını anlatının mimarisini oluşturmalarını ve mecaz üretmelerini sağlayacak şekilde biçimlendiriyor. Oduncu nehrin üzerinden sıçrayarak, eğilip bir dalın altından geçerek, bir "kütük köprü"nü geçerek ormanın ritmine içgüdüsel olarak cevap veriyor. Bu nesneleri bilinçli bir şekilde fark etmeyip, mistik bir halde bunların üzerinden süzülüyor. Onu lirik bir şekilde takip eden kamera, yürüyüşünün ritmim ve ormanın topografisini kopya ediyor ve dolayısıyla, bu durumun biçimsel göstergesi oluyor. Ama oduncunun gündüz düşü suç delillerini keşfettiğinde kesintiye uğruyor. Şapkalar, bir muska kutusu,

bir ip ve en sonunda da bir cesetle karşılaştığında, korkuyla, beceriksizce seğirtiyor. Oduncu bu keşifleri yaparken kaydırmalı çekimler sona eriyor. Nesneler oduncuyu telaşlandırmış ve rasyonelleştirmiştir. Düşünen zihni devreye girmiş ve ormana verdiği duygusal, içgüdüsel cevap kaybolmuştur. Bu değişim, hareketli kameradan nesnelerin ve ölü adamın keşfini kayda geçiren durağan çekimlere yapılan geçişle yansıtılmıştır. Sekans biçimsel ve dramatik seviyede duygusal hareketten sabit, daralmış bir bakış açısına, Zen durumundaki içgüdüsel tepkilerden, rasyonel zihnin bölümlenmiş ve katı bakış açılarına geçmiştir.⁷⁴

Sessiz sinemada olduğu gibi, hareket anlatının ete kemiğe bürünmüş hali ve duygusal ve psikolojik durumların zaruri göstergesi oluyor. Duygular dışa vurulmalıdır çünkü kelimelerle tarif edilemezler. Filmdeki, film Batı'da ilk gösterildiğinde tartışmalara yol açan aşırı derecede aleni oyunculuk tarzı, duyguyu bu şekilde dışa vurma ve somut bir şekle bürüme işlevi görüyor. Bu, Murnau'nun *Gündoğumu*'nda George O'Brien'i cinayet saplantısını ima etmek için kambur, "golem benzeri bir figür"e dönüştürdüğünde üzerinde ısrar ettiği dışavurumcu oyunculuk tarzından pek farklı değil aslında. Sessiz filmlerdeki, Kurosawa'nın geri dönmeye çalıştığı "basitleştirilmiş" tarz, Mifune'nin Tajomaru'ya ve Macjiko Kyo'nun Tajomaru'nun karısı Masago'ya kattığı türden aleni, abartılı hareketleri içeriyordu. Ama Kurosawa bu karakterlerin dilini de bu abartılı tavırla ele alıyor. Joseph Anderson'ın yerinde bir tercihle "sapkın insanbiçimcilik" diye adlandırdığı⁷⁵ abartılı bir üslupla kıkırdadıklarında, feryat ettiklerinde ya da çığlık attıklarında dilleri tam da aşırı olması nedeniyle tuhaflaşıyor. Biçimci eleştirmen Viktor Shklovsky'nin kastettiği anlamda, tanıdık olan tanıdık olmaktan çıkarılıyor.⁷⁶ Bu stratejiler (saltık görsel olan sekanslara yapılan vurgu, dilin eş zamanlı olmadı-

gı görüntüler için açıklayıcı biçimde kullanılışı ve konuşmayı doğal bağlamdan çıkarıp atacak kadar abartılı olan bir oyunculuk üslubu) aracılığıyla Kurosawa görsel ve sözlü haller arasında bir uyumsuzluk yaratıyor. Joseph Anderson Japon sanatındaki "kaynaştırma" adını verdiği bir eğilimden, "heterojen, genellikle ihtiyaçtan daha fazlası olan öğelerin karmaşık ilişkiler içerisinde bir araya getirilmesiyle ulaşılan aşırı bir karmaşıklık" eğiliminden söz ediyor.⁷⁷ Anderson çeşitli resim ve anlatıları örnek göstererek görüntü, sözlü/yazılı anlatı ve resitatifin birbirlerini destekleyecek ya da birbirlerine tezat oluşturacak ya da birbirlerine dair bir yorum olacak şekilde nasıl bir araya getirilebileceğini gösteriyor. Kurosawa *Rashōmon*'da görüntü ve diyalogları manipüle edişi, "kaynaştırma"ya örnek teşkil ediyor. Belirttiğim gibi, diyalog ve insan sesi filmde birçok yeni işlev kazanıyor. Bu ikisi, anlatısal filmde genelde yapıldığı gibi tek bir gösterge zinciri içerisinde eritilmiyor. Birbirlerinden ayrı- lıp, çatıştırılıyorlar; görsellikteki ihtişam performanslardaki histeriyle çekişiyor. Bu uyumsuzluk filmin özünü oluşturuyor aslında. Tecavüz ve cinayet dört farklı şekilde anlatılıyor. Fiziksel olaylar ve nesneler dünyası sözlü olarak yeniden inşa ediliyor ama dil güvenilirmez bir araçtır. Hikâyeler birbirini tutmuyor. Söz ve olay arasında boşluklar ve çelişkiler hüküm sürüyor.⁷⁸ Söz ve gerçeklik arasındaki "içsel ilişki" reddediliyor. Bu iletişimsel kopukluk filmde ontolojik bağlamda, insani günah ve kötülüğün peyda olduğu alan olarak görülüyor. Dilin olaylar dünyasını kavramadaki başarısızlığı, insanın cennet mutluluğundan, sapkınlık ve çoğullukla deforme edilmiş bir dünyaya düşüşünün hikayesidir.

Fakat görüntü-ses ilişkisinin yeniden yapılandırılışına gösterilen bu bariz özen filmin tamamı için ayrıt edici bir özellik değil. Birçok sahne -örneğin *Rashōmon* kapısında geçen, anlatının çerçevesini oluşturan sahneler- geleneksel

bir yapıya sahip. Ses sadece görüntüleri destekliyor ve gördüklerimizle karakterlerin söyledikleri arasında herhangi bir çelişki ortaya çıkmıyor. Yani görüntü ve sözlü dil arasındaki uyumsuzluk, en iyi ihtimalle, tam olarak geliştirilmeyen bir eğilim olarak karşımıza çıkıyor. Daha önce belirttiğim gibi, seyircilerin ilgisini çeken belirsizlikler biçimsel belirsizlikler değil, esasen karakterlerin taşıdığı belirsizliklerdir. Filmin bir modernist sinema örneği olma statüsünü bu noktada sorgulayabiliriz. *Rashōmon* gerçekliğin apriori olmayıp, esasen bir inşa olduğu ve yapısının öznelliklerle belirlendiği iddiasını öne çıkarıyor. Ama bu insanın zaruri temelini oluşturması gereken malzemeden söz edilmiyor. Tam tersine, Eisenstein'dan Godard'a kadar modernist anlatı sineması geleneği, göstergebilimsel malzemeyle inceleme nesnesi olarak almıştır. Sinemasal göstergenin oluşturulması bu filmlerde merkezi bir yere sahiptir. Eisenstein'ın montaj ilkeleri tek tek çekimlerin gösterdiği şeyleri parçalamaya ve bunları çarpıştırmaya yöneliktir. Sinemanın iletişim araçlarını analiz ederek şöyle demişti; görüntü "asla alfabenin katı bir harfi olamaz, her zaman için çokanlamlı bir ideogram olmalıdır. Ve sadece yan yana konarak okunabilir."⁷⁹ Godard yaptığı analiz sonucunda daha da radikal bir şekilde "sıfır noktasına geri dönüş" ulaşmıştı.⁸⁰ Fotoğrafik görüntülerin "büyülü" özelliklerinin, göstergelerden çok temsil ettikleri gerçek nesneler okunmayı gerektirme güçlerinin ve bu karışıklığın ahlaki ve siyasi sonuçlarının farkında oluşu Godard'ı anlatı sineması gelenekleri tamamen reddetmeye sevk etmişti. Bu reddiyeden hareketle ses, ışık ve renk öğelerini sıfır noktasına indirgemeye girişmiş; bu öğeler bu noktada göstergebilimsel kontrole tabi tutulabilecekleri şekilde yeniden inşa edilebilirdi. Kurosawa bu gelenekte yer alan analitik bir yönetmen değil ve *Rashōmon* gerçekliğin inşa edilmişliğine dair soruşturmasını gösterilen düzeyinde sürdürü-

yor. Parçalanma ve göreceliği, anlatıların yapıları değil içeriği bağlamında ele alıyor. Gördüğümüz gibi *Ikiru*'da Kurosawa bilinç ve algı uyumsuzluklarını tamamen biçimsel bir bağlamda yapılandırmakta çok daha başarılı olacaktı ama *Rashōmon*'un bunu yapamaması filmin gücünü azaltıyor. Tanıkların yalanları karşısında oduncunun kapıldığı dehşet ve rahibin ümitsizliği, bu yalanların en beter hakikatler olduğu ve dünyanın bir cehennem olduğunu doğruladığı yönündeki açıklamaları ikna edici değil çünkü film bize bu vargılar için herhangi bir temel sunmuyor. Dilin Beckett ya da Pinter'in oyunlarında gördüğümüz işlevden farklı olarak, *Rashōmon* göstergebilimsel malzemesi insanlar arası iletişim ve güveni parçalamıyor, geçersiz kılmıyor. Bunu karakterlerin kişilikleri, tanıkların kendileri olası en iyi ışık altında sunma arzusu yapıyor. Kurosawa'nın filminde kişilik bir kez daha soruşturma mahalli oluyor ama bu sefer filmin içine yerleştirildiği bir geleneğe hitap etme iddialarını kısıtlıyor.

Kişiliğin irdelenişi ve hararetili bir psikolojik atmosfer Kurosawa'nın Dostoyevski'den yaptığı, *Rashōmon*'dan hemen sonra çekilen tek doğrudan uyarılmanın da tipik özelliği. Rus yazara olan düşkünlüğü ve ayrıca eserlerini besleyen üslup ve hassasiyet benzerlikleri göz önüne alındığında, Kurosawa'nın *Budala*'yı filme çekmeye kalkışması kaçınılmazdı herhalde. Her ikisinin de eserlerinde anlatı bir felsefi inceleme aracı haline geliyor; olay ve eylem metafiziksel ve ruhsal önemle dolduruluyor. Tıpkı Kurosawa'nın kiler gibi Dostoyevski'nin anlatıları da, temellerinden sarsılmış, parçalanma halindeki bir dünyaya yerleştirilen baş kişilerine bir dizi ruhsal şok yaşıyor.⁸¹ Dostoyevski için Hristiyan yaşamın hakikatlerinin altı, 19. yüzyıl Rusya'sında Avrupa kökenli kapitalizm, Katoliklik ve sosyalizm illetleri tarafından boşaltılıyordu, bütün bunlar sahte bir birlik vaadinde bulunuyordu ve Avrupa dininin başarısızlığından kaynaklanmış-

tı. Buna karşı, Rus Hristiyan toplumu örneği ve Ortodoks inanç kararan Avrupa'yı aydınlatabilir ve ruhsal olarak yeniden sömürgeleştirebilirdi.⁸² Dostoyevski'nin iç uyumsuzlukla küçük parçalara bölünmüş bir toplum algısı Kurosawa'nın sinemasını besleyen tarihsel koşullarda (Doğu ve Batı'nın karşılaşması ve toplumsal koordinatları sonsuza dek değiştiren savaş felaketi) karşılığını buluyor. Kurosawa bu matrisi anlatılarının geçtiği mekânlarda yeniden üretiyor. "Zaman üstü" bir Japonya'yı, değişmez bir ulusal özü değil, tarihsel geçişin travmalarını anlatıyor.⁸³ Her iki sanatçı da mahşeri bir hassasiyeti paylaşıyor. Michael Holquist'in Dostoyevski'de gözlemlediği şey Kurosawa için de geçerli. Dostoyevski'nin eserlerinin ulusal kimliğin yaşadığı tarihsel açmazlar tarafından şekillendirildiğini ve bunlar karşısında bilhassa hassas olduğunu öne sürüyor. Dostoyevski Avrupa etkisinden uzakta bir ulusal kimlik arayışına "Rusların tarihsel şüphelerini varoluşsal senaryolar olarak algılayarak" estetik bir biçim kazandırmıştı.⁸⁴ Benzer bir sürecin Kurosawa'nın ulusal tarih ve kimlik sorunlarının yaratıcı bir şekilde sinemasal biçime büründürüldüğü filmlerinde de işlediğini belirtmiştik.

Dostoyevski ve Kurosawa yaklaşan bir felaket algısını ve bir kurtuluş arayışını paylaşıyordu ve her ikisi de bu arayışı sürdürmenin bir aracı olarak siyaseti reddetmişti. Her ikisi de gençliklerin de sol hareketlerle flört etmişti. Kurosawa 1929'da Proleter Sanatçılar Cemiyeti'ne katılmış ve Japon toplumu karşısındaki memnuniyetsizliği derinleştğinde illegal bir radikal örgüt için bildiriler dağıtmıştı. Dostoyevski ise 1847'de Petrashevsky çevresine sık sık uğrar olmuş ve akabinde serfleri özgürleştirmeye yönelik ütöpik bir girişime katılmıştı. Her ikisi de daha sonraları önceki bağlılıklarından vazgeçmiş ve eserlerinde örgütlü siyasi eylem çözümlerinden kaçınmıştı. Kurosawa artık gençliğindeki bağlılığını "genç-

ler arasında" moda olan bir "hararetin" ürünü olarak görüyor. Ve gerçek bir Marksist olup olmadığının şüpheli olduğunu ekliyor fakat şunu da kabul ediyor: "Halen bu fikirlere eğilimliyim. Herhalde içimde bir yerlerde Marksist fikirlere sahibim."⁸⁵

Dostoyevski için kurtuluş Hristiyan inancının kişisel olarak kabulüne ve İsa sevgisine dayanıyordu ve bu onu nihayetinde aşırı bir muhafazakârlık ve milliyetçiliğe yöneltmişti. Kurosawa içinse din ve milli gurur nağmeleri cezp edici değildi ama Dostoyevski'nin dinsel ahlakının duygusal özelliklerinin, hoşgörü ve insanın kendini diğerlerine adamasına yapılan vurgunun değerini anlayabiliyordu. Hakikaten de, beslendikleri ideolojiler farklı olsa da yönetmen ve yazarın kahramanlarına benzer bir ateşten gömlek giydiriliyor. Bireysel ve toplumsal reform inancına olan tutkulu bağlılıkları onları paradoksal bir şekilde diğerlerinden yalıtıyor. "Hakikatleri" tarafından ele geçirilmiş olmaları onların diğer insanlarla ilişkilerini tanımıyor ve bu kahramanların bildiği o özel türden yalnızlığı yaratıyor."⁸⁶ Dostoyevski'nin özgürlük ve sorumluluk anlayışını Kurosawa'nın filmlerinde bulduklarımıza uygulamak çarpıcı bir şekilde mümkün:

Aksine, aksine; yalnızca kişiselikten uzak olmanın gereksiz olduğunu değil ama insanın tam da birey olması, hatta Batı'da şu anda kabul edilenden çok daha yüksek bir derecede birey olması gerektiğini söylüyorum. Beni anlayan: insanın bütün dış baskılardan muaf bir şekilde, gönüllülükle, tamamen bilinçli olarak kendi benliğini herkesin yararı için feda etmesi, bana göre, bireyselliğin en üst noktasının, en yüksek gücünün, en yüksek benlik hakimiyetinin, insanın kendi iradesinin en yüksek seviyedeki özgürlüğünün bir işaretidir.⁸⁷

Samurayların bir çiftçi köyünü savunması, varoş çocukları için park inşa etmek, dezavan-

tajlıları iyileştirmenin bir aracı olarak kendini tıbbı adamak, bütün bunlar benliğin gönüllü bir şekilde, baskı altında kalmaksızın feda edilmesinin Kurosawa'nın filmlerindeki örnekleridir. Dostoyevski'nin felsefesinin Hıristiyanlaştırıcı öğelerini dışarıda bırakmasına karşın, Kurosawa da toplumsal yükümlülüğü benzer terimlerle tanımlıyor. Kurtuluş için gerekli olan şey, yeni, daha talepkâr, daha yüksek bir bireysellik çeşididir. Bu etik İppolit Terentyev'in *Budala*'da hayal ettiği ve *İkiru*, *Yedi Samuray* ve *Kızıl Sakal*'in kahramanlarının gösterdiği üzere, "bütün hayatını ele geçirecektir ve bütün hayatını doldurabilir."

Dostoyevski'nin romanları ve Kurosawa'nın filmleri benzer üsluplar kullanarak bu etiği sanatsal biçime tercüme ediyor. Anlatı zamanı kısaltılıyor ve bir dizi krize odaklanıyor. Bakhtin'in 'Dostoyevski zamanı' tanımı Kurosawa için de geçerli: "Dostoyevski görece kesintiye uğramamış tarihsel ya da öz yaşamsal zamanı, yani tam anlamıyla epik zamanı neredeyse hiç kullanmıyor; bunun üzerinden 'atılıyor' ve olayı, bir anın içsel öneminin 'bir milyar yıla' eşdeğer olduğu, yani anın zamansal kısıtlayıcılığını kaybettiği kriz anlarına, dönüm noktaları ve felaketlere odaklıyor."⁸⁶ Zaman bir kriz olarak yapılandırılıyor, bunun nedeni sadece tarihsel dönemin aciliyetleri değil, ayrıca birbiriyle çekişen ahlaki taleplerin yüklü çarpışmasıdır. Prens Mişkin, Aglaia Ivanovna ve Nastasya Fillipovna arasında Dedektif Murakami de Yusa ve Satô'nun bulunduğu örnekler arasında seçim yapmaya zorlanır. Çekişen sesler diyalektiği bu eserleri şekillendiriyor. Bakhtin bunun Dostoyevski'deki haline "dia-mantik" demiş, Eisenstein ise bunu "bastırılmamış bir iç gerilim dinamiği" üreten bir nevi duygusal montaj olarak tanımlamıştı.⁸⁹ Dostoyevski'nin romanlarındaki duygusal çalkantı, melodramlar, karakterlerin çiftler haline getirilişi, hareket ve duygulardaki dışadönüklük, Kurosawa'nın filmlerinde de birer özellik

olarak gözlemlenebilir. Kurosawa'nın eserlerinde, farklı kültürel gelenekleri ve değerleri bir araya getirmeye giriştiğinde ortaya çıkan iç gerilim ve çelişkiler, bir nihayete ulaşamaması, zıt çizgi ve hareket kutuplarını el üstünde tutan üslup, bütün bunlar istikrarlı ve sabit bir 'yazar' (authorial) bakış açısının oluşmasını engelliyor. Filmlerdeki muğlaklıklar filmlerin metinsel zenginliğinin kaynağıdır. Benzer şekilde Bakhtin Dostoyevski'nin birbiriyle çekişen, eksiksiz bilinçlerin birbiriyle savaştığı romanlarında "sabit bir yazar görüş alanının" olmadığına⁹⁰ dikkat çekmişti; Dostoyevski "her bir çekişen bakış açısını azami güç ve derinliğine, olasılığın dış sınırlarına"⁹¹ kadar genişletirken "kendi iç nihayetine erdirilemezliklerini" hissederler.⁹² Hakikaten de tarihsel çelişkilere olan bu hassasiyetleri ve diyalektik üslupları genellikle nihai sonu iki sanatçı için de imkânsız kılmıştır. *Rashômon*'un sonunda bebeğin kurtarılışı ve *Sarhoş Melek*'in sonunda okullu kızın veremden kurtulmuş halde karşımıza çıkışı, önceki sahnelerdeki karanlılığı (ki Akutagawa *Rashômon*'a temel oluşturan hikâyelerinde bu karanlılığı kabullenmişti) etkisizleştirme yönünde ikna edici olmaktan uzak girişimlerdir. Benzer şekilde, Raskolnikov'un Suç ve Ceza'nın sonunda dine dönüşü, daha önceki cinai başkaldırı eyleminin çok katmanlı gücünün üstesinden gelemiyor.

Yani Dostoyevski Kurosawa için, biçim ve hassasiyetleri kendisinininkilere benzeyen bir yazardı ve bunların kökeninde yatan tarihsel uyumsuzluklar da benzerdi. Her şeyden çok Kurosawa Dostoyevski'nin en aşağılık sefaletle, en rezil davranışlarla doğrudan doğruya yüzleşme yetisine değer veriyordu. Kurosawa bu doğrudanlıkta hakikati tespit ediyor. "Bu kadar merhametli birini daha tanımıyorum... sıradan insanlar gözlerini trajediden kaçırırlar; o doğrudan doğruya trajedinin içine bakıyor."⁹³ Bu karanlığın kalbine doğrudan doğruya bakma metaforu, "sanatçı

olmak asla bakışlarını kaçırmamak demektir"⁹⁴ diyen Kurosawa'nın tekrar tekrar kullandığı temel bir metafordur. Daha önce belirttiğim gibi, Kurosawa ağabeyinin büyük deprem sırasında en korkutucu sahnelerle doğrudan doğruya yüzleşme yetisini anımsıyor. Sanatında yapmaya çalıştığı şey tam da buydu ve bu modeli karakterlerine aktarmıştı. Sanada kurşunu Matsunaga'nın elinden narkozsuz çıkarmakta ısrar ediyor. *Kızıl Sakal*'da yaşlı doktor stajyer Yasumoto'ya ölmek üzere olan bir adamın son anlarını dikkatle izlemesini emrediyor ve kanlı ameliyattan gözlerini kaçırmamasını yasaklıyor. Kurosawa Dostoyevski'de bu özelliği takdir ediyordu: bakışın yoğunluğu, dozajı yükseltilmiş gerçekçilik, okuru vahşet ve şiddetin en ürpertici tasvirlerinden esirgemeyi reddedişi.

Kurosawa'nın tekrar eden endişelerinin birçoğu Dostoyevski'nin romanlarında karşılığını buluyor. Halihazırda sözü edilenlere (Kurosawa'nın filmlerindeki çok seslilik, anlatının bir dizi ruhsal şok olarak inşa edilişi, karakterin aşırı davranış ve duygular aracılığıyla ifşa edilişi, toplumsal çöküşe gösterilen keskin hassasiyet, tarihsel kopukluğun bir ifadesi olarak sanat eseri), Kurosawa ayrıca Dostoyevski'nin suçla olan hayranlığını da paylaşıyor. *Serseri Köpek*'teki katil ve *Yüksek ve Alçak*'taki fidyeci "yeraltı" adamlarıdır, toplumun saçaklarında sallantılı bir hayat sürerler ve kendi ihlal etme haklarından emin bir şekilde topluma derin bir tiksintiyle ve insanüstü isyankârlar olarak cevap verirler. Her iki karakter de insanlık dışı ama yine de haysiyet sahibi figürler olarak sunuluyor ve filmler, tıpkı Dostoyevski'nin romanları gibi, onların bakış açılarını anlamak için her tür çabayı sarf ediyor. Son olarak, daha önce belirtildiği gibi, Kurosawa Dostoyevski'nin çocukları esasen masum varlıklar olarak, onlara uygulanan şiddete ise toplumsal dünyanın izah edilemez bir suçu olarak görüşünü paylaşıyor. Çocuklara dair bu algısını

Kurosawa üyev annesinin işkencesine maruz kalan bir kız çocuğuyla yaşadığı dehşet verici karşılaşmayı ayrıntılarıyla anlattığı otobiyografisinde açmılıyor⁹⁵ ve yine bu algılayış *Sarhoş Melek*'ten, *Serseri Köpek* ve *Kızıl Sakal*'a kadar birçok filmde açıkça görülüyor.

O halde Kurosawa'nın *Budala* uyarlaması neden bu kadar şaşırtıcı bir şekilde kötü? Dostoyevski'nin eserlerine duyduğu bu yakınlık ve edebi malzemeyi görselleştirme yetisi göz önüne alındığında, Kurosawa *Budala* gibi bir projeyi üstlenmek için ideal bir yönetmen gibi duruyor. Ancak Dostoyevski'yle arasında hissettiği ruhsal ve estetik uyum aslında sorun olmuş olabilir zira Kurosawa'nın *Budala* uyarlaması yaptığı en utanç verici derecede zayıf film. Oyunculuklar yapmacık ve fazla gergin ve kamera kullanımı o kadar kısıtlı ve geleneksel ki filmin büyük bir kısmı filme çekilmiş tiyatro havasında. Seyretmesi zor bir film ve Kurosawa gibi yetenekli bir hikâye anlatıcısı için ciddi bir kusur bu. Film, bu muhtemelen Kurosawa'nın suçu olmasa da, büyük ölçüde tutarsız. Filmin orijinal versiyonu dört buçuk saatte ama stüdyo Kurosawa'nın isteği dışında filmi acımasızca kısaltmıştı.⁹⁶ Yönetmenin isteği dışında bu kadar büyük oranda yeniden kurgulanan bir filmi değerlendirmek her zaman için tehlikelidir. Mesela Sam Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'si ve Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Amerika*'da'sı yönetmenin mi yoksa stüdyonun mu kurgusunu izlendiğinize bağlı olarak çok farklı deneyimler sunar. Ancak Kurosawa'nın filmindeki kesintilerin yarattığı karışıklık ve büyük anlatısal boşluklara karşın, üslup kusurları yine de çok bariz.

Epanchin ve Ivolgin ailelerinin evlerinin kalabalık iç kısımları, beceriksizce birçok insanla dolu olan görüntüler Kurosawa tarafından geleneksel, Hollywood usulünde çekilmişti. Açılış çekimleri, orta mesafeli çekimler ve yakın çekimler, hepsi kusursuz bir Amerikan mantığını takip ediyor, bu da fazlasıyla sahne benzeri bir uzamın



27. Toshiro Mifune (solda) ve Masayuki Mori *Budala*'da Rogozhin ve Mişkin rolünde (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşiv).

muhafaza edilmesine neden oluyor. Olay tek bir setle sınırlı tutuluyor ve Kurosawa uzamı, çok iyi kotardığı ve kariyerinin bu noktasında alamenti farikalarından biri haline gelmiş olan o köşeli sahneleme ve geçişlerle parçalamıyor. Keskin algısal kaymalar yaratmak için kurguyu kullanmaktan kaçındığı gibi, kamera hareketinden de kaçınıyor, böylece de normalde gayet akışkan ve enerji yüklü olan kompozisyonları durağan ve donuk bir hal alıyor. Montaj ve hareketli kameradan uzak duran Kurosawa, çalışma yöntemi için temel önemdeki uzam analizini, fiziksel alanın parçalara ayrılışını ve sinemasal olarak yeniden yapılandırılışını icra edemiyor. Sorunun kısmen Dostoyevski'den kaynaklandığı düşünebilir. Dostoyevski'nin romanları aleni fiziksel hareketin asgarie indirildiği, zamanın sıkıştırıldığı

ve karakterlerin esasen konuşmalar aracılığıyla irdelenip, ifşa edildiği son derece teatral bir organizasyon sunuyor.⁹⁷ Dostoyevski'nin karakterleri çok şey yapar ama çok fazla şey söyler ve bazı açılardan bu Kurosawa'nın üslubunun tersidir. Görünen o ki, diyaloga bu kadar bağımlı olan yazar, Kurosawa'yı görüntü düzeyinde değil oyuncuların performansı düzeyinde çalışmaya itmişti. Çok az sayıdaki istisna dışında sahneler romandaki gibi sunuluyor ve Kurosawa, daha önce ya da sonrasında hiç yapmadığı şekilde, Dostoyevski'nin karakterlerinin cinneti ve hareketli yüz ifadelerini iletme için yakın çekimlere bel bağlıyor. Ama, Richie'nin işaret ettiği gibi, kâğıt üzerinde işe yarayan şey perdede çok yapay duruyor.⁹⁸ Dostoyevski'nin dünyasının abartılı histerileri ve sanrılı duygusal durumlarını

Kurosawa'nın yaptığı gibi oyuncuların yüzüne yerleştirmek yerine görsel yapı içersine yerleştirmek çok daha iyi olurdu. En sevdiği Rus yazarı uyarlayan Kurosawa içtenlikle ona sadık kalmak istiyor ama tam da bu nedenle malzemeyi gerçek anlamda dönüştürmekte başarısız oluyor. Richie bu başarısızlığın kökeninin Kurosawa'nın kendini Dostoyevski'yle özdeşleştirmesinde yattığını öne sürüyor. Başarılı bir uyarlama için gerekli olan eleştirel mesafe mevcut değildi.⁹⁹

Fakat iyi bir başlangıç yapılmıştı. Mişkin karakteri çağdaş bir çerçeveye oturtuluyor, hastalığının kökenleri son zamanlardaki tarihsel karışıklarda yatıyor. Mişkin 2. Dünya Savaşı'nın travmasını yaşamıştır ve bir savaş suçlusu olarak infaz edilmekten zor kurtulmuştur ve romanda İsviçre olan yabancılık simgesi, artık Amerika'dır. Ama Dostoyevski'nin karakterinin yabancılığı da hastalığının kökenlerinden biriydi, Rusya ve topraktan yalıtılmış olması "budalalığının" nedenlerinden biriydi.¹⁰⁰ Kurosawa Dostoyevski'nin tutucu milliyetçiliğini kaybediyor ama maalesef romanda olup bitenleri teyit eden ve meşrulaştıran ideolojik çerçeveyi de kaybediyor. Hristiyan geleneği çerçevesinden çıkarılan Mişkin sadece bir beyefendi oluyor, romandaki karakterin dindar Mesihçiliğini simgelemiyor. Bu nedenle, para temelli bir toplumun maddi çürümüşlüğüyle ruhsal olarak yüzleşiş filme yansımıyor ve romanın yaptığı toplumsal eleştiri de tamamen ortadan kalkıyor.¹⁰¹ Dostoyevski ruhu maddeyle ve Hristiyanlığı paranın gücüyle zıtlştırıyor ama Kurosawa Mişkin'i sadece kardeşçe sevgi havarisi olarak yorumluyor ve bu nedenle ideolojik önemini ve etkileme gücünü sulandırıyor. Tutkusunu doğrulayan ideolojik gelenekten mahrum bırakıldığı için Kurosawa'nın Mişkin'i vasat ve mesnetsiz bir figürdür.

Dostoyevski'nin Kurosawa'ya bıraktığı miras dolaylı bir miras olmalıydı. Kurosawa'nın kendi üslubu ve estetik şahsiyeti başka birinin

eseri tarafından ikinci plana atılamayacak kadar güçlüydü. Kendi biçimlerini roman yapısı karşısında ikincil konuma sokma girişimini sürdürmesi mümkün değildi. Dahası Mişkin Kurosawa için çok da iyi bir karakter değil. Fazlasıyla pasif, fazlasıyla kararsız ve fazlasıyla mazoşist. Kurosawa için aydınlanmanın işareti davranışlardaki atılganlık ve fiziksel eylemdir ki bu da çekingen, içine kapanık Mişkin'in tam tersidir. Dostoyevski'nin etkileri ve ona yapılan saygı duruşları ilerleyen yıllarda içerikte değil üslupta görülecekti. Örneğin *Kızıl Sakal*'ın melodramı coşkuyla kucaklayışı, şiddete maruz kalmış çocuğu anlatsal ve ahlaki eksen olarak kullanışı ve fiziksel olmanın yanı sıra ahlaki ve ruhsal bir durum olarak hastalığa odaklanması bu filmi, *Budala*'nın aleni taklididen daha derinlikli bir şekilde Dostoyevskiesk geleneğe yerleştiriyor. Richie'nin gözlemlediği gibi, Kurosawa'nın Dostoyevski'ye gösterebileceği en iyi saygı, kendi biçimlerine sadık kalması, Dostoyevski'den alınma değil, Dostoyevskiesk bir havada filmler yaratmaya devam etmesi olurdu.¹⁰² Ve sonra da bunu yapmış ve *Budala*'yı zaruri bir estetik katarsis eylemi olarak ardında bırakmıştı.

Budala ve *Rashomon*'da genel olarak göstergebilimsel analiz söz konusu değil ama bu durum *Budala*'da daha da belirgin. Ne de olsa *Rashomon* sessiz sinemanın gösterme modlarına işaret ediyor. Dahası Kurosawa Akutagawa'nın hikâyelerinin tonunu değiştiriyor ve bakış açılarını yeniden yapılandırıyor, her ne kadar bunlar biçim değil, içerik değişiklikleri olsa da. Kurosawa altı yıl sonra görüntü ve dil modları arasındaki temel farka çok daha büyük bir hassasiyet göstermişti. Edebiyatı perdeye uyarlama sürecinin bir aktarma değil bir dönüştürme süreci olduğunu fark etmişti. *Kan Hükümdarlığı*'nda dil ve görüntü göstergeleri artık birbirinin yerini alabilecek nitelikte değildir ve oyunun sözlü dokusu yoğun, incelikli bir görüntü ve ses ka-

libına dönüştürülmüştür. *Kan Hükümdarlığı*'nda Shakespearevari diyaloglar yok. Kurosawa bu şiiri Japonya'ya çevirmeye çalışmak yerine görsel simgelere dönüştürüyor. Filme dair geniş literatürde genel kabul gören bir şey bu.¹⁰³ Ama burada şunu vurgulayabiliriz: gösterme modundaki değişim (kelimelerden görüntülere) ayrıca bir kültürel algılayış eylemini de içeriyor ve bundan feyiz alıyor. Kurosawa yaptığı uyarlamada oyunu basitçe Japon tarihindeki benzer bir döneme taşıyor. Oyunu farklı bir kültürel "görüş şekli" uyarınca dönüştürüyor. Yaratığı görüntüler oyunun sinemasal karşılığı değil. *Macbeth*'in tematik ve duygusal dünyasını yerli estetik modlar aracılığıyla aktarmak için kaynağın ötesine geçiyor bu görüntüler. Gösterme değişimi basitçe bir iletişim şeklinden diğerine yapılan bir değişim değildir; önemli olan sadece kelime ve görüntü arasındaki fark değildir; insanın yerel kültürünün saptadığı bakış açısı farklılıkları da önemlidir. Kurosawa bu analizi sürdürürken hem yabancı edebiyat eserlerine meyilli bir "dünya vatandaşı" olduğunu hem de Japon mirası ve Japon seyirciler karşısındaki hassasiyetini gösteriyor. Dahası, oyunu dönüştürürken kişiliği olay mahalli olmaktan çıkarmanın bir yolunu keşfetmişti.

Kurosawa'yı *Macbeth*'e çeken şeylerden biri de oyunun savaş, herkesi kırıp geçiren kanlı eylemler ve ihanetle dolu dünyasıyla Japonya'nın 16. yüzyıldaki hainlerin sıradanlaştığı iç savaş süreci arasındaki benzerliğin ayırında olmasıydı. Bu "alt üst olmuş" bir dünyaydı, hükümdarlar tebaalarının sadakatinden emin olamıyordu.¹⁰⁴ Dahası karakterler tuhaf bir şekilde Kurosawa'nın sinemasına uygun görünüyordu. "Zayıfın güçlü için bir ava dönüştüğü bir çağda yaşayan insanların görüntüleri bir hayli yoğun. İnsanlar büyük bir yoğunlukla tasvir ediliyor. Bu anlamda, *Macbeth*'te benim diğer bütün eserlerimde ortak olan bir yön olduğunu dü-

şünüyorum."¹⁰⁵ Fakat Kurosawa bu karakterleri sunarken onların iç gözlem anlarını ortadan kaldırmıştı. Oyundaki o müthiş iç hesaplaşma pasajlarının hiçbirisi muhafaza edilmemişti. Bunun yerine Washizu (*Macbeth*) ve Asaji (*Leydi Macbeth*) oyundaki hırs, şehvet ve vahşeti daha katıksız ve daha mutlak şekilde somutlaştırıyor. J. Blumenthal'in çok güzel ifade ettiği gibi, karakterlerin vahşilikleri ve hırsları "damıtılıp neredeyse tamamen maddileştirilmiştir."¹⁰⁶ Kurosawa, *Leydi Macbeth*'in ruhları onu iğdiş etmeye ve en dehşetengiz vahşetle doldurmayaya çağırdığı konuşmayı çıkararak Asaji'yi, "tamamıyla fiziksel güçle donatılmış olduğu için" Shakespeare'in karakterinin insani boyutundan yoksun olan¹⁰⁷ tam bir kötülük abidesine dönüştürüyor. Benzer şekilde, Asaji'nin ellerini yıkayışı son derece stilize bir pantomim olarak icra ediliyor ve Shakespeare'in karakterinin incelikli ıstırap ifadelerinden yoksun kalıyor. *Macbeth*'in "Yarın ve Yarın ve Yarın" konuşmasından geri sadece, Washizu'nun (*Toshirō Mifune*) zar zor bastırılan bir şifahi şiddetle kendisine ahmak dediği kısa bir sahne kalıyor. Bu kısaltmalar sadece filmin "sinemasal" özelliklerinin delili olmakla kalmayıp, bizi Kurosawa'nın yatığı analize götürüyorlar.

Macbeth'in hayatın kısılgını ve ölümün kesinliğini kabul ettiği bu konuşmada ifade edilen acıklı hayal kırıklığı, maddi varoluşun fani ve yanılmalı doğasını kabul eden Budist bakış açısıyla uyum içersinde. "Sön, sön kısa mum! / Hayat yürüyen bir gölgeden/Sahneden kasılarak yürüyen ve zamanını tüketen/ Ve sonra da artık duyulmaz olan zavallı bir duacıdan başka bir şey değil" dizeleri Noh oyunu *Sekidera Komachi*'deki melankoliyi anımsatıyor: "Sekidera'nın tapınak çanı / Bütün yaratılmışların nafileliğini yankılıyor / Eski kulaklar için gereksiz bir ders / Bir dağ rüzgârı Osaka bayırından aşağı esiyor / Ölümün kesinliğine ağıt yakmak için."¹⁰⁸ *Macbeth*'teki

cadılar tarafından önceden bildirilen olayların 'alna yazılmış olma' özelliğini, Kurosawa önceden belirlenmiş eylem ve insan özgürlüğünün karma yasaları altında ezilmesine yaptığı keskinleştirilmiş vurguyla aktarıyor. Richie'nin filmin dünyasına dair belirttiği gibi, "Tek yasa neden ve sonuç. Özgürlük diye bir şey yok."¹⁰⁹ Shakespeare Macduff ve Malcolm'da Macbeth'in kötülüğüne ahlaki alternatifler tahayyül etmişti ama Kurosawa *Kan Hükümdarlığı*'ndaki dünyası ahlaki bir diyalektiğin mevcut olmadığı kapalı bir dünya. Richie'nin belirttiği gibi, film dairesel bir yapıya sahip, aynı görüntüyle başlayıp aynı görüntüyle sona eriyor; sisle kaplı, ıssız bir yerde bir mezar işaretleyici.¹¹⁰ Bir koro insan kibri ve hırsının mezarın ötesine geçildiğinde sonsuz hayatlar boyunca nasıl da şiddet ve yıkım getirdiğine dair bir pasaj okuyor. Filmdeki olaylar -Washizu'nun iktidara uzanan cinai yolu ve kendi adamları tarafından infaz edilişi- sonsuzca tekrar eden bir zaman döngüsüne nakşediliyor. Oyun üzerinde yapılan önemli bir değişiklik bunu zorunlu kılıyor. Shakespeare'in erdemli Duncan'ının aksine, Washizu'nun öldürdüğü hükümdar da kendi hükümdarını öldürerek iktidara geçmiştir ve bu nedenle Washizu'nun eylemi bu daha önceki vahşet eyleminin bir tekrarıdır. Kurosawa'nın geliştirdiği metaforlar -Washizu'nun kaybolduğu labirentimsi orman, savaşçıların içinde amaçsızca yol aldığı sis, Asaji hükümdarın ölümünü planlarken Washizu'nun arkasında daireler çizen at- birer hareket kalıbı olarak, bu zamansal döngüsellik fikirlerini ve şiddet ve kötülüğün 'alna yazılmışlığını' somutlaştırıyor.¹¹¹

Shakespeare'in temalarının Budist bir çerçeveye aktarılışının ardında Kurosawa'nın estetik tercihleri, özellikle de Budist ilkelerden etkilenecek sanat geleneklerini ziyaret etme kararı yatıyordu. Kurosawa'nın oyundaki karakterlerin eylemlerinin anlamı üzerine düşündükleri

iç gözlem pasajlarını filme dahil etmediğinden söz etmiştik. Bunun yerine, filmin tasvir ettiği dönemde aristokratik ve savaşçı sınıflarının tiyatrosu olan Noh tiyatrosu geleneklerine dayanan bir karakter sunumu ortaya koyuyor.¹¹² Noh oyunları genellikle, gezgin bir rahibin özlem ve pişmanlıkla bu dünyaya geri dönmüş bir hayalet ya da ruhla karşılaşmasını sunuyor ve Budist ahlaki aktarma amacı taşıyordu. Zeami sanatının "Buda'yı övme işlevi gördüğünü ve öğretilerini yayına vesilesi sağladığını" belirtmişti.¹¹³ Donald Keene oyunların duygusal özelliklerinin karakterler tarafından, kişiliklerinin katı özellikleri olmaktan çok mutlak özellikler olarak somutlaştırıldığını ve oyunların bu duyguları belli karakterlerin ifadeleri olarak yerleştirmektense bu duygularla yüklü atmosferler yaratmaya çalıştığını öne sürüyor.¹¹⁴ Bu vurgu en net şekilde çeşitli temel duyguların ifadesi için maskelerin kullanılmasında görülebilir. Oyuncuların taktığı maskeler basmakalıp duyguları ifade ediyor ve karakteri bir kategoriye (örneğin, savaşçı, yaşlı kadın, şeytan) sokuyordu. Kurosawa filminde bu gelenekten faydalanmıştı:

Batı'da tiyatro karakterini insanların psikolojilerinden ya da koşullarından alıyor; Noh ise farklı. Birincisi, Noh'ta maske var ve siz maskeye bakarken oyuncu maskenin temsil ettiği kişi oluyor. Ayrıca belli bir oyunculuk üslubu da var ve oyuncu kendisini sadık bir şekilde buna adanmış ele geçirilmiş oluyor. Bu nedenle, her bir oyuncuya onun rolüne en yakın duran Noh maskesinin fotoğrafını gösterdim: maskenin oynayacağı rol olduğunu söyledim. Taketoki Washizu rolünü oynayan Toshirō Mifune'ye Heida adlı maskeyi gösterdim. Bu bir savaşçı maskesiydi. Mifune'nin karısı tarafından hükümdarını öldürmeye ikna edildiği sahnede Mifune benim için maskedeki aynı canlı ifadeyi yarattı. Asaji rolünü oynayan Isuzu Yamada'ya ise Shakumi adlı maskeyi gösterdim. Bu artık genç olmayan bir güzelin maskesiydi ve delirmek üzere olan bir kadının görüntüsünü temsil ediyordu... Macbeth'in



28. Washizu (Toshirō Mifune) ok yağmurunda hayatının sonuna ulaşıyor. *Kan Hükümdarlığı* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

katlettiği savaşçı için Chūjō adındaki bir asilzadenin hayaletinin maskesinin uygun olacağını düşündüm. Ormandaki cadı ise Yamanba maskesiyle temsil edilmişti.¹¹⁵

Oyunculugun Noh gelenegine göre stilize edilişi ayrıca mimik ve hareketleri de kapsıyordu. 14. yüzyıl Noh teorisyenin Zeami ölçülülükle ulaşılabilir güçlü etkiler konusunda ısrar ediyordu. "Bir bedensel hareket ne kadar küçük olursa olsun, eğer hareket ardında yatan duygudan daha ölçülüyse duygu öz ve beden hareketleri bu öz'ün fonksiyonu olacak, böylece de seyircileri etkileyecektir."¹¹⁶ Bu gerçeği öğelerin diyalektik kombinasyona dayanan bir üslupla (mesela şiddetli bedensel hareketleri kibar ayak hareketleriyle birleştirmek ya da tam tersi) vurgulamıştı. Benzer şekilde, Kurosawa Noh'un

illaki durağan olması gerektiği yönündeki yanlış anlayışı düzeltiyor: "Noh ayrıca bir akrobatikini andıran son derece şiddetli hareketleri de içerir. Bunlar o kadar şiddetlidir ki bir insanın bu kadar şiddetli bir şekilde hareket etmeyi nasıl becerebileceğini merak ederiz. Böyle bir eyleme muktedir olan oyuncu bunu sükûnetle, hareketleri gizleyerek icra eder. Dolayısıyla sükûnet ve hararet aynı anda var olur."¹¹⁷

Filmin içyapısı Noh'ta tipik olan sade sahne tasarımı ve asgari aksesuarı içeriyor ve Washizu ahmakça davranışlarından ötürü duyduğu sıkıntıyı dağıtmak için boş bir odada otururken sesi öfkeyle cınlıyor ama vücudunun katılığı duyguyu hapsediyor, dışarı kaçmasına izin vermiyor. Aslında bir bütün olarak filmin yapısı, durağanlık ve etkinlik arasındaki bu diyalektige

örnek teşkil ediyor; Noël Burch'un işaret ettiği gibi, öfkeli hareket ve donuk hareketsizlik sekansları arasında gidip geliyor ¹¹⁸ Karakterlerin maske gibi sunulması, hareketlerinin stilize edilmesi (bu özellikle Leydi Asaji de belirgin) ve sözlü iç gözlemden kaçınılması; bu tipik Noh özellikleri filmdeki duyguları nesnelere ve çevreye aktarıyor. "İnsan yapımı şeylerle doğal şeyler biçimsel düzeyde birbirinden ayıramayacak şekilde doğal şeylerle birleştiriliyor."¹¹⁹ Orman, sis, Kurosawa'nın sunduğu olağanüstü manzalar delilikle, nafililikle ve şiddetle yüklü bir atmosferin göstergeleridir. *Kan Hükümdarlığı*'nda duygular insanların hâkimiyetindeki insani ifadeler değildir, çevre içersinde nesneleştirilmiştir, şeyler dünyası içersinde ve şeyler dünyası aracılığıyla ifşa edilirler. Duygular ifade edilmez, ifşa edilir. Çay merasimi sanatı, haiku şiiri, Noh tiyatrosu -Zen Budizmi'nden etkilenmiş sanatlar- duyguların doğal dünya içerisinde algılanışını gerektirir.¹²⁰ Mesela Suzuki çay merasiminde kullanılan araç ve nesnelerin sadece insanın doğal dünyadaki yerini değil, ayrıca doğa ve mevsimlerin çağrıştırdığı duygu ve hisleri simgelediğinden söz ediyor.¹²¹

Bu nedenle *Kan Hükümdarlığı*'ndaki gör-sel simgeleri sanki esasen psikolojikmiş, sanki orman ya da sis Washizu'nun zihni ya da ruhunun yansımalarıymış gibi yorumlamak Kurosawa'nın yaptığı 'gösterme' değişikliğini ıskalamak olur. Oyunun açgözlülük ve hırsı kişilik özellikleri, Macbeth ve karısının nitelikleri olarak yapılandırışını muhafaza etmiyor. Kurosawa'nın karakterleri ve görüntüleri Batı'daki gerçekçilik ve psikoloji yasalarına ters düşüyor. Karakterler duygu gösteriyorlar ama bunu kişiliğin ifadesi olarak yapmıyorlar. Film bu duyguları ruhtan koparıyor, mutlak olgular olarak inceliyor ve manzara ve çevre aracılığıyla değerlendirilmeleri ve ifşa edilmelerine izin veriyor. Yağmur ve rüzgâr Kurosawa'nın filmlerinde

her zaman için insandaki tutkunun göstergeleri olmuştur ama burada Washizu'nun ahlak dışı eylemlerinin tetiklediği felaketler bütün dünyayı ıssızlaştırıyor. Sis ve iskeletlerden, sert rüzgâr ve fırtınaların hâkim olduğu boş bir alana dönüşüyor. Evrendeki düzenin bir krallığın ahlaki koşullarını yansıttığı, hükümdar ya da hükmedilenlerin kötü eylemlerinin ateş ve fırtınayı tetikleyebileceği yönündeki Konfüçyüsçü inanç, atların kontrolden çıktığı, kargaların sürekli gakkadığı ve ormanın insanı tuzağa düşüren bir ağ olduğu bu filmde ete kemiğe bürünüyor.

Kurosawa bu manzaraları, Zen Budizmi'nden etkilenmiş bir diğer ortaçağ sanatı olan sumi-e çizimlerinin¹²² ilkeleri çerçevesinde keşfe çıkıyor. Bu kalem-mürekkep çizimlerinde boş alan olumlu bir yapısal öge olarak vurgulanıyordu. Sadece kâğıdın bir köşesi teknedeki balıkçının görüntüsüyle doldurulabilirdi, küçük figürün etrafı büyük bir boş alanla çevrili olurdu. "Büyük bir alanı boş bırakma ve insanları ve nesneleri sadece alanın sınırlı bir parçası üzerine çizme tekniği, Japon sanatına hastır. Bu tip çizimlerin bizde derin bir etkisi var ve yaptığımız kompozisyon düzenlemelerinde kendiliğinden ortaya çıkıyor," demişti Kurosawa.¹²³ Bu ilkeler filmi başlatan ve bitiren devasa, boş manzaralarda ya da diğer sekanslarda sis ve beyaz gökyüzünün oluşturduğu beyazlaştırıcı etkide açıkça görülüyor. Her iki durumda da görüntüler aşağıdaki küçük insan figürlerini kısıvrak yakalayan kapsayıcı bir boşluk tarafından şekillendiriliyor. Bu görüntülerdeki doldurulmamış alan çok özel bir estetik değere sahip: kendi 'bolluğunu' yaratıyor. *Kan Hükümdarlığı*'nda, sumi-e'de olduğu gibi, sis ve puslu manzaraların kullanılması "ilk başta doğal bir panorama gibi görünen şeyin kozmik bir manzaraya dönüşmesini sağlayacak kadar geniş ve yüksek bir uzaklık hissi" yaratıyor.¹²⁴ Kurosawa'nın bu tip manzaraları kullanışı, insan kibrinin boşunalığının psikolojik bir simgesi ola-



29. *Kan Hükümdarlığı*'ndaki resimsi üslup. Beyazlaşmış gökyüzü, sis ve ıssız ovalar bu hırs ve vahşet hikâyesi için kozmik bir çerçeve yaratıyor. (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

rak yorumlanmalıdır. Kurosawa Shakespeare'in oyunundaki kahramansı havayı ortadan kaldırıyor. Oyundaki, Malcolm, Siward ve Macduff'ın kuvvetlerinin İskoçya'yı tiranlıktan kurtardığı doruk noktası filmde Washizu'nun onu deviren ve böylece ihanet destanına bir perde daha ekleyen kendi adamlarının korkakça ve cinai öfke patlamasına dönüştürülüyor. Ama bu değişime karşı bir ahlaki otorite sesi filmde telaffuz ediliyor. Bu ses *Macbeth*'in sonundaki geleneksel ve kanlı kahramanlık eylemlerine yerleştirilmiyor. Kurosawa bunları da aynı şeyin bir uzantısı olarak görüyor. Filmin ahlaki perspektifi ovaların kozmik boşluğu ve sisten ortaya çıkıyor. Pusu ve çorak manzaraları gösteren çekimlerin üzerine bir koro anlatıdaki dersi dile getiriyor; kana ve iktidara susamış olmanın, yani dünyevi şeylere saplanıp kalmanın aptallığına dair bir değerlendirme. Ruh savaş döngüsünü lanetliyor

ve Washizu'nun hırsıyla alay ediyor. Dünyevi şeylerin dünyasında delilik hüküm sürüyor olabilir ama koro ve sis kaplı ovalar daha ulu bir bilgeligi dile getiriyor. Görüntülerin ıssızlığı Washizu'nun eylemlerine dair hem bir yorum hem de bir cevap oluşturuyor. Film insan davranışlarındaki şiddet ve iktidar açlığının farkına varılmasını isteyen bir söylemi dile getirmeye çalışıyor ama diğer Kurosawa filmlerindekinin aksine burada böyle bir bilgelik bu dünyaya ait bir şey değildir artık. Ruhlarda, sislerde ve bunların içinden çıktığı kozmik boşlukta ete kemige bürünür.

Filmin soğukluğu, insani ilişkiler dünyası içersinde herhangi bir ahlaki diyalektiğin olmayışı, indirgeme, duygusal uzaklaştırma ve nesneleştirme estetiği, bütün bunlar şimdi 1957'de görülemedikleri şekilde görülmelidir: Kurosawa'nın geç dönem eserlerinde, *Kagemusha*

ve *Ran*'da tekrar canlanan kötümserliğinin öncülleri olarak. *Kan Hükümdarlığı* Kurosawa'nın sinemasının müdahil, kahramansı haline karşı olan geleneğin ilk büyük ifşasıdır. Fakat ümitsiz bir eser değildir; henüz değil. Görüntüler böyle bir ümitsizlik için fazlasıyla kontrollü ve güçlü ve sunduğu kültürel analiz fazlasıyla keskin. Bu eserle Kurosawa görme eyleminin ne kadar kültüre bağımlı olduğunu gözler önüne sermişti. Ortaçağ estetiğine, özellikle de ölçülülük ve basitliğe dayanan örneklerle (Noj tiyatrosu ve sumi-e çizimleri) geri dönerek Kurosawa söz ve görüntü, madde ve ruh arasındaki farklılıkları ortaya koymuştu. Duygu, ifade değil biçim olmuştu ve ruhsal açıdan dünyaya, iradeye ve iradenin cinai dürtülerine karşı duruyordu. Fakat bir sorun hâlâ varlığını koruyordu. Eğer insan davranışının kendisi deforme olmuşsa, eğer bütün acılar insan davranışının sapkın ifadelerinden kaynaklanıyorsa, Kurosawa kahramanına ve müdahil sinema projesine ne olacaktı?

Gorki'nin *Daha Derine*'sinin bir uyarlaması olan bir sonraki filmde Kurosawa yine insanların kötülüğü ve ıstırapı meselesini ele almış ve bunların kendilerini sürekli daimi kıldıklarına kanaat getirmişti. Edebi uyarlama yine sinemanın doğasını, bu sefer sinemanın uzamsal ilkelelerini keşfetmek için bir araç olmuştu. Tıpkı *Kan Hükümdarlığı* gibi *Daha Derine* de insan vahşeti ve ahlaksızlığına dair karanlık bir değerlendirmedir ve Tokugawa döneminin sonlarında çoğu saygın mesleklerden sefaletе düşmüş olan bir grup varoş sakini arasındaki ilişkileri inceler. Fakat Kurosawa karakterlerin aşağılık ve ürperici derecede kınık davranışlarında zengin ve canlı bir espri anlayışı buluyor ve bu, aksi takdirde ümitsizleştirici bir tasvir olacak şeyi dengeliyor. Buradaki espri anlayışı beklenmedik, genellikle karanlık ve sinir bozucu bir espri anlayışı ama Kurosawa buna daha önce, kendi hayatında tanık olmuştu. Yirmili yaşlarının başında kısa

bir süreliğine ağabeyiyle birlikte, filmdekilere benzer karakterle, işsiz, suyun akmadığı küçük yerlerde yaşayan insanlarla dolu olan döküntü bir evde yaşamıştı. Mahalleye uyum sağlamaya çalışırken oranın garip özelliklerini, özellikle de kahkahanın oradaki önemini fark etmeye başlamıştı:

Bu mahallede yaşayan insanlardan bazıları inşaatçılık, marangozluk, sıvacılık ve benzeri işler yapıyordu. Ama mahalledekilerin büyük çoğunluğunun gözle görülür bir gelir kaynağı ve belli bir işi yoktu. Fakat aralarında öyle bir paylaşım vardı ve birbirlerine o kadar bağlıydılar ki berbat derecede zor olması gereken hayatları şaşırtıcı derecede iyimserdi ve her fırsatta espri doluydu. Küçük çocuklar bile espriler patlatıyordu.¹²⁵

Fakat çok geçmeden "döküntü evlerde süreden hayattaki o çok hoşuma giden parlak, neşeli espri anlayışının karanlık bir gerçeklik içerdiğini" fark etmişti. "Her yerde olduğu gibi burada da çirkin şeyler oluyordu."¹²⁶ Gorki'nin oyunu Kurosawa'nın bu tezat özellikleri irdelemek için iyi bir vesileydi: bir yanda ümit ve espri anlayışının doğurduğu azim, diğer yanda sefalet ve mahrumiyetin gölgesinde yaşanan hayatların çirkinliği. Dahası oyun Kurosawa'ya kariyeri boyunca tekrar eden bir ilgi ve odak noktası olan biçare ve yoksul insanların hayatlarını tasvir etme fırsatı sunmuştu. *Sarhoş Melek*, *Serseri Köpek*, *Yüksek ve Alçak* ve *Dodekaden*'in varoşlarından, *Kızıl Sahal* ve *Ikuru*'daki doktor ve memurların özel ilgi gösterdiği varoş sakinlerine kadar Kurosawa'nın sineması tutarlı bir şekilde yoksulların dünyasına eğilim göstermiştir. Kurosawa temel kaygılarını keskin bir şekilde buraya yerleştirebiliyor, zira yoksulluk, müdahillik sorununu ortaya koyuyor. Gördüğümüz gibi *Serseri Köpek* ve *Ikuru* açıkça şefkatin bir kenara bırakılmasıyla ilgileniyor ve ilgi bu konu ve biçim düzeyinde sürdürülüyor. Aynı konu *Kızıl Sahal*'da tekrar karşımıza çıkacak. Bu filmlerde

acıma duygusu müdahillikle zıtlştırılıyor ve baskıcı bir dünyada bencilce, kalles ve tehlikeli bir şey olarak görülüyor. Gorki ve Dostoyevski asi dürtülerin ve iyi niyetlerin nasıl da felakete yol açabileceğini irdelemeye duyulan bu ilgiyi paylaşıyordu. Dostoyevski'nin "budala"sı Prens Mişkin etrafındaki bütün hayatlara felaket saçıyor.

Gorki'nin şefkatin ikiyüzlülüğünü, varoş sakinlerini hayal ve fantezilerinin peşine düşmeye teşvik eden, sevgi ve hoşgörü vaazı veren ama ilk sorun işaretinde onları terk eden bir hacı karakteri aracılığıyla irdeliyor. O gittikten sonra karakterler ölüyor, ümitsizliğe kapılıyor ya da tutuklanıyor. Gorki daha sonraları, Luka ve mesajına gerçek bir alternatif oluşturacak birinin olmamasının oyunun bakış açısını zayıflattığını hissettiğinden yakınmıştı:

Oyunda Luka'nın söylediklerine bir karşı çıkış yok. Ortaya koymak istediğim temel soru şuydu: hangi daha iyidir, hakikat mi yoksa şefkat mi? Hangisi daha gereklidir? Şefkat, Luka örneğinde olduğu gibi, aldatmacayı içerecek noktaya kadar taşınmalı mıdır?... Luka bir kurtuluş aracı olarak aldatmacaya varan şefkati temsil ediyor ama oyunda ona karşı çıkacak bir hakikat temsilcisi yok.¹²⁷

Hangisi daha önemlidir, hakikat mi yoksa şefkat mi? Kurosawa'nın sinemasının her zaman için duyarlı olduğu ahlaki bir çelişki bu. Aydınlanma, Watanabe'nin park projesinde olduğu gibi, eylem gerektirir, acıma değil. Acıma çok kolaydır, aydınlanmış eylem çok daha zordur. Fakat birçok filmde hayal ve yanılsamaların bir kurtuluşu sağlama alma gücüne dair bu katı etiği dengeleyen alternatif bir kavrayış söz konusu. Tıpkı Dostoyevski'nin ve bu oyunda Gorki'nin yaptığı gibi Kurosawa da sık sık hayalci karaktere geri dönmüş ve katlanılmaz dünyadan yanılsama aracılığıyla kaçma örneği sunmuştur. Fakat Dostoyevski ilk dönem romantik eserlerinden sonra hayali, ahlaki açıdan sorumsuz bir

şekilde yalıtılmış bir bilinç yaratmak olarak görmeye başlamıştır.¹²⁸ Aksine Kurosawa bu hayalci karakterlere sevgiyle ve ılımlı bir şekilde yaklaşmıştır. *Harika Bir Pazar*'daki çift, Hiruta'nın *Skandal*'daki ölmek üzere olan, veremli kızı, *Kızıl Sakal*'da açlık çeken çocuk Chobo, *Daha Derin* ve *Dodekaden*'in sakinleri; hepsi talihsiz hayatlarını huzur, kurtuluş ya da güzel ve büyüleyici diyarlar hayaliyle yumuşatırlar. Kurosawa için hayalci, Sanada, Watanabe ve Niide'nin antitezidir. Yanılsamanın gücü ve cazibesi dünyayla doğrudan, ciddi bir yüzleşme ısrarıyla yarıdır ve bu diyalektik Kurosawa'nın eserlerindeki iç parçalanma için bir çözüm sunar. *Daha Derin*'de, *Dodeskaden*'de olduğu gibi Kurosawa kendine paramparça olmuş hayatları birleştiren fantezilerin dokusunu uzun uzadıya irdeleme hakkı tanıyor. Gorki oyunda hakikat sözcüsü olmamasından kaygı duyarken, Kurosawa bunu dert etmiyor. Dünya ölüm ve parçalanma dolu bir yer olabilir ama hayaller kendi kendilerine yeterler.

Kan Hükümdarlığı'ndan farklı olarak bu uyarlamada diyaloglar önemli ve her yeri kaplıyor. Kurosawa toplu bir oyunculuk modunu deniyor; karakterleri filmin iki noktasında söyledikleri o harika, anlamsız şarkı gibi birleşmiş, ritmik bir bütünlük kazanmaları için ayarlıyor. Fakat, her zaman olduğu gibi, onları birbirine bağlayan duygusal dinamikleri görselleştirmeye özen gösteriyor. Olay tek bir oda ve dışarıdaki bahçeyle sınırlı tutuluyor ama uzamın ele alınış şekli bu küçük alanı olağanüstü derecede "açıp genişletiyor." Mekân oyunun kısıtlı alanına son derece sadık kalmasına rağmen ulaşılan etki hiç "sahne havasında" değil. *Budala*'nın aksine bu film, diyalogun hâkim olduğu ve hiç aleni eylem içermeyen bir edebi esere sinemanın özelliklerinden feragat edilmeksizin sadık kalılabileceğini gösteriyor. Kurosawa oyunlardan uyarlanan filmlerde genellikle sezilen o teatral bakış açısının üstesinden, büyük ölçüde asimetrik kompozisyonları

inişli çıkışlı bir şekilde kurgulayarak geliyor. Şimdiye kadar Kurosawa'nın dengesiz kadrjlara, görsel gerilim ve örtük şiddetle yüklü olan alanlara olan düşkünlüğünden söz ettik. *Daha Derin* muhtemelen bu ilkenin en mükemmel örneğidir. Kurosawa birçok sahnede uzun planlar kullanıyor ve fiziksel eylemler durağan ama kadrjlar hareketli, istikrarsız ve patlayıcı. Kopuk kopuk görüntüler hem kadrj içerisinde hem de çekimden çekime geçişte filme Eisenteinvari bir patlayıcılık katan bir montaj yapısı ortaya çıkarıyor. *Daha Derin* son derece kinetik bir filmidir ama olaylar fiziksel değil algısal ve sinemasaldır. Kamera odadaki doğrusal kaosu vurgulayacak şekilde ayarlanmıştır, zemine ya da kaydırmalı paravanlara ekstrem açılar oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. *Ikiru*'da olduğu gibi, nesneler ve mimari burada da uğursuz bir varlık kazanıyor, insanları birbirinden ayırıp, kapana kısıtıyor. Karakterler gruplar halinde oturuyor ama birinin yüzü farklı bir yöne dönük ve Kurosawa ön plan ve arka plandaki olayların mutlak yalıtılmışlığını vurguluyor. Bu montajın en aşırı örneğiyle, fahişe gözyaşları içerisinde hayali kayıp aşkından bahsederken karakterlerin dışarıda dinlendiği sahnede karşılaşırız.¹²⁹ Kurosawa bu kadrjı uzunca bir süre perdede tutuyor ve doğrusal tasarımındaki gerilimi vurguluyor. Altı karakter yatay, dikey ve çapraz çizgiler olarak düzenleniyor, bazılarının sırtı dönük, bazıları görüntünün gizli bir köşesinde zar zor görünüyor. Gruptakiler hep beraber bir fanteziyi yaşıyor ama her bir karakter kendi alanında yalıtılmış durumda. Farklı uzamsal alanlar tarafından yaratılan gerilimler görüntüyü patlatma tehdidi savuruyor.

Kompozisyondaki bu şiddet karakterlerin yaşamlarını düzenleyen gizli duygusal gaddarlıkların simgesi oluyor. *Daha Derin* bir paradoks üzerine inşa edilmiştir. Fiziksel alan sınırlıdır ve herkesçe paylaşılr ama yine de içinde bu-

lunanların ruhları gibi küçük parçalara ayrılmıştır. Psikolojik açıdan ortak bir alan yoktur. Yanılsama gibi duygusal travma da anti sosyaldır. Topluluk olasılığını yalıtır ve bu olasılıkla alay eder. Filmdeki kompozisyonların tasarımı bu paradoksu model alıyor; fiziksel ve psikolojik uzamın, teatral "set" in birbirine zıt düzenlenişlerini ve bu setin sinemasal dönüşümünü gösteriyor. Hayaller estetik açıdan cazip olabilir ama bunlar birer yalan da olabilir ve uyuşmazlık tohumları ekebilirler. Kahei'nin şefkatli sözleri dolaylı olarak, cinayet ve ihanete yol açan bir çatışmayı körüklüyor. *Daha Derin* ölüm ve çözüme korkusunun çok büyük oldu ve ruhun ancak fantezi ve şiddetli akıl gücüyle su yüzünde tutulabileceği bir dünyayı canlandırıyor. Filmin açılışındaki 360 derecelik kamera hareketinin bildirdiği gibi, bu dünya bütün ümidi, bütün eylemleri alt edecek şekilde mühürlenmiştir, kendi üzerine kapanmıştır. Kahramanlık artık olasılık dahilinde değildir. Hayaller kahramanca eylemin toksinidir. Bir cüruf yığınının en dibinde kapana kısılmış karakterlerin yukarıdan duyduğu tek ses uzaktaki bir karganın galklayışdır.

Bu noktaya nasıl geldik? Filmler Sanada ve Watanabe'nin dünyaya olan müdahilliklerinin gücünden, *Kan Hükümdarlığı*'ndaki amansız ıssızlığa ve *Daha Derin*'deki acı ve hayal dünyasına nasıl ilerledi? Kurosawa'nın sinemasının olgunlaşıp böyle büsbütün bir kötümserliğe ulaşması için yüzleşmiş olması gereken aracı faktörler ve ikilemler nerede yatıyor? Bu karanlık, *Dodeskaden*'den *Ran*'a kadar uzanan, sanki başka bir yönetmenin eserleriymiş gibi duran son dönem filmlerin baskın üslup ve tonunda ortaya çıkacaktır. Bir önceki bölümde Kurosawa'nın müdahil bir sinema oluşturma mücadelesinin, yaslandığı bireysel kahramanlık modeli göz önüne alındığında, son derece zorlu olduğunu görmüştük. Savaştan hemen sonraki yıllarda çekilmiş filmler kahramanın ahlaki sa-



30. *Daha Derin*'de uzamsal parçalanma ve doğrusal biçim gerilimi (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

fiyet, kişisel yatılmışlık ve toplumsal başkaldırı arayışı ile toplumsal yapının zıt talepleri, yani benliğin toplumsal düzenin kiyısında yer almayı, bu düzen tarafından şekillendirildiği gerçeği arasındaki gerilimler ve zıtlıklarla yüklüydü. Bu zıtlıkları daha yakından incelemeliyiz çünkü bunlar Kurosawa'nın projesini engelleyen ve son dönem filmlerdeki (ki bunlar müdahillik uğraşından vazgeçen teslimiyet filmleridir) duygusal uzaklıktan ve saldırgan bir estetiğin olmayışından sorumlu olan kusurları açıkça ifşa ediyor. Takip eden iki bölümde Kurosawa'nın bu kritik aşamaya nasıl ulaştığını göstermeye çalışacağım.

Notlar

¹ Hirano, "Making Films for All the People," s. 25.

² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 28.

³ a.g.e. s. 17.

⁴ a.g.e. s. 22.

⁵ a.g.e.

⁶ a.g.e.

⁷ Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japan Tradition*, s. 330.

⁸ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 156.

⁹ McDonald, *Cinema East*, s. 72.

¹⁰ Hajime Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern Peoples*, gözden geçiren, çeviren ve yayıma hazırlayan Philip Wiener (Honolulu: East-West Center Press, 1964, yeniden basım 1968), s. 414.

¹¹ Sôseki bireyciliği bu konuda verdiği bir derste bu şekilde tarif etmişti, bkz. Howard S. Hibbett, "Natsume Sôseki and the Psychological Novel," *Tradition and Modernization*, s. 309. Hibbett "Sôseki'ye göre... bireycilik ve yabancılaşma modern bilincin kaçınılmaz koşullarıydı" diye yazıyor (s. 304). Bu gözlem Kurosawa'nın sineması için de geçerli; Watanabe'nin aydınlanmasının doğum sancılarında yabancılaşmış benliğin travmasının eşlik etmesi tipik bir örnek oluşturuyor.

- ¹² Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, s. 104.
- ¹³ a.g.e. s. 105.
- ¹⁴ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 228. Richie Kurosawa'nın kendi hayatı ve kişiliğinin *bushidō*'ya uygun olarak şekillendiğini öne sürüyor.
- ¹⁵ *Bushidō*'ya dair değerlendirmeler için bkz. Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japan Tradition*, s. 389-91 ve Kenneth Dean Butler, "The Heike Monogatari and the Japanese Warrior Ethic," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 29 (1969): 93-108. Daisetz T. Suzuki *Zen and Japanese Culture*, s. 89-214'te *Zen*'le bağlantılı olarak samuray davranış kurallarını ve kılıç üstatlığı kültürünü değerlendiriyor.
- ¹⁶ Satō, *Current in Japanese Cinema*, s. 28.
- ¹⁷ H. Paul Varley bu etkilenimin boyutlarının abartılması konusunda uyarıda bulunuyor. *Zen*'e ilgi duyanların samuraylar arasındaki seçkinler olduğunu, çoğu samurayınsa Budizmin kurtuluşçu mezheplerine bel bağladığını savunuyor. *Japanese Culture*, 3. baskı ed. (Honolulu: University of Hawaii Press, 1973, yeniden basım 1984), s. 94.
- ¹⁸ Donald Keene, *LandMGBKes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture* (Tokyo ve Palo Alto, CA: Kodansha International, 1971), s. 15.
- ¹⁹ Kitagawa, *Religion in Japanese History*, s. 111.
- ²⁰ Neil McMullin, *Buddhism and the State in Sixteenth Century Japan* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984), sfç 280-282.
- ²¹ a.g.e. s. 280-281.
- ²² Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, s. 167.
- ²³ Ellwood ve Pilgrim, *Japanese Religion*, s. 119.
- ²⁴ Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, s. 50.
- ²⁵ Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 10.
- ²⁶ Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, s. 161-164.
- ²⁷ Satō Kurosawa'nın filmlerinde tekrar eden hoca-öğrenci ilişkilerinin savaş sonrası Japonya'da kuşaklar arası kopukluğa (örneğin, ebeveyn-çocuk yabancılaşması) ilişki bir kaygının delili olduğunu hissediyor. *Currents in Japanese Cinema*, s. 124-131.
- ²⁸ E. Steinilber-Oberlin, *The Buddhist Sects of Japan*, çev. Marc Loge (ilk basım 1938; Westport, CT: Greenwood Press, 1970), s. 139.
- ²⁹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 53.
- ³⁰ a.g.e. s. 5.
- ³¹ a.g.e. s. 10-12.
- ³² Bu noktaya dikkatimi, sahibi olduğu R5/R8 Presents şirketi Kurosawa'nın erken dönem filmlerinin birçoğunu ABD'de dağıtan Michael Jeck çekmişti.
- ³³ Akira Iwasaki de Kurosawa'nın filmlerinde hoca'nın verdiği eğitimin sözsüz olduğuna dikkat çekiyor, "Kurosawa and His Work," , *Focus on Rashomon*, ed. Donald Richie (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972), s. 24.
- ³⁴ Suzuki, Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 16-17.
- ³⁵ Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, s. 172-173.
- ³⁶ a.g.e. s. 173.
- ³⁷ McMullin, *Buddhism and the State*, s. 275-276.
- ³⁸ Peter Pardue, *Buddhism: A Historical Introduction to Buddhist Values and the Social And Political Forms The Have Assumed in Asia*; McMullin, *Buddhism and the State*, s. 280'de alıntılanmıştır. Ivan Morris *The World of Shining Prince* (New York: Penguin Books, 1964, yeniden basım 1986) s. 121-135'te Heian Budizmi'nin silinip gidiş ve kalımsızlığa yaptığı vurguya dair olumsuz bir bakış sunuyor. Bu vurgunun doğurduğu toplumsal sonucun "bir çaresizlik ve teslimiyet hissi, insanın kontrolü ele alması ya da kendi varoluş koşullarını iyileştirmesi yönünde bir isteksizlik" (s. 130) olduğunu düşünüyor.
- ³⁹ Morris, *The World of Shining Prince*, s. 126'da alıntılanmıştır.
- ⁴⁰ Keene, *20 Plays of the Nō Theatre*, s. 125'te alıntılanmıştır.
- ⁴¹ Sansom, *A History of Japan*, 1: 436.
- ⁴² Hiroshi Kitagawa ve Bruce T. Tsuchida, çev. *The Tale of the Heike* (Tokyo: University of Tokyo Press, 1975), s. 781.
- ⁴³ Dumoulin, *A History of Zen Buddhism*, s. 14.
- ⁴⁴ a.g.e. s. 25.
- ⁴⁵ Saburō Ienaga'nın eserlerine ilişkin değerlendirmesinde Robert Bellah Budizmin günahkâr dünya ve dini idealler arasında var olduğunu kabul ettiği "karmaşık diyalektik" dikkat çekiyor. "Kurtuluşa dünyadan kaçarak değil, dünyayla 'kafa kafaya yüzleşilerek' ve dünyanın günahkâr ve acı yüklü doğası fark edilerek ulaşılır... Ienaga'ya göre din gerçek ve ideal arasındaki gerilimi ortadan kaldırmıyor -bu aşamada hiçbir çözüm sunmuyor- ama bu gerilimin keskin bir şekilde bilincince olunmasında ısrar ediyor." "Ienaga Saburō," s. 398.

- Bu pasaj Kurosawa'nın *Ran*'daki ahlaki vizyonunun nasıl işlediğine dair iyi bir tanım işlevi görüyor. Kurosawa *Ran*'ın bakış açısını "gözü yaşlı bir Buda"nıninkine benzetmişti. Kurosawa dünyanın esasen günahkâr olan doğasıyla yüzleşiyor, filmleriyle bir ağıt yakıyor ve bu yüzleşmede bir çeşit kurtuluş buluyor.
- ⁴⁶ McMullin bu hareketi ve Budizm üzerindeki etkilerini *Buddhism and State*'te inceliyor.
- ⁴⁷ Nakamura, *Ways of Thinking of Eastern Peoples*, s. 367.
- ⁴⁸ Bkz. McMullin, *Buddhism and State*, s. 282.
- ⁴⁹ a.g.e. s. 5.
- ⁵⁰ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 72.
- ⁵¹ Hirano, "Making Films for All the People," s. 25.
- ⁵² a.g.e.
- ⁵³ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 193.
- ⁵⁴ Bock, *Japanese Film Directors*, s. 170.
- ⁵⁵ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 61.
- ⁵⁶ Wolf, "Wisdom from Kurosawa," s. 92-93.
- ⁵⁷ Rayns, "Tokyo Stories," s. 174.
- ⁵⁸ Elley, "Kurosawa at the NFT," s. 18.
- ⁵⁹ Orneğin bkz. Blumenthal, "Macbeth into *Throne of Blood*," s. 190-195.
- ⁶⁰ Rayns, "Tokyo Stories," s. 173.
- ⁶¹ Bkz. Kurosawa'nın *Something Like an Autobiography*, s. 187-188'deki açıklamaları ve ayrıca Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 80.
- ⁶² Leyda, "The Films of Kurosawa," s. 74.
- ⁶³ Bosley Crowther, "Gem from Japan," *New York Times*, 6 Ocak 1952, bölüm 2, s. 1.
- ⁶⁴ Jesse Zunser, *Rashômon* eleştirisi, Richie, *Focus on Rashômon*, s. 37.
- ⁶⁵ John Beaufort, *Rashômon* eleştirisi, a.g.e. s. 39.
- ⁶⁶ Bkz. Richie, *Focus on Rashômon* ve *Rashômon*, ed. Donald Richie (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987).
- ⁶⁷ Parker Tyler, "Rashômon as Modern Art," *Focus on Rashômon*, s. 129-39.
- ⁶⁸ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 139.
- ⁶⁹ a.g.e. s. 183.
- ⁷⁰ a.g.e. s. 182.
- ⁷¹ Richie, "Kurosawa on Kurosawa," s. 112.
- ⁷² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 182.

- ⁷³ a.g.e.
- ⁷⁴ Bu okumaya Harvey Thompson dikkatimi çekmişti.
- ⁷⁵ Anderson, "When the Twain Meet," s. 57.
- ⁷⁶ Bkz. Victor Erlich, *Russian Formalism* (New Haven, CT: Yale University Press, 1955, yeniden basım 1981), s. 176-178.
- ⁷⁷ Joseph L. Anderson, "Spoken Silents in the Japanese Cinema," *Journal of Film and Video*, sayı 1 (Kış 1988): 13.
- ⁷⁸ Kurosawa'nın *Rashômon*'da sessiz film estetiğini yeniden yakalama isteğinin ışığı altında bakıldığında Joseph Anderson'ın *katsuben*'in yani, Japon seyirciler için sessiz bir filmi anlatan kişinin işlevine dair açıklamaları, *Rashômon*'un *katsuben*'in ses(ler) ini anlatı, görüntü ve karakterin birbiriyle çekişen söylemleri olarak içselleştirdiğini ima etmeleri bakımından oldukça kıskırtıcı: "Perdeki görüntülerin baskınlığı ve aleni gerçekliği *katsuben*'in sözleri ve tavırları tarafından yapı sökme uğratılıyordu. *Katsuben* filmin ontolojik statüsüne saldırıyordu. Gerçek fotografik görüntülerde mi yoksa *katsuben*'in söylediklerinde mi yatıyordu? Hangisi güvenilirmezdi?" "Spoken Silents," s. 25.
- ⁷⁹ Sergei Eisenstein, *Film Form*, ed. ve çev. Jay Leyda (New York: Harvest Books, 1949), s. 65.
- ⁸⁰ Bkz. James Monaco, *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1977), s. 187-212.
- ⁸¹ Dostoyevski ve Kurosawa için anlatı ruhsal ve duygusal kopuşlarla yüklüdür. Ortak epilepsileri süreksizliği övüşlerinin, mahşeri hassasiyetlerinin temeli olabilir mi? Kurosawa epilepsisine *Something Like an Autobiography*, s. 119-120'de gönderme yapıyor.
- ⁸² Bkz. Konstantin Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, çev. Michael A. Minihan (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967, yeniden basım 1973), s. 353, 368, 404.
- ⁸³ Kurosawa'nın zaman üstü Japonya tasvirlerinden kaçınına dikkatimi Michael Jack çekmişti. Joan Mellen Kurosawa'nın anlatılarının genellikle eski düzenin çöktüğü fakat yeninin henüz ortaya çıkmadığı tarihsel geçiş anlarında geçtiğini öne sürüyor. *Voices from Japanese Cinema*, s. 56.
- ⁸⁴ Michael Holquist, *Dostoyevsky and the Novel* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1977), s. 30.

- ⁸⁵ Melen, *Voices from Japanese Cinema*, s. 44, 45. Otobiyografisinde Kurosawa gençliğindeki bağlılığına ve Marksizm konusunda içinin rahat olamamasına değiniyor. "Das Kapital'i ve diyalektik materyalizm teorilerini okumayı denedim ama anlayamadığım çok şey vardı. Bu nedenle benim için Japon toplumunu bu bakış açısından çözümlemek ve açıklamak imkânsızdı. Sadece, Japon toplumunun uyandırdığı belli belirsiz mennuniyetsizlik ve hoşnutsuzlukları hissediyordum ve bu hislerle başa çıkabilmek için bulabildiğim en radikal harekete katılmışım. Şimdi geri dönüp baktığımda, davranışım berbat derecede lüzumsuz ve pervasız görünüyor." *Something Like an Autobiography*, s. 78.
- ⁸⁶ Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, s. 149.
- ⁸⁷ Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, s. 234-235.
- ⁸⁸ Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, s. 135.
- ⁸⁹ N. M. Lary, *Dostoyevsky: His Life and Work*, s. 234-235.
- ⁹⁰ Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, s. 52.
- ⁹¹ a.g.e. s. 59.
- ⁹² a.g.e. s. 69.
- ⁹³ Donald Richie, "Dostoyevsky with a Japanese Camera," *Horizon 4* (Temmuz 1962): 45.
- ⁹⁴ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 229.
- ⁹⁵ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 83-84.
- ⁹⁶ Richie *The Films of Akira Kurosawa*, s. 234'te filmin orijinal uzunluğunun 256 dakika olduğunu belirtiyor. Stüdyonun filmin kesilmesi yönündeki önerisi Kurosawa'nın filmin boydan boya, baştan sona kadar kesin o zaman diye verdiği sert yanıtı neden olmuştu (a.g.e. s. 85).
- ⁹⁷ George Press Dostoyevski'nin bu yönünü kapsamlı olarak ele alıyor, *Tolstoy or Dostoyevsky* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1959, yeniden basım 1985)
- ⁹⁸ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 82.
- ⁹⁹ a.g.e. s. 85.
- ¹⁰⁰ Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, s. 367-368.
- ¹⁰¹ Romanın yaptığı toplumsal eleştiriye dair sağlam bir yorum için bkz. Mochulsky, a.g.e., s. 334-381.
- ¹⁰² Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 82.
- ¹⁰³ Bkz. Blumenthal, "Macbeth into *Throne of Blood*," s. 190-195.
- ¹⁰⁴ McMullin, *Budhism and the State*, s. 63.
- ¹⁰⁵ Tadao Satō'nun Kurosawa'yla yaptığı röportajdan alıntı, bkz. Roger Manwell, *Shakespeare and the Film* (New York: Praeger, 1971), s. 102.
- ¹⁰⁶ Blumenthal, "Macbeth into *Throne of Blood*," s. 195.
- ¹⁰⁷ a.g.e., s. 194.
- ¹⁰⁸ Keene, *20 Plays of the Nō Theatre*, s. 74.
- ¹⁰⁹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 115.
- ¹¹⁰ a.g.e. s. 117. Richie Kurosawa'nın birçok filminin dairesel bir yapıya sahip olduğunu öne sürüyor (s. 217).
- ¹¹¹ Bu metaforlara ilişkin değerlendirmeler için bkz. Blumenthal, "Macbeth into *Throne of Blood*," s. 191-195; Davies, *Filming Shakespeare's Plays*, s. 152-166 ve Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 120-122.
- ¹¹² Keiko McDonald filmdei Noh motiflerini değerlendiriyor, *Cinema East*, s. 154-167 ve "Noh into Film: Kurosawa's *Throne of Blood*," *Journal of Film and Video* 39, no. 1 (Kış 1987): 36-41.
- ¹¹³ [Zeami] *On the Art of the Nō Drama*, s. 34-35.
- ¹¹⁴ Keene bu konuyu *20 Plays of the Nō Theatre*, s. 11'de değerlendiriyor.
- ¹¹⁵ Satō'nun röportajı, Manvell, *Shakespeare and the Film*, s. 103.
- ¹¹⁶ [Zeami] *On the Art of the Nō Drama*, s. 75.
- ¹¹⁷ Satō'nun röportajı, Manvell, *Shakespeare and the Film*, s. 104.
- ¹¹⁸ Burch, *To the Distant Observer*, s. 310. Buna *Filming Shakespeare's Plays*, s. 159-161'de Davies de değiniyor.
- ¹¹⁹ Desser, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 73.
- ¹²⁰ Bkz. örneğin Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japanese Tradition*, s. 255-260 ve Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 271-289.
- ¹²¹ Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 159-160.
- ¹²² Paine ve Soper, *The Art and Architecture of Japan*, s. 159-160.
- ¹²³ Satō'nun röportajı, Manvell, *Shakespeare and the Film*, s. 104.
- ¹²⁴ Paine ve Soper, *The Art and Architecture of Japan*, s. 150.
- ¹²⁵ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 81.
- ¹²⁶ a.g.e. s. 82.
- ¹²⁷ Alıntı için bkz. Edward Braun'un giriş yazı-

sı, Maxim Gorky, *The Lower Depths*, çev. Kitty Hunter-Blair and Jeremy Books (Londra: Eyre Methuen, 1973), s. xii.

¹²⁸ Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, s. 244-249.

¹²⁹ Richie de bu sahneyi bir asimetrik kompozisyon örneği olarak gösteriyor. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 132.

BİÇİM VE MODERN DÜNYA

"Petrol 'beş perde' biçimine karşı duruyor: İnsanın basit bir gazete haberini oyunlaştırması için bile bir Hebbel ya da Ibsen'in oyunlaştırmaya tekniğinden çok daha fazlasına ihtiyacı var."

Bertolt Brecht¹

Erken dönem filmlerin (*Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*, *Sarhoş Melek*) bilinçli iyimserliğinden geç dönem filmlere hâkim olan vazgeçme ve ümitsizlik etigine geçişi sağlayan araçların iki yönü var. İlk faktör, Kurosawa'nın eserlerinin içinde şekillendikleri çalkantılı sosyokültürel kalıptan ötürü her zaman için keskin bir hassasiyet gösterdiği tarih meselesiyle ilgili. Dönem filmlerinde Kurosawa geçmişin yapılarıyla ve zamanın kültür üzerinde bıraktığı izlerle yüzleşmiş ama bu zorlu ve acı verici bir yüzleşme olmuştu. Tarihin verdiği ders kendi sinema projesine ters düşüyordu. Kahramanlarını ve görevlerini çağdaş dünyayla bir türlü birleştirememekten mustarip olan Kurosawa bu karakterlerin eylemde bulunabileceği alanlar bulmak için geçmişe dönmüştü, dönüştürülmüş bir geçmişin şimdiden geçecek bir yolu açığa çıkarmasını ümit ediyordu. Ama böyle bir şey olmadı. Yapılan soruşturma sonucunda zamanın istikrarsızlaştırıcı bir güç olduğu, çağdaş dünyaya seslenmekteki çelişkilerin hali hazırda doğurmuş olduğu yabancılaşmayı, sorumlu bir duruştan yabancılaşmayı daha da kesiflettiği ortaya çıktı. Geçmiş soruşturması Kurosawa'nın kültürel ve tarihsel sentez girişimlerini rahatsız ve alt üst eden bir yüzleşmeye yol açtı. Bir sonraki bölümde bu soruşturmanın koordinatlarını ve çöküş sebeplerini ayrıntılarıyla tarif edeceğim.

Diğer faktör, Kurosawa'nın biçimlerinin genel şekli ve tasarımına, sosyopolitik meseleleri ele alırken kullanmayı seçtiği anlatısal ve görsel yapılarda yatıyor. Bu bölümde bu biçimleri ve bunların Kurosawa'nın sanatsal ve toplumsal açıdan ilgisini çeken konulara uygulanabilir olup olmadığı meselesini irdeleyeceğim. Savaş sonrası filmlerini ele alan bölümde gördüğümüz gibi, Kurosawa parçalanmış bir toplumun felaketiyle yakından ilgileniyor ve bu atmosferde serpilen kara borsa ve gangsterlerin çürümüşlüğü ve pisliği onu hem cezbediyor hem de tiksindiriyordu. Ama savaş sonrası dünyanın ekonomisi, bireyleri, doktorları, polisleri ve hırsızları merkeze alan *Sarhoş Melek* ve *Serseri Köpek* gibi filmlerin gerçek odağının dışında kalmıştı. Kara borsadaki çürümüşlük ve vurgunculuk, mecazi olarak, kahramanın kararlılığın boy ölçüşebileceği genel bir toplumsal hastalığı ifade etmek için kullanılıyordu. Bu bir pasiflik ve teslimiyet hastalığıydı, bu mecaz Kurosawa'nın erken dönem sinemasının mücadele ettiği kültürel davranış kodlarını başka bir kılığa bürümenin bir yoluydu. Bu filmlerde çevrenin sosyoekonomik ya da politik açıdan ele alınmaması hem Sanada ve Murakami'nin öfkelerinin gerçek hedeflerini saptırmış hem de bir hastayı iyileştirmek ya da bir hırsız yakalamak gibi küçük başarılar elde etmelerini mümkün kılmıştı. Baskı mekanizmaları sınırlı olduğu, küçük gangsterlerin yönettiği yerel bir kara borsa ya da savaş nedeniyle akli dengesi bozulan bir bireyin uğradığı yıkımlarla sınırlı tutulduğu sürece mücadele etme yöntemleri gayet açıktı: hırsız yakala, gangsteri tahtından indir. *Sarhoş*

Melek'teki bataklık güçlü bir semboldü ama sınırları çok keskindi çünkü film ruhsal ve psikolojik iyileşme için bir sığınak olarak taşırayı sunabiliyordu. Filmin sonunda, Matsunaga'ya aşık olan bar kızı onun külleriyle birlikte taşraya yöneliyor. Sanada bataklıkla savaşmak için arkada kalsa da, Watanabe'nin *Ikiru*'da yaptığına benzer bir resmi ıslah girişimi bataklığın kötü etkisini ortadan kaldırılabildi.

Bu tip daraltılmış toplumsal çevre tanımlarının aksine, diğer filmlerdeki kahramanlar daha hacimli, gerçek anlamda yapısal baskı sistemleriyle yüzleşiyorlar. Kurosawa'nın biçimlerini çağdaş dünyadaki toplumsal sorunlara uygulama çabası nihayetinde kaçınılmaz olarak, bireysel kahramanın iyileştirme yetisinin çok ötesine geçen büyüklükteki sorunlarla yüzleşmesine yol açacaktı. Atom bombası savaşı ve nükleer ekonomi, şirketleşmiş devlet ve güç uzantıları, tek bir toplumsal sistemde yer alan aşırı zenginlik ve aşırı fakirlik arasındaki çelişkiler gibi sorunlar Kurosawa'nın görsel ve anlatsal biçimlerini son derece zorluyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* (1955), *Kötüler Rahat Uyur* (1960) ve *Yüksek ve Alçak* (1963) bu zorlamayı göğüsleme çabalarını kayda geçiriyor. Bunlar olağanüstü bir çekişme ve gerilim barındıran, estetik ve ideolojik çatışmanın hâkim olduğu, Kurosawa'nın biçimlerinin yeni içerik alanlarına uyum sağlama mücadelesi verdiği filmlerdir.

Bu mücadeleye dair yapılacak bir değerlendirme, Kurosawa'nın sinemasının ötesine geçen ve hiç çözüme kavuşturulamamış daha genel mevzulara işaret edecektir: siyasi açıdan müdahil bir sinemada biçim ve içerik arasında nasıl bir ilişki olması gerektiğine dair mevzulara. Bu mevzular onlarca yıldan beri hararetle süren tartışmaları beslemiştir ve Kurosawa'nın çağdaş siyasi filmlerinin doğasının anlaşılmasında rol oynayacağı için bir dakika durup, bu arka planı ortaya koymakta fayda var. Uzlaşmazlık

sanata ve sanatın toplumsal ve siyasi süreçlerle olan ilişkisine dair tezat görüşlere dayanıyor. "Araççı" (*instrumentalist*) teorilerde sanat grup ya da sınıflar tarafından "ele geçirilebilecek" ve yeni gündemleri iletmek için kullanılabilecek bir araç olarak görülüyor.² Rus devriminden sonra hem Lenin hem de Troçki burjuva sanatının estetik model ve konvansiyonlarının proleter kültür tarafından massedilmesini ve yeni toplumsal gerçeklikleri ete kemige bürümek için kullanılmasını savunmuştu. Bu duruşa göre, mevcut biçim ve konvansiyonlar yeni bir içeriği ifade etmek için kullanılabildi. Sinemada Costa Gavras (*Z, Kayıp, Müzik Kutusu*) ya da Gillo Pontecorvo (*Ateşe Verin!*) gibi siyasi yönetmenler doğrusal anlatı ve yıldız oyuncuların kullanılması gibi çeşitli Hollywood kurallarını kullanmış ama bunları solcu bakış açılarıyla yüklemişlerdi. Örneğin *Kayıp*'ta Jack Lemmon faşist Şili'yi buluyor ve Marlon Brando *Ateşe Verin!*'de bir 19. yüzyıl emperyalistini canlandırıyor. Siyaset sinemaya içerik düzeyinde yerleştiriliyor ve popüler biçim ve konvansiyonların kullanılmasının sağladığı geniş kitlelere ulaşma şansı bir avantaj olarak görülüyor. Bu bir dereceye kadar doğru. Hiç şüphesiz *Kayıp*, Pinochet'nin diktatörlüğünün vahşetini halkın bundan tamamen bihaber olan kesimlerine iletilmesine yardımcı olmuştu. Öte yandan, bu yaklaşımı eleştirenlerin işaret ettiği gibi, biçim içeriği şekillendirir. Bu nedenle Şilililerin sorunlarının yerini, oğlunu arayan çaresiz bir baba olarak Lemmon'un dokunaklı varlığı alıyor, böylece de, Allende'nin çöküşünün nedenlerine dair çarpık bir ironiyle Şili hezimetine, bu hezimet bir ailenin parçalanışına ilişkin bir Amerikan trajedisine dönüştürülerek bir anlam yükleniyor.

Biçimin asli önemini inkâr etme eğilimi gösteren araççı teorilerin aksine dönüştürme sanat görüşleri bu asli önemi vurgulamış ve siyasi sinema geleneklerinin şekillendirilmesinde çok daha aktif bir rol oynamıştır.³ Lenin ve

Troçki'nin duruşlarına karşıt bir duruş edebiyatta Biçimcilerin, sinemada ise Eisenstein'in ve Vertov'un eserlerinde görülüyordu; bu duruş, sanat eserinin toplumsal gerçekliği yansıtmaktan ziyade dönüştüren bir kurgu olduğunu vurguluyordu. Eisenstein biçime maddeci bir yaklaşıma çağrı yaparken, film biçiminin ideolojiyi iletliğini, örneğin "Griffith montajı anlayışında yansıtılan yapının burjuva toplumunun yapısı olduğunu" öne sürmüştü.⁴ Eserleri radikal bir sinema oluşturmaya yönelik daha sonraki çabalar üzerinde merkezi bir etkiye sahip olmuş olan Brecht, mevcut estetik biçimlerin bu biçimleri şekillendiren topluma karşı duran gruplar tarafından benimsenebileceğini üzerine basa basa reddetmişti.:

Edebi eserler fabrikalar gibi devralınamaz; edebi ifade biçimleri patent gibi devralınamaz. Edebiyatın birçok farklı örneğini sunduğu gerçekçi yazın üslubu bile nasıl kullanıldığının, ne zaman ve hangi sınıf tarafından kullanıldığının izlerini taşır en ufak ayrıntısına kadar. Gözümüzün önünde insanlar mücadele ederken ve gerçekliği değiştirirken, "köhnemiş" anlatı kurallarına, saygın edebi modellere, ebedi ve ezeli estetik yasalara bağlı kalmamalıyız.⁵

Brecht böylece, petrol endüstrisi ya da borsa gibi kurumlarıyla geleneksel temsil araçlarını yadsıyan endüstriyel kitle toplumunun toplumsal olgularını daha doğru ve daha keskin bir şekilde ifade edebilecek yeni biçimlerin keşfedilmesi gerektiğine acil bir vurgu yapmıştı. Tıpkı Eisenstein ve Biçimciler gibi sanat eserinin göstergebilimsel ya da simgesel ayrılığına ve biçimin belirleyici önemine dikkat çekmişti.

Brecht ve onun gelenegini takip eden yönetmenler için siyaset sanat eserine, eserin malzemeleri arasındaki yapısal ilişkiler aracılığıyla girer. Bu nedenle Godard, Bertolucci, Pasolini, Jancsó ve diğerleri Hollywood kurallarıyla yollarını ayrılmakla ve bazen de doğrudan doğru-

ya bu kurallara karşılık vermekle ilgilenmiştir. Tarihsel gerçeklikleri kavrama girişimleri sinemasal biçimin genişletilmesine ve bu konuda yapılan deneylere yaslanıyordu. Çünkü, Dana Polan'ın işaret ettiği gibi, "Tarihsel gerçeklik... alt üstü bir gösterilen, algı tarafından ele geçirilecek bir içerik değildir."⁶ Tarihsel gerçeklik gösterenin içine girer ve onu şekillendirir ve gösteren yeni ideoloji ve bakış açılarının yüzeye çıkabilmesi için yeniden şekillendirilmelidir. Hollywood sinemasının kendi gösterenlerini, kendini ortaya çıkaran çalışmanın izlerini silen "şeffaf" bir sinema usulü olarak eleştirilmesinin zemini burada yatıyor Brecht'in başlattığı ve en çok Godard'ın etkilediği sinema geleneği için eserin kendini açık etmesi (self-reflexivity) esastı. Biçimin yapısı açık ediliyordu böylece filmin yapım aşamasının izlerini taşıdığı görülebilirdi, bu da seyirciyi bir seyirci olarak tamamen ele geçirilmesine (Brecht bu konuda uyarıda bulunmuştu) mani olan düşünceli ve eleştirel bir duruş takınmaya davet ediyordu. Godard, Pasolini, Glauber Rocha ve Nagisa Ōshima, seyirciyi filmle ve salonun dışındaki maddi dünyayla kurulan bu yeni ilişkiye davet etmek için biçimin yapısını öne çıkarıyordu. Bunlar Fredric Jameson'ın meta biçimin anlamı, "üründeki çalışma izlerinin, ürünün düzenleniş çerçevesini oluşturan sınıf yapısını unutmamızı kolaylaştırmak için" silinmesi diye tanımladığı şeyden kaçınma stratejileridir.⁷ Bu estetik geleneğe göre, devrim niteliğinde içeriğe sahip filmler yapmak yeterli değildir. Walter Benjamin değiştirilmesi gerekenin aracın kendisi, yani sinema ve diğer sanatların yerleşik kural ve biçimleri olduğunu yazmıştı. Yazar, okur ve seyirci, hepsi üretici ve katılımcı olmalıdır.⁸ Bu durumda, biçimin yeniden düzenlenmesi sadece yeni toplumsal gerçekliklerin ya da yeni bir gözle görülen eski gerçekliklerin kavranmasına değil, ayrıca seyircinin sanat eseriyle olan ilişkisinin de yeniden şekillendirmesine olanak tanır. Brecht

için bu üç katmanlı (biçim, tarih ve seyirci) dönüşüm gerçekçiliğin, yani müdahil bir estetiğin özüyüdü.

Araççı ve dönüştürmecî sanat görüşleri arasındaki uyumsuzluk ve akla getirdikleri mevzular son derece karmaşıktır ve buradaki üstünkörü değerlendirme ancak en genel hatları özetleyebilir. Ama bu tartışmanın esas noktalarını kavramak, Kurosawa'nın bunun karşıt kutuplarıyla olan muğlak ilişkisinden ötürü önemli. Kurosawa tıpkı Brecht gibi müdahil bir sanat oluşturmaya çalışıyordu ama Alman oyun yazarının aksine, radikal biçimsel deneylere ve her şeyden önemlisi, kendini açık eden (self-reflexive) bir sinemasal sese karşı çıkıyordu. İlgisini, gelişkin endüstriyel toplumun sorunlarına kaydırırken, bireysel bir kökenden çok sistemsel bir kökene sahip olan atom bombası savaşı ya da sınıf çatışması gibi meselelerle ilgilenirken mevcut biçimlerinin hiçbirini yeniden değerlendirmeye ya yeniden şekillendirmeye kalkışmamıştı. Bunları basitçe yeni bağlamalara uyarlamıştı. Bu nedenle, *Canlı Bir Varlığın Kaydı*, *Kötüler Rahat Uyur* ve *Yüksek ve Alçak* yukarı da ana hatları çıkarılan estetik geleneklerin birbirine rakip iddialarını değerlendirmek için zemin sağlıyor. Daha önce biçimlere yeni, siyasi açıdan çok daha aleni bir içerik aşılanmıştır. Bu yeni ilgi alanları eski biçimlere büründürüldüğünde ne olur? Ele geçirilip, yeni odağı ifade etmek için kullanılabilirler mi? Yoksa biçim ve içeriği zıtlığı, her birinin diğeri üzerinde üstünlük sağlamak için yarıştığı bir çarpışma mı meydana gelir?

Canlı Bir Varlığın Kaydı Kurosawa ve filmin yapım aşamasında vereme yenik düşen besteci arkadaşı Fumio Hayasaka'nın nükleer silahlara dair ortak bireysel kaygılarından ortaya çıkmıştı. Film onların birer sanatçı olarak içinde yaşadıkları ve çalıştıkları topluma karşı sorumluluklarının bir kanıtı olacaktı. Kurosawa filmin doğuşunu hatırlıyor:

Yedi Samuray'ı çekerken Hayasaka'yı görmeye gitmiştim, hastaydı, laflıyorduk ve o ölme tehlikesiyle yüz yüze olan birinin artık iyi çalışamayacağını söyledi. O zamanlar bayağı hastaydı, çok güçsüzdü ve ne zaman öleceğini bilmiyorduk. Bunun o da farkındaydı. Bundan hemen öncesinde *Bikini* deneylerinden söz etmiştik. Ölmek üzere olan birinin çalışamayacağını söylediğinde kendisini kastettiğini sanmışım ama sonra anlaşıldı ki, öyle değilmiş. Herkesi, hepimizi kastediyormuş. Bir sonraki görüşmemizde bu konuda bir film yapmayı önerdim.⁹

Kurosawa senaristleriyle çalışırken, hepsinde şu kanaat oluşmuştu; öyle bir film yapıyorlardı ki "her şeye sona erdiğinde ve mahşer günü geldiğinde ayağa kalkıp, geçmiş hayatlarımız için gururla '*Biz Ikimono no Kiroku*'yu yaptık' diyerek hesap verebilirdik."¹⁰ Muhtemelen Hayasaka'nın kendi durumundan etkilenmiş olan *Canlı Bir Varlığın Kaydı* hastalık ve ölüm konularıyla ilgileniyor: bombaların gölgesi altındaki toplumun ölüm kaygısı, her gün bu kaygıyla yaşayan insanların patolojisi ve bu kaygının sürekli olarak işaret ettiği toplu ölüm olasılıkları. Film dayanılmaz bir bomba korkusuna kapılan ve bunun sonucunda, ailesini radyasyondan korunacağına inandığı Brezilya'ya taşımaya girişen Nakajima'nın (Toshirō Mifune) sezinlediği kıyametin eşiğindeki bir dünyayı betimliyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*, Nakajima'nın ailesini taşıma yönündeki cinnet dozajı gitgide artan çabalarını ve bunda başarısız olması sonucunda yaşadığı psikolojik çöküşü ve akıl hastanesine kapatılışını kayda geçiriyor. Film bunları bireyin patolojisi aracılığıyla ortaya koymayı tercih etse de, bu korkular esasen toplumsaldır. Nakajima'nın kişisel irrasyonelliği daha derin bir toplumsal kaygıyı içeriyor. Kurosawa ve Hayasaka'nın kişisel kaygıları, Japon balıkçıların *Bikini*'deki nükleer denemeden yükselen radyoaktif küllere bulanıldığı 1954 yılında yaşanan bir kitlesel panige dayanıyordu. Balıkçıların avları piyasaya sürül-

müş ve balık kirliliğine ilişkin bir korkuyu tetikleyerek, halk arasında bir bomba karşıtlığının yeniden uyanmasına yardımcı olmuştur. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* bu korku ve güvensizlik atmosferini anlatıyor ve bunu Nakajima'nın davranışları ve karakterine yansıtıyor ama ardında yatan ikili dürtüyü de huzursuzca uzlaştırmaya çalışıyor: filmi yapanların kişisel düşünceleri ve kendi çevresinden korkar hale gelmiş, terörize edilmiş bir halk olgusu. Konu siyasi bir analizi gerektirirken, bu analiz bombaların gölgesinde yaşamının ruhsal bedellerine yapılan bir vurguyla saptırılıyor.¹¹ Film bünyesindeki iki ses, toplumsal ve psikolojik ses arasında ikiye bölünüyor ve ilkiyle konuşmayı isterken ikincisini asla tamamen terk etmiyor.

Bu sesler arasındaki çekişme filmin başında açıkça görülüyor. Jenerik şehri yukarıdan gösteren uzak çekimlerin üzerinde belirliyor. Caddede karşıda karşıya geçen ve tramvaylara binen yayalar görüyoruz. Kesişen doğrusal hareket kalıpları birçok görüntüde güçlü bir tasarım geometrisi yaratıyor. Yayalar kadrajı bir yöne doğru kat ediyor, bu hareketi de aksi yönde hareket eden tramvay dengiliyor ve her iki hareket katmanı da kadrajın ortasından aşağı inen fazladan rayların oluşturduğu dikey çizgilerle ortadan ikiye ayrılıyor. Telefoto mercekler uzamı düzleştirerek ve böylece de doğrusal özelliklerini öne çıkararak görüntünün geometrisini kuvvetlendiriyor. Kesişen hareket ve çizgi ağlarının oluşturduğu bu uzamlar, filmdeki insanların ve kültürün içinde hareket ettiği toplumsal kafeslerdir. Filmin açılışındaki şehri gösteren uzak çekimler bu kafeslerin koordinatlarını tanımlıyor ve dolayısıyla da daha başlangıçta bir toplumsal odağı ortaya koyuyor. Ama görünen herhangi bir korku yok. Joan Mellen'in işaret ettiği gibi, bu insanlar hayatlarına yönelik tehditten bihaberler.¹² Uzak çekimler, bomba konusundaki Nakajima dışında herkesin paylaştığı umarsızlığın kusur-

suz bir simgesi olan mesafeli bir bakış açısını kuvvetlendiriyor. Toplumsal uzam umarsızlıkla kirlenmiştir ve film, atomik yok oluş tehdidi-ne karşı çıkan bir birey bu umarsızlığa meydan okuduğunda neler olduğunu gözlemliyor. Hem bomba hem de müdahil kahraman bu kafeslere sokuluyor ve film bunun doğurduğu çalkantıyı inceliyor. Fakat bu incelemeyi toplumsal bir odaktan uzaklaşıp, psikolojik bir odağa yaklaşıp yapıyor.

Uzak çekim sekansları, kamera Dr. Hanada'nın (Takashi Shimura) diş kligini göstermek için geçen bir tramvayla birlikte harekete geçtiğinde sona eriyor. Kamera daha sonra Harada onu aile tartışmalarında arabuluculuk yaptığı Aile Mahkemesi'ne çağıran bir telefonu cevaplarırken pencere üzerinde kayıyor. Mahkemede Nakajima'yla buluşacak ve korkularına dair bir soruşturmaya girişecektir. Harada anlatıdaki sorgulamayı resmileştiren ve Nakajima'nın zıddı olup, onun kendini ifşa etmesini tetikleyen bir karakter. Bu andan sonra anlatıdaki odak noktası ve Harada'yı cezbeden sorun Nakajima'nın ne ailesi ne de başka birinin kavrayabildiği olağanüstü korkularının nedenlerini öğrenmek olacaktır. Harada oğluna Nakajima'yı anlamadığını söylüyor; Nakajima'nın korkusunu bütün Japonlar paylaşmaktadır ama onun için bu korku dayanılmaz boyutlara ulaşmıştır. Harada böylece anlatıdaki esrareniz kodu dile getiriyor. Filmdeki siyasi analiz Nakajima'nın "hastalığının" ikna edici bir izahatını sunmaya yönelecektir. Siyasi isyan başlangıçta bir muamma olarak, filmin metninin etrafında örgütlendiği bir sorun olarak tanımlanıyor. Film kendi bakış açısını hemen yabancılaştırıyor. Siyasi isyan soruşturma konusu ediliyor, bu isyanın hedefi değil.

Nakajima'nın aile üyeleri mahkemenin onu ehliyetsiz ilan etmesini talep eden bir dilekçe yazması için karısına baskı yapmıştır. Ailesini Brezilya'ya taşıma planları, onların işlettikleri



31. Nükleer bir çağın kaygıları: Nakajima (Toshirō Mifune) *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda kıyameti düşünüyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

dökümhane etrafında dönen keyifli yaşamlarını tehdit ediyor. Yaşlı adamın planladığı gibi dökümhaneyi satmak onları gelirlerinden mahrum edecek ve hiçbiri Güney Amerika'da çiftçi olmak istemiyor. Dahası Nakajima'nın Brezilya'ya götürmek istediği bir sürü metresi ve onlardan olma çocukları da var. Bu, çocukların zaten bir delilik olarak algıladığı taşınma önerisine bir de zehir zemberek bir aşağılama da ekliyor. Babalarının despot, bencil ve kaçık olduğunun ve onun yersiz isteklerinden korunmaları gerektiğini söylüyorlar. Filmin büyük bir kısmı, aile üyelerinin Nakajima'nın ehliyetsiz ilan edilmesi için manevra yaptığı ve Nakajima'nın özerkliği korumak için savaştığı bu çatışmaya odaklanıyor. Çocukları Nakajima'nın taşınma saplantısının onlara olan sevgisinden ve bomba korkusunun onları koruma arzusundan kaynaklandığını göremiyorlar. Bu aile ilişkisi hem anlatı için hem

de filmin yaptığı analiz için hayati önem taşıyor, bu noktaya ileride kısaca geri döneceğiz.

İlk olarak filmin kendine özgü kahraman sunumuna değerlendirmek önemli; bu sunum öylesine biçimsel ki kendini açık etmenin (self-reflexive) eşiğinde duruyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* neredeyse Kurosawa kahramanının çizilişi ve silinişe dair bir film ve bu 'kendine dışarıdan bakma' düzeyiyle Kurosawa'nın seçtiği biçimlerin anlam ve sınırlarını bu biçimleri asla terk etmeden sorgulamaya ne kadar yaklaştığını gösteriyor. Bu soruşturma uzun uzadıya, hatta biçimlerin parçalanmasına neden olacak ölçüde sürdürülüyor ama Kurosawa bunları yeni bir konfigürasyonda yeniden birleştirmiyor. Bunun yerine, filmi azami biçimsel dağılma anında bitirerek parçalanışlarına katkıda bulunuyor. Nükleer çağın sorunlarını ele alma çabası bunun hangi araçlarla ele alınacağına dair soruştur-

madan ayrı tutulamazdı ama bu yeni araçların aranmasını gerektirmemişti. Eski araçları son erdirmiş ama yeni istikametlere işaret etmemişti. Bu nedenle *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda ele aldığı konu ya da Hayasaka'nın hastalığından bağımsız olan ölümcül bir yan var.

Filmin kahramanını sunuş ve analiz etme şekline görsel tasarımı kavranarak yaklaşılabilir zira Kurosawa'nın filmlerinde hep olduğu gibi, görüntülerin yapısı daha derinlikli tematik ve mecazi anlam boyutlarını biçimselleştiriyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* bir önceki filmin, *Yedi Samuray*'ın diyalektik zıddıdır. *Yedi Samuray*'da hareketin göklere çıkarılmasının, her görüntünün kinetik enerjiyle yüklenmesinin aksine, *Canlı Bir Varlığın Kaydı* bir durağanlık ve bloke edilmiş enerji filmidir. Görsel tasarımı pıhtılaşmış kan gibidir, karakterleri yoğun uzamlar ve bogucu çerçevelerle sarmalar. Harada'nın Nakajima'yla tanıştığı ve saplantısını öğrendiği aile mahkemesi salonundaki sahneler görüntü içersindeki uzamın olağanüstü yoğunluğuyla öne çıkıyor. Mahkeme, üç arabulucunun, Nakajima'nın, karısı, iki oğlu, iki kızı ve bir damadının doluştuğu küçük bir büroda toplanıyor. Kurosawa sahneyi birden fazla kamerayla filme alıyor, böylece de kurgu geleneksel sürekliliği çok az sağlayarak, dağınık ve sıkışık uzam hissini kuvvetlendiriyor. Buna ek olarak, kullanılan son derece uzun mercekler uzamı sıkıştırarak hem iç hem dış mekanlarda klostrofobik bir atmosfer yaratıyor ve Kurosawa, dış mekan sahnelerinin çoğunda görüntüyü dar bir şekilde çevreleyen son derece alçak açılar kullanarak bu alan ve bakış açısı kısıtlamasını artırıyor.

Bu görüntülerdeki azaltılmış ve daraltılmış uzam Nakajima'nın feci durumunu biçimselleştiriyor ve yaşadığı açmazı bir harekete geçme ya da eylemde bulunma yetisizliği olarak tanımlıyor. Aile Mahkemesi bürosunda Nakajima parası ve iradesi hakkında tartışan aile üyelerinin

tacizine uğruyor; her tarafını, Don Kişotvari bir tavırla derin bir kaygı duyduğu düşman akrabalar sarmalıyor. Aile döküphaneyi satma, hatta sermayesini nakde çevirme yetisini bloke ediyor. Evdeki sözlü saldırılarla ve mal varlığını donduran mahkemelerle sarmalanmış durumda. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*, diğer bütün Kurosawa filmlerinin aksine, eylemde bulunamayan ve bu nedenle de lanetlenmişlerin işkencesini çeken bir kahramanı konu alıyor. Kurosawa'nın karakterlerini kendilerini eylem aracılığıyla tanımlarlar, ahlaklarını davranışları aracılığıyla dışa vururlar ve Kurosawa'nın biçimleri bu dışavuruma katkıda bulunur, kamera hareketi karakterlerin karşı çıkışının enerjisine zemin kazandırır, inişli çıkışlı kurgu toplumsal dünyanın paradoksal bir şekilde başarı ümidi sunan parçalanmış yapılarını betimler. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda ise tam aksine uzam ve biçim daralıyor. Nakajima'yı haresizleştiriyor ve planlarını gerçekleştirmesine mani oluyorlar. Mahkeme bombalardan korkup korkmadığını soruyor ve Nakajima korkmadığı cevabını veriyor ve (Kurosawa'nın olaylara doğrudan doğruya bakma düsturunu tekrar ederek) titreyenlerin ve tehlikeye karşı gözlerini kapatanların korkaklar olduğunu söylüyor. Ama mahkeme ailesi lehine karar verip, mal varlığına el koyarak taşınma planlarını bozguna uğrattığında, Nakajima dönüşüm geçiriyor. Harada bir süre sonra onunla yolda karşılaşılıyor ve titreyen, kaygılı bir insan görüyor karşısında. Nakajima öfkeyle, artık çaresizleştirildiği korkusuyla dolu olduğunu söylüyor. Konuşurlarken kamyon ve trenlerin gürültüsü bomba sesini andırıyor ve egzoz dumanları havayı radyoaktif tozlar gibi kaplayarak, Nakajima'nın huzursuzluğunun kaynağını somutlaştırıyor.

Canlı Bir Varlığın Kaydı Kurosawa kahramanını ayakta tutan şeyin ne olduğuna ve bu şeyin geri çekilmesinin doğurduğu sonuçlara dair değerlendirmedir. Fiziksel eylem kanalları bloke

edilen Nakajima, ailesinin uzun zamandır onu olmakla suçladığı delilige sığınıyor. İrrasyonel bir hareketle, dökümhane ortadan kalktığında ailesinin özgür kalacağına ve Brezilya'ya göç etmeye istekli olacağına inanarak, dökümhanesini yakıyor. Ama bu eylem, onu köşeye sıkıştıran uzam sınırlılığını daha da yoğunlaştırıyor. Mahkeme salonlarının dar sınırlarının yerini hapishane hüccresinin küçük alanı ve nihayetinde de akıl hastanesinin yalıtılmışlığı ve ümitsizliği ve de, kısıtlayıcı istekleri devletteki eşdeğeri tarafından kesinkes yerine getirilen aile sayesinde, hapishane parmaklıkları alıyor. Kaçmaya kalkıştığı devlet gücü tarafından sonsuza dek hareketsizleştirilen Nakajima çaresizlik içersinde ona kalan tek hareket türüne, ruhsal harekete başvuruyor. Zihninde başka bir gezegendeki güvenli bir yere gidiyor ve orada Dünya'nın yandığı halüsinasyonunu görüyor, Kurosawa da bunu doğrudan doğruya güneşi çekerek taklit ediyor. Diğer birçok filminde olduğu gibi, rüyalar kaybedilmiş gerçek siyasi eylem olasılıklarının yerini alıyor.

Nakajima'nın karşı çıkışının uzamı ve enerjisi ailesi tarafından emilmiş ve zararsız hale getirilmişti. Buna yapısal düzeyde, mahkeme salonunun dışında geçen bir sahne esnasında açıklık kazandırılıyor. Yargıç Araki ailenin dilekçesini okurken, dilekçe metni Nakajima'nın yüzünün yakın çekiminin üzerine yerleştiriliyor. Bu yerleştirme muhafaza edilirken, kamera Nakajima'nın sağ tarafında sıra halinde oturmuş aile üyelerini göstermek için kayıyor. Görüntülerin uzamı, tutkulu karşı çıkışı nedeniyle yalıtılmış olan Nakajima'yı, bu karşı çıkışı bünyesinde eritmekte çok etkili olduğu daha sonra anlaşılacak olan aile kitlesine entegre etmek için değiştirilmiştir. Daha sonraki geçiş bu entegrasyonu genişletiyor ve derinleştiriyor. Kamera Nakajima ve arkasındaki ailesinden geriye doğru, salonun daha uzak bir noktasına çekiliyor. Yeni kadraj akrabaların

geri kalanını açığa çıkarıyor, Nakajima uzakta iki sıra halindeki düşman yavrular arasına yerleştirilmiş durumda. Dilekçe halen görüntünün üzerinde tutuluyor ki bu da Nakajima'nın saplandığı çıkmazın iki yönlü zeminini betimliyor; Nakajima ve karşı çıkışının aile ve aile adına hareket eden mahkeme tarafından sarmalanışı ve yutuluşu. Genellikle kahramanın karşı çıkışının enerjisiyle hareketli hale gelip, böylece bu isyanın göstergesi olan uzam şimdi düşmandır, hareket olasılıklarını ortadan kaldırır, eyleme geçme zorunluluğunu bloke eder, böylece de gidecek bir yeri olmadığı için bu zorunluluk içe dönüp, zehirli hale gelir ve sonuçta işleyişi bozan halüsinasyonlara neden olur. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* anlatısal ve uzamsal tasarımıyla Kurosawa kahramanının çöküşü ve parçalanışını müthiş bir yoğunlukla gözler önüne seriyor.

Bu yazgının kökleri Nakajima'nın, Yargıç Akari'nin gözlemlediği gibi, bir bireyin çözemeyeceği kadar büyük olan bir sorunu hedef alan karşı çıkışının doğasında yatıyor. Şimdi bu parçalanmanın filmin sunduğu siyasi analizle ilişkisini değerlendirmemiz gerekiyor. Film Nakajima'nın mağlubiyetine izin vermekle kalmayıp, bunu gerektiriyor da. Bombalar onu dehşete düşürmesine ve bombaların icadını berbat bir gelişme olarak görmesine karşın, nükleer silahlara ya da bunları kullanan devlet-sanayi ikilisine değil, ailesine karşı mücadeleye giriyor. Bu tuhaf bir karşı çıkış türü ve kendini siyasi öfkede değil, Japonya'dan kaçmaya yönelik ümitsiz bir girişimde belli ediyor. Film Nakajima'nın ailesine karşı verdiği mücadelede iki farklı söylemi tezatlaştırıyor. Nakajima ölümü değil, yaşamı ve yaşamı koruma sorumluluğunu el üstünde tutan bir dille konuşuyor. Akrabaları eğer Brezilya'ya taşınırlarsa servetlerini kaybedeceklerinden dem vururken, Nakajima onlara hayatın çok değerli olduğunu söylüyor ama oğlu Jirô herkesin er ya da geç öldüğünü yanıtını veriyor. Ender bir siyasi

öfke anında Nakajima ölmeyi umursamadığını ama öldürülmekten nefret ettiğini söylüyor. Jirô'nun yanıtı filmdeki diğer karakterlerin de yinelediği bir teslimiyeti açığa çıkarıyor. Harada Nakajima'nın oğluna eğer bombalardan korkuyorsa nasıl böyle soğukkanlı olabildiğini soruyor ve o da, omuz silkerek, bombalardan kaçamayız da ondan, diye cevap veriyor. Mahkemenin arabulucusu olan Araki, Harada'nın Nakajima'nın çöküşünden ötürü hissettiği sorumluluğu, yaşlı adamın talihsiz durumunun bombalardan başka hiç kimsenin suçu olmadığını söyleyerek hafifletmeye çalışıyor. Farklı karakterlerin filmin çeşitli noktalarında yaptığı bütün bu açıklamaların içinden geçen bir damar var: sorumluluktan vazgeçilmesi ve korkunun koruyucu bir umarsızlıkla ört bas edilmesi. Nakajima'nın kişisel eylem ve vicdan muhasebesi üzerindeki ısrarını tezat oluşturan diğer ses işte bu.

Ama bu umarsızlık sadece kendini aklamaya yönelik ve koruyucu bir tutum değil. Ayrıca maddi bir temele ve işleve de sahip. Nakajima'yı karşı çıkan aile üyelerinin hepsi servetlerini kaybedeceklerinden yakınıyor ve endişeleniyorlar ve bu Nakajima'nın onların hayatlarına dair kaygısına tezat oluşturuyor. Metresleri ve onların çocukları bile, Nakajima mahkemeyi alt etme çabasının doğurduğu hayal kırıklığından ötürü yaşadığı çöküşten sonra onun vasiyetine dahil olmak için dolap çeviriyorlar. Döküphanenin hayatlarındaki önemini fark eden Nakajima, döküphaneyi yakarak, direnişlerinin maddi temelini ortadan kaldırmaya çalışıyor. Nakajima'nın karşı çıkışının enerjisini emen aile uzamının kendisi de devlet ve toplumun baskın yapısını tarafından emilmektedir. Gelişkin bir sanayi toplumundaki ironi, siyasi ya da toplumsal isyanın ağır maddi bedeller doğurmasıdır. Nakajima sadece vicdanına bakarak isyan edemez, çünkü aynı zamanda onun isyanı nedeniyle yıkım ya da dağılma tehdidi altında olan ailesinin duru-

munu da düşünmelidir. Toplumsal karşı çıkışın cezası finansal yıkım olabilir. Bütün akrabaların gelirlerinden endişe etmeleri ve bu gelir kaybı tehdidini Nakajima'nın despotluğu ve deliliğinin kanıtı olarak kullanmaları sadece bireysel ben-cilliklerinin bir göstergesi değildir. Bu da siyasi bir tepkidir ama Nakajima'nın karşı çıkışının doğurduğu tehdit ve sunduğu örneğe el koymak ve bunu toplumsal olarak kabul edilebilir bir şeye dönüştürmeye çalışan bir tepkidir. Nakajima ya karşı çıkmayı bırakıp, ailesini koruyacak ya da isyan etmeye devam edip, ailesini yok edecektir. Para söylemi iktidar kazanmanın yerini alıyor. Siyasi açıdan hayatta kalışlarını kontrol etmekten devlet tarafından men edilen akrabalar, finansal açıdan hayatta kalma dilini konuşuyorlar. Devlet, ekonomisinin sunduğu maddi teşvikler aracılığıyla bireyleri politikalarına karşı körleştiriyor ve karşı çıkışlarını etkisiz hale getirir. Nakajima döküphanesini ateşe verdiğinde sorunlarını çözdüğüne inanıyor ama sadece işçilerinin geçim kaynağını yok ettiğini fark ediyor. Sanayi toplumundaki ekonomik karşılıklı bağılıklar Nakajima'nın isyanını diğerlerini kurbanlaştırmanın bir aracına dönüştürüyor. Toplum ekonomik açıdan herkesi birbirine düşürerek kendini korur. Bu nedenle para söylemi teslimiyet politikaları ve tavırlarını dile getiriyor ve güçlendiriyor.

Böylece nükleer bombalar evcileştiriliyor, hoşgörülme, hatta unutulmaya elverişli hale getiriliyor. Dahası, kültürün nükleerleşmesi, toplumu protestoculara karşı sağlama almak için harekete geçen aile tarafından içselleştiriliyor. Bombanın evcileştirilmesi, görünmez hale geleceği ölçüde gündelik hayat ritüellerinin bir parçası getirilişi, Nakajima'nın cinnetimsi kaygılarını onun yaptıklarını görmeyen bir metresin soğukkanlı tepkileriyle tezatlaştıran bir sekans-ta zekice görselleştiriliyor. Nakajima metresini ziyaret ediyor, o dışarıda çamaşır asarken yere

oturuyor. Metresini ve onun babasını onunla Brezilya'ya gelmeye ikna etmeye ve kendi rahatsız durumu düşünüldüğünde ne gariptir ki, metresinin kendi meşru aile üyeleri arasında daha rahat hissetmesini sağlamaya çalışıyor. Nakajima konuşurken bir grup uçak üzerlerinde gürültüyor ve Nakajima buna gözle görülür bir rahatsızlıkla tepki veriyor. Bu uçaklar Amerikan'ın askeri varlığının ve ABD ve Japonya arasındaki tartışmalara yol açan güvenlik düzenlemelerinin (ki Japon siyasi kültürünün çok uzun zamanıdır tartışılan bir yönü olan bu düzenlemeler 1960'larda devasa protestolara yol açacaktı)¹³ filmde elle tutulur gözle görülür hale gelmesini sağlıyor. Uçakların sesini duyan Nakajima gergin bir şekilde etrafına bakınıyor ve sonra konuşmaya devam ediyor. Bir dakika içinde uçaklar ikinci ve üçüncü kez vıyaklıyor. Dışarıdaki çamaşırlar, sanki uçakların rüzgârından etkilenmiş gibi, sallanıyor. Nakajima her seferinde koruyla titriyor. Daha sonra sessiz çakan bir şimşek perdeyi beyaza boyuyor ve Nakajima kaydırmalı paravandan hızla uzaklaşıyor. Bebeğe koşuyor ve koruyucu bir tavırla üzerine kapanıyor. Bebek ağlamaya başlıyor. Geciken gök gürlemesi evin üzerine hücum ederken, anne şimdi yerde iki büküm olmuş olan Nakajima'dan çocuğu kapıyor. Bir toz bulutu ön taraftaki bahçede dönüp duruyor, kısa süre sonra da yağmur fırtınası başlıyor.

Bu sekanstaki duyumsal olayların her biri -uçakların kükreyişi, şimşegin çakışı, gök gürlemesi, toz bulut ve yağmur- birbirinden beklenti yüklü bir gecikme ve sessizlikle ayrılıyor. Hakkında kimsenin konuşmadığı bombaları sarmalayan kültürel sessizlikler gibi, bu sessizlikler de tehdit edici ve elektrik yüklüdür. Noktalandırdıkları iklim kalıpları -rüzgâr, toz, yağmur- nükleer savaş atmosferinde meşumlaşıyor zira bunlar potansiyel radyoaktif toz taşıyıcılarıdır. Elbette bu sadece bunalımcı bir yaz günüdür ve Nakajima'nın kaygıları onu deliliğe doğru

sürüklemektedir. Bu nedenle bu sekansın aslen Nakajima'nın hararetili akli durumunu tasvir ettiği söylenebilir. Ama bundan fazlasını yapıyor; bombanın kültüre nüfuz edişini, gündelik hayata yedirilişini görselleştiriyor. Uçaklar gürültüyor, bunu bir ışık patlaması, bir toz bulutu ve bir fırtına takip ediyor, sanki gerçek bir bomba atılmış gibi. Ama Nakajima'nın metresi bunların hiçbirini görmüyor. Sadece bebeğinin ağlayışına tepki veriyor ve neden dehşete kapıldığını anlayamadığı Nakajima'dan bebeğini çekip alıyor. Bombalar, bombalarla yaşamının bir bedeli olarak, duyuları deforme ediyor. Duyular bir kere kapatıldığında, yani depolitize edildiğinde, bomba gündelik hayata karışıyor ve toplu katliamın göstergeleri masum bir şekilde bunalımcı bir yaz gününün ve gökte öylesine uçan bir grup uçağın göstergelerine dönüştürülüyor.

Bu sekansın yapısı siyasetin filmdeki yerini açık ediyor. Siyaset burada namevcut ve gözle görülmezdir. Uçaklar asla görülmez, sadece sesleri duyulur ve taşıyor olabilecekleri bombalar uzak bir tehdit olarak kalır. Nakajima ölmeyi umursamadığını ama öldürülmekten nefret ettiğini söylemesine karşın film bu öldürme işini kimin yaptığını ya da hangi kurumların yönlendirdiğini açık etmiyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* nükleer olguyu ikinci elden bir dönüştürme düzeyinde, bir ailenin, ekonomik kaygılarının ve Richie'nin belirttiği gibi üstü kapalı bir şekilde kıyametimsi olan tekinsiz iklim kalıplarının¹⁴ -boğucu sıcak, hararetili şimşek, ses gibi boşalan yağmur- kışvesi altında ele alıyor. Bomba kültürü kaplıyor ve kendisi görünmez kalırken havayı hiç kimseni kabul etmeyeceği terli bir korkuyla dolduruyor. Film atom bombası savaşı üretiminin kurumsal yapısını, devlet ve ekonominin düzeninde yatan köklerini kabul etmediği için bomba siyasiden ziyade sadece ahlaki bir sorun olarak ve dolaısıyla da bir bireyin ele alabileceği bir sorun olarak kalıyor. Anlatı devlete değil ailesine kar-

şı çıkan biri olarak Nakajima'ya odaklanmasına ve isyanı nedeniyle yalıtılmış kalmasında ısrar etmesine rağmen, Nakajima'nın karşı çıkışının yavaş yavaş dağılması, film metnindeki bastırma sürecinin, filmin sorunun bireyüstü tabiatını inkâr edişinin kanıtıdır. Nakajima'nın hareket yetisizliği Kurosawa'nın kendi analizine musallat olan açmazın yapısal bir semptomudur zira bu analiz bireyler ve kişisel sorumluluğa dair ahlaki sorularla sınırlı tutulmuştur. Nakajima'nın hareketsizliği, Kurosawa sinemasının birer kurumsal yapı olarak iktidar ve baskıyla uzlaşma çabası içerisinde yaşadığı tereddüdü yeniden üretiyor.

Kurumlar Kurosawa'nın filmlerinde her zaman için birer düşman olmuştur ama kahramandaki, bu düşmanlığın beslediği yalıtılmışlık toplumsal baskıya örgütlü, kolektif bir tepki verilmesine mani olur. Bu nedenle, filmin yapıldığı zamanda bombalara karşı yaygın hareketler var olmasına karşın Nakajima asla onlara katılma şansına sahip değildir. "Kurosawa Nakajima'nın Don Kişotvari planını nükleer savaş tehdidini ele almanın daha etkili bir yoluyla dengelemiyor. Bu boyuttan yoksun olduğu için film tamamlanmamış gibi, sanki daha söylenecek bir şeyler varmış gibi görünüyor."¹⁵ Gerçek anlamda siyasi bir analize giden yol kapatılmış olduğu için, film bombanın kendisini bastırmak, bomba tehdidini uçak sekansında olduğu gibi çağrışımlarla açık etmek zorundadır. Ve Nakajima için olası tek hareket merkezci bir harekettir, daha büyük bir katılık ve hareketsizliğe, isyanının çöküşüne doğru giden bir harekettir. Nakajima akıl hastanesine kapatıldıktan, yanan bir Dünya'nın yandığı halüsinasyonunu gördükten sonra, film *Ikiru*'daki "mutlu yıllar" sahnesini tersine çeviren bir sekansla sona eriyor. *Ikiru*'da beyaz tavşanını sıkıca tutarak, parkı inşa etme kararlılığıyla dolup taşarak merdivenlerden inerken, yukarı çıkan bir kızın yanından geçmiş ve kızın arkadaşları da görünüşte ona ama aslında Watanabe'ye "mutlu

yıllar sana" şarkısını söylemişti. Burada, *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda ise Harada'yı canlandıran aynı oyuncu Takashi Shimura, Nakajima'nın hücrelerinden uzaklaşarak yine bir koridordan aşağı iniyor, bu esnada da dökümhane sahibinin genç metresi yaşlı adamı görmek için koridordan yukarı çıkıyor. Harada'nın yanından geçiyor ve her ikisi de duruyorlar, Harada aşağı inerken, o ise yukarı çıkarken. Uzun mercek uzamı öylesine sıkıştırıyor ki bu sahne tasarım itibarıyla neredeyse soyutlaşıyor ve hareketleri yavaşlamış, neredeyse donmuş karakterler havada süzülüyor gibi görünüyorlar. Onlar kadrajdan çıkarken son bir sönüş (fade-out) filmi bitiriyor. *Ikiru*'daki buna tekabül eden sekans özgürleşme, zincirlerinden boşalmış enerji ve hareket vaat diyordu ama bu sekans hareketsizliği, sınırlanışı ve unutulmuş halüsinasyonlarını ete kemige bürüyor. Bu son görüntü de anlatının kendisi, Nakajima'nın başarısız olan karşı çıkışını, daha büyük bir başarı vaat edebilecek alternatif bir siyasi stratejiyle bağınıtlandırmanın bir yolunu bulamayarak, bir sonuca bağlanmadan donup kalıyor. Nakajima'nın hareketsizleşmesi anlatıyı da etkiliyor, filmin ardındaki itici güç olan siyasi ve toplumsal ikilemler nihayetinde çözümsüz kaldığında, anlatının hareketi de sona erdiriliyor. Toplumsal isyanı psikoz damgası bulaştıran, siyasetin genel reddine dayanan filmin mantığı, Nakajima'yı hapsederek ve böylece de kendi soruşturmasından sıyrılarak sona ermek zorundaydı. Nakajima film kullanılan biçimler tarafından yutulmuştur.

Bu biçimlerin önemli bir bileşeni henüz tam olarak değerlendirilmedi. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nın genel görsel tasarımının uzamın kısıtlanışını vurguladığını ve bunun filmin içeriği ve anlatı yapısında nasıl yankılandığını gördük. Fakat bu kısıtlamanın teknik temelini henüz ele almadık. "Uzun" ve telefoto merceklerin kullanılışında yatan bu temeli keşfetmek için bir dakika durmakta fayda var. Uzun odak uzunlu-



32. Nakajima toplumsal aile alanından kaçamıyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

ğuna sahip mercekler Kurosawa'nın sinemasal üslubunun merkezi parçalarından biri, bunların Kurosawa'nın eserleri üzerindeki etkisini değerlendirmeliyiz.¹⁶ Bu mercekler daha *Serseri Köpek*'te önemli bir işlev kazanmaya başlamıştı; Kurosawa bu filmde Yusa'nın soyduğu ve cinayet işlediği harap orta sınıf evinin iç kısmını filme almak için telefoto mercekler kullanmıştı. Bu mercekler (eylemi "doğrudan doğruya seyircilerin kucağına" taşıyarak¹⁷ çarpışmaların orta yerinde olma hissi yarattıkları) *Rashōmon*, *Ikiru* ve *Yedi Samuray*'da üslup önemli bir parçasıdır ve daha sonraki filmlerde daha da büyük bir rol oynayacaklardır. Varlıkları ve etkileri *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda uzamı ifade edilmesini baskın bir biçimde şekillendirmektedir. Bu merceklerin Kurosawa için taşıdığı üslupsal önemi göz önüne almamız ayrıca Kurosawa'nın harekete yaklaşımına dair kavrayışımızı da genişletecek-

tir. Perdedeki hareket koreografisi uzun merceklerin kullanılışının bir uzantısıdır, dolayısıyla kompozisyon ilkelerine ilişkin bir değerlendirme bu merceklerin karakter ve kamera hareketi organizasyonuna olan etkilerini de içermelidir.

1950'lerde çekilen, uzun merceklerin hususi özellikleri sayesinde uzamsal alanları bozmaya başladığı filmlerden önce perdedeki uzam Kurosawa için baskın anlatısal sinema geleneğindeki kullanışından temelde çok ayrı olmayan bir işleve sahipti; karakterlerin içine yerleştirilebileceği ve içinde hareket edebilecekleri bir hacim. Kurosawa'nın kadrajlarındaki uzamlar karakterlerin içinde hareket ettirildiği bir derinliğe sahiptir. Fakat Kurosawa kamera hareketini ve kurguyu bu uzamsal alanları bozmak, bunları görsel gerilimle doldurmak için, böylece de parçalanmaya ve süreksizlik ilkelerine uymaya başlamalarını sağlamak için kullanır. Kurosawa'nın

görüntüleri sarsılır ve birbirine çarpar ama bunu uzamın bir hacim olma özelliğini muhafaza edecek şekilde yaparlar. Bu bakımdan, süreklilik kurgusu ilkelerinin görüntü içerisindeki fiziksel derinlik ilişkilerini de yapılandırdığı Hollywood filmlerinin tasarımından temelde farklı değildir. Fakat *Serseri Köpek*'ten sonraki filmlerde yeni bir görsel estetik ortaya çıkmaya ve daha da belirginleşmeye başlar. Bu estetik uzun odak uzunluğuna sahip merceklerin kullanılmasıyla yaratılır ve montaj kurgusu ilkeleriyle birleştirilir.

Bu estetiği anlamak için ilk önce bu merceklerin bazı özelliklerini kavramamız gerekiyor. Bu mercekler yönetmenin görüntü içerisinde derinliği sıkıştırmasına olanak tanıyorlar çünkü uzak nesneleri aslında olduklarından çok daha yakın gösteriyorlar. Uzamsal alan böylece sıkıştırılıyor ve mercekler uzadıkça derinliğin görünüşteki kısalışı artıyor. Orta boy ya da kısa odak uzunluğuna sahip merceklerle çekilen filmlerde uzamsal derinlik yanılsaması esastır ama Kurosawa filmlerinde telefoto mercekler üslubun baskın bir özelliği olduktan sonra, bu artık geçerli değildir. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* gibi filmlerdeki film uzamı yanılsamalı bir üç boyuttan ziyade iki boyutlu bir düzlemde, yatay-dikey bir eksenle var olma eğilimi gösteriyor. Kurosawa'nın kadrajları sık sık derinlik ilişkileri karşısında üstünlük kazanan yükseklik ve genişlik ilişkileriyle belirleniyor. Fakat derinlik ilişkileri halen ima ediliyor. Nesnelerin birbirini engellemesi ya da üst üste binmesi kadraj içerisinde halen bir derinlik ipucu olarak iş görüyor fakat bu ipucunun gücü, telefoto merceklerle ulaşılan yeni bakış açısı düzenlemeleri tarafından hafifletiliyor. Anlatı sineması geleneğinde esas olan üç boyutlu uzam yanılsaması Kurosawa için düzlemsel bir uzam anlayışına dönüşüyor. Kurosawa için uzam bir hacim değil, bir düzlemdir.

Burada artık diğer yönetmenlerin filmlerinde

olduğu gibi uzam içerisinde hareketten söz edilemez zira uzam artık kadraj içerisinde içine karakterin hareketlerinin işleneceği bir hacim değildir. Kurosawa'nın uzun merceklerle çekilmiş bir filminde bir at kameraya doğru şahlandığında bu hareket olağan bağlamından çıkarılır. Atın üzerindeki kişi bir uzam derinliği içersinden kameraya doğru yolculuk etmez, bunun yerine eylemleri uzamsal değerlendirmelerden boşaltılmıştır; ya da daha kesin bir dille, derinlik perspektifinin belirlediği uzamsal bir bağlam artık karakterlerin hareketlerini içermeye işlevini üstlenmez. Bu, hareket algımızı, hareketin normalde gerçekleştiği film bağlamından uzaklaştırır. Bunun sonucunda duyum keskinleşir. Hareket üç boyutta akmaktansa, iki boyutta titreşmeye başlar. Hareketler bu kadar garip göründükleri için hipnotikleşir. Son derece stilize ve geleneksel bir uzamsal bağlamdan yalıtılmış olan hareketler, böylece yoğunlaştırılır. Bu merceklerin ifade özellikleri Kurosawa'nın sinemasının güttüğü maksatla ilintilidir; perdedeki hareketi, varlığını daha da belirginleştirerek incelemek. Uzun mercekler hareketi kameranın nesnesinden filmin konusuna dönüştürür. Bir konu olarak hareket yaratan bu mercekler analitik bir gereç olarak iş görür.

Uzanın düzleme çevrilmesi birçok ilginç sonuç doğuruyor. Bunlardan herhalde en belirgin olanı, aldığı ressamlık eğitimi ve ressamı eğilimleriyle Kurosawa'yı Japon sanatındaki resim düzlemlerinin sıkıştırılmasını vurgulayan bir kompozisyon geleneğine dahil etmesidir. Bu gelenekteki resim yüzeysel değerleri ve dekoratif bir anlayışı vurguluyor ve örneğin resmin büyük bir kısmını beyazlatmak için bulutlar kullanarak ve böylece de ölçü hissini bulandırarak görüntüden aleni derinlik ipuçlarını çıkarıyor.¹⁸ Sumi-e çizimlerinde kompozisyonun yapıldığı alanın büyük bir kısmı kasten boş bırakılıyor. Benzer şekilde Kurosawa'nın mercekleri bir uzam parçasını düzleştirerek, bu parçanın doldurulması-

nı, yani bir hacim olarak ele alınmasını engelliyor. Kurosawa'nın uzamı sumi-e uzamının sahip olduğu mistik değerlere sahip olmasa da, benzer bir işlevi yerine getiriyor. Her ikisi de uzamı sadece nesneleri içeren bir şey olarak gören yaklaşıma düşman gözüyle bakıyor.

Estetik bir geleneğe bu şekilde yakın durmasının yanı sıra, uzun merceklerin Kurosawa'nın eserleri için doğurduğu bir diğer sonuç da doğrusal kompozisyon ve hareket özelliklerini yoğunlaştırmasıdır. Bu özellikler *Sanshirō Sugata*'dan beri Kurosawa'nın eserlerinin ayırt edici niteliği olmuş ama uzun mercekler bu özelliklerin etkisinin artmasını sağlamıştır. Kurosawa hareketi, merceklerin etkisiyle diyalektik bir ilişki kuracak şekilde düzenliyor. Merceklerin uzamı sıkıştırma etkisini çoklu uzam katmanlarını ima eden hareket kalıpları kullanarak hafifletiyor. Doğrusal hareket kalıpları kadraj içersinde içsel farklılaşma alanları yaratıyor, kadrajı telefoto merceklerin etkisini dengeleyecek şekilde açıyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nin yayaların ve tramvayların kadrajı ters istikametlerde, kameranın görüş eksenine dik açı oluşturan uzam katmanları içersinde kat ettiği açılış sahnesinden söz etmiştik. Biri insanları, diğeryse tramvayları içeren bu iki uzam katmanını zıt hareketler yönlendiriyor. Çekim bu hareket alanlarını, sıkıştırma işlevi gören ve dolayısıyla da ön plan ve arka planı ortadan kaldıran telefoto merceklerle ters düşen bir uzamsal alan, ön plan ve arka plan alanları yaratacak şekilde düzenliyor.

Ortak bir noktada buluşan hareket çizgilerinin bu şekilde düzenlenişi Kurosawa'nın tipik bir özelliğidir ve bütün filmlerinde karşımıza çıkar. Örnekler çoğaltılabilir. Kurosawa sık sık birbirine dik açı oluşturan hareket katmanlarını tanımlıyor. Örneğin *Yōjimbō*'da kahraman kadrajı soldan sağa kat ederken, kötü adam arka plandan kameraya doğru yaklaşıyor, telefoto mercekler de birbirlerine çarpma üzere oldukları ya-

nılsamasını yaratıyor. *Sarhoş Melek*'te Sanada ve Matsunaga şehirde yürürken, doğrudan doğruya kameraya yaklaşıyorlar, bu esnada da ön planda bir insan kalabalığı onların hareketine dik açı oluşturunuyorlar kadrajı boydan boya hızla kat ediyor. Bu çekim telefoto perspektif içermiyor ama bu hareket koreografisinin Kurosawa'nın sineması için ne kadar esasi olduğunu gösteriyor. Bu tip doğrusal hareket düzenlemelerinin mecazi bir işlevi var: kahramanı düşmanından ya da kahramanca davranışın her zaman için olasılık dışı olduğu sıradan insan kalabalıklarından ayırmaya yarıyorlar. Kurosawa bu ayrımı sık sık taban tabana zıt hareket alanları bağlamında görselleştiriyor; mesela *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda Nakajima kadrajı, arabasını sağa doğru hareket eden bir insan kalabalığının içinde sola doğru sürerek kat ediyor. Bu hareket kalıbı, telefoto merceklerin kullanılmadığı çekimlerde de kullanılıyor, mesela *Yedi Samuray*'da Kambei kılıç ustasını düellodan izleyişinden sonra geri dönerken kadrajı sağa doğru kat ettiği esnada sola, onun geldiği yöne doğru hızla ilerleyen bir kalabalık tarafından yutuluyor. Hareketin bu şekilde görselleştirilmesi Kurosawa'nın görsel imzalarından biridir ama telefoto merceklerle birlikte özel bir işlev kazanıyor. Uzun mercekler Kurosawa'nın kompozisyonu düzenleyişindeki temel doğrusallığı, uzamı dikey ve yatay koordinatlara indirgeyerek kuvvetlendiriyor. Bu da harekete, Kurosawa'nın sinemasında sahip olduğu o aciliyet ve önemi kazandırıyor. Merceklerin uzamı yutma gücünü uzakta tutuyor, kadrajı tehlikeli bir şekilde açıyor ve merceklerin kompozisyonu donukluk ve hareketsizliğe sürüklenme tehdidini kontrol altında tutuyor. Her zaman olduğu gibi, hareket Kurosawa için hayattır. Uzamı yaratan şeydir.

Telefoto merceklerle ek olarak, Kurosawa'nın olgunlaşmış üslubunun iki önemli öğesini şimdi değerlendirmemiz gerekiyor zira bunlar bu bö-

lümde incelenen filmlerde önemli bir rol oynuyorlar. Kurosawa'nın sinemasal sisteminin temel doğrusallığı erken bir dönemde ortaya çıkmış ve daha sonra telefoto merceklerin sisteme dahil edilmesini kolaylaştıran biçimsel temeli tesis etmişti. Benzer şekilde, diğer iki öge de: çoklu kamera çekiminin ve sinemaskop (anamorfik) kadrajın kullanılması- hali hazırda var olan estetik ilkelerin uzantılarıdır. Kurosawa genellikle bir sahneyi farklı yerlere yerleştirilmiş, aynı anda çalıştırılan üç ya da daha fazla kamerayla kapıyor. Kurosawa'nın oyuncunun tek bir kamera konumunun keskin bir şekilde bilincinde oluşunun üstesinden gelmek için kullandığı ve ilk defa *Yedi Samuray*'da kullandığını iddia ettiği¹⁹ bu çoklu kamera yaklaşımı görüntülerin parçalanışını artırıyor. Kurosawa'nın montaj ilkelerini, bu ilkeleri daha başlangıçta çekim aşamasına yerleştirerek öngörüyor. Çoklu kamera Kurosawa'nın bir olayı çeşitli hâkim noktalardan kapsamasına ve böylece de olayın zamansal ve fiziksel koordinatlarını benzersiz bir tutumla küçük parçalara ayırmasına olanak tanıyor. Bu farklı perspektifler arasında geçiş yapılarak fiziksel olayın sürekliliği kesintiye uğratılabilir. Kurosawa kameraların önünde vuku bulan sürekli olayı bir analiz nesnesi olarak ele alıyor, olayın koordinatları eş zamanlı, çoklu perspektifler aracılığıyla açılıyor ve gözler önüne seriliyor. Olay bir bakıma, birbiriyle yarışan perspektiflerin bir nesnenin tanıdık yüzeyini deforme ettiği kübist resimdeki yaklaşıma benzer şekilde, "patlıyor." Sanatçılar Albert Gleizes ve Jean Metzinger kübizmi "Tek bir nesnenin etrafında, tek bir görüntüde kaynaştırıldıklarında bu nesneyi zaman içerisinde yeniden oluşturan birçok ardıl görünüm yakalamak için dolaşmak" diye tanımlamışlardı.²⁰ Bu tanım Kurosawa'nın önlerindeki olayı benzer bir analitik dikkatle yeni oluşturan kameralarının yarattığı etki için de kullanılabilir. Yine Kurosawa'nın zamanı uzama nasıl tercüme et-

tiğini görüyoruz. Kameraların önündeki olayın zamansal sürekliliği bir dizi inişli çıkışlı uzamsal görüntü olarak yeniden oluşturuluyor. Bu, *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda olduğu gibi, radikal bakış açısı ve perde yönü değişimleri nedeniyle algısal karmaşaya yol açabilir. Olay, Eisenstein'ın filmlerinde olduğu gibi eylem çıkarıldığı ya da atıldığı için değil parçalı algıların kolajından ötürü parçalanır. Kübist resimde olduğu gibi, çoklu kameralar küçük parçalara ayrılmış görüntülerin düzlemsel bir montajını sunar.

Anamorfik kadraj, Kurosawa'nın kompozisyonun yatayeksenini vurgulamasına olanak tanıyarak bu görüntülerin düzlemsel niteliğini kuvvetlendiriyor. Nesneler ve karakterler artırılmış kadraj genişliği boyunca serpiştirilebiliyor, böylece de görüntünün doğrusal özellikleri belirginleştiriliyor.²¹ Örneğin *Kızıl Sakal*'da Kurosawa yemeklerini alan dört doktoru yüzleri kameraya dönük şekilde kadrajın genişliği boyunca sıralanacak şekilde çekiyor, hemen arkalarındaki duvar da kompozisyonun geometrik özelliğini vurguluyor. *Dersu Uzala*'da Arseniev ve Dersu'nun fırtına esnasında buzda sıkışıp kaldıkları sahne- de telefoto merceklerin yarattığı görüntülerin düzlüğü, manzara (göze çok az derinlik ipucu sunan boş bir buz ovası) tarafından kuvvetlendiriliyor. Ama buna ek olarak Kurosawa Arseniev ve Dersu'yu sahneye görüntünün eşiklerinden sokuyor ve kameranın bakışına dikaçı oluşturacak şekilde kadraj boyunca yürümelerini sağlıyor. Kurosawa'nın uzamın düzlemsel doğasını azamiye çıkarmasını sağlayan sinemaskop kadraj film sistemine dahil edilecek majör biçimsel araçların sonuncusuydu. Sinemaskopu ilk olarak 1958'de *Gizli Kale*'de kullanmış ve sonraki beş filminde de kullanmaya devam etmişti.

Bu öğeler -telefoto mercekler, çoklu kamera çekimi ve sinemaskop kompozisyonu- bir araya gelerek, benzersiz bir uzam anlayışı ortaya çıkaran tutarlı bir görsel sistem oluşturuyor. Bu

sistem *Kötüler Rahat Uyum ve Yüksek ve Alçak*'ta ve de bir sonraki bölümde ele alınacak olan *Yojimbō, Sanjurō ve Kızıl Sakal*'da tam olarak kullanılacaktır. Bu sistemin özellikleri -uzamın iki boyutluluğu, hareketin analitik bir şekilde ele alınması, uzam ve hareket arasındaki diyalektik ve zamanın uzama dönüştürülmesi- Hollywood sinemasının süreklilik kurallarına ve istikrarlı, merkezde toplanan uzamlarına meydan okuyor. Fakat Hollywood filmlerinin özenle kodlanmış "gerçekçiliği"nden kopuş, otomatikman özgürleştirici bir manevra olarak teyit edilmelidir. Önemli olan alternatif biçimleri kullanış şekli, kullanış amacıdır. Bu nedenle soru yine Kurosawa'nın biçimlerinin yeterliliğinden Kurosawa'nın bunlara yüklediği göreve kayıyor. Bu bölümün geri kalanında öne süreceğim üzere, Hollywood yapımlarının süreklilik kurallarına karşı duran bu görsel sistemin yıkıcı potansiyelleri, siyasi ikilemlerin yerine ahlaki ikilemleri koyan ve yapısal iktidar ilişkilerini bireysel şahsiyetler üzerine aktaran anlatılarla yeniden ele alınıyor ve yeniden düzenleniyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda nükleer tehditle uzlaşma çabası çatlaklarla dolu bir analiz ortaya çıkarmış, bu analizdeki çelişkiler de kahramanı yutmuştu. Şimdi *Kötüler Rahat Uyum ve Yüksek ve Alçak*'ı ele alacağız.

Canlı Bir Varlığın Kaydı'nı bir dizi dönem filmi ve edebi uyarlama denemesi takip etmişti. *Kötüler Rahat Uyum* ise Kurosawa'nın Japonya'nın hastalıklarına dair algılayışını betimlemeye yönelik ikinci girişimidir. *Kötüler Rahat Uyum* bundan sonra gelen *Yüksek ve Alçak* gibi siyasi ve toplumsal özgürlüğün ekonomik temelini ele alıyor. Ekonomik sorunlar -bariz zenginlik eşitsizlikleri, kara borsa, işsizlik- Kurosawa'nın çağdaş yaşam filmlerinin hemen hepsinde ya alenen ya da üstü kapalı olarak mevcuttur. Bu filmlerde ekonomik adaletsizlik defalarca siyasi adaletsizlikle özdeşleştiriliyor ve Kurosawa'nın filmlerinin bu yönü-

nü ilk baştaki işgal reformlarının bazı motive edici varsayımlarına, yani siyasi ve ekonomik özgürlük arasındaki ilişkilere dair bir soruşturma olarak görmek akıl çelici bir olasılık. Daha önce belirtildiği gibi, işgal kuvvetleri ilk başta, Japonya'nın büyük iş dünyasının, *zaibatsu*'nun savaşı kışkırttığı ve militaristlerle işbirliği yaptığı görüşüne dayanarak, ekonomik gücü merkezsizleştirmeyi hedefleyen bir reform programı başlatmıştı. Savaş öncesi *zaibatsu*'nun ülkenin modernleşmesinde önemli bir rol oynadığı düşünülürken, birçokları da *zaibatsu*'nun siyasi liberalizm eğilimlerinin kök salabileceği güçlü bir orta sınıfın gelişimini engellediğini ve ekonomik güç üzerinde demokratik bir kontrolün olmadığı tarihsel bir geleneğin temsilcisi olduğunu düşünüyordu.²² Bu nedenle işgal kuvvetlerinin Japonya'yı "demokratikleştirme" niyetleri, ekonomik reformları siyasi reformlarla bağıntılandırmıştı. "Ekonomi alanındaki gelişmelerin demokratikleşme süreciyle öylesine hayati bir bağlantısı vardı ki, Japonya'daki demokrasinin geleceği hakikaten işgal kuvvetlerinin nihai ekonomik hedeflerinde ne ölçüde başarılı olduğuna bağlı olabiliyordu."²³ Siyasi ve ekonomik demokrasinin, Japonya'daki demokratik gelişimi işgal reformlarının başarısına bağlayan bir görüşe dayanılarak bu şekilde özdeşleştirilmesi bir sorunu ortaya çıkarıyor: resmi işgal politikası daha sonraki yıllarda büyük iş dünyasını daha bir kayıran bir duruşa doğru değişim geçirmişti, yani işgal kuvvetlerinin istikameti tersine dönmüştü. Dahası, işgal sona erdikte sonra Japon hükümeti birçok reformu gözden geçirip, değiştirmişti. Kozo Yamamura ulusun acil ekonomik toparlanma ve büyüme ihtiyaçlarının MGBK'nin ilk baştaki ekonomik demokratikleşme politikalarıyla uzlaştıramayacağına işaret ediyor.

Yeni yeni ortaya çıkan Japon politikası, MGBK politikasının, rekabetçi piyasa yapısı ve "adil ve eşit" vergi kanunları gibi "demokratik" öğelerini, hızlı toparlanma ve büyüme uğru-



33. Azap çeken bir Kurosawa kahramanının (Toshirō Mifune) müşkül vaziyeti.

na feda etmekte. Kısacası, ilk baştaki MGBK politikası Japon hükümetinin arzu ettiği hızlı büyümeyle örtüşmüyordu... MGBK'nin öngördüğü haliyle büyüme ve ekonomik demokrasi savaş sonrası Japonya'da bir arada var olamamıştı.²⁴

Fakat MGBK'nin ekonomi politikalarının gözden geçirilişi illa da Japonya'da demokrasiye ket vurulması anlamına gelmiyordu. Birçok araştırmacı hayati toplumsal protesto akımlarının var olduğuna ve devletin bunlara mukabellen politikalarını değiştirme çabasına giriştiğine işaret ediyor.²⁵ Bu ruh hali içersinde Gerald Curtis savaş sonrası devlet yapısına dair yakın zamanda yaptığı bir incelemeyi Japonya'nın savaş sonrasındaki demokratik başarılarını güçlü bir şekilde teyit ederek bitiriyor.²⁶

Kurosawa'nın savaş sonrasındaki hızlı ekonomik büyüme sürecinde çektiği filmler (*Kötüler*

Rahat Uyar ve Yüksek ve Alçak) aksi görüşü benimsiyor. Belli kesimlerde toplanan ekonomik gücü, büyük iş dünyasını şiddetle eleştiriyor ve ilk baştaki işgal reformlarının ardında yatan aynı varsayımlar takımını (yani, demokrasi hüküm sürmedikçe siyasi özgürlüğün bir hayal olarak kalacağı varsayımını) paylaşıyor gibi görünüyorlar. Bilhassa *Kötüler Rahat Uyar* şirket ve hükümet yetkilileri arasındaki yozlaşmış ortaklığı kınıyor ve böyle bir ortaklığın siyasi özgürlükler için temel olamayacağını ima ediyor. "Başka hiçbir ülkede halkı hükümet yetkilileri ve aracılardan ayıran bu kadar kalın bir duvar olduğunu sanmıyorum," demişti Kurosawa.²⁷ Fakat bu görüşleri ifade etmek ne stüdyo politikası (Kurosawa bu filmlerde ne kadar ileriye gidebileceğine dair keskin bir hisse sahip olduğunu belirtiyor²⁸) ne de biçim itibarıyla kolay değildi. Tıpkı *Canlı Bir Varlığın Kaydı* gibi *Kötüler Rahat*

Uyur da yeni ve daha karmaşık bir toplumsal ilişkiler ve içerik arenasını bünyesinde eritmeye çalışan filme musallat olan iç gerilim ve çelişkileri sergileyişi bakımından neredeyse alegoriktir. Film Kurosawa'nın düşüncesini had safhada temsil etmektedir, bireysel kahramanın çözümleriyle giderilemeyecek meseleleri ele almaya girişmesi bakımından muktedir olduğunu sınırların ötesine genişletilmiştir. Film bu düşüncenin ve bu düşüncüyü destekleyen biçimlerin çöküşünü gözler önüne seriyor, söz konusu biçimler kendilerini hâkim olamadıkları içerik boyutlarına adapte etmenin gerilimi altında parçalanıyorlar. Kurosawa alternatif yaklaşımlar için kendi biçimlerini terk etmektense kendi biçimlerinin parçalanışına katkıda bulunmaya istekli olduğunu bir kez daha gösteriyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda olduğu gibi, bu deformasyon anlatı yapısında ve kahramanın sunuluşunda son derece aşikâr. *Kötüler Rahat Uyur* güçlü bir konut şirketinin başkanının sekreteri olan Nishi'nin (Toshirō Mifune) şirketi ve üst düzey yetkililerini mahvetmek için intihara kalkışmasını belgeliyor.²⁹ Gerekçeleri ilk başta bilinmiyor. Başkanın kızıyla evli olan Nishi içeriden çalışıyor, üst düzey yetkilileri maniple ederek birbirlerine ihanet etmeye sevk ediyor ve sonra da suçlarının delillerini açık ediyor.

Film, tam anlamıyla söylemek gerekirse, örgütleri, mülkiyet kalıpları ve kontrol mekanizmaları savaştan sonra ayakta kalamayan zaibatsu'nun³⁰ değilse bile, büyük iş dünyasının yozlaşmışlığını ele alıyor. Konut şirketi, Dairyū İnşaat Şirketi'nden bu şirkete değerli bir ihale vermesinin karşılığında el altından ödeme alıyor. Filmin açılışındaki, konut şirketinin başkanı Iwabuchi'nin (Masayuki Mori) kızını Nishi'yle evlendirdiği düğün esnasında polis şirketin Dairyū'yla bağlantılı üst düzey bir yetkilisi olan Wada'yı tutuklamaya geliyor. Fakat bu şirketteki ilk skandal değil. Beş yıl öncesinde çalışanların

biri ofis binasının camından atlayıp canına kıymıştır. Bunun bir intihar olduğuna karar verilmiştir ama basında bu adamın şirketin yasadışı faaliyetleri konusunda sessiz kalmasını sağlamak için öldürüldüğü yönünde şüpheler süregitmektedir.

Kurosawa filmin çağdaş Japonya'daki iktidar sistemiyle haşır neşir olmasını ve iktidar istismarlarını ifşa etmesini planlamıştı. İncelenen ekonomik ve siyasi sorunların kurumsal bir temeli var. Filmin belgelediği istismarlar üst düzey hükümet ve şirket yetkililerini halkın gözünden koruyan ve dolayısıyla da yozlaşmayı teşvik eden bir sisteme büründürülmüştür. Kötülerin rahat uyumasının nedeni de budur, gizlilik içersinde ve ceza almadan hareket edebilmektedirler. Konut şirketineki üst düzey yetkililer -Iwabuchi, Moriyama ve Shiari- basında "skandal üçlü" diye anılmaktadır. Muhabirler bu adamların rüşvet ve şantajla bulaştıklarını bilmekte fakat onlara herhangi bir şeyi ispatlayacak kadar yaklaşmamaktadır

Şirket içersindeki iktidar döngüleri basın gibi dış öğelerin soruşturmalarına kapalıdır bu nedenle filmdeki anlatı bir çeşit sondaj, skandal üçlünün suçlarının tedrici bir ifşaı olarak tasarlanmıştır. Kendisi bir soruşturma olan film araştırma eylemleri ve görme biçimleriyle ilgilenmektedir. *Yüksek ve Alçak*'ta olduğu gibi, Kurosawa burada da dikkatini modern gözetleme ve belgeleme teknolojilerine yöneltiyor: mikrofonlar, ses kayıt cihazları, kameralar. Bunlar yeni skandallarını su yüzüne çıkarmaya istekli bir basın tarafından şirket yetkililerinin ya da polis sorgucularının burnunun dibine sokulur. İş dünyasındaki yetkililerin tutuklanışı patlayan öfkeli flaşlarla izlenir. Basın toplantılarında Iwabuchi'ni etrafı kamera ve mikrofonlarla sarılır. Duyuların bu teknolojik uzantılarının sağladığı yüksek gözlem gücüne karşın siyasi iktidar ve toplumsal sınıf yapıları görünmez kalmaya devam eder. Muhabir ve polisler gayet çaresiz-

dir, şirketler insafsızlıkları içersinde güvendedir ve sadece yalnız intikamcı Nishi onlara saldırma cüreti gösterir. Anlatısını bu şekilde biçimlendiren film toplumsal gerçekliğin kaygan olduğunu, sınıf ve toplumsal iktidar ilişkilerinin sayısız biçime büründüğünü ve kamusal ritüel ve merasimler altında ört bas edildiğini ima ediyor. Kötüler kendilerini oldukları gibi teşhir etmezler. Film böylece giriştiği soruşturmanın önünde bir engel olduğunu tespit ediyor. Iwabuchi ve sadık destekçilerinin içinde faaliyette bulunduğu karmaşık iktidar matrisini açık etmek için tek bir görme biçimi yeterli değildir zira bu matrisin kendisi kişileştirilememektedir. Iwabuchi'nin basın toplantısının kaydı ya da üst düzey yetkililerinin bir fotoğrafı iktidar yapıları hakkında çok fazla bir şey söyleyemez. Gazetelerdeki, film boyunca birer montaj olarak karşımıza çıkan skandal manşetlerinin çok bilgilendirici olmamasının nedeni budur. Filmin soruşturmasını sürdürmesi için diyalektik, çok katmanlı bir görme biçimi geliştirmesi gerekiyor ve bu görme biçiminin gazetecilerin yöneticilerle röportaj yaparken ya da onların fotoğraflarını çekerken yaptıkları gibi sorunu bireyselleştiren ya da doğrudan doğruya sunmaya çalışan stratejilere yaslanmaması gerekiyor. Böyle bir alternatif stratejinin gerekliliğini kabul ediyoruz ama film böyle bir strateji geliştirebiliyor mu peki?

Kurosawa toplumsal gerçekliğin çok katmanlılığını ortaya koyan ve iktidarın kurumsal temellerini ima yoluyla açığa çıkaran açılış sekansı bu istikamete doğru harekete ediyor. Film Nishi'nin Iwabuchi'nin kızıyla evlenişiyle açılıyor ve bu sekans, Richie'nin işaret ettiği gibi, Kurosawa'nın filmlerinde bile ender görülen daimi bir zeka parlıtısına sahip.³¹ Kamusal bir tören olduğu için resepsiyon son derece özenle hazırlanmış ve Iwabuchi'yi, üst düzey şirket yetkililerini, Dairyü'dan temsilcileri, hükümet ve siyasi çevrelerden elçileri bir araya getiriyor. Salondaki

konumlarının koordinatları Japonya'daki, Nishi'nin kendini karşı çıkmaya adanmış siyasi ve ekonomik iktidar ağlarını betimliyor. Salon törensel gösteriler aracılığıyla çağdaş toplumu kontrol altında tutan kurumları görünür hale getiriyor. Bu kurumların temsilcileri gelin ve damadın şerefine kadeh kaldırıyor ve devletin ve şirketlerin amaçlarının ahengi ve girişimlerinin sağlamlığı hakkında konuşmalar yapıyorlar. Şirket ve devlet yöneticileri arasındaki karşılıklı ilişki doğrudan doğruya gözler önüne seriliyor. Fakat salonun dışında toplumsal iktidarın diğer temsilcileri bir araya toplanmış durumda. Holde toplanan polisler tutuklayacakları yetkilileri çağırmaları için salona ulaklar gönderiyorlar. Polislerin arkasında bir skandalın patlak vermek üzere olduğunun kokusunu alan ama olanları uzaktan seyreden muhabirler duruyor. Kurosawa bu sekansın tasarımı aracılığıyla toplumsal kontrol eksenini uzamsallaştırıyor, bu üç grubu (iş dünyası liderleri, polis ve basın) fiziksel olarak birbirinden ayırarak iktidar elitlerinin özerkliğine açıklık kazandırıyor. Toplandıkları iç salon ihlal edilmiyor, polis ve basın dışarıda beklemeye zorlanıyor.

Böylece filmin açılış sahnesi, sorunun Kurosawa'nın ele almak istediği sistemsel koordinatlarını gözler önüne sererek Kurosawa'nın soruşturmasının karşısına dikilen zorluğu tanımlıyor. Bu sekans temelde toplumsal bir odağa sahip olmasıyla dikkat çekiyor ama eski biçimlerle, yani bireysel kahramanın karşı çıkışını merkeze alan anlatılarla yarışmak zorunda. Yöneticilerin kadeh kaldırırları esrareniz bir olayla kesiliyor. Beş yıl önce o çalışanın atlayıp hayatına son verdiği binanın şekli verilmiş bir düğün pastası getiriliyor. Atladığı camın önünde büyük çiçekler asılı. Tören boruları eşliğinde ortadaki koridor da tekerlekler üzerinde getirilen pasta salondaki herkesi şaşkına çeviriyor. Pasta Iwabuchi'nin hemen arkasına yerleştiriliyor, Iwabuchi kaşlarını

çatıyor ama hareketsiz kalmaya devam ediyor. Pastanın meşum varlığı düğün töreninin görünüşteki ahengini alt üst ediyor ve gelecek daha karanlık şeylere işaret ediyor. Böylece filmin açılışında ilan edilen yapısal bakış açısı melodramatik bir muammayla bozuluyor: pasta kim ve niye göndermiştir?

Çok geçmeden daha da fazla esrarengiz olay gerçekleşiyor. Polisler şirkette onların soruşturmasına yardım eden birinden bilgi alıyor. Dairyū'dan el altından alınan ödeme kasadan kaybolmuş ve Iwabuchi de üst düzey yetkililerinden biri olan Shirai'den şüphelenmeye başlamıştır. Bu olayları, Iwabuchi ve çalışanları arasına -beş yıl önceki ölümden suç ortaklığı yaptıklarının kanıtını açığa çıkarmadan önce- nifak tohumları serpmek için Nishi'nin tezgâhladığı ortaya çıkıyor. Ölen adam Nishi'nin babasıdır ve Nishi onun ölümünü tezgâhlayan üç yetkiliye (Iwabuchi, Shirai ve Moriyama) karşı kişisel bir intikam olarak bu alt üst etme programına girişmiştir. Ama Nishi ayrıca üstlendiği misyonun daha geniş bir toplumsal amacı olduğuna işaret ediyor. Bu adamları sadece babam için değil, diyor alt üst etme planına katılan arkadaşları Itakura'ya, mücadele edemeyecek kadar çaresiz olan bütün insanlar için cezalandırıyorum. Nishi'nin Iwabuchi ve şirketini yok etme misyonu, ekonomik gücün belli kesimlerde devasa oranlarda ve kısıtlama olmaksızın toplanmasının yarattığı açgözlülüğün mustarip olan herkesin yararına olacaktır. Fakat, Richie'nin işaret ettiği gibi, düğün pastası salona geldiğinde filmin odağı açılış sekansının ortaya koyduğu kurumsal ve yapısal koordinatlardan uzaklaşmaya başlıyor.³² Ayrıntılı bir sosyoekonomik odaklanma yerine film, kahramanın üç güçlü bireye karşı oynadığı bir intikam dramı (ki bu dram biraz *Hamlet*'i model alıyor³³) sunuyor. Kurumsal odak, kişilikler ve karakterleri merkeze alan bir plana kayıyor. Film ekonomik demokrasi sorununu üç adamın

işlediği suçlara duyulan çok farklı bir ilgiye dönüştürerek, başlangıçtaki siyasi odağını inkâr ediyor ve muhalefet skalasını daraltarak bireyin anlatıda başkışı olarak kullanmasına olanak tanıyor. Bu odak kayması eski biçimlerin yeniden canlandırmasını zorunlu kılıyor ama bastırılan içerik asla tamamen ortadan kalkmıyor. Eski biçimler bu içeriği massedemiyor ve bu içerik eski biçimleri alt üst etmek için geri dönüyor.

Yüksek ve Alçak'ta Kurosawa filmin biçiminin tabiatı itibarıyla diyalektik olan ve hareketleriyle yapısal zenginlik ve fakirlik ilişkilerini açık edecek bir dizi değişken bakış açısı yaratmasını sağlamaya çok dikkat ediyor. Bu bakış açıları karakterlerde değil filmin biçimsel düzenlenişinde ete kemige bürünüyor. *Kötüler Rahat Uyur* ise tam tersine, intikam dramı ve babalar sorunu üzerinde durarak toplumsal mevzuları psikolojikleştirme eğilimi gösteriyor. Fakat Kurosawa daha sonraki bir sekansta başka bir yerde kullanılmayan diyalektik odağı insanın hevesini kursağında bırakacak şekilde, kısaca gösteriyor. Bu sekans Brecht'in çağrı yaptığı o "bileşik görme"nin gücünü açıkça gösteriyor. Polis onu serbest bıraktıktan sonra Wada Iwabuchi'nin emriyle kendini öldürmeye çalışıyor ama Nishi ona engel oluyor. Wada'ya üstlerine hiçbir şey borçlu olmadığını göstermek için Nishi onu kendi cenaze törenine götürüyor; Wada karısı ve kızının üzüntüye boğulduğunu ve Shirai ve Moriyama'nın da onları teselli edip, mezarın önünde eğildiklerini görüyor.

Gördüğü şey karşısında alt üst olan Wada bu kadar güzel bir cenaze töreninden sonra gerçekten ölmesi gerektiğini haykırıyor. Daha sonra Nishi ona bir kaset kaydı dinletiyor: Shirai ve Moriyama gayet rahat bir tavırla Wada'yı onları polise ihbar etmeden nasıl öldüreceklerini tartışıyorlar ve bu işi hallettikten sonra geceyi genç bir kızla geçirmeleri gerektiğini söyleyerek şakalaşıyorlar. Kurosawa Wada'nın afallamış suratı-

nın yakın çekimi, teypte dönen bantların yakın çekimi ve cenazenin telefoto çekimleri arasında gidip gelerek, bu birbiriyle yarışan bakış açılarının diyalektik doğasını vurguluyor. Teypten esas meşum tabiatlarını dinlerken, Moriyama ve Shiari'nin sahte personalarını sergilediklerini görüyoruz. Wada cenaze törenindeki ağırbaşlı davranışlarını görüyor, teypteki kinik seslerini duyuyor ve Nishi'nin onlara yönelttiği ithamlarla yüzleşiyor. Birbiriyle yarışan görüntülere bir ses montajı eşlik ediyor. Teypteki kayıt Nishi araba radyosundan gelen banal müzik ve cenazedeki rahiplerin ciddi ilahileriyle karıştırılıyor. Bu çok sesli sekans böylece çoklu bakış açısı katmanlarını ortaya koyuyor. Kurosawa toplumsal gerçekliği ifşa etmek için gereken görme biçimini gösterirken görüntü ve ses çarpışıyor. Wada gördükleri ve duydukları karşısında afallıyor ve acıya boğuluyor ve Nishi onu iyileştirmeyi beceriyor. Bu sekans, zengin bir resim ve ses kolajı yaratarak, elektronik sunum araç ve gereçlerini inceleyerek, estetik biçimin betimlediği olayın (cenaze töreni) anlamını nasıl da ters yüz edebileceğini göstererek diyalektik algının gücünü ve önemini gözler önüne seriyor. Brecht'in söylediği gibi, Krupp fabrikalarının bir fotoğrafı bize bu fabrikalar hakkında bize çok fazla şey anlatmaz. Önemli olan Wada'nın cenaze törenini ilk gördüğü gibi aracsız görülen tek bir sunum biçimi değil, bu sunumun entegre edildiği biçimsel bağlamdır. Nishi, törenin katılımcılarının gerçek toplumsal belirleyici etkenlerini açığa çıkararak Wada'nın törenle olan ilişkisini değiştiren bir bağlam yaratıyor. Bu sekans o kadar önemli ve ilan ettiği algılayış biçimi o kadar güçlü ki, neredeyse başka bir filme aitmiş gibi duruyor.³⁴ Kurosawa bunun barındırdığı imaları takip eden sekanslara genişletmiyor ve ta ki elektronik gözetim teknolojilerini saplantı haline getiren *Yüksek ve Alçak*'a kadar bu tür bir aracılı algının peşine bir daha düşmüyor.

Bunun yerine, *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda olduğu gibi, siyaset aileye aktarılıyor. Kurosawa'nın burada geliştirilen insan ilişkileri modelinin, Matsunaga-Okada ilişkisinin antidemokratik davranış kurallarına karşı uyarıda bulunan bir toplumsal eleştiriyi ete kemige bürüdüğü *Sarhoş Melek*'teki modelin gördüğü işlevi görmesini planlamış olabilir. Başka bir deyişle, savaş öncesi zaibatsu'nun "ailevi" bir mülkiyet yapısını muhafaza ettiği düşünüldüğünde, Kurosawa filmdeki aile vurgusunun sosyopolitik bir metafor olarak iş görmesini planlamış olabilir. Ama aslında olan şey siyasi soruşturmanın melodram yapılarıyla etkisiz hale getirilmesidir. Nishi lwabuchi'nin kızıyla, kendini yaşlı adamın güvendiği kişiler arasına sokmak ve böylece diğer üst düzey yetkililere ulaşabilmek için evlenmiştir. Yoshiko sakattır ve koltuk değnekleriyle yürümek zorundadır. Nishi ona acımdan ve zamanla onu sevmekten kendini alıkoyamıyor. Ama bu onu bir ikileme sürüklüyor, onu kullandığı için kendinden utanmaya başlıyor. Paradoksal bir şekilde, babasının ipliğini pazara çıkarmaya daha da yaklaştıkça, Yoshiko'ya karşı olan duyguları intikam tutkusunu seyretiliyor. Film Nishi'nin Yoshiko'ya ihanet etmesinin doğru olup olmadığı sorusu etrafında dönmeye başlıyor. Nishi Yoshiko'ya olan sevgisini intikam arzusuyla dengelemeye çalışırken, olaylar lwabuchi'nin evinin uzamına sıkıştırılıyor ve aile üyeleri etrafında dönüyor. Nishi intikam arzusunu sağlama almak için, nefretini körükleyerek kendini soğuk, acımasız bir intikamcıya dönüştürmeye çalışıyor. Babasının ölüm şeklini gösteren ezilmiş cesedinin fotoğrafını yanında taşıyor. Resme ara ara bakarak kendini nefretle dolduruyor. Planlarında ona yardımcı olan arkadaşları Itakura'ya kötülerden nefret etmenin zor olduğunu ama onlarla savaşmak için kendisinin de kötü olması gerektiğini söylüyor.

Karşılaştığı, kapasitesini aşan sorunlar protestosunun tutkusunu olumsuz bir enerjiye dö-

nüştürüyor. Kötülüğü kucaklama kararlılığı ile Nishi Kurosawa'nın en karanlık kahramanlarından biri olarak karşımıza çıkıyor. Bir intikamcı olduğunun ifşa edilişi, bir cehennemden zuhur etme sahnesi olarak görselleştiriliyor. Nishi bir ölüm tüccarı olarak, sis ve buğuyla kaplanmış bir volkanın kenarında durmaktadır. Wada buraya intihar etmek için gelmiştir. Nishi ilk başta intikam almak isteyip etmediğini sorarak onu volkanın içine atlamaktan alıkoyuyor. Ama sonra yere, neredeyse alev dolu çukurun içine fırlatıyor ve ölmek mi istiyorsun diye bağırıyor. Daha sonra Wada'nın intiharını duyuran gazete manşetlerine geçiliyor.

Görüntüler kasti bir belirsizlik yaratıyor ama daha sonra Wada'nın ölmediği anlaşıyor. Wada'nın "ölümü" şirketin muhasebecinin öldüğüne inanmasını isteyen Nishi tarafından tezgâhlanmıştır. Nishi daha sonra Wada'yı bir hayalet olarak kullanıyor, Shirai'yi dehşete düşürerek Nishi'nin babasının ölüm emrini veren adamın adını vermesi için onu Shiari'nin karşısına çıkarıyor. Nishi, olağanüstü derecede acımasız bir sekansta Shiari'yi babasının atladığı camın önüne götürüp, onu camdan atmak ya da zehirlemekle tehdit ediyor ve nihayetinde zehri Shiari'nin boğazından aşağı kendi eleriyle boşaltıyor. Bu aslında bir zehir değil, sadece psikolojik bir işkencedir ama Shiari'nin akli dengesini yitirmesi için yeterli oluyor. Hayal kırıklığına uğrayan Nishi aslında onu daha fazla kullanabileceğini söylüyor.

Bu sahne karşısında dehşete kapılan Wada Nishi'ye korkunç biri olduğunu söylüyor. Nishi bunu kabul ediyor ve sonra yeterince kötü olmadığını, aslında Shiari'yi camdan atması gerektiğini söylüyor. Wada'ya Shiari'nin acı çektiğini görmekten mutlu olması gerektiğini çünkü Shiari ve Moriyama'nın onu öldürmeyi planladıklarını söylüyor. Nishi'nin arayışının karanlığı ve üstlendiği insanlık dışı davranış, bu Kurosawa

kahramanını daha önceki filmlerin koordinatlarından kesinkes uzaklaştırıyor. Nishi kendini insani duyguların üzerinde konumlandırmaya çalışıyor; kendini acıma ve sevgiden arıtıyor. Burada, dedektiflerin büründüğü duygusal katılığın toplumu Yusa gibilerden koruma amacı taşıdığı *Serseri Köpek*'in teması karanlık bir çarpıtmaya maruz kalıyor. *Serseri Köpek*'te şefkate karşı verilen mücadele Murakami'nin Yusa'yla olan benzerlikleri üzerine kafa yormasını engellemek için gerekiyordu. Hırsızın yakalanmasını sağlayan bir kopuşu gerektirmişti. Burada, *Kötüler Rahat Uyumur*'da ise mücadelenin kendisi, hem muhalefetin kapsamından ötürü hem de kahramansı arayışın kendi karanlığı ve yıkıcı dürtüleriyle lekelenmiş olması nedeniyle şüphelidir. Bu dönüşüm Kurosawa'nın eserlerinde *Serseri Köpek*'ten beri yaşanan evrimin bir örneğini sunuyor. Toplumsal hastalıkları teskin etme olasılığı artık eskiden olduğu kadar kesin görünmemektedir ve toplumsal kötülüğün kapsamı sonsuzca genişlemiştir. Nishi, hırsız Yusa'nın yerine, kurumsallaşan hırsızlığı temsil eden devasa şirketlerle savaşmaktadır. Wada Nishi'ye sonuçların onu korkuttuğunu söylüyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'ndaki Yargıç Araki'yi benzer şekilde, Nishi'nin devasa güçlere karşı savaştığını söylüyor. Nishi bunu kabul ediyor ama onların bu güce sahip olmasının tek nedeninin kimsenin onlara meydan okumaması olduğunu söyleyerek bireysel kahramanlığın önceliği ve yeterliliğinde ısrar ediyor.

Nishi Kurosawavari kahramanlıktan vazgeçmeyi, öfkesini ve toplumsal adalet hassasiyetini köreltmeyi reddediyor ama film artık bu tip bir bireysel eylemde başarılı olunmasına izin veremeyecektir. Film bu eylemin yıkılışını hazırlıyor, bireysel kahramanlığı hem bir siyasi tepki hem de bir estetik biçim olarak devre dışı bırakıyor. Nishi elindeki delilleri halka açık edemediğinden Iwabuchi tarafından öldürülüyor. Babasının

gerçekten kötü olduğuna inanamayan Yoshiko Nishi'nin nerede saklandığını soruyor ve böylece Richie'nin Kurosawa'nın dünyasında şefkatin ölümcüllüğü dediği şeyi bir kez daha sunuyor.³⁵ Iwabuchi ve adamları Nishi'nin üzerine çullanyıyor, onu sürükleyip, arabasına ve arabayı da tren raylarının üzerine koyuyorlar, araba da tren tarafından eziliyor. Filmdeki anlatı Nishi'yi yok ediyor ve böylece de devasa ekonomik ah-tapotun kadiri mutlak olduğunu teyit ediyor. Film, Iwabuchi'nin rapor verdiği ve eylemlerine onay veren görünmez Büyük Patron'dan aldığı bir diğer telefonla sona eriyor. Büyük Patron Iwabuchi'nin siyasi iktidarla olan bağlarına biraz açıklık kazandırıyor fakat daha önce belirtildiği gibi, Kurosawa bu fikri film içinde daha ileriye götürmek konusunda kendisini kısıtlanmış hissediyordu.³⁶ Aslında Nishi'nin karşı çıkışını yoğunluğu iktidar kurumlarını zedelememişti bile. Bireysel kahramanlığın kurumsal devlete karşı yetersiz bir karşı çıkış türü olduğu açık. Ama film ayrıca bunun yeterli bir estetik strateji de olmadığına da şaşırtıcı derecede açıklık kazandırıyor. Nishi'nin görsel ve anlatsal sunumu patolojik misyonunun genel havasını taşıyor. Film kahramanı yeni, daha önce benzeri görülmemiş şekillerde deforme ediyor; bu deformasyon metinsel parçalanmanın, filmin Nishi'nin kahramanlığını Iwabuchi'nin kurumsal gücüyle örtüştürme girişimi esnasındaki kendi dağılışının belirtisidir.

Kurosawavari kahramanlık bir zamanlar benliği önceliğine ve özerkliğine dayanıyordu ama gelişkin bir sanayi toplumundaki iktidar kurumları, tıpkı Nishi'yi yuttuğu gibi, kahraman bireyin bir zamanlar bulunduğu alanı da yutmuştur. *Kötüler Rahat Uyur* da benlik parçalanıyor, lime lime ediliyor ve hayaletimsileştiriliyor. Kahraman arayışının baskısı altında şizofrenleşiyor, kimliği sahte ve aldatmacaya dayanıyor. Her şeyden önemlisi, lime lime edilmiş benliğin yeniden toparlanması mümkün değildir. Kurosawavari

kahramanlığın estetik biçimine zemin oluşturmuş şey artık dağılmıştır. Nishi Nishi değildir. Nishi başka biri, diyor Nishi Shirai'ye. Geçmiş Furuya'nın oğlu olarak gizleyip, Yoshiko'yla evlenebilmek ve Iwabuchi'ye ulaşabilmek için Nishi aile kayıtlarını arkadaşı Itakura'nınkiyle değiştirmiştir. Nishi aslında Itakura, Itakura ise Nishi'dir. Kurosawa kahramanı ikiye katlanmış ve ölümcül bir şekilde bölünmüştür. Sahte bir kimliğe bürünerek, intikamcı rolüne giriyor. Gölge benliği ona anlatı boyunca eşlik ediyor ve bu nedenle, Nishi öldürüldüğünde bir bakıma Itakura da öldürülüyor. Nishi trenin altında ezildiğinde onu ölümü Itakura'nın kimliğini de ortadan kaldırıyor. Itakura bir daha asla Nishi, yani kendisi olamayacaktır çünkü taklitçi arabasında ölmüştür. Itakura olarak gerçek Nishi hiçbir şey söylemez. "Nishi" Nishi'nin arabasında ölmüş, böylece de her iki benliğin de felaketini mühürlemiştir. Itakura savaşta bombalanan bir cephane fabrikasının yıkıntılarının altındaki sığınaklarının zemininde çaresiz ve güçsüz bir halde öfkeden köpürür.

Filmde daha önceki bir sekansta bu yer ve bu yerin Nishi ve Itakura'yla olan özel ilişkisi gözler önüne serilmişti. Bu sekansta devasa taş yığınlarının ve iskelet haline gelmiş binaların sığınaklarını sarmaladığı, bu bölgeyi özel bir bölge olarak işaretlediği görülmüyordu ve burası filmdeki diğer mekânlardan işitsel bir işaretle de ayrılmıştı: yıkıntıların ilk çekimine eşlik eden yüksek sesli, müzikal bir kreşendo. Burası Nishi ve Itakura'nın Iwabuchi'nin adamlarından sığınma, çağdaş Japonya'nın yıkımlarından sıyrılma ihtiyacı hissettiklerinde geri döndükleri bir geçmiş bölgesidir. Burada, savaş esnasında birer lise öğrencisiyken seferber edilmişlerdir. Savaşın yaralarını taşıyan bu bölge sadece onların kişisel geçmişlerini değil, ayrıca ulusal geçmiş de temsil etmektedir. Yıkıntılara bakıyor ve gençliklerini hatırlıyor ve zamanın her şeyi nasıl da de-

giştirdiğini görüyorlar. Japonya'nın şimdi savaş zamanında olduğundan çok daha farklı bir yer olduğunu düşünüyorlar. Bu farklılıklar üzerine düşünürlerken, eski, tanıdık usullerle kadrajlanmış yıkıntıların arasında duruyorlar. Geçmişe geri dönmeleri karakterleri Kurosawa'nın erken dönem filmlerinin manzaralarına, *Sarhoş Melek*, *Harika Bir Pazar*, *Sessiz Düello* ve *Serseri Köpek*'teki bombalanmış yıkıntılara, kahramansı eylemin toplumu yeniden canlandırmasının gerçekten mümkün gibi görüldüğü zamanlara geri gönderiyor. Bu görüntüler onları benliğin kadiri mutlaklığının düzenleyici ilke olduğu estetik bir döneme geri döndürüyor. Iwabuchi karşısında yakında kazanacakları zaferi öngören, suç delilini ortaya çıkarmak üzere olan Nishi ve Itakura, anlatı eski iyimserlik ve kahramansı adanmışlığı yeniden ele geçirmeye çalışırken, Kurosawa'nın sinemasında geriye doğru bir yolculuğa çıkıyor. Ama çabaları boşa çıkacak, geçmiş projesi suya düşecektir. Nishi öldürülecek ve Itakura bir hayalet olarak, geçmişin karanlık bölgeleriyle sınırlı kalmış hayaletimsi bir kahramanlık örneği olarak bu bölgeye musallat olmaya devam edecektir, tıpkı Wada'nın çağdaş bölgelere bir diğer hayalet olarak musallat olduğu, geceleri karşısında belirerek Shiari'yi dehşete düşürdüğü gibi. Kim olduğumu, canlı mı yoksa ölü mü olduğumu bilmiyorum, diye itiraf etmişti Wada daha önce. Benlik, sadece bütünlüğü şizofrenik bir kopya tarafından parçalanmış kahraman için değil ayrıca ilişki kurduğu kişiler için de bir sorunsala dönüşmüştür. Wada da Iwabuchi tarafından öldürülmüştü ki bu, Itakura'nın söylediği gibi, kolay bir işti, çünkü zaten ölü olduğu varsayılıyordu. Benlik bir hayalettir, tıpkı Wada gibi kendi cenazesine tanık olabilir ya da Nishi gibi kendi tükenişini beklemektedir.

Nishi'nin ölüm şekli bir bağla dışına çıkarma olarak düzenlenmiştir. Perdenin dışında ölüyor ve kaçırılışının ayrıntıları, Yoshiko'nun

daha sonra fabrika yıkıntıları arasında bulduğu Itakura tarafından yeniden canlandırılıyor. Nishi'den geriye sadece ezilmiş el feneri, bir viski matarası ve yerde yatan pardösüsü kalmıştır. Hayatı için çok savaştı, diye haykırıyor Itakura ve ona Nishi'yi nasıl yere yatırdıklarını, nasıl alköl verdiklerini ve nasıl dışarıya, arabasına taşıdıklarını gösteriyor. Nishi eskiden, bir volkanın buharlarından zuhur eden hayaletimsi bir varlığıysa, şimdi onun varlığından geri kalan izler sadece yere dağılmış nesnelerdir. Ölümü, görülmediği için, anlatıda asla doldurulmayan ve filmi sona erdiren bir boşluk açıyor. Bu boşluk, Nishi'nin karşı çıkışının çökmesinin ve bunu ete kemiğe büründüren estetik biçimlerin ardında bıraktığı uzamdır. Bu uzamın telafisi mümkün olmayacak şekilde açılmasıyla birlikte, biçimlerinin mantığını parçalanacakları noktaya kadar sürdüren film sona eriyor. Nishi'nin karşı çıkışını besleyen şey toplumsal adalet tutkusuydu ama bu karşı çıkışın başarısızlığa uğraması ardında bir ümitsizlik ve geri çekilme mirası bırakmıştır. Yoshaka'nın naifliğiyle Nishi'ye ihanet etmesi onun isyanının enerjisinin kötü Iwabuchi ailesi tarafından kısıtlandığını garanti ediyor, tıpkı melodram yapılarının Nishi'nin çöküşünü inşa etmesi ve bir başarısızlık senaryosu üretmesi gibi. Itakura Iwabuchi'nin zaferinin haksızlığı karşısında hiddetleniyor. Şimdi bütün Japonya kandırılacak, diye haykırıyor. Bu adil bir şey mi, diye soruyor manyakça bir çılgık atarak, öfke patlamasının enerjisi, Nishi'nin isyanının ruhunu içeriyor, tek farkla ki bu isyan artık kifayetsiz bir öfkeye dönüşmüştür. Anlatı yapısı Nishi'yi ezmiş ve Itakura'yı tepki verme olasılığının dışına itmiştir. *Kötüler Rahat Uyur* nihayetinde karışımıza Kurosawa'nın sinemasının dış sınırlarını araştıran ve bulduktan sonra da, duvarlar yıkılıyor olmasına karşın azimle bu sınırlar içersinde kalmayı tercih eden bir film olarak çıkıyor.

Ne ilginçtir ki Kurosawa, sanki bu filmde

saplandığı çıkmazın farkına varmış gibi, *Kötüler Rahat Uyur*'u bir sene sonra *Yōjimbō* olarak yeniden çekmiştir. *Yōjimbō* da Mifune'nin yine yıkıcı bir tutunamayana, kesin bir isim ya da kimliğe sahip olmayan bir diğer yabancılaşmış intikamcıcı canlandırdığı, yozlaşmış iş adamları ve gangsterlerin çöküşünü hazırlamak için gizlilik ve aldatmacaya başvurduğu bir diğer intikam dramıdır. Fakat aralarındaki fark *Yōjimbō*'nun bir dönem filmi olması ve Kurosawa'nın değişen tarihsel koşullardan ötürü kahramanına bir nebze başarı şansı tanımasıdır. Samuray kahraman emekleme aşamasındaki kapitalizm yapılarıyla yüzleşiyor ve dolayısıyla da zafere ulaşabiliyor. Richie *Kötüler Rahat Uyur* ve *Yōjimbō*'daki iş adamları arasındaki bir benzerlikten bahsediyor³⁷ ama genellikle *Yōjimbō* ve *Kötüler Rahat Uyur* arasında yapısal bir ilişki kurulmamıştır. Kurosawa'nın geçmişe geri çekilerek, *Kötüler Rahat Uyur*'un çözüme kavuşturamadığı meseleleri tekrar ele aldığı açık. Kurosawa'nın *Yōjimbō*'daki stratejileri bir sonraki bölümde ayrıntılı bir şekilde değerlendirilecektir.

Canlı Bir Varlığın Kaydı ve *Kötüler Rahat Uyur*daki çağdaş toplumsal sorunları deşeleme girişimleri bir çıkmaz sokakta son bulmuştu. Yapısal bir odağı bireysel bir odağa dönüştüren, mücadelelerinin daha büyük toplumsal süreçleri simgelediği düşünülen tek bir kahramana bel bağlayan bu filmler nükleer ve kurumsal devletin sorunlarıyla örtüşemeyecek psikolojik ve ahlaki bir soruşturma başlamıştı. Merkezinde tek bir kahramanın yer aldığı doğrusal anlatı tek bir görme biçimi yaratmış ve toplumsal olguları soruşturmak için yeterli bir biçimsel araç sunmamıştı. Bu olguları bireylere aktarmak yerine, bu olguların daha uygun bir çözümleme düzeyinde kavranabileceği bir görme biçimine ihtiyaç vardı. Kahramanın olaylarını şekillendirmesine odaklanmak yerine, olayların ve sosyoekonomik sistemin bireyi nasıl yapılandığına bakılması

gerekiyordu. Ama bu *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Kötüler Rahat Uyur* da kullanılan biçimler kullanılarak yapılamazdı. Başka bir görsel ve anlatsal yapı bulunmalıydı. *Yüksek ve Alçak*'ta Kurosawa tam da bunu yapıyor ve tek yönlü anlatı ve merkezinde yer alan kahramanı, birçok ses arasında gidip gelen, sadece tanımlayıcı değil, ayrıca analitik bir soruşturmaya da olanak tanıyan son derece biçimsel bir anlatı tasarımı için geride terk ediyor.

Filmdeki anlatı zarif, disiplinli ve son derece kontrollü. Kurosawa'nın biçim üzerinde kurduğu ısrarlı denetim, *Ikiru*'da uyguladığı denetime benziyor. Her iki filmde de tek bir bağlam ya da algı noktası yerine değişen bakış açısı düzeyleri benimseniyor. Görme eylemi *Yüksek ve Alçak*'ta iki şekilde ön plana çıkarılıyor. Richie'nin söylediği gibi, "filmde görmeye yapılan göndermeler çok sayıda ve çeşitli."³⁸ Film elektronik gözetim ve iletişim teknolojilerini takıntılı bir tavırla inceliyor ve anlatı bir dedektiflik hikâyesi olarak tasarlanmış, afallatıcı ve görünüşte sapkın bir suçla başlıyor ve daha sonra büyük bir gayretle suçlunun kimliği ve gerekçesinin izi sürülüyor. Algı bir teknoloji ve anlatı meselesidir ve *Yüksek ve Alçak*'ta merkezi bir yere sahiptir. Kurosawa'nın diğer birçok eseri gibi bu film de çok sesli bir hitap biçimi benimsiyor, böylece de görme eylemleri ve bunların ima ettiği toplumsal bilgiye dair karmaşık bir çağrışımlar oyunu ortaya çıkıyor. Bu görmeye ve görmemeye dair bir film ve gözetim ve iletişim teknolojilerinin kullanımında gizli olan ironi, bunların toplumsal gerçekliği ifşa etmekten çok gizlemeye yaramasıdır. Radyoları, telefonları, ses kayıt cihazlarını, görüntü kayıtlarını ve fotoğrafları kullanmalarına karşın polisler suçu tetikleyen yapısal zenginlik ve yoksulluk ilişkilerini kavrayamamaktadır. *Rashōmon*, *Ikiru*, *Kötüler rahat Uyur* ve diğer birçok filmde olduğu gibi, toplumsal gerçeklik fena halde parçalanmıştır. Hakikatler ve insan hayatını yapılan-



34. Modern şehir çevresinin kargaşası. *Kötüler Rahat Uyur* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

dıran güç ve kaynak ilişkileri perdenin ardında kalmaya devam eder. *Yüksek ve Alçak* toplumsal yaşamın bu karanlık kuyusuna bakmaya, insan varoluşunu yabancılaştıran ve maddileştiren yapıları açık etmeye çalışıyor. Bunu yaparken *Kötüler Rahat Uyur*'daki Nishi'nin Wada'yı kendi cenazesine götürdüğü ve onu törenin gerçek yüzüyle ve törenle olan ilişkisiyle yüzleştirmek için çok katmanlı bir bağlam yarattığı sahneden feyiz alıyor.

Filmdeki anlatı bir kaçırma olayı ve suçlu için girişilen av etrafında dönüyor. Her biri tonu, odağı ve biçimsel yapısı itibarıyla çok farklı olan iki bölüme ayrılıyor. Kurosawa bu iki bölümü manipüle ederek ve geliştirdikleri toplumsal perspektifleri karşılaştırarak diyalektik bir karşılık kuruyor. Fidyecinin ve kurbanının en sonunda buluştuğu kısa bir kodada anlatıdaki karşıtlıklar -ve ortaya koydukları sınıf gerilimleri- bir sentez

için, anlatıyı yönlendiren ve ikiye bölen sosyoekonomik çatışmanın çözümü için bir potansiyele kavuşuyor. Eğer bu sentez mümkün olsaydı, eğer fidyeci ve kurban arasında karşılıklı bir anlayış, yani her birinin diğerini nasıl yarattığına dair bir farkındalık ortaya çıkabilseydi o zaman Kurosawa'nın biçimlerin iyileştirme deneyi gerçekten başarılı olabilirdi. Şimdi filmin anlatsal tasarımının, her bir bölümün betimlediği perspektiflerin, kodanın yapısal anlamının ve bunun bize Kurosawa'nın çağdaş Japonya'nın sorunlarını ele alma çabasına dair ne söylediğinin izini sürmeliyiz.

Filmin bir saatten fazla süren ilk bölümü Gondō adında zengin bir ayakkabı imalatçısının (Toshirō Mifune) evinde geçiyor. Evi Yokohoma'ya bakan bir tepenin üstünde, fidyecinin yaşadığı kasvetli bir gecekondu mahallesi-nin hemen üzerinde heybetle duruyor. Olayın

tamamı bu bölgeyle sınırlı tutuluyor, büyük bir kısmı da Gondô'nun filmin başlangıcında çalıştığı Ulusal Ayakkabıcılık şirketinin kontrolünü ele geçirmek için plan yaparken görüldüğü oturma odasında geçiyor. Devir işlemini finanse etmek için evi ve mülkünü ipotek göstererek borç almıştır, iktidarı ele geçirmek için oynadığı kumarda servetini ve geleceğini ortaya koymuştur. Böyle tehlikeli oyunlardan keyif alan Gondô şerif rolüne giren şoförün oğluyla birlikte bir Western kanun kaçağını oynayan oğluna saklanıp şerifi beklemesini sonra da onu pusuya düşürmesini söylüyor. Kurulan bu pusu ve şirketi ele geçirme yönündeki kendi gizli planı arasında paralellik kuruyor. Saldır ya da saldırını hedefi ol, diyor oğlu Jun'a.

Gondô'nun evindeki insan ilişkileri tek makul etğin vahşi bir etik olduğu piyasa ekonomisi düsturuyla ilerliyor. Gondô diğer yöneticilerden daha kurnazca davranarak şirket hisselerinin kontrolünü ele geçirmeyi planlıyor ama nihayetinde en yakın yardımcısı Kawanishi'nin ona ihanet ettiğini, yönetici yapılması karşılığında Gondô'nun planını diğer yönetim kurulu üyelerine açıkladığını öğreniyor. Gondô'nun iş dünyasındaki bu vahşet ve ihanet etiğine tepki veren karısı eğer insanlığını kaybederse başarının bir işe yaramayacağını söylüyor. Filmin ilk bölümü Gondô'nun insanlığını yeniden ele geçirmesini ayrıntılarını sunuyor. Gondô'nun insanlığı şoförün çocuğunun öldürülmesine izin veremediğini gördüğünde yeniden ortaya çıkıyor. Fidyeci yanlılıkla Gondô'nun oğlu sandığı Shinichi'yi kaçırmıştır ve ilk bölümü yönlendiren ahlaki ikilem Gondô'nun kaçırılan kendi olmasa da fidyeyi ödemekle halen yükümlü olup olmadığıdır. Gondô ilk başta ödemeyi reddediyor ama nihayetinde, herkesin herkesten sorumlu olduğunu söyleyen o tanıtık Kurosawa dersini alarak, ödüyor. Fakat eğer bu ahlaki yeniden canlanma ilk bölümün sunduğu tek şey olsaydı, *Yüksek*

ve *Akçak* böyle olağanüstü bir film olmazdı. Kurosawa bu ahlaki çatışmayı, bu çatışmayı kendini kamufle etmek için yaratan sosyoekonomik ilişkilere kararlı bir şekilde odaklanmayı sürdürerek sınırlandırıyor ve araya mesafe koruyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Kötüler Rahat Uyur*'da kahramanın geçirdiği sancılı süreçler anlatının merkezinde yer alırken, *Yüksek* ve *Alçak*'ta anlatı bireysel kahramanlık senaryolarının reddedileceği şekilde yeniden düzenleniyor.

Film ilerledikçe Gondô olay örgüsündeki merkezi konumunu kaybediyor. Filmin ikinci yarısının büyük bir kısmında hiç görünmüyor bile. Ama eylemin olayların onun oturma odasıyla sınırlı tutulduğu ilk bölümde bile Gondô bir grup tasarımının içine dahil ediliyor, anlatıdaki kendi olası merkeziliği, hareket ve kompozisyon aracılığıyla Gondô'nun çerçeve içersindeki konumunu daraltan karakter grupları tarafından sürekli olarak dengeleniyor. Bu yapı, Gondô'nun olağanüstü derecede karmaşık bir çerçeve dizisi içersinde sadece öğelerden biri olarak kalmasını sağlayarak onu hem anlatısal hem de görsel anlamda yerinden eden bir toplumsal eksen yaratıyor. Bu diğer gruplar, dedektif Tokurô'nun (Tatsuya Nakadai) liderliğindeki polisler, Gondô'nun karısı Reiko, şoförü Aoki, oğlu Jun ve Kawanishi'yi içeriyor. Bütün bu karakterler fidyeciden gelecek telefonları kaygıyla bekleyen Gondô'ya katılıyor, bu esnada da Kurosawa ustaca bir manevrayla çeşitli grupları sinemaskop kadrja yayıyor. Bu sekanslar Kurosawa'nın yarattığı en güzel sekanslar arasında yer alıyor ve anamorfik kadrjla neler yapılabileceğinin emsalsiz örnekleri olarak karşımızda duruyorlar. Olay ve mekân kasten kısıtlanmasına karşın Kurosawa sahneler, görüş eksenini sürekli olarak değiştiren ve seyircinin daimi olarak algısını yeniden yönlendirmesini gerektiren çoklu kamera kurgusunun bir sonucu olan patlayıcı bir enerji yüklüyor. Karakter grupları gelecek telefonları

beklerken, konumları, bir dizi özenle kurgulanmış permutasyon aracılığıyla değişiyor ki Noel Burch bunu doğru bir şekilde “Kurosawa’nın eserlerindeki en gelişkin varyasyon yapılarından biri” olarak tanımlıyor.³⁹ Bu varyasyonların karmaşıklığı, değişerek bir dizi yeni kadraj sunan kamera hareketleri sayesinde yoğunlaşıyor. Film bakış ve gözlemlenen şey arasındaki uyumsuzluğa olan ilgisini ifade etmeye başlarken, olay ve olayın gözlemlenışı birbirinden ayrı şeylere dönüşüyor. Olay küçük bir fiziksel uzamla sınırlı tutulmasına karşın kameralar farklı noktalardan eşzamanlı bir dizi perspektif sunarak ve fiziksel olay bunu pek içermediği için tamamen biçimsel olan bir hareket ve görsel enerji izlenimini montaj kurgusu aracılığıyla büyüterek, bu uzamı açıp genişletiyor. Enerji olayın kendisinde değil, görüntülerde yatıyor.

Çoklu kamera tekniğinin sunduğu analitik olanaklar, Gondô’yu odada temsilcileri bulunan aile, şirket ve polis kurumlarının uzamlarına entegre eden bir toplumsal analizle birleştiriliyor. Sinemaskop kadraj, telefoto mercekler ve çoklu kamera bu grup ilişkilerinin ve üstünlüklerinin koordinatlarını tanımlıyor ve böylece bireysel kahramana yapılan aşırı kibirli vurguyu dağıtıyor. Kurosawa Gondô, polisler, Kawanishi ve şoförün konumlarını toplumsal dokunun hem yoğunluğunu hem de ilişkisel tabiatını vurgulamak için maniple ediyor. Şimdi, Kurosawa’nın çoklu kamera ve anamorfik kadrajı, bu grupların birbirleri üzerindeki birbiriyle çatışan taleplerini betimlemek için nasıl kullandığını daha yakından inceleyelim. Özellikle de Gondô ve Aoki arasındaki ilişkiler üzerinde oynuyor, kadraj içindeki gruplanmalar değişirken onları bir ayırıp bir birleştiriyor. Aoki’nin kaçırılan çocuğun babası ve Gondô için fidyeyi ödeme yükümlülüğünün istenmeyen hatırlatıcısı olarak özel bir öneme sahip. Gondô Shinichi’nin kayıp olduğunu fark edince kadrajın sağındaki kaydırmalı cam kapı-

nın yanına gidiyor, Aoki ise kadrajın sol köşesinde duruyor, böylece olağanüstü bir mesafe onları birbirinden ayırıyor. Aoki odanın dışındaki koridorda duruyor. Gondô kaçırılanın Scinichi olduğunu haykırırken, Aoki yavaş yavaş odaya geliyor ve yine kadrajın diğer tarafında duruyor. Daha sonra Aoki oğlu için feryat edip, hızla kadrajın sağındaki cam kapıya gittiğinde, Kurosawa onun hareketini bu kapının dışında yapılan bir telefoto çekimine geçiş yaparak önceden haber veriyor. Yeni perspektif, kompozisyonun yatay eksenini bir önceki çekime göre yaklaşık doksan derece değiştirerek Aoki ve Gondô’yu düzleştirip, aynı uzam düzlemine sokuyor. Aoki ve Gondô’nun ayrılıklarını vurgulayan bir görüntüden yakınlıklarını vurgulayan bir görüntüye yapılan bu perspektif geçişi, ilişkilerinin muğlaklığı üzerinde oynuyor; Gondô fidyeyi ödemeyi istemiyor ama Aoki’nin üzüntüsü onu rahatsız ediyor, Aoki ise oğlu için üzülüyor ama patronundan fidyeyi karşılamasını doğrudan doğruya istemekten utanıyor.

Çoklu kamera perspektifleri arasında yapılan geçişler bu muğlak toplumsal bağlılıkları dile getiriyor. Fidyeci yanlış çocuğu kaçırdığının farkında olduğunu ama yine de fidyeyi istediğini söylemek için ikinci kez arıyor. Telefon çalarken, dedektif konuşmayı üst kattaki telefondan dinlemek için kadrajı sola doğru koşarak kat ediyor. Kurosawa onun hareketini takip etmek için kamerayı hızla hareket ettiriyor ama kamerayı görsel açıdan tezat oluşturan, dramatik bir öge üzerinde dondurmak için hareketi kesintiye uğrattırıyor: kapının eşiginde hareketsiz duran Aoki’nin görüntüsü. Hareketin ardından durağanlığın gelmesi hapsedici bir etki yaratıyor. Kurosawa daha sonra, bir yalıtılmış figürleri bir grupları çekerek, sekansa hâkim olan ritmi geliştirmeye başlıyor. Bir sonraki çekimde Gondô telefona cevap verirken, Kawanishi, Gondô ve Tokurô telefonun etrafında toplanıyor ve arka



35. Gondô (Toshirô Mifune) polislerin ve karısının bakışları altında servetini fidyeciye götüreceği olan bavulu hazırlıyor. Çoklu kompozisyon alanları çok katmanlı bir toplumsal uzamı görselleştiriyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

planda oyalanıyor. Bir silinmeyle (wipe) zamanda ileri sıçranıyor ve polisin kayıt cihazında tekrarlanan konuşma duyuluyor. Fidyeci konuşurken Gondô cihazdan uzaklaşıp, arka plana gidiyor, Kawanishi, Reiko, Jun ve polisler ise ön planda toplanıyor. Aoki yine görüntünün en sağ köşesine yerleştirilmiş, durmadan söylenen bir figür olarak kadrajın kenarlarında dolaşıyor. Kurosawa daha sonra bu toplu çekimi sadece Gondô ve Aoki'yi gösteren bir kadrajla zıtlıştırıyor, anamorfik kadraj görüntünün ters köşelerine yerleştirilmiş ve farklı yönlerde bakmakta olan Gondô ve Aoki arasındaki görsel ayrılığı vurguluyor. Kurosawa daha sonra bir önceki grup çekimine geri dönüyor ve sonrasında yine Gondô ve şoförü gösteren çekime geçiyor. Bu sefer yalnızlıkları kadrajda aralarına giren Kawanishi tarafından bozuluyor. Gondô'yu fidyeye boş ver-

meye şirketi devralma girişimini tamamlamaya teşvik ediyor. Dolayısıyla Kawanishi hem görsel hem de anlatısal anlamda bozguncu bir etkiye sahip. Kurosawa Kawanishi'nin konuşmasını, grup çekimine geri dönerek kesintiye uğrattırıyor şimdi Gondô ve Aoki arka plandalar. Daha sonra Gondô fidyeyi ödememe kararını tekrar ederken, Kurosawa yine Gondô, Kawanishi ve Aoki'yi yalıtılmış olarak gösteren kadraja geri dönüyor. Fakat Gondô bunları söylerken kompozisyon değişiyor: Gondô kayıt cihazının etrafında toplanmış olan polislerin ve ailenin yanına geçerek, Aoki'ye karşı çıkışını ilan ederken kendini yine onlarla birleştirmeye çalışıyor. Sonra, sahne devam ederken, Gondô onlardan uzaklaşıp, arka plana ilerliyor, bu esnada da Aoki aksi yönde yürüyerek kadrajı sol taraftan terk ediyor.

Umarım bu tasvir bir bütün olarak filmin

ilk bölümünün tipik özelliği olan kadrajlama ve hareket koreografisinin karmaşıklığını biraz gösteriyordur. Reiko, Aoki, Kawanishi ve polisler Gondô'dan birbirine zıt taleplerde bulunurken, bazıları fidyeyi ödemesini, bazıları da ödememesini isterken, çeşitli gruplar taleplerini hissettirmek için yarışırken, Kurosawa kameralarını bu gerilimleri değişken bir görsel alan bağlamında yakalamak ve somutlaştırmak için kullanıyor. Kameralar toplumsal sürecin kendisini yakalıyor, Gondô'nun daralmış seçim yelpazesini, konumunun anlatı içersinde toplumsal olarak ve kadraj içersinde de görsel olarak inşa edilisinin bir sonucu olarak tanımlıyor. Bireyin açıkça bir kurumsal rol ve beklentiler ağı içersine gömülmüş olduğu gösteriliyor. Bireysel kahraman bariz bir şekilde etkileşimci benliğe dönüşmüştür. Gondô birbiri ardına farklı şekillerde, Reiko ve Aoki'yle, Kawanishi ve polislerle örtüşmenin öne çıkardığı farklı seçeneklerle tanımlanıyor. Karakterlerin kadraj içersindeki konumlandırılışlarının yoğunluğu, bu çok katmanlı toplumsal uzamı görselleştiriyor.

Bu sekans bir bakıma, Kurosawa'nın kurumsal iktidarın koordinatlarını, bunların yerine tek bir ailenin psikolojik portresini koymadan önce irdelemeye başladığı *Kötüler Rahat Uyur*'un açılış sahnesini özetle yineliyor. Fakat *Yüksek ve Alçak*'ta Kurosawa toplumsal vurguyu film boyunca sürdürüyor. Gondô'nun evindeki toplumsal uzam etrafını bir boşluk sarmalamıyor fakat Gondô öyleymiş gibi davranıyor. Sanki kralmış gibi şehre tepeden bakıyor, Yokohama'yı boğan sıcağın kaçmak için klima konforunda yaşıyor ve sadece perdelerini çekerek şehri zihninden çıkarıp atabiliyor. Zenginliği sayesinde kendini etrafından koparmıştır Gondô ama Gondô'ya tepenin aşağısındaki aşırı kalabalık şehrin boğucu sıcağından hamle yapan fidyeciyi öfkeliendiren şey tam da bu kibirdir. Fidyecinin telefonları Gondô'nun dikkatle düzenlenmiş dünyasını alt

üst ediyor ve umarsız memnuniyetini parçalıyor. Her bir telefon bir öncekinden daha ısrardı, bu ta ki Gondô en sonunda parayı ödeyene ve mahvolana kadar sürüyor. Gondô'nun inkâr ettiği sınıfsal ve toplumsal gerçekler aciliyetle çalan telefon aracılığıyla onun dünyasını patlayan bir volkan gibi kaplayıp, yok ediyor.

İlk bölümdeki, çoklu kameralar tarafından sunulan birbiriyle yarışan bakış açıları arasında geçişler yapılarak ulaşılan diyalektik vurgu, anlatının ikinci yarısında Gondô'nun evinin dışındaki dünyaya dair küçük parçalara ayrılmış perspektifler bağlamında yeniden kadrajlanıyor. İkinci bölüm polisin fidyeciyi yakalamak için girdiği avın ve fidyecinin kimliğini tedricen açığa çıkaran ipuçlarının büyük bir gayretle elenişini ayrıntılarıyla sunuyor. Richie'nin işaret ettiği gibi, ilk bölüm yüksek, yani cennet, ikinci bölümse alçak, yani cehennemdir.⁴⁰ Bu ikisi arasındaki farklar sosyoekonomiktir, sınıfsal farklılıklardır. İkisi birbirine, zarif bir öz farkındalıkla, hem kelimenin gerçek anlamıyla hem de yapısal olarak bir köprüyle bağlanıyor. Gondô fidyeyi kısa, inanılmaz derecede öfkeli bir sekansta trenin camından atarak ödüyor, bu sekansın öfkeli enerjisi evinin içinde geçen sahnelerin durağanlığıyla tam bir tezat teşkil ediyor. Tren bir köprünün üzerinden şimşek gibi geçerken fidyeci parasını aşağıdaki nehirde ele geçiriyor ve film ikinci bölüme geçiyor. Polis teşkilatı av için harekete geçerken Gondô merkezi bir karakter olarak karanlığa gömülüyor, olayların kıyısında köşesinde kalmaya başlıyor.

Kurosawa anlatıdaki kırılma noktasını tipik bir mutluluk sahnesiyle ilan ediyor. "Köprü" sekansı Gondô'nun kurtarılan Shinichi'yi kucaklamasıyla sona eriyor ve görüntü sönüp gidiyor. Anlatının ikinci bölümü gittikçe belirginleşen bir görüntü (fade-in??) Gondô'nun ilk kez dışarıdan görülen evini, tepenin dibinden yapılan bir düşük-açılı çekimle gösterdiğinde başlıyor.



36. Tokurō (Tatsuya Nakadai) polis av için harekete geçerken fidyecinin izini sürüyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi.)

Kurosawa sonra daha da geriye gidiyor ve iki polisin evi bir telefon kulübesinden dürbünle gözetlediğini görüyoruz. Polisler fidyecinin haklı olduğunu, evin hakikaten de her şeye tepeden bakıyormuş gibi göründüğünü söylüyorlar. Polisler kadrajdan çıkarken, Kurosawa daha önceki filmlerinden gelme bir görüntüye geri dönüyor ve bize başka bir bataklık daha sunuyor. Kamera suyun çer çöp dolu yüzeyinde geziniyor ve yürüyen bir adamın gölgesini yakalıyor. Kamera adamın sırtını göstermek için yukarı hamle ediyor ve adam birçok sokaktan girip, sonunda da küçük bir daireye çıkarken bir dizi çekim onu arkadan gösteriyor. Bu adam fidyeci ve o kaçırma olayına ilişkin gazete kupürlerine göz atarken en sonunda yüzünü görüyoruz.

Filmin iki bölümü de farklı yapılarla sahip ve bu farklılıklar Kurosawa'nın daha önceki filmlerde çağdaş toplumsal sorunlara uyguladığı psikolojik çerçevenin üstesinden gelmesine olanak

tanıyor. İlk yarıdaki uzamsal kısıtlanmışlıktan ve çoklu kamera çekiminin toplumsal alanı görselleştirmekte üstlendiği rolden zaten söz etmiştik. Bu kısıtlanmışlık, tepesinin üzerine kurulmuş ve zengin evine hapsolmuş bir halde, aşağıdaki şehirden bihaber yaşayan Gondō'nun kendi sınıfsal körlüğüyle ilintiliydi. İkinci bölüm ise aksine bir şehir turu olarak düşünülmüştür, polisler fidyeci için kurdukları ağı yavaş yavaş sıkılaştırdıkça inilen bir dizi sosyoekonomik basamaktır bu tur. *Serseri Köpek*'te olduğu gibi, anlatı bir çağdaş çevre karışımı içersinde ilerliyor: tren istasyonları, hastaneler, çöplükler, barlar. Bunlar fidyecinin uğrak yerleridir ve biz polisler bu yerler boyunca eşlik ediyoruz. Kurosawa bu tur aracılığıyla çağdaş Japonya'nın, yani Gondō ve Ulusal Ayakkabacılık'taki kurumsal hiyerarşinin kendisini yalıtıldığı dünyanın bir montajını inşa ediyor. Son durak uyuşturucu bağımlılığın uğrak yeri olan ve ışıklandırması ve sağda solda bulunan

fotograflarla daha bir groteskleşen pis bir varoştur. Ziyaretçi üzerinde ölümcül dozda eroin deneyeceği bir insan kobay bulmak için bu varoşu ziyaret eder. Bu yoksulluk ve sefalet görüntüsü Gondô'nun düzenli ve konforlu dünyasına uç noktada tezat teşkil ediyor. Fakat Kurosawa'nın filmi kendisini bu iki uç nokta karşısında nasıl konumlandırıyor?

Filmin yapısı bize bir ipucu sunuyor. Anlatı bir köprüyle birbirine bağlanan iki kola ayrılmış durumda. Ama başka bir aracı daha var: fidyeci. Fidyeci kendi yoksul çevresi ve Gondô'nun cennetsi malikanesi arasındaki tezat karşısında öfkeye kapılan bir tıp öğrencisi. Gondô'dan nefret etmeye başlıyor ve öfkesini boşaltmanın ve yöneticiyi yıkıma uğratmanın bir yolu olarak çocuğu kaçırıyor. Fidyeci politik bir isyankâr değildir ama varoluşsal ümitsizlik ve yiyip bitirici bir öfkeden eylem doğmuştur. Bu nedenle, filmin sonunda Gondô'ya işlediği suçun gerekçelerini söylediğinde siyasi bir poz takınamaz. Gondô'yu, "yükseği" sadece nefrete dayalı bir kişisel ilişki bağlamında değerlendirmektedir, Gondô ise filmin sonuna kadar "alçağa" kör kalır. Her iki karakterin vizyonu da bir toplumsal bakış açısı olarak tanımlanır ve her iki durumda da bu eksik, miyop ya da engelli bir bakış açısıdır. Toplumsal gerçeklik, sınıfsal ilişkilerin varlığı ve yapısı perdenin ardına gizlenmiş, hem toplumun yükseklerinde yaşayan yöneticinin hem de derinlemesine eşitsiz olan yaşam standartlarının farkında olan suçlunun bakışından gizlenmiştir.⁴¹

Film görüntüleri, yansımaları ve algı teknolojilerini inceleyerek bu gizlemeyle yüzleşmeye girişiyor. Filmin algı ve görüntülere olan saplantısı had safhada. Gözetim teknolojilerine (telsizler, ses kayıt cihazları, kameralar ve polis tarafından kullanılan çizimler) ek olarak, Kurosawa'nın görüntüleri de Richie'nin belirttiği gibi⁴² sayısız yansıtıcı yüzeyi vurguluyor: pencereler, aynalar, su, güneş gözlükleri. Fidyeci ilk kez, çer çöp

dolu suyun yüzeyinde bir yansıma olarak görüyor. Fidyeci dairesinde Gondô'nun servetini kaybedişini ve uğradığı yıkımı anlatan gazete manşetleri ve fotoğraflarına bakıyor. Daha sonra penceresinden dürbünle Gondô'nun evine bakarken, Kurosawa doğrudan doğruya, polislerin ve Gondô'nun filmden çekilmiş film ve fotoğraflara baktığı bir sekansa geçiyor.

İnsanların başından geçen olaylara ve insan ilişkilerine bu görüntüler ve algı aygıtları aracılık ediyor, ya da Richie'nin söylediği gibi, gerçekliğin "sahtesi yapılıyor."⁴³ Fidyeci polis için sadece manyetik bant üzerindeki bir ses ve hızla ilerleyen trenden çekilen grenli bir fotoğraf olarak mevcut. Fidyecinin suç ortaklarının not defteri üzerinde bıraktığı izlerin fotoğrafik olarak büyütülmesi doğrudan doğruya fidyecinin açığa çıkmasına yol açıyor. Fidyeci de Gondô'yu dürbün ve gazete fotoğraf ve manşetleri aracılığıyla inceliyor. İşin ironik yanı şu ki, bu mecralar ve kayıt teknolojileri polisin fidyeciyi yakalamasını mümkün kılmasına karşın, fidyecinin gerekçesini, yani onu öfkeliendiren yoksulluğu besleyen zenginliğin algılanış şeklini açığa çıkaramıyorlar. Duyuların böyle mekanik yollarla genişletilmesine karşın filmdeki karakterler toplumsal gerçekliğin yapısına kör kalmaya devam ediyor. Bu anlamda, insan ilişkilerine elektronik aygıtların aracılık etmesi, bir yabancılaşma yapısına kayıyor. Suçun tetikleyen şey Gondô'nun kişisel olarak kim olduğu değil evinin görüntüsüdür, tıpkı *Serseri Köpek*'te pahalı elbisenin görüntüsünün Yusa'yı hırsızlık yapmaya ve öldürmeye itmesi gibi. Bariz tüketimin meyveleri toplum için zehirliidir.

Filmdeki karakterler Japon toplumundaki, Gondô ve fidyeciyi birbirine düşüren toplumsal ve ekonomik bölünmelerden bihaber kalmaya devam etseler de, filmin yapısı tam da bu bölünmeleri görselleştiriyor. İki bölümlü anlatı bu bölünmelere biçime bürüyor ve iki bölüm arasın-



37. Toplumsal bir metafor olarak uzam: Gondô ona azap çektiren fidyeciyle yüzleşiyor, aradaki cam pencere ve tel onları ayırıyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

da aracılık eden “köprü” tamamıyla ironik. Zira uzlaşma hiçbir şekilde olası değildir. Fidyecinin idam cezasına çarptırılmasından hemen sonra Gondô ve fidyeci hapisane görüştüğünde, birbirleriyle bir tel ve cam bariyeri aracılığıyla yüzleşiyorlar. Fidyeci Gondô’yla alay ediyor ve idam kararının hoşuna gidip gitmediğini soruyor. Gondô, bıkkın bir teslimiyetle, neden birbirlerinden nefret etmek zorunda olduklarını soruyor. Gondô bu sorusu ve de başka birinin fidyeye ödemeye karar veriş, Kurosawa’nın filmlerindeki hümanist boyutun tipik özelliğiymiş gibi gelebilir.⁴⁴ Ama filmin yapısı bu soruyu boşa çıkarıyor çünkü sosyoekonomik bölümlenmeleri şehrin sakinlerini birbirinden ayıran bir dizi görsel ve işitsel bariyerde somutlaştırıyor. Bütün

ilişkilere görüntüler ve kaydedilmiş seslerin aracılık etmesinin yanı sıra, anlatının iki bölümü Gondô ve fidyeci arasına, şimdi aralarında olan cam ve telden duvarla kopya edilen bir takoz sürüyor. Gondô’nun sorusundaki hümanizm, fidyecinin ondan neden etmesi gerektiğinin gerçek nedenlerini algılayamamasını, klimalı saray yavrusu evi ve aşağıdaki şehrin yoksul sakinlerinin sıkışık, boğucu sıcaklıktaki evleri arasındaki ilişkiyi anlayamamasını ifade ediyor aslında.

Sanki Gondô’nun bütün insanların temelde eşit olduğuna, dolayısıyla da birbirlerinden nefret etmemeleri gerektiğine olan inancıyla alay eder gibi, Gondô ve fidyeci görüntü değiş tokuşu yapıyorlar.⁴⁵ Konuşurlarken camdaki yansımaları arada sırada diğerinin yüzünün üze-

rine biniyor. Ama bu kompozisyonlar karakterlerin eşitliğine ya da ortak insaniliklerine dair bir beyanata bulunmuyor, tıpkı *Serseri Köpek*'in sonundaki çamur banyosunun Murakami ve Yusa'nın eşitliğini ima etmediği gibi. Her iki film de insanlar arasındaki zaruri farklılıkları vurguluyor ve *Yüksek ve Alçak* bu farklılıkları kendi biçimsel yapısına tercüme ediyor. *Yüksek ve Alçak*, nihayetinde, çağdaş toplumun zenginlik ve toplumsal konum eşitsizlikleri ve bunların beslediği hastalıklar tarafından paramparça edilen bir hayali olan hümanist uzlaşmanın değil ayrılığın yapılarını sunuyor. Filmin iki bölümü birbirine tezat oluşturarak ayrı kalmaya devam ediyor ve karşıtlıklarının doğurabileceği sentez gerçekleştiriyor. Gondô sonuçta fidyeciden hiçbir şey öğrenmiyor ve suçlu da ölümle karşı karşıyayken bile pişman olmuyor. Gondô'yla acı acı alay ediyor ve son bir sinir krizi geçiyor, polisler de onu alıp götürüyorlar. Çılgılığı gittikçe uzaklaşırken, cam pencerenin arkasında demir bir ızgara aşağı inerek kapanıyor ve Gondô'yu hasmından ve bu yüzleşmenin sunabileceği sınıfsal yapı algısından kesinkes ayırıyor. Kapanış jeneriği geçerken Gondô karanlıkta, demir ızgaraya bakarak oturuyor; anlamaktaki başarısızlığı, kendisini taciz eden kişiyle bir uyuma ulaşamaması ama hepsinden de önemlisi "Neden birbirimizden nefret etmek zorundayız ki?" sorusunun sadece daha fazla nefrete yol açmak zorunda oluşu ona musallat oluyor. Son kadraj bir duraganlığı, bir tıkanıklığı, yüksek ve alçak arasındaki ezeli bir yüzleşmeyi gösteriyor. Gondô sonsuza dek burada oturuyor olacak.⁴⁶

Soruşturma ve aydınlanma hareketi de tıkanmıştır. Kurosawa *Yüksek ve Alçak*'ta *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Kötüler Rahat Uyur*'daki soruşturmalarına mani olan birçok biçimsel yapıdan kurtulabiliyor. Bunların yerini alacak alternatif biçimler bulunmuştu: anlatı yapısının radikalleştirilmesi, kahramanların ve bireysel kahramanlık

senaryolarının elden çıkarılması, görüntülere ve vizyona gösterilen, kendini açık eden bir özen ve toplumsal alanın koordinatlarını görüntülerin yapısına yansıtma girişimi. Kurosawa'nın bu yeni biçimlerle açığa çıkardığı şey, sınıfsal ve ekonomik yapı ilişkileri içersinde gömülü olan kemikleşmiş yabancılaştırma ve toplumsal çatışma yapılarıydı. Filmde bunlara karşı çıkacak bir kahraman yok ve dolayısıyla bu yapıların gücü on kat artıyor. Nakajima ve Nishi nihayetinde alt edilse de, karşı çıkışlarının tutkusu filmleri canlandırmaya ve filmlere musallat olmaya ve de kurumsal yozlaşma ve kitlesel intihara karşı çıkma mecburiyetini ima etmeye devam etmiştir. *Yüksek ve Alçak*'taki uzamlar böyle bir tutkudan arındırılmıştır ve Gondô yapabildiği tek şey, birbirine düşman toplumsal enerjiler tarafından hareketsiz kılınmış halde, şaşkınlık içersinde oturmaktır. Görüntülerin betimlediği çıkmazın dozajı, bireysel kahramanlığın olmaması nedeniyle artıyor. Bireysel kahramanlığın ortadan kaldırılması anlatıyı ve görüntüleri ve de Kurosawa'nın soruşturmasını, çağdaş dünyanın savaşın külleri arasında çok işe yarar görünen çözümlere karşı gittikçe yoğunlaşan direnişini simgeleyen nihai bir somutlaşmaya, katılasmaya tabi tutuyor.

Notlar

- ¹ Brecht, *Brecht on Theatre*, s. 30.
- ² Harvey araççı [instrumentalist] ve dönüştürmeci [transformative] sanat görüşlerini birbirinden ayırıyor ve daha ayrıntılı bir şekilde tartışıyor, *May '68 and Film Culture*, s. 45-86.
- ³ Siyasi sinemadaki tarihsel ve mevcut akımlara dair bir değerlendirme için bkz. Kolker, *The Altering Eye*.
- ⁴ Eisenstein, *Film Form*, s. 234.
- ⁵ Bertolt Brecht, "Against Georg Lukács," çev. Stuart Hood, *New Left Review*, sayı 84 (Mart-Nisan 1974): 50.
- ⁶ Dana Polan, *The Political Language of Film and the*

- Avant-Garde (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981), s. 29.
- ⁷ Fredric Jameson, *Marxism and Form* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971, yeniden basım 1974), s. 408.
- ⁸ Walter Benjamin, "The Author as Producer," *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato ve Eike Gebhardt (New York: Urizen Books, 1978), s. 254-269.
- ⁹ Richie, "Kurosawa on Kurosawa," s. 200-201.
- ¹⁰ a.g.e. s. 201.
- ¹¹ Tadao Satō Kurosawa'nın bombayı, "basitçe bir dış yıkım gücü olmaktan çok insan hayatını içe-riden yıkan bir psikolojik güç olarak" ele aldığını belirtiyor. *Currents in Japanese Cinema*, s. 199.
- ¹² Melen, *The Waves at Genji's Door*, s. 203.
- ¹³ Robert A. Scalapino ve Junnosuke Masumi, *Parties and Politics in Contemporary Japan* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1962, yeniden basım 1967), s. 123-153.
- ¹⁴ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 111.
- ¹⁵ Melen, *The Waves of Genji's Door*, s. 205.
- ¹⁶ Richard Tucker bu merceklerin üslupsal etkilerine dair girişi niteliğinde bir değerlendirme sunuyor, *Japan: Film Image*, s. 78-79.
- ¹⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 104.
- ¹⁸ Paine ve Soper, *The Art and Architecture of Japan*, s. 179-180.
- ¹⁹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 196.
- ²⁰ Herschel B. Chipp, ed., *Theories of Modern Art* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1968), s. 216.
- ²¹ Audie Bock bunun Kurosawa'nın olgunlaşmış üslubunun olumsuz bir özelliği olarak görüyor: "Kurosawa'nın sinemaskop filmleri durağan, teatral bir havaya bürünüyor, sanki geniş uzamı oyuncularını ilginç bir şekilde konumlandırarak doldurmak zorunda kalmış gibi." *Japanese Film Directors*, s. 174. Alternatif bir görüş için benim yaptığım değerlendirmeye bakınız.
- ²² Örneğin bkz. Lockwood, *The Economic Development of Japan*, s. 234-566.
- ²³ Kawai, *Japan's American Interlude*, s. 134.
- ²⁴ Yamamura, *Economic Policy in Postwar Japan*, s. 53.
- ²⁵ Bkz. Scalapino ve Masumi, *Parties and Politics in Contemporary Japan*; David E. Apter ve Nagayo Sawa, *Against the State* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984) ve McKean, *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan*.
- ²⁶ Curtis, *The Japanese Way of Politics*, s. 249.
- ²⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 183.
- ²⁸ a.g.e. s. 143.
- ²⁹ Satō birey toplumsal kötülöklere tek başına savaşımaya çalıştığında "kaçınılmaz olarak öz-yıkıma davetiye çıkardığını" belirtiyor. *Currents in Japanese Cinema*, s. 123. Göreceğimiz gibi, *Kötüler Rahat Uyur* bu öz-yıkım sürecine dair biçimsel bir incelemidir.
- ³⁰ Yamamura, *Economic Policy in Postwar Japan*, s. 110-128.
- ³¹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 141.
- ³² Hem Richie hem de Melen bu zayıflığa dikkat çekiyor. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 143; Melen, *The Waves at Genji's Door*, s. 406.
- ³³ Richie *Kötüler Rahat Uyur*'un bu yönünü *The Films of Akira Kurosawa*, s. 140-141'de değerlendiriyor.
- ³⁴ Richie de bunun "zekâ parıltısı taşıyan" bir sekans olduğunu düşünüyor. a.g.e. s. 144.
- ³⁵ a.g.e. s. 150.
- ³⁶ Kurosawa şuna işaret ediyor: "Bu durumda yozlaşmanın nihai kökeni olan ve telefonun diğer tarafından konuşan kişinin Başbakan Kishi olduğunu seyircinin çıkarması gerekiyor... Eger bu kimliği belirtilmeyen kişinin kimliği belirtilseydi stüdyo [film] dağıtmazdı." Hirano, "Making Films for All the People," s. 24.
- ³⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 149.
- ³⁸ a.g.e. s. 167.
- ³⁹ Burch, "Akira Kurosawa," s. 576.
- ⁴⁰ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 163-164. Filmin Japonca adı zaten "Cennet ve Cehennem"dir.
- ⁴¹ Anlatının Gondō'yu kendi olanaklarını kendisi yaratmış, mütevazı bir başlangıçtan mevcut duruma çok çalışarak yükselmiş bir adam olarak ortaya koyduğu düşünüldüğünde, Gondō'nun zenginliğini sergilemesinin yoksullaştırılmış insanların nasıl da zoruna gidebileceğini anlayamaması bilhassa ironiktir.
- ⁴² Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 167.
- ⁴³ a.g.e. s. 168.
- ⁴⁴ Kurosawa romanı Ed McBain'in bir romanından uyarlanmış olsa da, romanın ima ettiği şeyler

Kurosawa'nın basitçe kendine mal edebileceği türdendi.

- ⁴⁵ Richie bu değiş tokuşu Kurosawa'nın, karakterlerin acı çeken insanlar olarak "eşit" olduklarına dair bir beyanatı olarak yorumluyor. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 170.

- ⁴⁶ Richie de son görüntüde uzun uzun perdede kalışının ona musallat olduğuna değiniyor fakat bunu filmin biçimleri ve giriştiği soruşturmadaki bir tikanıklıktan ziyade karakterin psikolojisi bağlamında yorumluyor. a.g.e.

TARİH VE DÖNEM FİLMİ

"Tarihsel süreç insanın hem dışında hem de içinde olan daimi bir olumsuzluk ögesi olmaksızın kavranamaz."

Sartre¹

Kurosawa'nın çağdaş filmleri, savaşın külleri ve yıkıntıları arasından yeni bir birey türünün ortaya çıkışını anlatarak modern Japonya'nın kültürel sınırlarını yeniden tanımlamaya girişiyor. Bu yeni birey veremden atom bombasına kadar uzanan çağdaş hastalıklarla yaşanan yüzleşmeler içersinde sınanıyor. Fakat bu projenin iyimserliği daha başlangıçta epistemolojik ve ahlaki bir ataletle, dünyanın değiştirilmeye elverişli bir yer olmayabileceği ve kahramanın kendi karşı çıkışının enerjisiyle parçalanabileceği yönünde bir şüpheyile mücadele etmek zorundaydı. Gördüğümüz gibi Nishi ve Nakajima'nın sonu bu olmuştu. Çağdaş dünyanın sorunları içinden çıkılmaz gibi görünmüş ve toplumsal yapının gücü kahramanların çabalarının altını oyup, bunları yok edebilecek bir kötü niyetlilik sergilemişti. Ortaya çıkan sonuç, küçük kahramansı başarı gösterilerine (veremden kurtarılan bir kız öğrenci, tutuklana bir hırsız, inşa edilen bir park) dayanan bir şartlı onaylamaydı. Kurosawa'nın sinemasında baskıya verilen örgütlü siyasal tepkiler ancak nadiren betimleniyor.

Bütün filmlerde, Kurosawa farklı bakış noktalarından benliği kültürden ayırmanın zorluğunu kabul ederken, benlik ve grup arasındaki değişken gerilimleri gözlemliyoruz. Kurosawa'nın filmleri özerk bireyin daha geleneksel kültürel normlar bağlamında nasıl ve nereye konumlandırılacağı ikilemine verilen bir dizi cevaptır. Kurosawa'nın benliğin kutsallığına olan inancı

zaman zaman toplumun gücünün ve benliğin toplumsal olarak inşa edilmesinin barındırdığı gerçekliklerin göz önüne alınmamasına neden olmuştur. Bu nedenle, Kurosawa'nın filmleri Sanada'nın kahramanca amentüsünü inatla onaylayacak, bir yandan da bunun neden işe yaramadığını gösterecek ya da *Rashōmon*'da olduğu gibi, ruhun içselleştirdiği bir toplumsal bozukluk dünyasını kayda geçirerek, insanlar arası karşılıklı bağlılık ve işbirliği olasılığını parçalayacaktır. İkinci durumda, fırtına bulutlarını ancak hüsnü kuruntuya dayalı bir çözüm dağıtabilir. Brecht'in önerdiği türden dört dörtlük bir toplum analizi olmaksızın, bireysel kahramanlık mitlerine dayalı bir siyasi çözüm başarısızlığa mahkumdur. Kurosawa'nın ikilemi, bireyin Don Kişotvari bir hedefin peşinden saplantılı bir şekilde giderken toplumsal gruplarla olan karşılıklı etkileşime dayalı bağlantıları koparabileceğine olan inancıdır.

Yasujirō Ozu ve Kenji Mizoguchi gibi diğer önemli Japon yönetmenler bu sorunu yaşamıyordu. Ozu bireyin toplumsal talepleri reddetmesi gerektiğine, Mizoguchi ise bireyin bunu yapabileceğine dair güçlü bir hisse sahip değildi. Ozu'nun sineması, Bordwell ve Sato'nun işaret ettiği gibi modern Japonya'da ataerkil otoritenin kaybedilmesini eleştirel bir gözle ya da üzülerek gözlemlese bile,² karakterleri ataerkil gelenekler içersine yerleştiriyor. Eğer gençler yoldan çıkar, evlilik kalıplarını reddeder ya da kendilerine has kariyerlerin peşine düşerlerse, filmlerin sonunda genellikle geri döndüğümüz Chischu Ryū'nun varlığı durumu yine kurtarıyor. Bordwell'in son

zamanlarda çizdiği Ozu portresi onu, Donald Richie'nin daha önceki portresinden daha eleştirel ve daha dünyevi bir yönetmen olarak sunuyor.³ Bordwell Ozu'nun 1920'ler ve 1930'lardaki filmlerinin "devletin toplumsal sorumluluğunu yerine getirememesine karşı liberal protestolar" olduğunu söylüyor.⁴ Böyle olsa bile, filmler Ryū ve arkadaşlarının barlarda oturup, hayatlarının amaçsızlığı ve sıkıcılığını acı acı gözlemlediği sahnelerde olduğu gibi zaman zaman gelenek ve/veya modernliği sorgulasa da, karakterler asla Watanane'nin çıktığı yolculuğa çıkmıyor. Ozu için güvenlik yerleşik toplumsal gruplarda (aile, iş arkadaşları) yattığı için karakterleri bu gruplardan asla ayrılmıyor.

Aksine Mizoguchi'nin filmleri ortaçağa ait ve ataerkil kurumları eleştiriyor ve kadınların toplumsal statüsü ve kaderi için kaygı duyuyor. Fakat, Audie Bock'un işaret ettiği gibi, bu terimin Batı'daki anlamıyla bir "feminist" bakış açısını zorunlu kılmıyor. Mizoguchi'nin kadınlara uygulanan toplumsal baskıya dair tasvirleri "illa da kadınların toplumdaki statüsünün iyileştirilmesine yönelik siyasi bir kaygıyı ima etmiyor," diyor Bock, çünkü Mizoguchi'nin insan acı çekişini meşrulaştırma eğilimi gösteren filmlerinde bir teslimiyet estetiği hüküm sürüyor.⁵ *Ugetsu Monogatari*'nin sonunda kamera vinç üzerinde, iç savaşın şekillendirdiği korkulara tepki olarak değil, daha ziyade maddi varoluşun kaygı ve acılarından kibar bir kurtuluş olarak yavaş yavaş yukarı doğru yükseliyor. "Zen benzeri uzamın hâkim olduğu bu sarmalayıcı anlar, izleyiciyi yorucu insan tutkularından uzaklaştırıyor ve ona bir gösteriyi seyreden ve hayat üzerine düşünen biri olarak sahip olduğu rolü hatırlatıyor."⁶ Mizoguchi beden ve ruha uygulana şiddetin dehşet vericiliğinin farkında olmasında karşın karakterleri baskıya karşı örgütlü muhalefete girişmiyorlar. Ozu'nun eski değerlerin geçip gitmesine dair kırılğan, yasımsı izahatlarında oldu-

ğu gibi, burada da düşünsel bir estetik hâkim.⁷

Aksine Kurosawa maddi bir güç olarak, birçok gerilimi besleyen bir alan olarak kültüre çok daha hassastı. (Bu bakımdan Kurosawa'nın filmlerine hak ettiği değer verilmemiştir. Kurosawa'nın diyalektik bir alan olarak kültüre özen göstermesi daha sonra Japon Yeni Dalga sineması tarafından yapılan türde toplumsal incelemelerin habercisidir.) Kurosawa'nın filmleri bu gerilimleri soruşturuyor, ideolojik çatlaklar ve zayıf noktalar bulmak için derine nüfuz ediyor ve soruşturma biçimlerini sürekli değiştiriyorlar. Eger Kurosawa çağdaş filmlerinde kendisini ateşin ortasına atıyor, mevcut anın aciliyetlerine tamamiyle müdahil oluyorsa, dönem filmlerinde ardılzamanlı bir soruşturma için uygun olan çok daha analitik ve felsefi bir duruşu benimsiyor. Kurosawa'nın dönem filmleri geçmişin anlamı, yapısı ve dokusu ve modern çağla olan alakasına dair bir dizi soruşturma sunuyor. Kurosawa için geçmiş son derece canlıdır ve Mizoguchi'ye olan hayranlığı onun tarihsel gerçekçilik ayrıntılarına olan sadakatine dayanmaktadır.⁸ Kurosawa bilhassa da samuray dünyasıyla arasında özel bir bağ hissediyor, bu yüzden bu dünyanın filmlerinde bu kadar büyük bir rol oynaması kaçınılmazdı herhalde. Geçmiş ve çocukluğuna dair anılarının bir dövüş sanatları ruhuyla bezeli olduğunu söylüyor.⁹ Gençken kılıç eğitimi almış, okula yaptığı uzun yürüyüşler yapıyor ve bu yürüyüşler Hachiman tapınağındaki meditasyonlarla kesiliyordu. Otobiyografisinde, bambu kılıçlar ve sırtıklar taşıyan bir grup çocuk tarafından taşlandığında onlarla küçük bir savaşçı gibi nasıl yüzleştiğini, Mifune'nin *Yōjimbō*'nun sonunda yaptığı gibi onlara tahta kılıcıyla nasıl saldırdığını ve onları bütün gücüyle nasıl savuşturduğunu anlatıyor.¹⁰ Ama çocukları kollamak için, daha büyük bir sırık taşıyan yaşça büyük biri çıkageldiğinde bütün zafer şansı silinip gitmiş, dolayısıyla genç samuray alalecele geri çe-

kilmek zorunda kalmış. Orta okuldaki üçüncü yılının yaz tatili boyunca Kurosawa balık tutmuş, yüzmüş ve vaktini ormanda geçirmiş, yani “bir nevi dağ samurayı varoluşu” sürdürmüştür.¹¹ Ailesinin soy ağacını incelerken, atalarından birinin ünlü bir savaşçı olduğunu keşfetmek çok hoşuna gitmiş. Ağabeyini, insanların onun karşısında kapıldığı huşu ve ona gösterdiği hürmetten söz ederek, “efendisiz bir samuray”a benzetiyor Kurosawa.¹²

Ama samuray geleneğiyle arasındaki özel bağı en iyi açıklayan şey herhalde Kurosawa’nın fantezileridir. F.K.L.’deki çiraklık günlerinde, yönetmen Eisuke Takizawa’yla birlikte Hakone Dağları ndaki çekim bölgesindeyken, manzarayla karşılaşması onu eski bir zamana götürmüş adeta:

Sabah şafak sökmeden önceki öğün ışıktaki arabamızla ilerlerken yolun iki kenarındaki eski çiftlik evlerini görebiliyorduk. Figüran olarak giyinmiş, saçlarını topuz yapmış, zırhlarını ve kılıçlarını kuşanmış çiftçiler bu evlerden belirecek, devasa kapıları sonuna kadar açacak ve atlarını dışarı süreceklerdi. Sanki gerçekten 16. yüzyıla geri dönmüştük. Atlarına binecek ve atlarını arabamızın ardından süreceklerdi. Devasa sedir ve çam ağaçlarının yanından geçerken, sanki bunlar da bu eski çağın bir parçasıymış gibi hissettim.

Çekim bölgesine ulaştığımızda, figüranlar atlarını ormana saldırdı ve devasa bir şenlik ateşi yakarken atlarını ağaçlara bağladılar. Çiftçiler ateşin etrafında toplandılar, loş orman ışığında zırhlarına kükreyen kırmızı alevin ışıkları yansıyordu. Sanki ormanda bir grup dağ samurayına toslamış gibi hissettim.¹³

Kurosawa’nın modern dönem öncesi Japonya’ya beslediği yoğun hisler, kendini ve ailesini bu bağlamda algılayışı, geçmişi yaşayan, hissedilebilir bir gerçeklik olarak gördüğünü açığa çıkarıyor. En son filmlerinde bu geçmişi 20. yüzyıl Japonya’sının tamamıyla yerini almıştır. Geçmişi konu alan önemli filmler (*Yedi Samuray* [1954], *Yöjimbö* [1961] ve *Kızıl Sakal*

[1965]) acil bir olumlama, fena halde bölünüp parçalanmamış bir benlik ve mensuplarını ufolayıp parçalamayan bir toplumsal dünya arayışı içersinde odak noktalarını modern dünyadan uzaklaştırıyorlar. Bu ilk kez savaş sonrası filmlerde ilan edilen projenin süregiden yaşatılabilirliğine yönelik bir arayıştır ve büyük bir risk söz konusudur. Kurosawa’nın ahlaki projesinin süregitmesi için geçmişin şimdi için anında ulaşılabilir olmayan özgürlük ve insani eylem olasılıklarını açığa çıkarması gerekiyor. Bu nedenle, bu filmlerin çağdaş filmlerle ilişkisi son derece önemlidir. Bu filmlerin geçmişi nasıl görselleştirdiğini ve geçmişi hayal kurma oyunu için nasıl kullandıklarını değerlendirmeliyiz çünkü bu filmlerin işleyişinde *Serseri Köpek* ve *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*’deki olumlama ile *Kagemusha* ve *Ran*’daki ümitsizlik ve teslimiyet arasında yapılan zaruri geçişleri tespit edebiliriz. Bunlar Kurosawa sinemasının kahramansı halinin olumlayıcı gücü ile son filmlerdeki o tanıdık kıyamet ve parçalanma görüntülerini birleştiren kilit filmlerdir.

Yedi Samuray Kurosawa’nın en beğenilen filmlerinden biri, muhtemelen en bilinen filmi ve kesinlikle Hollywood sinemasını en çok etkilemiş olan filmidir. *Şahane Yedili*’ye dönüştürülüşüyle birlikte silahşor gruplarını konu alan bir dizi Western’i tetiklemiştir.¹⁴ Fakat Joseph Anderson’ın öne sürdüğü gibi, Kurosawa’nın filminin Amerikanlaştırılması üslubun evcilleştirilmesine, görsel özelliklerinin, kurgusu ve görsel sembolizminin canlılığının yerine diyalogun ve yavan bir kamera kullanımının konmasına neden olmuştur.¹⁵ *Yedi Samuray*’da her zaman için etkileyici olan şey sonsuz enerjisi, kaydırmalı çekimlerin hızı, silinmelerle birbirine bağlanan geçişlerdeki saldırganlık ve çoklu kamera perspektiflerinin baş döndürücü kullanımıdır. *Yedi Samuray* bir hareket tatbikatıdır, safi hareket olarak tanımlanan bir sinemanın gerçekleştiril-

mesi için bir tatbikattır. Richie'nin işaret ettiği gibi, Kurosawa "hareketli resmin" tamamen hareketten oluşması gerektiğinde ısrar etmişti" ¹⁶

Yedi Samuray ayrıca Kurosawa'nın en zengin dokulu felsefi eserlerinden biridir ve onu için özel bir anlamı olan ve büyük ölçüde kendisine mal ettiği bir çağda geçen dönem filmlerinin ilkidir. Bu Sengoku Jiadi ya da iç savaşlar dönemi olarak bilinen, asker sınıfının toprak ve siyasi iktidarın kontrolünü ele geçirmek için kendi içinde mücadeleye giriştiği, 16. yüzyıl boyunca sürmüş bir mücadele ve çalkantı dönemidir. *Yedi Samuray*'a ek olarak, *Kan Hükümdarlığı*, *Gizli Kale* ve *Ran*'da bu çağda geçiyor ve *Kagemusha* da bu siyasi kaostan ulusal birleşmeye geçiş sürecini inceliyor. Sengoku dönemi bir değişim çağı olarak, "daha aşağı mevkilerdeki insanların otorite sahiplerine meydan okuduğu ve genellikle de onlara üstünlük sağlaması"¹⁷ dolayısıyla sınıf ya da derebey uyruğu sınırlarının çözülmesiyle birlikte Japon dünyasının "alt üst" olduğu bir dönem olarak tanımlanıyor. Bu akışkan sınıf sınırları ve bunların sunduğu yeni insanileşme potansiyelleri ve ayrıca döneme damgasını vuran toplumsal ve ekonomik değişimler Kurosawa'yı cezp etmişti. "Japonya'nın karmaşık iç savaş yılları alt sınıflara hem bağımsızlık hem de kendilerini geliştirme fırsatı sunmuştu. Feodal savaşlar yıkım ve kargaşa getirmiş ama ayrıca toplumsal hareketliliği ve yaygın ekonomik gelişmeyi de tetiklemişti."¹⁸ 16. yüzyıldaki değişimler kültürel enerjilerin salıverilmesi ve toplumun yeniden yapılandırılması bağlamında Meiji dönemiyle kıyaslanmıştır.¹⁹ Sengoku dönemindeki ekonomik ve siyasi gelişim ulusal bir siyasi yapı ve bunu uygulayacak bürokratik araçların habercisi olarak görülmüştür.²⁰ Zaman zaman yıkıcı güçler olarak tecrübe edilen bu değişim güçleri arasındaki karşılıklı etkileşimde ve bunlardan kaynaklanan uzun vadeli ulusal gelişim istikametinde Kurosawa'nın Sengoku dönemine duyduğu ilginin kökenleri

bulunabilir. Kurosawa bu dönemi kendi yaşadığı savaş zamanı ve savaş sonrası dönemlerine paralel bir dönem olarak tecrübe etmiş olabilirdi. Kurosawa'nı yaşadığı bu dönemlerde de aleni yıkımla inkâr edilemez yaratıcı enerjiler ve ulusal gelişim bir araya gelmişti: yeni bir Anayasa, hızlı ekonomik gelişim ve uzun zamandır baskın olan Liberal Demokrat Parti'nin gözetimi altında istikrarlı bir siyasi sistem.

"Büyük Birleştiriciler" üçlüsünün (Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi ve Tokugawa Ieyasu) çabalarıyla ulusal bir siyasi yapı ortaya çıkmadan önce siyasi parçalanma ve kanlı bölgesel mücadeleler hüküm sürüyordu.²¹ Savaşçıların bu dönemdeki davranışları, çok daha sonra Tokugawa Dönemi'nde (1603-1867) Yamaga Sokō tarafından sistemleştirilen *bushidō* kurallarında²² karşımıza çıkan idealize edilmiş portreye ters düşüyor. Sokō'nun samurayları -ölçülülükleri ve sadakatleriyle, servet ve iktidarla hiç ilgilenmeyişleriyle- diğer bütün sınıflar için örnek ve lider olmalıydı.²³ Sokō samurayların yönetici olduğu bir dönemde yazıyordu ve mevcut toplumsal işlevlerini mantık çerçevesine oturtmaya ve daha 'erkekçe' geçmişleriyle örtüştürmeye çalışıyordu. Sokō'nun ideolojik yeniden yapılandırma çabalarındaki idealize edilmiş savaşçıları ve Sengoku Jidai'nin şiddetli mücadeleleri arasındaki uzaklık Kurosawa'nın filmleri için önemli çünkü o bu mirasın her iki tarafından da faydalanmıştı. *Kan Hükümdarlığı* ve *Ran*'daki samuraylar tarihsel geçmişin ağgözlülük ve iktidar hırsını açığa vuruyor, *Yedi Samuray*'dakiler ise ideolojik geçmişin ideallerini yüceltıyor. Fakat bu yedi samurayın maceraları bir siyasi parçalanma ve sınıf savaşı çağı içersinde geliştiriliyor ve bu çağla dikkatli bir şekilde zıtlştırılıyor.

Kurosawa çoğu samuray filminin, savaşçının kuralları ve toplumsal işlevinin farklı olduğu Tokugawa döneminde geçtiğine işaret etmişti. "Sanırım 16. yüzyıldaki iç savaşlara dair film

yapan tek kişi benim.”²⁴ Belirtildiği gibi, bu dönemde Kurosawa'nın ilgisini çeken şeylerden biri de sınıf sınırlarının akışkanlığı, bilhassa da samuray ve çiftçi arasındaki ilişkiydi. Tokugawa döneminde sınıflar birbirinden ayrıydı ve her bir sınıf için uygun davranışlar açıkça formüle edilmişti. Bunun aksine, iç savaşlar esnasında köylüler sık sık askere alınmıştı ve birçok samuray da küçük topraklara sahipti ve çiftçilikle geçiniyordu. Kurosawa bu farklılıklara değinmişti:

Sanırım Samuray'ın ne olduğu konusunda sadece Batılılar tarafında değil ayrıca genç kuşak Japonlar tarafında da bir yanlış anlama var. Aslında savaşçılık mesleği on bir ya da on ikinci yüzyıl civarında başlamıştı ve bizim gördüğümüz filmlerin çoğu, profesyonel savaşçının tamamıyla farklı ahlak kurallarına ve farklı bir davranış biçimine sahip olduğu on yedi ya da on sekizinci yüzyılda geçiyor. Bu durum o dönemde Tokugawa Shogunate tarafından dayatılmıştı ve bu dönemin atmosferi benim çok daha fazla ilgilendiğim dönemin, on altıncı yüzyıl sonlarının atmosferinden tamamıyla farklıydı... O zamanlar savaşçı sınıfı çok daha fazla özgürlüğe sahipti; o zamanlar bir köylü halen savaşçı olabiliyordu.²⁵

Sınıflar arasındaki ilişki ve sınıf çizgilerinin geçirgenliği *Yedi Samuray*'da merkezi bir yere sahip. Hikâye üç grup arasındaki ittifak ve husumetle şekilleniyor: çiftçiler, samuraylar ve haydutlar. Küçük bir çiftçi köyü senede iki kez gelip pirinç, at ve kadınları yağmalayan bir silahlı haydut çetesinden mustarıptır. Çiftçiler haydutların ilkbaharda geri dönmeyi planladıklarını duyar ve köyün reisine danıştıktan sonra, direnmeye karar verirler. O zamanlar gayet şiddetli olan çiftçi ayaklanmaları sık sık görülüyordu ama Kurosawa çiftçi sınıfının direnişini farklı toplumsal tipleri yan yana koymasına olanak tanıyacak şekilde ele alıyor: çiftçiler onlar adına çalışmaları için samurayları kiralyorlar. Samuraylar köy için bir savunma planı hazırlıyor, istihkâmı artırıyor ve haydutlara karşı savaşlarında köylü-

lere önderlik ediyorlar.²⁶ Bu film zaman zaman bir devrim çalışması olarak, öncü bir grubun (yedi samuray) kitleleri kemikleşmiş toplumsal bilincini yıkıp, yeni bir siyasi istikamete girmeye nasıl sevk edebileceğine dair bir nevi siyasi beyanat olarak yorumlanmıştır.²⁷ Ama *Yedi Samuray* sınıfın tabiatı ve anlamı konusunda bundan çok daha muğlak. Bu film çağdaş filmlerinde temelde yatan toplumsal ön koşullara ve siyasi dayanaklara dair bir soruşturma olarak görülebilir. *Yedi Samuray* modern filmlere dair bir filmidir, tarihte geri giderek sınıf ve birey arasındaki diyalektik ortaya çıkarma girişimidir, benliğin toplumsal olarak inşa edilmesiyle yüzleşme ve bunun bireysel kahramanlığın dayanağını yok edip etmediğini görme çabasıdır.

İlk bakışta film kahramansı halin bütün öğelerini onaylıyor gibi görünüyor. Samurayların lideri olacak Kambei (Takashi Shimura) bencilikten uzak bir davranışta bulunan biri olarak takdim ediliyor. David Desser'ın işaret ettiği gibi açıkça bir Zen meseline dayanan bir epizotta²⁸ bir Budist rahipmiş gibi davranarak kaçık bir hırsızın tutsak aldığı bir çocuğu kurtarıyor. Davranışı için herhangi bir ücret ya da övgü almıyor. Bu, Sanada ve Watanabe'nin de keşfettiği gibi, sadece doğru yaşam biçimidir. Dahası, bu davranışın başarıya ulaşması için toplumsal kodların alenen reddedilmesi esasmış gibi görünüyor. Hırsızın kandırmak için Kambei uzun kılıcını bir kenara bırakmak ve topuzunu kesmek (ki ikisi de samuray statüsünün göstergeleridir) ve rahip gibi görünmek için kafasını kazımak zorunda kalır. Kambei sınıf kimliğinin çözülmesi aracılığıyla kahramanlaşır. Çiftçilerin yardım ricasını kabul etme kararlılığı göstererek, onlara karşı olan sorumluluğunu kabul eder. Çiftçiler kendileri darı yerken onu pirinçle besleyerek ona ellerindeki en iyi şeyi verirler. Kambei kadrajın ortasında elinde bir kâse pirinç tutarken (ki bu pirincin bir iletişim vasıtası olarak kullanılacağı birçok

sahnenin ilkidir) yaptıkları fedakârlığa her daim minnettar kalacağını söyler.

Kambei'nin kararı, sıradan samurayların yetisinin çok ötesine geçen olağanüstü bir vicdani eylemdir. Çiftçiler daha önce birçok savaşçıdan yardım istemiştir (oradan geçerken bir an için görülen bir savaşçıyı da çok genç yaştaki Tatsuya Nakadai canlandırmaktadır²⁹), bunların hepsi de ya sarhoş ahmaklar ya da çiftçilerin piriçlerini alıp sıvışan beş para etmez hırsızlardır. İlk başta Kambei'nin şansı da pek yaver gitmez. Gruba dahil etmek istediği ilk savaşçı hemen hangi klan için savaştıklarını sorar. İşverenlerinin bir grup çiftçi olduğunu duyduğunda, teklifi kendini beğenmiş bir tavırla, bunun hırslarını karşılamayacak değersiz bir girişim olduğunu ilan ederek reddeder. Yeteneklerini hiçbir ödül ya da şaşaa vaat etmeyen bir davanın hizmetine sunmaya sadece yedi samuray muktedir. Onlara ölebilecekleri söylediğinde Kambei'nin eski dostu Shichirōji (Daisuke Katō) yiğit bir savaşçının çarpışarak ölmenin haysiyetini kabul eden haliyle gülümser.

Kurosawa'nın sinemasının kahramansı haliyle uyum içerisinde olan bir diğer şey de hoca-öğrenci ilişkisidir. En genç samuray Katsushiro (Kō Kimura) Kambei'nin öğrencisi oluyor ve film genç adamın çarpışma, ölüm, şiddet ve cinsellikle yaşadığı travmatik yüzleşmeleri inceliyor. Daha yaşlı olan savaşçı gözlerle değil ruhla görmeyi gerektiren³⁰ içsel algı sanatında ustalaşmış, aydınlanmaya ulaşmış üstadın daha yüce bilgeliğine sahiptir ve Katsushiro onun yanında bir şeyler öğrenme fırsatını yakalamak için can atmaktadır. Üstün kılış ustası Kyūzo (Seiji Miyaguchi) ve gürültücü, atıp tutan bir samuray arasındaki karşılaşma esnasında Katsushirō'nun ilgisi gürültücü samurayın hararetine yönelmiştir, halbuki Kambei Kyūzo'nun sessizlik ve sakinliğinin gerçek üstatlığın göstergeleri olduğunu hemen fark eder.

Filmin bireysel tercihi toplumsal krizin bir uzantısı olarak görmesi de alışılmış bir şeydir. Çiftçiler haydutlardan korkarlar ama samuraylardan daha da fazla korkarlar. Manzō gibi bazıları samurayları kiralamaktansa haydutlarla uzlaşmayı tercih ederler zira samuraylar da haydutlar gibi onların köylerini yağmalayıp, kadınlara tecavüz edebilir. Manzō köyün reisine samurayların köyün onlara sunabileceği tek şey olan yemek karşılığında onlar için savaşıp savaşmayacaklarını sorarken, sınıf nefreti gerçeğine işaret ediyor. Köyün reisi aç samuraylar bulmaları gerektiği cevabını verir. Acıktıklarında aylar bile ormandan çıkarlar. O çağdaki toplumsal felaketler, savaşçı sınıfının savaşta alt edilmesi ve yok edilmesi, bir sürü samurayı yerinden etmiştir ve işsiz ve aç kalan bu samuraylar kendilerine iş ve hizmet edecek efendi aramaktadır. Joan Melen bu yedi kahramanın ortaya çıkışının ancak bu tür olağanüstü koşullar sayesinde mümkün olduğunu öne sürmüştü.³¹

Kurosawa çağın sosyolojik çalkantılarını görsel ifadelerle tercüme ediyor, aksi taktirde tarihsel bir döneme dair soyutlamalar olarak kalacak bir şeyi biçimin somut malzemesi olarak gerçekleştiriyor. Dört çiftçi samuray aramaya gönderilmiştir ama Manzō, Rikichi, Mosuke ve Yohei Kambei'yle buluşmadan önce bir grup beş para etmez kabadayı, kör bir müzisyen ve sarhoş, meteliksiz bir samurayla birlikte bir barakada oturuyorlar. Samuray parasını kabadayılara kapırmıştır ve kabadayılar samurayı döverler. Çok açık ki, bu pejmürde ırgatların silahlarına davranma cüreti gösterdikleri için savaşçıları cezalandırdıkları uğursuz bir çağdır. Yohei ağlamaya başlar ve eve dönmek için diğerlerine yalvarıyor. Çiftçiler samuraylar hakkında hiçbir şey bilmiyorlar. Güçlü olanlar kontrollerin dışındadır, istekli görünenlerse zayıf kişilerdir. Çiftçiler sefilliklerini düşünürler ve ırgatlar yoksulluklarını küçümseyerek onlara gülerler. Çiftçiler olağan

çevrelerin dışındadır, kabadayılar diğerlerine hükmetmektedir ve samuray bir utanç kaynağıdır. Üç grup kadrajda birbirinden yalıtılıyor ya da giriş veya başka bir engel tarafından birbirinden ayrılıyor. Kurosawa gruplar arasında barok açı değişiklikleriyle geçiş yaparak ve perde yönünü tersine çevirmek ve daha önceki kompozisyonları tekrarına mani olmak için kamerayı hareket ettirerek, insanın algısal palamarlarının kompozisyondaki çapraz akıntılar nedeniyle sürekli kesildiği ve darbeler yediği merkezless bir uzamsal parçalanma alanı yaratıyor. Kamera konumlarını tekrar etmek yerine, her biri benzersiz olan konumlarla yeni ve genellikle afallatıcı bir bakış sunuyor. Bu sahne on dokuz farklı kamera yerleştirmesi içeriyor ve daha önceki bir yerleştirme sadece beş kez tekrar ediliyor. Fakat bu tekrarların bazıları aldatıcı, benzer bir kadrajla başlanıyor ama yeni konuma kaymak için kamera hareketini kullanılıyor. Oda, tutarlı bir uzamsal alanın oluşturulmasının altını boşaltan bir sinemasal ifade aracılığıyla, parçalanmış toplumsal uzamın göstergesi oluyor.

Algısal tutarlılığın bu şekilde çöküşü, bireysel kahramanlığın şekil ve konumunu değiştiren ve yeniden belirleyen yeni bir kodun ortaya çıkışının filmde bıraktığı sarsıntıdır. Kambe'nin bencillikten uzak oluşu, hoca-öğrenci ilişkisi ve toplumsal çürümenin bir kaydı olarak vicdani eylemler tabiatlarını değiştiren simyasal bir dönüşüme uğratan tanıdık öğelerdir. Değişimlerin nasıl gerçekleştiğini görmek için, bu yeni kodun biçim düzeyinde, kurgu ve kadrajlamada ve de filmde uzamın genel düzenlenişinde kendini belli eden koşullarına bakmamızda fayda var. Bu dönüştürücü kodun varlığını gösteren kilit bir an filmin başlarında, çiftçilerin haydutların ilkbaharda dönmeyi planladıklarının duymalarının hemen ardından karşımıza çıkıyor. Bir uzak çekim köydeki dairevi kulübeleri gösteriyor ve Kurosawa daha yakın çekimlere geçerken, (bir

önceki çekimde ortaya konmuş olan) köy alanında dairevi bir şekilde bir araya toplanan köylüler beliriyor, böylece de köylüler köyün mimari yapısıyla ve bu yapının somutlaştırdığı soyut topluluk fikriyle özdeşleştiriyor. Köylüler verecekleri tepkiyi planlamak için bir araya toplanmıştır. Konuşmalara bir ümitsizlik ve teslimiyet tonu hâkimdir. Arkadan şaşırtıcı derecede yakın bir çekimle gösterilen, bu nedenle de katışıksız hacim, katışıksız geometrik şekil haline gelen bir kadın savaş, toprak vergileri ve kuraklığa feryat eder.³² Manzô daha teslimiyetçidir, acı çekmenin köylülerin kaderi olduğunu ve bunu değiştirmeye çalışmanın işe yaramayacağını söyler. Öte yandan öfke ve utanç Rikichi'yi yiyip bitirmektedir (daha sonra haydutların onun karısını alıp götürdüğü ortaya çıkar), bu pasifliğe isyan eder. Onları neden öldürmüyoruz, diye sorar, köylüler arasında küçük çaplı bir paniği tetikleyerek. O ve Manzô bu plan üzerine tartışılar ve komşularının teslimiyetçiliği karşısında hayal kırıklığına uğramış olan Rikichi sırayı bozar, etrafını çevreleyen grubu terk eder ve uzağa gidip oturur. Köylüler arasında en çok Rikichi acı çekecek ve haydutlara karşı en çok o savaşıacaktır ve samurayların cesaret ve metanetini et kemige bürümeye en yakın duran kişi de odur. Başka koşullar altında Rikichi bir Kurosawa kahramanı olabilirdi. Ama bunun yerine, kadrajlama onu yeniden gruba dahil ediyor. Rikichi tek başına yürüyüp uzaklaştığı anda Kurosawa Rikichi'nin ön planda grubun da onun arkasında olduğu yeni bir kompozisyona geçiyor, telefoto mercekler de görüntüyü düzleştirerek onun diğerlerinden ayrılığını ortadan kaldırıyor. Uzamın aşırı derecede sıkıştırılması aralarında bir mesafe olmadığı yanılsaması yaratarak Rikichi'yi yine köylüler arasına yerleştiriyor. Daha sonra, bu kadraj muhafaza edilirken, Mosuke reise başvurmalarını önerir ve grup ayağa kalkarak Rikichi'yi yutar.

Bu önemli sekans filmdeki, kompozisyon

ilişkilerinin ve hareket kalıplarının karakterleri toplumsal iktidar yapıları içersine soktuğu ve hapsettiği yeni bir uzam anlayışını dile getiren birçok sekanstan biridir. Samuraylar köye ulaştığında çiftçiler saklanıyor, onları selamlamaya korkuyorlar. Aşağılanmış hisseden, kızgın samuraylar değirmendeki köy reisine başvuruyorlar ve Kambei köylülerin bu şekilde davranırken samuraylardan onlar için bir şey yapmalarını beklemlerinin haksızlık olduğunu belirtiyor. Diğer samuray öfkeli bir sessizlik içinde dururken, Manzō, Yohei, Rikichi ve Mosuke komşularının davranışından utanıyorlar. Değirmenin içinde iki hasım sınıfın temsilcileri duruyor ama kamera hareketi onları farklı kadrajlarda yalıtıp, aralarında gidip gelmektense duygusal boşluğu gidermek için kullanılıyor. Sekans reisin yakın plan çekimiyle başlıyor ama daha sonra kamera Kambei, Shichirōji ve Heihachi'yi de (Minoru Chiaki) kadraja dahil etmek için kayarak reisin etrafında dönüyor.³³ Daha sonra diğer üç samurayı, Gorobei, Katsushirō ve Kyūzo'yu gösteren bir çekime geçiliyor ama kamera yine kaymaya başlayarak, reisi de onlarla beraber kadraja dahil ediyor. Daha sonra Manzō ve Mosuke'yi gösteren bir orta mesafeli çekime geçiliyor ve kamera tekrar geri kayarak Kambei ve reisi kadraja dahil ediyor. Bu çekimde de karakterlerin farklı yönleri bakıyor ve kameraya karşı farklı bir duruş takınıyorlar, böylece husumet yüklü bir uzam ortaya çıkıyor ve o andaki gerilimlere işaret ediyor. Fakat bu çekimlerin her birinde kompozisyon bir birey ya da sınıfa odaklanmış ve daha sonra onları toplumsal dünyanın diğer üyeleriyle bütünleştirmek için değişmiştir. Filmin sinemasal enerjisi, kadrajlar ve hareket karakterler arasındaki yalıtılmışlığı reddederek onlar arasındaki toplumsal bağları aktarıyor. Bu bakımdan *Yedi Samuray* yalnız, varoluşsal kahramanlık olasılığını yadsıyarak *Ikiru*'nun sunduğu örneği tersine çeviriyor ve çürütüyor. Filmde bir kahramanın

birey olarak durabileceği hiçbir uzam yok. Uzam sürekli olarak yalıtılmışlık ve bireyselliğin birer hastalık olarak görüldüğü toplumsal bir bağlama dönüştürülüyor.

Mosuke ve bir grup adam köyün ortak savunmasını terk edip, kendi evlerini korumaya çalıştıklarında Kambei onları zorla köylülerin saflarına geri döndürüyor. Kamera grup çabadaki dayanışmayı, savaşçıların haydutlar gelmeden önceki son talimatlarını dinlemek için bir araya toplanmış köylülerin etrafında bir daire çizerek vurgulamıştı. Samuraylar köylülere güvenlikleri açısından tek başlarına değil çiftler halinde hareket etmelerini söylüyorlar. Köyün dışında yer alan evi topluluğun hayatta kalması uğruna terk edilmesi gerektiği için kızgın olan Mosuke, teğet bir kaçışla bu dairesel hareketi kırıyor. Kambei onu tekrar yerine geçmeye zorladıktan sonra herkesin bir grup olarak beraber çalışması gerektiğini ve sadece kendini düşünenlerin hem kendilerin hem de diğerlerini mahvedeceğini söylüyor. Kurosawa'nın kahramanın doğal olarak bireysel bir yol tanımlamasının beklendiği çağdaş yaşam filmlerinde ortaya konan etik bağlam göz önüne alındığında, Kambei'nin sözleri olağanüstüdür. *Yedi Samuray*'da geçmiş malzemesi bireyin içinde hareket edebileceği, gruplar ve talepleri tarafından hali hazırda ele geçirilmiş hiçbir uzam sunmuyor. Benlik ya etkileşimci bir benlik olmalı ya da varlığı sona ermelidir. Bir yemek esnasında Katsushirō ve Kyūzo pirinçlerini talihsiz durumunu sadece kendilerinin bildiği yaşlı, açlıktan ölmek üzere olan bir köylü için saklamaya çalıştıklarında Kambei ne yaptıklarını bilmek istiyor. Bilgi grubun malı olmalıdır ve özel bilgi grubun güvenliğine bir tehdittir. Kikuchiro (Toshirō Mifune) görev yerini terk edip, silahlarındaki birini almak haydutların bölgesine geçtiğinde, Kambei ona sorumsuzluğu konusunda vaaz veriyor. Kendi başına gitmek sonuç vermez, diyor. Savaşta önemli olan



38. İki yanına Gorobei (Yoshio Inaba) ve Katsushirō'yu almış olan Kambei (Takashi Shimura) çiftçi ve samurayların hep beraber mücadele etmesi gerektiğini ilan ediyor. *Yedi Samuray* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

işbirliğidir. Özgürlük böylece, filmde yeni bir etik model ortaya çıkarken, grubun bir ayrıcalığı haline geliyor. "Bireysel eylem özgürlüğünün sınırları, bireyin eyleminin grup sınırlarını ihlal etmeyeceğini garantileyecek şekilde sabitlenmiştir... Gruba gösterilen sadakat bireysel eylemin dayandığı temeli oluşturur."³⁴

Kambei'nin Mosuke'yi tekrar gruba katması Rikichi'nin daha önceki yeniden kadrajlanışının ve de Kambei'nin filmdeki ilk belirişinin uyduğu aynı ilkelere uyuyor. Kambei'nin topuzunu kesişi ve rahip elbisesini giyişi, insani eylem (çocuğun kurtarılması) için gerekli olan 'sınıf kimliğinden vazgeçme'nin göstergeleri gibiydi. Bu zaman zaman böyle yorumlanmış ama Kurosawa'nın işaret ettiği gibi Kambei aslında, savaşçıyı diğer toplumsal sınıfların refahının muhafızı olarak tanımlayan kendi samuray mirasının gereğini yerine getirmektedir.³⁵ Bir kez daha bir yeniden

kadrajlama gerçekleşmiştir. Toplumsal sınıfın terk edilişi gibi görünen şey, aslında toplumsal buyruklara uygun bir davranış olmuştur. Filmin uzamı ve anlamsını şekillendiren yeni kodu burada bulabiliriz. Bu yeni kod sınıfın, toplumsal alanı yapılandıran ve bireyin seçim ve davranış yelpazesini kısıtlayan belirleyici bir güç olduğunun ayırıcılığıdır. *Yedi Samuray* grupların önceliğine, sınıfın aşılabilirliğine ve dolaylı olarak da, bireysel kahramanlık kurgusuna dair bir filmidir. Kahramanlık mümkündür ama ancak gruplarla birleşme aracılığıyla. "Hayatta kalmak ya da toplumun kendisini ayakta tutması ancak kolektif mücadeleyle mümkündür."³⁶ Kambei'nin söylediği gibi, bir avuç samuray kendi başlarına kırk haramilere karşı hiçbir şey yapamaz. Ama birleştiklerinde çiftçiler ve samuraylar acımasızca etkili bir savaş makinesine dönüşür. Birey ve grup arasındaki diyalektik filmde



39. *Yedi Samuray*'da ölümün ağırlığı ve topluluğun vaat ettikleri (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

yeni düzeye yükseliyor ve gruba Kurosawa'nın filmlerinde daha önce hiç sahip olmadığı bir güç veriliyor. Samuray ve çiftçi birbirleriyle bir husumet ve nefret uçurumu aracılığıyla yüzleşiyor ama ancak bu toplumsal parçalanma zamanında mümkün olan birleşmeleri olağanüstü bir olasılık taşıyor. Bu birleşme yeni bir gerçeklik, aşkın bir gelecek, savaştan, baskı ve sınıf çatışmasından kurtulma vizyonu sunuyor. Bu grupların birleşmesi zamanda bir aralık, tarihte bir boşluk yaratıyor ve bu boşluk aracılığıyla alternatif bir geleceğe ulaşılabilir, yeni binyıl kavranabilir. "Yenilenen dünya sadece şimdiki dünyanın iyileşmiş hali değildir. Bu mutlak bir kırılmayı, şimdi katlandığımız görece koşullardan mutlak bir kopuşu ima ediyor."³⁷ Bu cennetsi düşün gerçekleşip gerçekleşmeyeceği samuray-çiftçi ittifağının ve bunun simgelediği şeyin -sınıf bölümlen-

meleriyle parçalanmış bir dünyada organik bir bütünün yakalanması- neticesine bağlıdır. Eger başarılı olursa, tarihin yadsınması, zaman ve sınıfın aşılması anlamına gelecektir. Bu bakımdan, *Yedi Samuray* kökleri dinde ve köylü ayaklanmalarının ilan ettiği radikal perspektif değişimlerinde yatan, binyılcı bir siyasi reform ve toplumsal adalet arayışı modeli sunuyor.³⁸

Modern bilim çağından önce, ortaçağ ve erken modern dönemde yeni bir düzenin yeniden inşasının mantık çerçevesinde değil, dinsel ya da kıyametimsi bir düzlemde ilerlemesi çok daha yaygındı. Kitleler, örneğin, sanki dolandırıcıların kışkıracısından kurtulmuş gibi aniden yeni bir dünya görüşüne vâkıf olabiliyor, zihinsel bir sıçrama yaşıyor ve mevcut düzene meydan okumak için ayaklanabiliyordu. Ortaçağdaki halk ayaklanmalarının ve köylü savaşlarının çoğunun ardında bu tip bir dinsel dünya kavrayışı yatıyordu.³⁹

Filme göre, tarih köylülere acı ve sonu gelmez, değişmez bir sefalet akışı olarak tecrübe edilen bir varoluştan başka bir şey getirmemiştir. Savaşı, açlığı, kuraklığı, vergileri, haydutları, o dönemdeki bütün çalkantıları köylü kültürü içselleştirmiş ve teslim olmama bilincini, müteahhime duyulan nefreti ve mümkün olduğunda acımasızca intikam alma isteğini oluşturmuştur. Samuraylar, kana susamışlıkları ve savaş çıkarma eğilimleri nedeniyle çiftçilerin sefaletinin büyük bir kısmından sorumludur, filmin analiz yöntemindeki ani bir kayma buna açıklık kazandırıyor. Samuray grubunun maskarası Kikuchiyo Manzō'nun evinde bir zırh ve silah zulası keşfediyor ve duygusal açıdan çok güçlü olan bir sahnede samuraylarla, köylülerin öldürdükleri savaşçıların cesetlerinden aldıkları bu silahlarla yüzleşiyor. Kyūzo sessizce köydeki bütün çiftçileri öldürmek istediğini belirtiyor bu da Kikuchiyo'nun aniden patlamasına neden oluyor, Kikuchiyo çiftçilerin açgözlü ve hilekâr olabileceğini ama onları köyleri basan ve hasatlarını çalan samurayların böyle yaptığını söylüyor. Gözlerinde öfke ve utanç gözyaşlarıyla çiftçilerin hayatta kalabilmek için hilekârlığa başvurma haklarını savunuyor. Öfkesindeki şiddet ve sözlerinin doğruluğu, yaptığı konuşmadan etkilenen samurayların kibrini kırıyor. Kambei hakikati tahmin ediyor. "Sen bir çiftçinin oğlusun, öyle değil mi?" diye soruyor. Utanan Kikuchiyo kulübeden kaçıyor. Samuraylar intikam falan almıyor; sadece köylülere yardım etme yeminlerini yineliyorlar. Kikuchiyo'nun anlattığı suçlara dahil edilmelerine kimse tepki göstermiyor. Eğer koşullar farklı olsaydı, eğer bu köye bir mahalli diktatörün hareketinin bir parçası olarak gelmiş olsalardı, evleri ateşe verebilir ve hasatlara el koyabilirlerdi. Bunun yerine dönemin iniş çıkışları onları, bir nevi tarihsel intihar anlamına gelen bu hususi konuma yerleştirmiştir. Haydutlar yoksul düşmüş samuraylardır ve onları yok eden Kambei

ve arkadaşları kendi sınıflarını yok etmekte, bu da yedi samuray için bir sonraki görsel simgenin değineceği derinlikli bir zamansal kopuş yaratmaktadır. Samuray olmak isteyen, sınıf çizgilerini geçmeye çalışan çiftçi Kikuchiyo tıpkı Rikichi gibi iki grup arasındaki ilişkilere aracılık eden bir karakterdir.⁴⁰ Fakat Kikuchiyo'nun temel toplumsal kimliği pek şüpheli değildir. Kadrajlar onu sürekli, bir grup olarak bir araya toplamış olan samuraylardan yalıtıyor ve köylülerle arasında bir yakınlık kuruyor. Samuraylarla sık sık kimliklerinin doğasını kendi maskaralığının oluşturduğu tezat aracılığıyla ortaya çıkarmak için yüzleşecektir, örneğin zırhlı sahnede onların ekonomik sömürü sisteminin sürdürülmesinde suç ortağı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Aracı karakterler, Rikichi ve Kikuchiyo, filmin diyalektik bir sınıf analizi yapmasına, samurayları ve köylüleri bir karşıtlık ilişkisi bağlamında tanımlamasına olanak tanıyor.⁴¹ Çağın çatışmaları bu karşıtlığın sürmesine ve derinleşmesine neden oluyor ama film bu çatışmanın ne ölçüde kaçınılmaz olduğunu soruyor ve bu soruyu ortaya atarak, Kurosawa'nın sinemasının belirleyici felsefi anını tanımlıyor. Bunun neticesi çok geniş kapsamlı olacak, zira bu soru daha sonraki filmlerde tarihin nasıl tecrübe edileceğini ve nasıl anlaşılacağını belirleyecektir; bir potansiyeller, insani müdahaleye açık, gevşek yapıli bir eylem rotaları alanı olarak tarih; ya da karma veya kader anlayışını meşrulaştıran, boyun eğmeyen, amansız ve ürkütücü bir teolojik süreç olarak tarih.

Epik özelliklerine karşın *Yedi Samuray* trajik bir varoluş görüşünü kabul ediyor ve bu, daha sonraki tarih deneyiminin kısaca ama müthiş bir güçle zuhur ettiği bir aralık yaratıyor. Bu köylü Kuemon'un ninesinin yer aldığı sekansta hissediliyor. Bu filmin daha kısa versiyonlarından çıkarılmış kısa bir sahnedir ama Kurosawa'nı geçmiş soruşturmasında merkezi bir öneme sahiptir. Ondan ilk önce, köydeki biri için pirinci-

ni biriktirmeye başlayan Katsushirō aracılığıyla haberdar oluyoruz. Kambei bu kişinin kim olduğunu öğrenmek istediğinde, sahne içinde ele ayağı tutmayan, korkunç derecede yaşlı bir kadının yaşadığı bir kulübeye geçiyor. Kadın neredeyse yüz yaşında gibi görünüyor, alnından ve yanak kemiklerinden ölgün bir şekilde sarkan buruşuk et şeritleri yüzünü neredeyse tamamen kapatıyor. Samuraylar pirinçlerini yaşlı kadına getiriyorlar ve onun iniltisi kulübeyi kaplarken Kambei "Bu berbat bir şey," diyor. Yaşlı kadının ailesi haydutlar tarafından öldürülmüştür ve yaşlı kadın ölmek, hayatının çilesinden kurtulmak istemektedir. Ne kadar erken gelse o kadar iyi olacak ölüm, onun bekleyebileceği tek kurtuluş. Ama aklına berbat bir düşünce gelir: ya eğer öbür dünyada da büyük bir acı varsa? Onun halinden etkilenen Heihachi öbür dünyada hiç acının olmadığını söyler. Ama yaşlı kadın ikna olmaz. Bu derisi kırışmış, ölgün yaşlı kadında çalışan sınıfın iniş çıkışları ve talihsizlikleri ete kemiğe ve titrek bir sese bürünmüştür. Bu epik maceranın orta yerinde toprak vergileri, iç savaş, yoksulluk ve vahşi ölümün mezarın ötesine, mütekip varoluş döngülerine uzandığı, insan yaşamı ve potansiyelini çarpıttığı, zamanı sonsuz bir acı döngüsünü çevirdiği yönünde yatırılması imkânsız bir korkuyu, bir dehşeti ifade eden bir ümitsizlik sesi dile getirilmiştir. Tarih acımasız bir güç olarak enselerinde durmakta, ölümün bile çare olmadığı mahrumiyetleri zorunlu kılmaktadır. Bu kıtlığın, yeterli yiyecek ve kaynağın olmayışının tanımadığı, dünyadaki varoluşu cehenneme çeviren bir tarihtir. Kıtlığın hâkim olduğu bir dünyada, diyor Sartre, her insan mecburen diğer herkesin düşmanıdır zira yetersiz kaynaklar üzerinde hak iddia ederek diğerlerini yok olma tehdidiyle baş başa bırakır. Sınıf bu çekişme ve husumeti şekillendirmenin ve kimin üstün çıkacağına karar vermenin bir aracı haline gelir.⁴²

Filmdeki olayların ardında bu yoksunluğun üstesinden gelme ihtiyacı, üç grubun yemek ve iş gücü kaynaklarını kontrol etme çabaları yatıyor. Haydutlar düzenli olarak köyün hasadını ve hayvanlarını alıyor ve çiftçiler ilk başta samurayların da aynı şeyi yapacağından korkuyor. Yiyeceklerinin çoğunu saklıyorlar ve bunları ancak iki sınıf çarpışmalar arasındaki dinlenme döneminde birbirine güvenmeye başladığında ortaya çıkarıyor ve savaşçılara hediye ediyorlar. Filmdeki bütün olaylar anlatıyı besleyen ve organize eden şu soruya yaslanıyor: pirinç tarlalarını ki kontrol edecek? Sınıflar arasındaki ilişkileri yapılandıran, haydutları bir felaket gibi köye getiren, Kambei'nin çiftçilerin yardım istegini ilk başta kabul etmesini kesinleştiren, samuraylar ve köylü çocukların ilişkilerine aracılık eden ve nihayetinde filmin son, güçlü bir şekilde sembolik sekansında köylülerin elinde kalan şey, pirinçtir. George Sansom ortaçağdaki samuray savaşlarının güçlü mahalli diktatörlerin ülkenin en değerli pirinç tarlaların kontrolünü ele geçirme, kaynaklar üzerindeki bu kontrolü de siyasi güce çevirme çabası olarak görülebileceğine işaret ediyor.⁴³ Japonya'daki toprakların çoğu tarıma elverişli olmayan tepe ve dağlardan oluşuyor ve bu da alüvyonlu vadilerin kontrolü için yapılan kanlı mücadelelere özel bir aciliyet kazandırıyor. Kurosawa anlatısını bu durumdan hareketle şekillendiriyor ama buna acı, şiirsel bir boyut katıyor: samurayların macerasının ironik yanı, kendi sınıflarının egemenlik kurma çabalarını terk etmeleridir. Sundukları ahlaki modelin gücü burada yatmaktadır ama çağın akıntılarına karşı güçsüzdürler. Northrop Frye'nin trajik kahramana dair şu gözlemi yapıyor; her ne kadar büyük olursa olsun karşısında küçük kaldığı bir şey vardır. "Bu şeye Tanrı, tanrılar, kader, rastlantı, talih, mecburiyet, koşullar ya da bunların herhangi bir kombinasyonu denebilir ama bu her olursa olsun kahramanımız bu şeyle ara-

mızdaki bağlantıdır.”⁴⁴ Samurayların sembolik duruşlarını takınmaları ve bir alternatif olasılığı- nı ete kemiğe bürümeleri, yaşlı kadının dile ge- tirdiği zaman görüşüne tezat oluşturuyor. Ama film onların başarıya ulaşmasına izin verecek mi?

Film, çağın toplumsal bölünmelerine denge-leyen bir güç olarak, samurayların eylemleriyle aydınlığa kavuşturulan bir ideal olarak, parçala- yıcı bölünme ve çekişmelerden muaf, mensup- ları ortak bir proje ve ortak amaçlarla birbirine kaynaşmış olan organik topluluk olasılığını orta- ya koyuyor. Savaşçılar ve çiftçiler sınıfın ortadan kalkması, bir dayanışma ideali için savaşmakta- dır. Köyü haydutların saldırılarına karşı savuna- bilir bir yer haline getirmek için beraberce ça- lışırken, görünüşte çözümsüz olan şüpheler eriyip gidiyor. Kikuchiyo, Kyûzo, Katsushiro, Heiachi ve Shichirôji piriçlerini çocuklara ve- riyor ve onlarla şakalaşıyorlar. Katsushirô ve bir köylü kız, Shino, birbirlerine âşık oluyorlar. Çiftçiler sakladıkları yiyecekleri samuraylarla paylaşıyorlar. Kambei değirmende bir bebe- ği kucağına alıp, onunla oynuyor, bu arada da bebeğin annesi onları izliyor. Bu Kurosawa’nın, gerçek insani eylemin toplumsal açıdan faydalı bir amaç taşıması gerektiği, kahramanlığın top- lumsal baskının giderilmesiyle ölçüldüğü yönündeki tanınmış ısrarıdır. Fakat burada bu gider- menin sembolü yalıtılmış bir park ya da hasta bir birey değil, ahlaki ve ekonomik dönüşüme uğra- yan, mensuplarının güven ve kaynakların payla- şımıyla birbirine bağlandığı topluluğun tamamı- dır. Bu topluluğu etrafını saran karanlık ve ölüm bölgesinde bir yaşam vahasıdır.⁴⁵ Köyün dışında yıkım e hiçlik, berbat bir boşluk vardır. Hiç kim- senin köyün güvenli sınırlarının ötesine geçme- sine izin verilmez. Burada haydutlar, tıpkı bir diğer savaş destanındaki, Eisenstein’in *Alexander Nevsky*’indeki Cermen şövalyeler gibi, tam an- lamıyla bireyselleştirilmemiş, bunun yerine mantık dışı, yıkıcı bir güç olarak sunulmuştur.⁴⁶

Karanlıkta saklanıyor, gecenin örtüsü altında üç yönden saldırıyor ve samuray ve çiftçileri teker teker avlamak için silahlarını kullanıyorlar. (İlk kez 1543’te Potekizden satın alınan, daha sonra da Japon teknisyenler tarafından kopyaları üre- tilen silahlar, cesur kılıç ustasının yeteneklerini gereksizleştirerek samuray savaş usulünün top- lumsal kodlarını değiştirecekti.⁴⁷ Rikichi çamura bulanmış halde, kaçan bir haydutun peşinden giderek köy sınırlarını geçtiğinde cehennemden gelme bir hayalet dönüşüyor, hatları meşale ışığıyla seçilemiyor. Kambei ona durmasını söy- lüyor ve kim olduğunu soruyor. Etrafını saran karanlık ve vahşetin içersinden hırlayarak adını söylüyor ama bu bizim tanıdığımız Rikichi de- ğil artık. Babalarını değirmenden kurtarmak için köyün güvenliğini terk eden genç çift haydutlar tarafından öldürülüyor ve bebekleri, Kambei’nin kucağına aldığı bebek, samuraylar tarafından zar zor kurtarılıyor. Haydutlara karşı verilen savaş şeytanı dışarıda tutmak, sınıf denilen şeyin kö- künü kurutmak, samuray ve çiftçiler arasındaki dönüşmüş ilişkinin daha önceki nefret ve bö- lünme durumuna gerilemesini engellemek için verilen bir mücadeledir. Köy kırılğan bir ahlaki deney içeriyor, bunun silah gücüyle korunması gerekiyor çünkü sunduğu örnek kolayca darma- dağın olabilir.

Heihachi’nin bayrağı bu yeni ilişkilerin amb- lemi haline geliyor. Bayrak üzerinde samuraylar ve köy grafik semboller olarak temsil ediliyor ve bayrak sembolik anlamıyla, en ümitsiz anların- da grupları kaynaştırıyor. Herkes öldürülen ilk samuray Heihachi’nin ölümünün yasını tutmak için mezarlıkta toplandığında Kikuchiyo bayrağı kaldırıyor ve bu görüntü oradaki herkesi hareke- te geçiriyor. Ama bayrağın bu sekanstaki sunu- mu muğlaklık taşıyor ve bu toplumsal deneyin sonucuna işaret ediyor. Sekans devam ettikçe, çekimler samurayları dışarıda bırakıp, çiftçilere odaklanmaya başlıyor. Çıplak gökyüzü önünde

dalgalandan bayrağın yakın plan çekiminden, tepedeki bütün grubu gösteren bir uzak çekime ve daha sonra da sadece, bayrağı düşünen köylüleri gösteren bir orta mesafeli çekime geçiliyor. Bunu bayrağı gösteren bir orta mesafeli çekim ve sonra yine köylüleri gösteren bir orta mesafeli çekim takip ediyor. Daha sonra kamera bayrağın üzerinde aşağı doğru iniyor, samurayları temsil eden daireleri geçiyor ve köyü temsil eden karakter üzerinde duruyor. Kamera bu karakter üzerinde uzun uzun bekliyor ve sonra reisi ve birçok çiftçiye gösteren bir yakın çekime geçiliyor. Bunu tepe üzerindeki bütün grubu gösteren bir uzak çekim izliyor, daha sonra bayrak üzerinde yine aşağı iniliyor ve yine köyün sembolü üzerinde duruluyor. Bu sekansın yapısı, samurayların değil çiftçilerin bayrakla olan ilişkisini vurguluyor. Bayraktaki köylüleri ifade eden sembol üzerinde durarak, film köylüleri kalıcı sınıf, samurayları ise zamanın akışının ikinci plana attığı, geçici bir grup olarak görselleştiriyor. (Bu fikir silahlarla da ifade ediliyor: ölen bütün samuraylar, kılıç ustahıklarını yararsız hale getiren tüfeklerle öldürülmüştür.)

Bu görüntüler ittifakın nihayetinde başarısız olacağını ima ediyor ve zaten filmin acı bir ironi içeren, haklı bir şöhrete sahip kapanış bölümünde, hayatta kalan samuraylar mezarlık tümseklerinin yanında toplanırlarken, çiftçiler pirinç tarlalarına ve törensel bir edayla yeniden tohum ekmeye geri dönüyorlar. Kadrajlama iki grubu ayırıyor ve filmdeki son kamera hareketi samurayları görsel olarak, ölen yoldaşlarıyla, bir ölüm dünyasıyla ilişkilendiriyor.⁴⁸ Gittikçe kaybolan bir sınıf olarak tarih tarafından ve bayrağın sembolik salınışı esnasında filmin yapısı tarafından yerinden edilen savaşçılar haydutlarla savaşlarını kazanmış ama daha kapsamlı bir mağlubiyetle yüz yüze kalmışlardır. Hâlâ asildirler, Kurosawa onları hâlâ kahraman olarak görür ama zaman ve sınıf yapıları onları mağlup etmektedir

Paradoksal bir şekilde, organik topluluk zafer anında yok oluyor. Haydutlar gidince, çiftçilerin artık samuraylara ihtiyacı kalmıyor ve sınıf uyumsuzluğu ve birbirini dışlama yeniden ortaya çıkıyor. Shino hızla Katsushirō'nun yanından geçip, pirinç tarlalarına koşuyor ve romantik birleşmeleri toplumsal olarak yasaklandığı için Katsushiro onun peşinden gitmeye cüret edemiyor.

Ama daha da önemlisi, film son anda kendi analizini yeniden gözden geçiriyor ve ideal birleşmeye olan bağlılığını dönüşüme uğrattırıyor gibi görünüyor. Film, anlatının gözlemlediği ahlaki gelişimin mantıki sonucu olarak gerçek bir sınıfsızlık imgesiyle doruk noktasına ulaşıyor. Büyük bir ruhsal ve fiziksel mücadele olan son çarpışma kör edici bir yağmur fırtınası altında gerçekleşiyor ve bu da Kurosawa'nın toplumsal grupların nihai kaynaşmasını görselleştirmesine olanak tanıyor. İki grubun çabaları ortak bir tatbikatla şekilleniyor, samuray ve köylü tek bir takıma, topluluklarını savunan korkutucu, etkili bir güce dönüşüyor. Aslında samuray ve köylüyü birbirinden ayırmak imkânsızdır, ikisi de çamura bulanmışır ve eşit bir çaresizlikle dövüşürler. Ama bu nihai sınıfsızlık görüntüsü, Kurosawa'nın her zamanki muğlaklığıyla, bir dehşet görüntüsüne dönüşmüştür. Çarpışma savrulan yağmur ve çamurun, doğrayan çeliğin, çırpınmanın, anonim vücutların ve çılgık atan, ölen adamların oluşturduğu bir girdaptır. Toplumsal kimliğin nihai eriyişi cehennemsî bir kaosun ifadesi olarak karşımıza çıkar ki nihayetinde buradan ilk baştaki törensel ve sınıfsal ayrıma yapılan geri dönüş, rahatlatıcı bir etki yaratır.

Film kendi soruşturmasını kısa devreye uğrattırıyor gibi görünüyor; bunun cevabını Kurosawa'nın grupların normatif gücüyle olan kendi çelişki yüklü ilişkisinde aramalıyız. Film ortaçağ dünyasında sınıf sömürgesinin merkezi konumuna duyulan bir inancı ete kemiğe bürüyor ve bir al-



40. Kikuchiyo (Toshirō Mifune) ve Kyūzo (Seiji Miyaguchi) bir yağmur, çelik, çamur ve ölüm girdabı olan son çarpışmada. *Yedi Samuray* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)

ternatif arıyor ama sınıf farklılığına son verilmesi, ayrıca kahramanlara da, kitleler karşısındaki üstünlükleriyle Kurosawa'nın anlatılarında merkezi konumda yer alan bir ahlaki model oluşturan o olağanüstü bireylere de son verilmesi anlamına gelecektir. Kahramanın bir kenara bırakılması, savaş sonrası dönemdeki müdahil sinemanın da bir kenara bırakılması anlamına gelecektir. Bu ayrıca Kurosawa'nın eski görüşünün yerine başka bir zaman ve tarih görüşünü, toplumsal parçalanmanın ve bireyin iradesinin başarısızlığa uğramasının kaçınılmazlığına yaslanan bir görüşü koymasını gerektirecekti. Bu iki alternatif arasındaki çekişme *Yedi Samuray*ı şekillendiriyor fakat filmin sonu sınıf ayrılığını ve kahramansı geleneğin ölümünü tarihsel gereklilikler olarak sunan görsel imgeleleriyle, teoloji olarak zamanın önceliğini onaylıyor, “olan ve olması gereken şeyin yasasına dair epifa-

ni” sunuyor⁴⁹ gibi görünüyor. Aşkın topluluğun yaşatılabilirliğine ilişkin soruşturma, bu topluluğun inşası için bir temeli açığa çıkarmakta başarısız olmuştur. Geçmişin uzamı toplumsal isyanın üzerinde durabileceği bir alan sunmamıştır. Her yeri grup normları ve yükümlülükleriyle kaplanmış olan birey toplumsal doku tarafından yapılandırılmıştır. Sınıf ve sınıfın belirleyici etkenleri kaçınılmazdır ve kahramanlık ancak idealize edilmiş sınıf ideolojisi kodları çerçevesinde mümkündür, samuraylar da bushidō'nun en yüce ifadesinin vücut bulmuş halidir. Tarih modern dünyada varoluşsal kahramanlığın temelini sağlamak yerine, ortaçağdaki bireyi zamanının kodlarına bağlı hale getirerek kısıtlama yapılarını sergilemekte, modern isyankârın üzerinde mücadele ettiği zemini ve eylemlerini ancak bir gölgenin hareketleri kadar sağlamlaştırmaktadır.⁵⁰



41. 16. yüzyıldaki iç savaşların vahşeti, bir peri masalı bağlamında sunuluyor *Gizli Kale*. (R5/S8 Presents).

Yedi Samuray'ın bireysel eylemin sınırlarıyla beklenmedik bir hararet ve dürüstlüklerle yüzleşmesi Kurosawa'nın sineması için temel sorunu ortaya koymuştu: kahramanların ortaya çıkışını kabul etmek için zamanda bir açıklık nasıl yaratılabilir? Bu ikilemi çözmenin ne kadar zor olacağının farkında olduğundan olsa gerek, Kurosawa bu soruna bir süre geri dönmemişti. Bunun yerine, kahramansı sinemasının kapsamını, sanki yaşatılabilirliği sorgulanmamış gibi, muhafaza etmeye girişmişti. Gördüğümüz gibi, *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Kötüler Rahat Uyur*'da çağdaş kahramanlar oluşturmaya ve onları toplumsal sorunlarla karşı karşıya bırakmaya devam etmişti. Fakat Nakajim ve Nishi'nin başarısızlıkları bu manevranın barındırdığı zorluklara işaret etmişti. *Yedi Samuray*'ın toplumsa düzenin bireyi yapılandırma gücünü ortaya koyuşu göz ardı edilemezdi. Kurosawa öyle değilmiş gibi

yapsa da, ikilem onun yakasını bırakmayacak ve filmlerini sarsmaya devam edecekti. Savaşçı geleneğine geri dönüş bile ilk başta bu sorunun yeniden formüle edilmesini gerektirmemişti. *Kan Hükümdarlığı*, *Yedi Samuray*'ın ortaya çıkardığı diyalektiği sadece bir yarısını inceliyor ve Kuemon'un ninesinin dile getirdiği ümitsiz, determinist bakış açısını benimsiyor ve bunu bütün bir sinemasal vizyonun temeli yapıyor. Tarih *Kan Hükümdarlığı*'ndaki gibi, kör bir güç olarak ifade edildiğinde sorumlu davranış için temel bulma ihtiyacı ortadan kalkıyor. Kahramanlık bir sorun ya da bir gerçeklik olmaktan çıkıyor. *Gizli Kale* (1958) de aynı amaçla (metindeki bir-biriyle yarışan seslerin ortadan kaldırılması) *Kan Hükümdarlığı*'ndaki kabus dünyanın yerine, bir peri masalı mantığını koyuyor. Kurosawa'nın hafif bir eğlencelik olarak tasarladığı bu film, bir prens ve sadık bir generalin, klanlarının serveti-

ni geri kazanma çabalarını anlatıyor. Richie'nin gözlemlediği gibi, *Gizli Kale Kaplanın Kuyruğuna Basanlar*'ın pahalı setler ve daha fazla aksiyon içeren, olayı Rokurota'nın klanın hazinesini düşman bölgesine taşımasına yardım eden iki pireli sıradan insanın gözüyle anlatarak dönem filmlerindeki kahramanlık kodlarını tersine çeviren yüksek bütçeli bir yeniden çevrimi gibidir.⁵¹ Kurosawa'nın anamorfik kadrajı ilk defa kullandığı bu film görsel açıdan etkileyici ama genel tonu hiç kayda değer değil. Kahramanlığın toplumsal temelini önemsizleştiriyor çünkü buna etkin bir şekilde meydan okuyan herhangi bir şey yok. Dünyadaki hiçbir güç Rokurota Makabe'yi ısıltılı yazgısından alıkoyamıyor ama öte yandan Rokurota içinde bulunduğu toplumsal dünyanın çalkantılarını Kambei ya da Watanabe'nin yaptığı gibi yapıcı bir şekilde aktaramıyor asla. Sunduğu model teşvik edici ama esasen boş laftan ibaret.

Kurosawa diyalektik tarihsel soruşturma taşının altına elini *Yōjimbō*'ya kadar bir daha sokmamıştı. Artık dönem değişmiştir, şimdi Tokugawa döneminin sonlarıdır ama yapısal sorun aynıdır: kahramansı birey ve tarihsel an arasındaki ilişki. Fakat Kurosawa burada geçmişin aciliyetleriyle doğrudan doğruya haşır neşir olmaksızın, bunları enine boyunca değerlendirmeye ve zıtlıklarını incelemeye çalışmaktansa, *Yedi Samuray*'m ortaya koyduğu cevaplanmamış sorunsala en sonunda verilen bir tepki olarak görülmesi gereken tamamen farklı bir strateji uyguluyor. Tarih sadece inkâr edilmek üzere sahneye çağırılacaktır. Geç Tokugawa döneminin sosyolojik çalkantısı Kurosawa'nın ayrıntılara gösterdiği her zamanki sadakatle betimlenecek ama kahraman tarafından yok edilecektir. Tarih, ayrıntılı bir şeytan çıkarma ayini yapan, dünyayı Kuemon'un ninesinin bir an için gördüğü dehşetlerden arındırmak için zamansallığı ahlaki çerçeveden çıkaran bu filmde, düşmandır.

Bunun nasıl yapıldığını görmek için filmin

başkişisini kendine has, kendine dışarıdan bakan bir gözle (*self-conscious*) bir şekilde sunuşunu kavramamız gerekiyor. *Ikiru* yoğun, araştırmacı ve son derece ciddi bir Brechtvari biçim deneyi yapmış ve bunun aracılığıyla da film kendi kahraman inşasını inceleyip, bu konuda seyirciyle konuşmuştu. Aksine *Yōjimbō Ikiru*'nun ciddiyetinin yerine havai bir kıkırdayış koyuyor ama eşit derecede Brechtvari bir kahraman oluşturuyor ve o tarih perdesini kılıcıyla yırtarken onu keyifle izliyor.⁵² Samuray kahraman Sanjurō yaşadığı zaman tarafından yerinden edilmiş bir karakterdir; bu, ekonomi pirinçten paraya ve kişisel sadakat ve yükümlülüklerle değil malların el değiştirmesi ve kâr hesaplarıyla sağlanan bağlara doğru kaydığı bir dönemde yükselen tüccar sınıfının mevcut toplumsal ilişkilerin mantığını tehdit ettiği bir dönemdi.⁵³ Samuraylar para ekonomisine bağlı hale gelmiş ve çoğu borca saplanmıştı.⁵⁴ Yine de resmi neokonfüçyüsçü ideoloji samurayları sade bir hayat sürmeye ve parayı küçümsemeye sevk ediyordu. Kyūsō Muro *Conversations at Suruga-dai*'de şu uyarıda bulunuyor: "insanın gönlünü eğlendirmesi ya da insanın kendi hayatına aşırı düşkün olduğundan bahsetmesi ya da paraya tapması tüccarlar için uygun olabilir ama samuraylar için değildir."⁵⁵ Muro geleneksel değerlerin tüccar sınıfının gelişmesiyle birlikte yok edilmesinden duyulan kaygıyı dile getiriyor ve "paragözlerin" ve şeytani tutumlarının yayılmasını lanetliyor.⁵⁶

Yōjimbō bu ahlaki öfkeye, Kurosawa'nın tıpkı neokonfüçyüsçüler gibi tüccar sınıfının temsil ettiğini hissettiği yozlaşmanın boyutlarını abartarak komik bir hava katıyor. Bir *rōnin* (hizmet edecek bir efendisi olmayan samuray) olan Sanjurō (Toshiro Mifune) taşrada dolaşmakta, kılıcını bir kâsepirinç karşılığında kullanabileceği bir yer aramaktadır. Tahayyül edilebilecek en yozlaşmış kasabaya girer; rakip kumarbaz çetelerinin kontrol için çarpıştığı bu kasaba-



42. Sanjurô (Toshiro Mifune) *Yôjimbô*'da gözetleme kulesinden katliamın tadını çıkarıyor. Yönetmen Masahiro Shinoda bu görüntüden ötürü Kurosawa'yı eleştirmişti (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

da onu ağzında kopuk bir insan eli taşıyan bir köpek -Kurosawa'nın en meşhur ve kara mizahi görüntülerinden biri- karşılar. Kumarbazlar arasındaki mücadele ayrıca çetelerle ittifak kuran iki rakip tüccar arasında cereyan eden bir çekişmedir. Yaşlı, sefih sake üreticisi Kuemon (Takashi Shimura) gücünü Ushi-Tora'yla birleştirmiş, ipek tüccarı ise Ushi-Tora'nın hasmı Seibei'yle ittifak kurmuştur. Sanjurô her birine muhafız olarak hizmet edeceğini vaat ederek iki çeteyi birbirine düşürmeye çalışır ve böylece birbirlerini yok edeceklerini ümit eder ki sonuçta hakikaten de yok ederler.

Film, ellerinde pazarlarını koruyacak gangsterleri bulunan ve ilkel bir zekâyla, avantaj elde etmenin en iyi yolunun rakipleri öldürmek olduğunun farkına varan tüccarların para hırsıyla kontrol edilen bir kasaba tahayyül ederek, geçmişi şimdiyi eleştirmek için kullanıyor.

Yôjimbô'da tüccarlar geleceği simgeliyor ve kasaba *Kötüler Rahat Uyur* da kınanan çağdaş kurumsal devletin bir mikrokozmosu olarak sunuluyor. "*Yôjimbô*'daki ürkütücü kasaba, çağdaş Japonya'dır."⁵⁷ Ama Kurosawa sadece gerçekleri yeniden inşa etmekle ilgilenmiyor. Alternatif bir mitoloji, tarihin eğer zamansal süreç kötülerin sayıları çok arttığında Maltusvari bir mantıkla yok edilmesini sağlayacak ahlaki bir öge içerseydi nasıl olabileceğine, nasıl olması gerektiğine dair fantastik bir izahat sunmaya girişiyor. *Yôjimbô* tüccar sınıfının felaketini, her gelenekçinin en ateşli rüyasının vücut bulmuş halini sunuyor ve Joan Mellen'in işaret ettiği gibi, sunduğu tüccarlara karşı samuraylar dramı, açgözlülüğün parçaladığı, azılı haydutlar tarafından kontrol edilen ama Sanjurô'nun kılıcıyla dize getirilen bir dünyayı betimleyişi, kapitalizmin sonuna dair bir masal inşa ediyor.⁵⁸ Tüccarlar nihayetinde

de soylarını tükettikleri bir sınıfın üyesi tarafından yok edilmiştir, Kurosawa kendine olayların gerçek gelişiminin olanak tanımadığı bir sonuca ulaşma şansı tanımıştır. Aslında film hem espri anlayışının hem de öz değerlendirmelerinin (self-reflexive meditations) kaynağı olan bir perimasa özelliğine, bir “bir varmış bir yokmuş” havasına sahip.⁵⁹

Sanjurō açıkça hayalleri gerçekleştiren bir figür olarak, ideolojik açıdan samuray hayatının ideallerine zıt değerler takımını ete kemige bürüyen tüccar sınıfının yok edilmesi için gerekli bir biçimsel bir metafor olarak sunulmuştur. Sanjurō kasabaya giriyor, köpek on karşılıyor ve Ushi-Tora'nın haydutları ona gözdağı veriyor. Sake içmek için Gon'un (Eijiro Tono) işlettiği hana giriyor, Gon da ona kasabadaki durumu anlatıyor. Ushi-Tora'nın kardeşi Ino (Daisuke Katō) yanında daha fazla kiralık katille geri dönerken, Gon sokaklarda kol gezen şiddet ve vahşetten yakınıyor. Sanjurō'ya bu kasabada işleri ancak kılıçların yola sokabileceğini ve eğer şiddete maruz kalmak istemiyorsa, kasabayı terk etmesini söylüyor. Bütün bu ölümlerden kâr eden tek zanaatkar olan yan dükkândaki tabutçu bu sahne boyunca çekicini sallıyor. Çekiş sesleri köpeklerle aynı karanlık fonu sağlıyor, dünyanın esasi kötülüğünü, Gon'a göre kadiri mutlak olan kötülüğü ortaya koyuyor. Hiçbir şeyin gangster ve tüccarları ya da onların eylemleriyle davetiye çıkardıkları geleceği durduramayacağına inanıyor. Sanjurō duruma farklı bakıyor. Gülümsüyor ve Gon'a kalacağını, öldürerek para kazandığını ve bu kasabayı sevdiğini söylüyor. Ancak, bütün bu suçluların durdurulmasını sağlayacağını ekliyor. Bunu bir düşün, diyor. Eğer hepsi ölse her şey daha iyi olurdu, diye mırıldanıyor, Masaru Satō'nun müziği uğursuzca gürlerken. Tıpkı diğer Kurosawa kahramanları gibi, Sanjurō da savaşmaya, dünyanın kötülüğüyle kafa kafaya yüzleşmeye karar veriyor ama onlar-

dan farklı olarak, bunu yapmak için ahlaki bir gerekçesi, bağlandığı bir ideali yok. Müdahillliği, diğer Kurosawa kahramanlarının davranışlarının tabiatında var olan ahlaki boyuttan yoksun. Kumarbazları ve tüccarları, sadece eğlenceli olacağı için yok etmeye karar veriyor. Başka bir sebep sunmuyor. Kararının soyutluğu, içerikten yoksun oluşu, esasen biçimsel olan tabiatını ortaya koyuyor. Sanjurō'nun kurnazca bir araç, Kurosawa'nın açıkça gangsterleri yok etmek amacıyla hayal ettiği bir karakter olduğunu ön çıkarıyor. Kurosawa bu hususu vurgulamıştı: “Yakuza dünyası canıma tak etmişti. Bu nedenle, onların kötülüğü ve mantıksızlığına saldırması ve onları alt üst etmesi için Mifune'nin canlandırdığı “süper samuray”ı devreye soktum... Ancak gerçek bir samuraydan çok daha güçlü olan böyle bir samuray bu gangsterlerin alt üst edebilirdi.”⁶⁰

Gon Sanjurō'nun açıklamasına inanmaz bir tavırla cevap veriyor, bunun imkânsız olduğunu, asla başaramayacağını söylüyor. Samuray gülümsüyor ve bunu tek başına yapamayacağını söylüyor, işini onun yerine görmesi için Seibei ve Ushi-Tora'ya ihtiyacı olacağına işaret ediyor. Ama bu sözler bir öz değerlendirme de içeriyor, tarihsel bir figür olarak somut olmadığını, Kurosawa'nın ekonomik yozlaşma ve organize suça bir son verme hayalini ete kemige bürüyen bir kurgu olduğunu gösteriyor. Bunu tek başına yapamaz çünkü somutlaşmak için bir enerji olarak Kurosawa'nın arzusuna ihtiyacı vardır. *Yōjimbō*'yu bu kadar kayda değer bir film yapan şey, Sanjurō'nun yapaylığını vurgulaması ve Kurosawa'nın hayalinin gücünü hafif meşrep bir tavırla kutsamasıdır. Film boyunca samuray bir vekil yönetmen gibi iş görüyor, sanki bir senaryo oluşturur ve bir anlatı organize eder gibi olayları düzenliyor ve yönlendiriyor.⁶¹ İlk önce kendini Seibei'ye satıyor, havaya giren Seibei de Ushi-Tora'ya ögle vakti saldıracağını açıklıyor.

Sokakta toplandıklarında Sanjurō Seibei'yi terk ediyor ve Ushi-Tora'nı grubuna katıldığını ilan ediyor. Daha sonra, tetiklediği hesaplaşmayı daha iyi görebilmek için bir gözetleme kulesine tırmanıyor. Sanjurō olup bitenleri yukarıdan keyifle izlerken, çeteler tereddütle birbirine yaklaşıyor, cesaret gösterileri ani korkaklık ifadelerine karışıyor. Fakat beklenen yıkım, resmi bir soruşturma yapılacağını duyuran bir ulağın gelmesiyle birlikte kesintiye uğruyor, herkes kılıcını indiriyor v her şey yolundaymış gibi yapıyor. Daha sonra, görevli gittiğinde Sanjurō yönlendirme programını yeniliyor, bu da Gon'u sinirlendiriyor; Sanjurō'ya sanki bütün bunlar onun yazdığı bir oyunun parçasıymış gibi davrandığını söylüyor öfkeyle. Sanjurō bunu kabul ediyor ama alçakgönüllülükle, oyunun sadece yarısını kendisinin yazdığını ekliyor.

Fakat film bakış açısını o kadar kısıtlayıcı bir tutumla yönlendiriyor ki, sanki Sanjurō oyunun tamamını yazmış gibi duruyor. İlk çekim, filmin bu bakımdan benimsediği stratejiyi tanımlıyor. Genel bir çekimde uzakta bir sıra dağ görünüyor ve manzara içersinde hiç insan görünmüyor. Ama sonra Sanjurō kadrja giriyor; arkadan o kadar yakın çekiliyor ki sırtı görüntüyü kaplıyor ve uzaktaki dağları tamamen kapatıyor. Daha sonra uzun bir sekansta Masaru Satō'nun müziğiyle senkronize yürüyen samuray arkadan takip ediliyor. Yine o kadar yakından çekiliyor ki, etraftaki manzarayı büyük ölçüde kapatıyor. Filmin başında gösterilen dağlar, boş yollar, terk edilmiş tarlalar ve yerler kahramanın aracılığıyla sunuluyor, ancak o bunların içinden geçerken açığa çıkarılıyor. Kasabayla ilk karşılaşması da bakış açısını kısıtlamanın bir diğer örneğidir. Ana caddede yürürken, onu çok daha büyük kasaba alanı içersine net bir şekilde yerleştiren tek bir geleneksel uzak çekim kullanılıyor. Bu sekan-sın ilk çekimi. Ama daha sonra her çekim bakış açısını olağanüstü derecede daraltıyor. Caddede

yürürken Sanjurō yine arkadan o kadar yakından çekiliyor ki (ki bu aldatıcı bir yakınlıktır, zira telefoto mercek kullanılmaktadır) sırtı neredeyse bütün kadrja kaplıyor. Düşük açılı çekim de onun görsel baskınlığını artırıyor. Anamorfik kadrja'nın darlığı kasabanın ayrıntılarını gizlemek için kullanılıyor. Kadrja'nın büyük genişliğinden ötürü kasabadaki binalar, perdenin Sanjurō'nun sırtının örtmediği her iki köşesinde de görülebiliyor. Ama kasaba mimarisi aslında çok az gözler önüne seriliyor. Kadrja'nın darlığı, yükseklikten yoksun oluşu buna engel oluyor. Neredeyse klostrofobik bir etki yaratılıyor. Bu sekansı açan geleneksel, "nesnel" uzak çekimin parametreleri tersine çevriliyor; görüntü kısıtlanıyor, karakter mimariyi domine ediyor ve uzamı bakış açısı şekillendiriyor.

Sanjurō'nun görsel merkeziliği ayrıca anlatının tasarımı da tanımlıyor. Anlatı da Sanjurō'nun bir uzantısı oluyor. Seibei'nin tarafına katılmayı önerdiğinde patron izin istiyor ve ailesiyle özel olarak görüşüyor. Karısı Orin hizmeti karşılığında ona cömertçe para ödemek yerine samurayı öldürmeleri gerektiğini söylüyor ve infazcı olarak oğlunu aday gösteriyor. Birkaç kişiyi öldürmelisin, yoksa insanlar sana saygı duymaz, diyor Seibei oğluna. Üçü gizli bir odada toplanıyor ama bu konuşmaya tanık oluyoruz zira Sanjurō bir şeylerden şüphelenerek dinlemek için koridordan aşağı inmiştir. Fakat bu konuşma ta ki samuray yerini alana kadar hiç duyulmuyor. Daha sonra, çetelerin sabahın erken saatlerindeki bir buluşması sanki Sanjurō'nun haberi olmaksızın bize aktarılıyormuş gibi görünüyor ta ki sekan-sın sonunda Sanjurō bütün bu süre boyunca orada olduğunu öğrendiğimiz gözetleme kulesinden inene dek. Filmin sonlarına doğru, Ushi-Tora'nın Seibei ve çetesini katledişi ilk başta, Sanjurō orada olmadığı için, kadrja dışında geçen bir olay olarak sunuluyor. Bu esnada Gon Sanjurō tahta bir kutu içersinde kasaba di-

şına kaçırmaktadır. Atılan çığlıkları ve ölenlerin seslerini duyuyoruz. Katliamı görmek isteyen Sanjurō Gon'a onu daha yakına taşımasını söylüyor ve en iyi görüş açısını yakalamak için bir oraya bir buraya gidip geliyorlar. Kamera bize olayı, ancak Gon Sanjurō'yu yanan binanın yanına yerleştirdiğine ve Sanjurō kutudan dışarı baktığında gösteriyor. Film boyunca Sanjurō'nun bildikleri ve bizim bildiklerimiz arasında -bakış açısındaki boşlukların büyütüldüğü ve bunlardan istifade edildiği *Ikiru*'da olduğunun aksine- hiçbir uyumsuzluk olmuyor. Ama *Yōjimbō*'daki bakış açısı kısıtlaması, Sanjurō ve anlatı arasında var olması gereken karşılıklılığı tesis ederek bir Brechtvari öz değerlendirme yaratmayı başarıyor. Tıpkı karakterin Kurosawa'nın fantezisi olması gibi, anlatı da karakterin fantezisidir, düzenlediği ve karşılığında harekete geçebileceği şekilde yarattığı bir olaylar dizisidir.

Kahramanın bu şekilde yönlendirilişine ek olarak, filmin inşa edilmiş, yapay doğası ayrıca ekstrem görsel köşeliliği aracılığıyla da vurgulanıyor.⁶² *Yōjimbō* Kurosawa'nın en geometrik kompozisyonlarından bazılarını içeriyor, bu kompozisyonlarda aşırı bir görsel biçimcilik anamorfik kadraj ve telefoto merceklerle ön plana çıkarılıyor. Sinemaskop kadrajın genişliği, bilhassa, kompozisyondaki önselliği, standart formatla vurgulanamayacak derecede vurgulamak için kullanılıyor. Seibei en güçlü dört adamına Ushi-Tora'nın çetesine ögle vakti saldıracaklarını söylediğinde, dört adam artı Seibei'nin oğlu Yoichirō kadraj boyunca yan yana gösteriliyor. Benzer şekilde filmdeki birçok sokak çatışması yirmi otuz kişilik çetelerin sinemaskop kadraj boyunca yanlamasına yerleştirdiği kompozisyonlar içeriyor ve kompozisyonların doğrusalılığı telefoto merceğin sağladığı düzleştirici perspektifle artırılıyor. Kurosawa bu tip kompozisyonların önselliğini sık sık son derece stilize hareketler ekleyerek, karakterleri kadraja, hareketleri

kameranın görüş eksenine doksan derecelik açı oluşturacak şekilde yanlamasına sokarak vurgulayacaktır. Kamera eksenini sokağa paralel olacak şekilde sokağın ortasına yerleştirilecek ve sonra bir karakter, sokağı ve kameranın görüşünü doksan derecelik bir açıyla ikiye bölerek kadraja girecektir. Bu genellikle karakterin normalde yürümeyeceği şekilde, son derece yapay bir hareket kalıbını gerektiriyor.

Bu doğrusal kompozisyonlardan en iyi şekilde, Seibei ve Ushi-Tora'nın çetelerinin esir değiş tokuşu yaptığı iki sekansın ilkinde faydalanılıyor. Kurosawa iki grubun temel ahlaki benzerliğini görsel olarak ortaya koyan bir dizi karşılıklı, simetrik kompozisyon yaratıyor. Bu sekansı ayrıntılı bir şekilde tasvir etmek istiyorum çünkü filmde hüküm süren görsel biçimciliğin boyutlarını çok açıkça gösteriyor. Seibei'nin çetesi Ushi-Tora'nın iki adamını kaçırmıştır ve Ushi-Tora da iki adamına karşılık olarak Yoichirō'yu kaçırmıştır. Sekans kadraj boyunca bir köşegen olarak uzanan boş sokağın yüksek açılı uzak çekimiyle başlıyor. Kasaba yetkilisi zamanın geldiğini ilan ediyor ve sekansa hâkim olacak karşılıklılık kalıbının ilk örneği olarak Seibei sokağın köşesinden, üst tarafından kadraja girerken, Ushi-Tora kadraja alt taraftan giriyor ve soldan sağa doğru ilerliyor. Sonraki iki çekim de karşılıklı görüntüler sunuyor. Seibei'nin orta mesafeli çekimi (perspektif uzun mercek sayesinde düzleşmiştir) onu kadrajın ortasında Ushi-Tora'ya hazır olup olmadığını sorarken gösteriyor. Ushi-Tora, bir önceki çekimle aynı şekilde kadrajlanmış bir sonraki çekimde cevap veriyor, buradaki görsel benzerlik öylesine kuvvetli ki çekimin değiştiğini sadece değişen kıyafetten anlayabiliyoruz. Daha sonra Ushi-Tora'nın iki adamı ipe bağlanmış Yoichirō'yla birlikte kadrajı sağ taraftan kameranın görüş eksenine 90 derecelik açı oluşturacak şekilde boydan boya geçiyorlar, bir sonraki çekimde de Seibei'nin adamları esirlerini sağ taraf-

tan kadraj boyunca, 90 derecelik bir açı oluşturarak taşıyor. Daha sonra sokağın kuşbakışı uzak çekimine geçiliyor, iki esir grubu kadrajın alt ve üst tarafından aynı anda yürümeye başlıyor. Bunu, Seibei'nin ekibini önsel bir kadrajlamayla doğrudan doğruya kameraya yaklaşırken gösteren bir orta mesafeli çekim izliyor. Bir ters alan geçişi, Ushi-Tora'nın grubunun aynı kompozisyon içerisinde ilerlediğini gösteriyor. Daha sonra yine sokağın kuşbakışı uzak çekimine geçiliyor ama bu kadraj bile kopya ediliyor. Bundan sonra bir diğer kuşbakışı uzak çekime geçiliyor bu çekim 180 derecelik eylem eksenini ihlal ediyor, dolayısıyla sokak şimdi zıt yönde çaprazlama meydediyor. Bu noktada sekansın olağanüstü simetrik özellikleri sona eriyor; Ushi-Tora'nın kardeşi Nosuka (Taysuya Nakadai) silahını çekiyor ve Seibei'nin esirlerini infaz ediyor. Fakat Kurosawa'nın sergileyeceği bir numarası daha var: bütün bu sekans, bir diğer esir değiş tokuşunu sunan ve aynı doğrusal hareket kalıpları ve karşılıklıktan faydalanan bir sonraki sekansta aynen kopya ediliyor.

Fakat bu boş bir biçimsel egzersiz değildir. Sekanslar bir dizi ayna görüntüsü olarak yapılandırılmıştır. Çekimler birbirinin aynasıdır, kompozisyonlar birbirini aynen yansıtır. Her bir çete diğerinin yansımasıdır ve ortak bakışları, suçun kendini beslediği ve sonsuzca yeniden ürettiği dur durak bilmez bir vahşet ve yozlaşma dünyasını tanımlar. Böyle bir vahşetin yansımalarıyla doldurulan dünya, kötülüğün aşırılığı komikleşecek derecede radikalleşirken, bir nevi sapkın aynalar evine dönüşür. Çeteler kılıç yerine devasa çekiçler taşıyan çarpık devler, her şeyi kötü yapmakla böbürlenlen ve yakalandıklarında asılacaklarını ya da kafalarının kesileceğini keyifle bekleyen tuhaf dövmeli toplum karşıtı manyaklarla doludur. Çarpık ve çirkin gangsterler hamamböceği gibi ortalarda cirit atarlar. Bu insan-hayvanlar *Rashōmon*'dan bile daha çarpıcı

bir "sapkın insanbiçimcilik" sergileyen bir insan-sevmezlikle hareket etmektedir. Suçlu ve tüccarların dışındakiler çaresizdir ve dışarıdaki dünyada her yeri kaplayan vahşetten kaçmak için kapıların ardına gizlenmek zorundadır. Kaçma ve saklanma eylemleri o kadar çok tekrar edilir ki, anlatının önemli bir yapısal ögesi haline gelirler. Gon sokaktaki rezil sahneleri hanından gözetler, dışarı çıkmaya cesaret edemez. Yetkili Hansuke ancak kimsenin öldürülmediğinden emin olmak için etrafı kolaçan ettikten sonra dışarı çıkar. Sosyolojik açıdan "normal" yaşamı temsil eden bir çiftçi çifti Ushi-Tora'nın vahşetinin kurbanı olur. Kuemon'un kadını metresi olarak kullanır, adam ise onların yanında yaşamaya zorlanır ama karısını görmeye çalıştığında dövülür. Çift hayatta kalmak için kasabadan kaçmak zorundadır.

Filmin dünyası o kadar tehlikelidir ki insanın yapabileceği tek şey kendini eve kapatmak ve şiddetin içeriye sızamamasını ümit etmektir. Bu, Kurosawa'nın Sanada'nın kliniği ya da yedi samurayın savunduğu köyün alternatif, canlandırıcı bir insani topluluk vizyonu sunduğu diğer filmlerinin aksine, kurtarılmış bölgelerin olmadığı bir dünyadır. *Yedi Samuray*'da haydutların bulunduğu karanlık bölge şimdi her yerdedir. Şiddet ve şiddeti kâr amaçlı olarak sürdüren organize güçler her yerde kol gezmektedir. Bütün bunlar karşısında Sanjurō büyük ölçüde çaresiz. Filmin büyük bir kısmında Gon'la kapıların ardına saklanarak geçiriyor ve başarıya ulaşması için doğrudan yüzleşmeden ziyade hile ve kurnazlığa bel bağlaması gerekiyor. Nihayetinde gangsterler onun aklından geçenleri öğreniyor ve onu feci şekilde dövüyorlar. Sanjurō kaçıp Gon'un hanına sığınıyor ama burası ona güvenlik sağlamıyor. Ushi-Tora ve adamları hanı basıyor ve Sanjurō'yu arıyorlar ve Sanjurō Gon onu bir köşeye sakladığı için kurtulabiliyor ancak. *Sarhoş Melek*'te Sanada benzer bir baskın sırasında gangsterlerle yüzleşip, onları püskürtebilmişti ama burada bu-



43. Gangsterler ve tüccar destekçilerinin şiddeti kasabayı kemirirken, kötülük zincirlerinden boşalmış durumda. *Yōjimbō* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

tün bölgeler, bütün yaşam alanları, bütün insan ilişkileri tüccar gangster ittifakı tarafından istila edilmiş, bozulmuş ya da yıkılmıştır.

O halde Sanjurō nasıl oluyor da üstün gelmeyi ümit edebiliyor? Cevap basit: dünyayı alt üst ederek. *Yōjimbō*'nun sonu ortalığı kasıp kavuran bir şiddet, yangın ve ölüm kıyameti sunuyor. Çılgınca kızıyan bir karşılıklı yıkım mantığı içerisinde Ushi-Tora ipek dükkanlarını ateşe veriyor ve Seibei de buna Kuemon'un sake mahzenlerini patlatarak karşılık veriyor ve sadece kasaba üzerinde hak iddia eden Ushi-Tora ve dokuz adamının sağ çıktığı genel bir yangını tetikliyor. Ama kasabadan geriye bir şey kalmıyor; Kurosawa kamerasını üzerinden dumanlar yükselen binalar ve cesetle kaplı tozlu sokaklar üzerinde gezdirip, ümitsizliğe kapılmış bir tabutçuyu gösteriyor. Artık o kadar ceset vardır

ki iflas etmiştir. Sanjurō ve entrikaları bu nihai katliamı tetiklemiştir ama böyle bir dünyada bunu bu damgalanmış figürden daha iyi kim yapabiliirdi ki? Film, Sanjurō'nun yabancılaşması aracılığıyla, Sanjurō'nun sunduğu çözümün ne kadar yapay, koşullara bağlı ve nihayetinde etkisiz olduğunu açıkça kabul ediyor. Çağın toplumsal çalkantıları onu bağlarından koparmış, bir *rōnin*'e, dalgaların üzerinde ilerleyen bir adama, istediği yere sürüklenen bir başıboş bir gemi enkazına çevirmiştir. Kirli, pespaye, ırasızsız, durmadan kaşınan Sanjurō pis görüntüsüyle ve para isteme alışkanlığıyla samuray adabı muaşeretini ihlal ediyor. Defalarca köpeklerle özdeşleştiriliyor. Açılış sahnesinde onu gören iki çiftçi kan kokusunun aç köpekleri çektiğini söylüyor. Kasabada önüne bir tazi çıkıyor ve Ushi-Tora'nın adamları ona hor gören bir tavırla

köpek diyorlar. Toplumsal durum o kadar kasvetli ve o kadar amansızca yozlaşmıştır ki, kahraman kararmaktan kaçamaz ve damgalanışının izlerini taşıyan tam bir tutunamayana dönüşür. Bu dönüşümü vurgulayan, alenileştiren bir anla filmin başlarında karşılaşırız. Sanjurō hizmetini Seibei'ye satıyor ve o da hemen öğle vakti saldırısını ilan ediyor ama yaşlı muhafız Homma yeni üyenin aldığı yüksek ödemeye içerliyor ve saldırıya katılmaktan kaçınmak istiyor. Arka taraftan sıvışıp, çitin üzerinden atlıyor ve koşup uzaklaşıyor ama ilk önce durup Sanjurō'ya el sallıyor. Homma'nın tanıdık bir gülümseyişi var. *Sanshiro Sugata ve Gençliğimiz İçin Üzülmeyin*'in yıldızı Susumu Fujita, Homma rolünde Toshirō Mifune'ye el sallamaktadır. Bu Kurosawa'nın sinemasının geçmişteki ve mevcut iki kahramanının bulunduğu, kendine gönderme yapan (*self-referential*) bir andır. Fujita Mifune'ye veda edip, yola koyulurken, Kurosawa'nın sineması da gençlik dönemindeki idealist kahramanına veda edip, Mifune'nin ete kemige bürüdüğü yabancılaşmış kişiliğe merhaba diyor. Burada ayrıca geçmişin, Sanshirō'nun çocuksu masumiyeti ve ruhsal bağlılığını besleyebilecek bir dönem olarak daha iyimser bir şekilde kavranışına da veda ediliyor. Bu andan sonra, tarihin gücü bu koşullarla örtüşmeyen bir çerçevede hissedilecektir.

Bu filmin tipik özelliği olan o öz değerlendirme keskinliği (*self-reflexive aucty* ve hazzıyla, sanki kahramansı kişiliğin dönüşüm ve parçalanışını kabul etmek için, Sanjurō daha önce köpeklerle özdeşleştirdiği gibi burada da ölümle özdeşleştiriliyor. Sanjurō Ushi-Tora'dan dayak yedikten sonra Gon onu kasabadan gizlice uzaklaştırıp, yakınlarında sağlığına kavuşabileceği bir tapınak bulunan bir mezarlığa kaçırıyor. Alacakaranlık mezarlıkta Sanjurō Gon'a korkutucu bir şekilde gülümsüyor, afallayan Gon da onun canlıdan çok ölüye benzediğini söylüyor. Sanjurō son dövüş için kasabaya geri döndüğün-

de, ona tabutçunun verdiği, ölü birinin kılıcını taşıyor. Samurayın kılıcı her zaman için en sembolik malı, ruhunun simgesi olmuştur ve hiçbir koşulda ondan ayrılmamıştır.⁶³ Sanjurō için bir cesedin kılıcıyla savaşmak bizzat bir ceset olmakla eş anlamlıdır. Bu onun en yabancılaşmış anıdır ama o zamanki güçleri ancak bu şekilde alt edebilmektedir. Bu gösterişli çarpışma, devasa toz bulutları savaşçıların etrafında dönerken, ana caddede gerçekleşiyor. Sanjurō içlerinden biri tabancalı olan on adamla yüzleşiyor. Tozu havaya kaldıran rüzgârlar Nosuke'nin kimonosundan silahını çektiğinde filmde ilk belirişini haber veren rüzgârlara benziyor. Bu rüzgârlar kasabaya Batı kültürüyle birlikte, savaşçı geleneğini sona erdirecek tüfekleri de getirmiştir. Tüccar sınıfı ülkeyi kontrol edecek ve samurayları mezarlık ve efsanelere havale edecektir. Ama henüz değil, Kurosawa kendi buyruklarını yardıma çağırabiliyorken değil. Tarihsel gerçeklik filmde dikkatli bir şekilde tesis ediliyor, para ekonomisinin yükselişine ve tüfeklerin devreye girişine özen gösteriliyor ama nihayetinde tarihsel gerçeklik inkâr ediliyor ve saldırıya uğruyor. Kahraman tüfegi alt edebiliyor ve "dilekleri yerine getiren bir fantezi"⁶⁴ olan bir katliamda on adamın hakkından gelebiliyor. Bu sadece Sanjurō bir hayal mahsulü bir hayalet olduğu için mümkündür ve Nosuke bunu fark ediyor. Ölmeden önce samuraya daha sonra yine, cehennemin kapısında buluşacaklarına söz veriyor. Sanjurō hem kahraman hem de ölü adamdır, tarihsel ikilemler ve sanatsal kurgular için çözümdür. Cesetlerin üst üste yığıldığı kasabaya göz gezdirirken buranın artık sessiz sakin olacağını söylüyor. Bu mezarlığın sessizliğidir. Kapitalizm alt edilmiştir ama zaman ve dünyanın yok edilmesi pahasına yapılmıştır bu. Bu filmdeki çok sayıdaki yangın ve ölüm birer arındırma aracıdır. Eğer Sanjurō nihayetinde sömürücü bir toplumu temizleyen araçsa, eğer çarpışmada sergilediği ustalıklar

karşısında heyecanlanacak ve nihayetinde sebep olduğu bütün o yıkıma coşkuyla tepki vereceksek, bize ayrıca onun çaresiz karakterler gibi, tarih ve toplumsal bağlamın güçleri onu yok edip, imkânsız bir hayali çözüm aline getirmesinde diye saklanması gerektiği de hatırlatılıyor. Son çekimde Sanjurō yürüyüp uzaklaşıyor, telefoto mercek silüetini bir duvarda uçuşan gölge misali mesnetsizleştiriyor.⁶⁵

Yōjimbō Freud'un "düşüncenin kadiri mutlaklığı" dediği şey uyarınca şekillendiriliyor; bu, dünyaya karşı takınılan, "gerçeğin düşünceyle olan ilişkisine dair kavrayışımıza göre düşünceye gereğinden fazla değer verilmesi gibi görünmesi gereken" bir tavrıdır. "Nesneler aslında onları temsil eden fikirlerin gölgesinde kalır; fikirlerin başına gelen şeyler nesnelerin de başına gelmelidir ve fikirler arasında var olan ilişkiler, şeylerle olan ilişkiler olarak varsayılır."⁶⁶ Freud bunun her şeyin temelinde yatan esas büyü olduğunu, gerçeği istegin kenar çizgileri uyarınca yeniden şekillendirmeye duyulan bir inanç olduğunu öne sürmüştü. Filmde karakterlere musallat olan olağandışı sakatlıklar, Sanjurō'nun yüzleştirdiği canavarlar galerisi, nesnelerin "onları temsil eden fikirlerin gölgesinde kalmasının" sonucudur. *Yōjimbō*'nun dünyasını tanımlayan kâbusumsu şartlar, Kurosawa gangster ve tüccarlardan duyduğu tiksintinin -Tokugawa dönemindeki bir neokonfüçyüsçünün yapmak isteyeceği gibi- onların dünyasını alt etmesine ve silip süpürmesine izin verirken yaşanan bu çalkantıdan kaynaklanıyor. Dahası *Yōjimbō* fantezileri yerine getirişi bakımından Kurosawa'nın, kâr'a olan bağılıklarıyla Japon sinemasının "karanlık çağlarının" başlamasına yardımcı olan stüdyo yöneticileri ve piyasa temsilcileriyle olan kötü şöhretli ve iyi belgelenmiş yüzleşmelerine dair bir alegori olarak da okunabilir. Sanjurō gözetleme kulesinden sahneleri yönlendiren, planları çete patronlarının senaryolarına ters düşen yiki-

cı bir yönetmen olarak sunuluyor. Bu bakımdan *Yōjimbō* Kurosawa'dan etkilenmiş bir yönetmene ait çok benzer bir filmi habercisi olarak görülebilir. *Yōjimbō* Sam Peckinpah'ın *Bana Alfredo Garcia'nın Kellesini Getirin*'iyle aynı işlevi görüyor. Peckinpah'ın filmi de paranın yozlaştırıcı etkisiyle törensel şiddetin arındırıcılığını zıtlştırıyor ve suçluların film yapımcısı ve yatırımcıların sembolleri olduğu bir alegori kuruyor. Tıpkı Kurosawa'nın kahramanı gibi Peckinpah'ın baş kişisi de ona iş veren iş adamından öç almak için mezardan kalkıyor. Paranın yozlaştırıcı etkisine (Kurosawa bu konuya *Yüksek ve Alçak*'ta geri dönecekti) karşı keskin bir hassasiyeti olan her iki yönetmen de bu filmlerde doğaüstü bir kahramanın müdahalesi aracılığıyla çözüm bulmaya çalışmıştı.

Kurosawa bu kahramanın maceralarını bir filmde daha, *rōnin*'in klanlarındaki yozlaşmış yetkilileri kökünden söküp atmaya çalışan bir grup genç, ciddi samurayla karşılaştığı *Sanjurō*'da (1962) takip etmişti. Bu film *Yōjimbō*'dan daha zarif bir komikliğe sahip ve komedinin büyük bir kısmı Mifune'nin canlandığı pis, pespaye samurayla genç samurayların asalet abidesi, erdenli davranışları arasındaki karşıtlıktan kaynaklanıyor. Ama bu film öncülüyle karşılaştırıldığında bir hayli durağan kalıyor ve barındırdığı espri anlayışı da, yine, daha zarif olmasına karşın, niyet bakımından çok daha az radikal kalıyor. *Yōjimbō* hırsı bakımından evrensel, üslup bakımındansa maceracıdır, komikle grotesk olanı ikisinin de gücünü seyreltmeden kaynaştırır. *Sanjurō*'da ise tam aksine Kurosawa'nın ilgilendiği şeyler çok daha mütevazı. Kurosawa samuray filmleri gelenekleriyle inceden inceye alay ediyor, bu filmlerdeki karakterlerin azametli feodal davranışlarını hicvediyor⁶⁷ ama *Yōjimbō*'da yapılan siyasi, tarihsel çözümlemeyi genişletmiyor. *Sanjurō*'da tarih daha az radikal bir şekilde kullanılıyor. Tarih burada sadece olaylar için genel



44. Düelloya hazırlık, Sanjurô ölü bir adamın kılıcını kuşanıyor. *Yôjimbô* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

bir arka fon sağlıyor ve bu bölümde incelenen diğer filmlerin sunduğu eleştirel değerlendirmeye tabi tutulmuyor. Fakat devam etmeden önce hem *Sanjurô* hem de *Yôjimbô*'nun aleni şiddetle-riyle samuray filmlerinde yeni bir abartılı şiddet seviyesinin başlamasına yardımcı olduğunu belirtmekte fayda var. Kopuk kol ve katledilmiş bir samurayın göğsünden fışkıran kan fışkıyesi (bu filmlerde en çok akıllarda kalan görüntülerden ikisi) diğer yönetmenlerin kılıçlı dövüş sahne-lerini çekiş şekillerinin değişmesine katkıda bulunmuştur. Her iki filmde de kanlı şiddet yüceltiliyor, bu nedenle de *Sanjurô*'da filme böyle bir şiddeti eleştiren bir karakter dahil edilerek yapılan şiddeti lanetleme girişimleri aslında işe yaramıyor. Fakat daha sonra Kurosawa böylesine yüceltici bir aşinalıktan geri çekilmiş ve bununla olan bağlarını koparmaya çalışmıştı:

Sanjurô'da iki adam arasındaki son kılıç dövüş için kan fışkırmasını bir deney olarak yapmış-ım. Bu Japonya'da ilk kez yapılıyordu. Bunu bir kere yaptıktan sonra artık bir daha yapmak istemiyorum. Bu iki filme bakan ve ilginç olduklarını düşünen diğer Japon yönetmenle-rin bunlarda ilginç olan şeyi tamamen yanlış anladıklarını hissediyorum: ilginç olan, o kan-lı sahne değil, *Sanjurô*'nun kişiliği-ydi. Ayrıca kan ve bağırsakları alıp, bunlardan filmlerinden istifade etme kararları da seyircinin filmi sevmesini neyin sağladığını da yanlış anladık-larını gösteriyor.⁶⁸

Kurosawa şiddeti bir daha asla bu iki filmde yaptığı gibi yüceltmeyecekti. Konu şiddet olsa bile olumlamlar onun filmlerinin ruhuna gitgi-de daha da ters düşüyordu. *Ran*'deki katliam ke-sinlikle alenidir ama bunu korkuya dönüştüren bir ümitsizlik ve melankoliyle yüklüdür.

Yôjimbô'da *Yedi Samuray*'ın ortaya koyduğu ikilemden çıkış yolunun fantezide yattığı bulun-



45. Sanjurō düşmanı ve alter ego'sunu (Tatsuya Nakadai) alt ediyor. Bu sahne samuray sinemasında şiddetin görselleştirilişinde kilit bir sahne: dakikalar önce Sanjurō'nun kılıcı öylesine derine girmiştir ki, düşmanın göğsü bir kan fıskiyesi eşliğinde patlamıştır. *Sanjurō* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

muştur. Tarih sadece kahkahalarla gülmek için sahneye çağrılacaktır ve bu kahkaha aracılığıyla kahraman ete kemiğe bürünecektir. Fantezinin burada kendine gönderme yapar şekilde (*self-referential*), biçimsel bir öge olarak kullanılması, *Dodeskaden*'deki daha kapsamlı kullanımına işaret ediyor. *Yōjimbō*'nun sonunda kılıcı yozlaştıracı bir dünyanın dehşetlerini ortadan kaldırmış olan Sanjurō yürüyüp uzaklaşarak boşluğa karışıyor. Sanada'nın içine karışabileceği, reform çabalarına nail edebileceği bir kalabalığı vardı. Tam aksine *Yōjimbō*'nun etiği bir yalıtılma etiğidir, yabancılaşmanın yüceltilişidir. Kurosawa buradan hareketle sinemasal projesinin mantığını sadece bir adım ileri taşıyabilirdi, bu projenin hem nihayete erişini hem de ilk çözümlerini temsil edecek bir genişleme olurdu bu. Geçmişin

onun sinemasının ahlaki projesine karşı kullandığı engelleme mekanizmalarıyla baş edemeyen Kurosawa mistik bir şekilde tahayyül edilen bir zaman ve uzamda teselli aramıştı. Mircae Eliade'nin "tarih dehşeti" dediği şeyden kaçma çabası, bir anti tarih, bir aşkınlık arayışına, zamanın akışını dondurma ve acı yükünü ortadan kaldırma girişimine yol açmıştı. Bunu yaparken Kurosawa elindeki son çaresine başvurmuştu. Çağdaş dünya kahramanlarının çabalarıyla alay etmiş ve geçmiş de toplumsal isyankâr için bir alanı açığa çıkarmayı reddetmişti. Tepede şehir falan yoktu. Sığınak olarak geriye sadece anti tarihsel alan kalmıştı ama eğer insan buraya girerse bir daha asla geri dönemeyebilirdi. Müdahil, siyasi bir sanata uzanan yol sonsuza dek kaybedilebilirdi ve aslında olan şey de buydu. Risk

gerçek olmuştı. Kurosawa *Kızıl Sakal*'i çekmek için bu alana girmiş ve geri dönüş yolunu asla bulamamıştı. Bundan sonraki filmlerde bütün kahramanlar ölecek ve karma yasaları geri alınmaz olacaktı.

Kızıl Sakal Kurosawa'nın külliyatı içerisinde eşsiz bir film ve bu filmi yeterli derecede değerlendirebilmek için şimdi analiz çerçevemizi değiştirmemiz gerekiyor. Buradaki ikili gerçeklik, farklı varoluş katmanları hissi başka hiçbir filmde yok. *Ikiru*'da Watanabe'nin kendini parka adaması, önemli olan tek şeyin insanın bu hayatta yaptıkları olduğunun farkına varmasına dayanıyordu. "Aşkın bir üslup" geleneğine dahil oldukları öne sürülen Ozu, Bresson ve Dreyer gibi yönetmenlerin⁶⁹ filmlerinin aksine Kurosawa'nın filmleri her zaman için maddi dünyanın yüzeyine bağlılık sergilemiştir. Fakat *Kızıl Sakal* bir istisna, derinlemesine tinsel olan bir film bu. Duyuların ötesinde, kısa istisnai içgörü anlarında dolaylı ve duygusal olarak kavranabilen bir dünyanın var olduğunu varsayıyor. Acı ve ölüm filmin konusu ve bu ifşaatın aracıdır. Bu, olgusal gerçekliğin yüzeyinin ötesine geçen yeni bir soruşturmadır; Kurosawa'nın bu filmle film tekniğinin sınırlarını zorlamak istediğini söyleyen kastettiği şey bu olabilir.⁷⁰ Bu tip bir sinema eleştirel bir şekilde tartışılması gereken devasa sorunlar ortaya koyuyor. İnsan *Kızıl Sakal*'in çok sayıda barındırdığı yüce görüntü karşısında eğilme ve bütün büyük sanat eserlerinin izah edilemezliğini dile getirme ayarısına kapıldığını hissediyor. Aşağıdaki tartışmada bir görüntünün gizemine değinilmesi gereken yerler olacak. Filmin estetiği böyle bir gizemden besleniyor ve bu gizeme doğru işaret ediyor. Fakat bizim amacımız esasen Kurosawa'nın nasıl olup da böyle eni bir perspektifi benimsediğini, filmin anlatı ve görsel simgelerinin nasıl bir gizem hissi yarattığını ve bu yönelimin neye cevap olduğunu anlamak olacak. Kısacası, bu yeni tinsel estetiğin

başarısızlığa uğrayan maddeci bir sinemanın yerini aldığını göreceğiz.

Kızıl Sakal'in yapım aşaması yaklaşık iki yıl sürmüş ve Kurosawa'nın insanların görmek zorunda kalacağı kadar ihtişamlı bir şey yapmak istediği için, üzerinde en çok çalıştığı film olduğunu belirtmişti.⁷¹ Olay yine Tokugawa döneminde geçiyor. Genç doktor Yasumoto (Yüzö Kayama) üç yıldır Nagazaki'de Batılı tıbbın sırlarını öğrenmektedir. Ulusun profesyonel elit kesiminin bir üyesi olması dolayısıyla kibir ve özgüvenle dolup taşan, Shogun'ın özel doktoru olmak isteyen Yasumoto, sadece fakir insanlara bakacağı bir halk kliniğine atandığını öğrendiğinde çılgına dönüyor. Kliniği *Kızıl Sakal* lakaplı Dr. Niide (Toshirō Mifune) yönetiyor ve film Yasumoto'nun Niide'nin kanatları altında eğitimi, üzüntü, hastalık ve ölümle yüzleşimini ve ahlaki açıdan gelişip, halk sever, kendini adanmış bir hekime dönüşmesini inceliyor. Keiko McDonald bu filmde hoca-öğrenci ilişkisinin sahip olduğu merkezi konuma işaret ediyor.⁷² Kurosawa bu ilişki aracılığıyla savaş sonrası dönemdeki açıkça didaktik olan sinemasına geri dönüyor ama buna yeni bir perspektif ve estetik açılıyor. Film sorumlu yaşamın doğasını -son bir kez daha, yüce bir çerçeve içerisinde- gösterirken, Yasumoto bütün genç Japonlar için model olacaktır.

Film yapısı gevşek ve biçimsiz duruyor. Üç saatten fazla sürüyor ve bir sürü karakter ve alt hikâyeyle dolu. Bundan daha da uzun bir film olan *Yedi Samuray*'in anlatısı tek bir hedefe (haydutların alt edilmesi) kitlenmiş ve bu hedefe doğru ilerlerken, Hollywood yapımlarında görülen sıkı anlatsal yapıyı içerirken, *Kızıl Sakal* klinikteki hastaların hayatlarını ve geçmişteki ve mevcut acılarını incelerken birçok yönde eş zamanlı olarak ilerliyor. Dahası, *Kızıl Sakal*'daki birleştirici fikir öbür dünyaya ilişkindir ve bu filmin ruhun gerçeklerini aydınlatma girişimleri ancak dolaylı olabilir. Bu gerçekler açıkça göz-



46. Yasumoto (Yüzö Kayama) yaşam ve ölümün sırlarını, Kurosawa sinemasının yüce hoca-öğrenci ilişkisi içerisinde Niide'den (Toshiro Mifune) öğreniyor. *Kızıl Sakal* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).)

lemlenmeyip, sadece ima edilmelidir zira bir köyün savunulmasından çok daha soyutturlar. Bu nedenlerden ötürü *Kızıl Sakal* bazen biçimden yoksun bir eser olarak görülmüştür,⁷³ halbuki yapısı sıkı bir düzenleme içeriyor. Bir 19. yüzyıl romanının devasılığı ve dağınıklığına sahip çünkü kapsamlı bir yaşam görüntüsünü kopya etmek ve iletmek konusunda benzer bir çaba sarf ediyor. Bu bakımdan *Kızıl Sakal* bir anakronizmdir. 1960'ların uluslar arası sinemasında, biçimin huzursuzluğu ve kendine gönderme yapan karmaşıklığıyla öne çıkan modernist bir hassasiyet belirliyordu. Godard, Antonioni ve Resnais ve bunların yanı sıra Japonya'nın kendi Yeni Dalgası'nın mensupları⁷⁴ anlatı sinemasının karakter ve anlatının doğrudan doğruya, aracasız sunulması ve dolayısıyla da seyircinin melodramatik durumlara sokulmuş bir karakterle özdeş-

leşmesi gibi geleneklerine meydan okuyarak yeni çığırılar açmışlardı. Bunun aksine Kurosawa *Ikiru* ve *Yojimbo*'da yaptığı türden öz bilinçli biçimsel deneyler yapmakla hiç ilgilenmiyor. En basit insan deneyimleri ve ilişkilerini ele alıyor ve bunu Dickens ya da Dostoyevski'nin romanlarıyla özdeşleştirilen bir 19. yüzyıl duygusallığına başvurarak, modası geçmiş bir çerçevede yapıyor.⁷⁵ *Kızıl Sakal* sık sık barındırdığı melodramdan ötürü kınanmıştır⁷⁶ ve hakikaten de melodramatiktir ama *Oliver Twist* ya da *Raskolnikov*'un tecrübelerinden daha melodramatik değildir. Dickens ve Dostoyevski'ninki gibi Kurosawa'nın melodramı da vizyonunun aciliyetinin bir sonucudur. Ele aldığı malzemeye olan ortak yaşamsal müdahillliği, hararetili duruşu bu duygusal aşırılığı, kötülük ve masumiyet durumlarının ve bunlar arasındaki çarpıcı karşıtlığın betim-

lenişindeki olağanüstü yoğunluğu doğuruyor. Kurosawa filmin senaryosunu yazarken sürekli Dostoyevski'yi düşündüğünü kabul etmişti⁷⁷ ve Rus romancının etkisi bu filmde azami düzeyde olabilir.

Anlatı Yasumoto'nun ahlaki gelişimini inceliyor ve bu eğitimin aşamaları etrafında şekilleniyor. İlk başta kendini beğenmişliği kliniği prestiji düşük ve hiçbir mükafat sunmayan berbat bir yer olarak algılamasına neden oluyor. Yerini alacağı doktor Tsugawa kliniğin berbat olduğunu, hastaların hepsinin kötü kokan, bitli ve pireli varoş insanları olduğunu söylüyor. Yasumoto çok pis bir koku alıyor. Fakirlerin kokusu, diyor Tsugawa ona, Kurosawa da bir koridorda toplaşmış, tıbbi yardım bekleyen bir grup harap insanı gösteren bir çekime geçiyor. Işık ve kadrilama bu grubu aynı sefaleti paylaşan tek bir kütle gibi sunuyor. Niide daha sonra Yasumoto'ya eğer fakirliğin etkileri olmasa buradaki insanların yarısının hasta olmayacağını söylüyor. Kliniğin hastaları, toplumun en dibine düşmüş ve artık kendine bakamayan varoş sakinleri. Yoksulluk filmin her yerinde, bütün hastalara musallat oluyor ve doktorlar ne zaman klinikten dışarı adım atsa yoksullukla karşılaşılıyor.

Fakat Kurosawa bu baskıcı koşullara karşı, daha önceki filmlerin siyasi ve toplumsal çözümler bulma girişimlerinde hezimete uğramalarının bir sonucu olarak, yeni bir tutum sergiliyor. Artık yoksulluğu siyasi bir sorun olarak değil efsanevi ve içsel bir sorun olarak inşa ediyor. Yasumoto'nun gözlerini üzerine çevirdiği yoksullar sessiz, hareketsiz ve acılarına teslim olmuş durumdalar. Hiçbir öfke ya da şiddet sergilemiyorlar sadece teslimiyet ve üzüntü. Yoksulluk, çaresizlik ve aşağılanmaya neden olan, insanları haysiyetsizleştiren akli bir durum olmuştur. (Bu yoksulluk analizinin genel hatları, bu analizin Dostoyevski'nin romanlarıyla olan alakasına dikkat çeken Konstantin Mochulsky'e ait.⁷⁸

Kurosawa'nın bunu Rus romancıdan devraldığı açık gibi.) Niide Yasumoto'ya aslında bunun tedavisinin olmadığını söylüyor. İnsanlar yoksulluğun siyasi bir sorun olduğunu söylerler ama siyaset yoksullar için asla bir şey yapmamıştır. Yoksulluktan kurtulmak için herhangi bir yasa çıkarıldı mı, diye soruyor Niide ve sorunun bundan çok derin olduğunu ekliyor. Hastalığın arkasında her zaman için büyük bir talihsizlik hikâyesi vardır, diyor.

Bu sözler filmde merkezi öneme sahip Kurosawa'nın artık toplumsal bağlamla boğuşma çabasını tamamen bıraktığına işaret ediyorlar. Bu çaba olmasa, daha önceki filmlerin hiçbir yapılamazdı. Ama kişilik ve çevre arasındaki, bu filmlere gerçek bir diyalektik olarak yedirilmiş gerilim şimdi bir karşıtlık olmuştur. Toplumdan geri çekiliş tamamen, iniş çıkışları çok daha önemli görülen ruha odaklanılmasını sağlamıştır. Klinikteki hastalardan biri erkekleri baştan çıkarıp, saç tokasıyla öldüren deli bir kadındır. Çocukken defalarca tecavüze uğramıştır ama Niide onun doğuştan deli olduğunu söylüyor. Başka birçok insan da kötü deneyimler yaşamış ama onun gibi olmamıştır. Daha önce *Serseri Köpek*'te de karşımıza çıkan bu acımasız yargı birçok sonuç doğuruyor. Birincisi, Niide'nin tıbbi uygulamalarını sınırlayan tarihsel kısıtlamalara işaret ediyor; o zamanlar ruh ayrı bir disiplinin odak noktası değildi ve kalıtsal faktörler bağlamında izah ediliyordu. İkincisi ve daha da önemlisi, hastalığın artık ne derece metafiziksel bağlamda kavrandığını açığa çıkarıyor. Hastalık toplumsal faktörlerin değil, talihsizliğin bir sonucu olarak görülüyor. Talihsizliğin algılanışı artık zamanın insanın hayatına kaçınılmaz olarak çile ve acılar getiren bir şey olarak kavranışı içine sıkıca oturtulmuştur. Acı çekmek *Kızıl Sakal*'da tinselleştirilmiştir, içsel bir durumdur. Acı çekmenin sırlarına vâkıf olmak tedavinin önkoşulu ve bu filmin üstlendiği proje olan zamanın tersi-

ne çevrilisinin, tarihin iptal edilmesinin temelidir. Yasumoto'nun Niide'nin hastalarından üçüyle yaşadığı belirleyici karşılaşmalar esnasında öğrenmesi gereken şey budur.

Yasumoto'nun kibri tıbbi teknikle gerçek sağaltımı birbirine karıştırmasından kaynaklanmaktadır. Hatası, tedavinin bedenlere yapılan bir şey olduğuna inanmasıdır. İlk karşılaşması onu baştan çıkaran ve kendisini iyileştirme arzusundan istifade ederek onu neredeyse öldüren deli kadınla karşılaşılıyor. Yasumoto onun rahatsızlık gösterisine kendi yetilerine duyduğu baskın bir inanca dayanarak cevap veriyor ve ölüm anında Kızıl Sakal tarafından kurtarılıyor ve bir sonraki sahnede onun gölgesinin altında uyuyor. Yasumoto'nun eğitimi bir dizi duygusal şok olarak ilerleyecektir ve deli kadın bunlardan ilkinin yaşattığıdır. Fakat diğerleri de yakında gelecektir. Korkunç derecede ilkel koşullar altında yapılan ilk ameliyatına giren Yasumoto hastanın açık yarasına bakmaya dayanamaz ve Niide ona bakışlarını kaçırmamasını emrederek Kurosawa'nın insanın dayanılmaz olanla yüzleşmeye dayanması gerektiği yönündeki buyruğunu dile getirir. Fakat genç doktor henüz bunu yapamaz ve bayılır. Kibrini kıran panzehir acının zedelenmiş dokuya verilen bir tepkiden daha fazlası olduğunu fark etmesidir. Rokusuke adındaki altın parlaticısı karaciğer kanserinden ölmektedir ve Niide Yasumoto'ya onu dikkatle izlemesini söyler. Oda son acı dolu anlarında öksüren ve boğuk sesler çıkaran yaşlı adamın berbat sesiyle dolar ve Yasumoto dehşete kapılarak bir köşeye çekilir ve yere yığılır. Daha sonra kliniğin diğer doktoru Mori'ye Kızıl Sakal'ın bir insanın son, acı dolu anlarının asude olduğunu söyleyebilmesine şaşırdığını söyler ama Mori onun hastaların bedenlerine olduğu kadar kalplerine de baktığı cevabını verir. Yasumoto ölümün acısı ve yalnızlığından korktuğunu ama bir gün onun gibi olmak istediği Niide'nin korkma-

dığını söyler. Yasumoto'nun klinikteki çetin hayata uyum sağlayabilmesi için bünyesine katması ve kendine mal etmesi gereken şey tam da bu acı ve yalnızlıktır.

Ölüm ve öncesindeki acı, Niide'nin klinikteki çalışmasına meydan okuyan sınırdır. Bu doktorların sürekli olarak savaştığı sınır çizgisidir ve acıya karşı durma çabası ölüm muammasıyla da çarpışmalıdır. Yasumoto bu muammaya, Rokusuke'nin kızı kliniğe gelip, annesinin aşığıyla evlenip, babasını reddettiği yönündeki utanç verici, aşağılık hikâyesini anlattığında vakıf oluyor. Yaşlı Rokusuke tek bir kelime etmeden ölmüştür çünkü kızı tarafından sessizlik ve yalıtılmışlığa lanetlenmiştir. Kızı şimdi hatasını telafi etmek istiyor. Babası acı içinde mi ölmüştü? Niide hayır diyor ve Rokusuke'nin kızı zaten böyle olması gerektiğini yoksa hayatın hepten olacağını söylüyor. Yaşlı adamın son anlarında çektiği azabı hatırlayan Yasumoto Niide'nin yalanı karşısında neye uğradığını şaşırıyor. Yasumoto ölüm anını yakından izlemiş ama ölümün eşiği hiçbir sırrı açıklamamıştır. Hiçbir şey ifşa edilmemiştir, ta ki şimdiye kadar. Kurosawa Yasumoto'dan Rokusuke'nin profilden çekilmiş tuhaf bir görüntüsüne geçiyor, boğazı acıyla geriliyor ama hatırladığımız o boğuk sesler çıkmıyor. Görüntüyü tuhaf bir sessizlik kaplıyor. Rokusuke yukarı bakıyor ve yukarıdan aydınlatılıyor, bu da yüzüne azizimsi, mutlu bir hava katıyor ve ahenkli akortlardan oluşan müziğin birden patlak vermesi onun acısını yadsıyor. Bu bir aşkın mucize, ifade edilemez bir derinlik ya da varoluş hakikatiyle bağlantılı olma hissi ileten birçok olağanüstü sahnenin ilki. Bu tip görüntülerde aşına olan şey bir an için yabancı ve rahatsız edici oluyor. Yasumoto'nun hatırladığı bu görüntü gerçek mi yoksa fantezi midir? Bunun ontolojik statüsü açık değildir. Fakat Yasumoto artık kızından Rokusuke'nin acı ve sessizliğinin sebebini öğrenmiş olduğu için, onun ölümü yü-

celmiştir. Huşu uyandırır ve fizikselliği azalırken -bunun önemsiz olduğu sesin olmayışı aracılığıyla gösterilir- ruhsallıkla yüklü bir olay haline gelir.

Yasumoto Rokusuke'den Niide'nin acının ardında talihsizliğin yattığına dair sözlerinin doğruluğunu öğreniyor. Ama Kurosawa böyle bir talihsizliğin nasıl yadsınabileceği ve nasıl üstesinden gelinebileceğiyle ilgileniyor ve Yasumoto'nun son anlarını gözlemlediği bir diğer hasta olan Sahachi örneği aracılığıyla bunun yolunu ortaya koyuyor. Sahachi de merkezinde duygusal sefaletin yer aldığı bir diğer uzun hikâye anlatıyor. Sahachi başka bir adamla nişanlanmış bir kadınla evlenmiştir. Nişanı bozmasından ötürü kendinde utanan ve günahkâr hisseden kadın kendini öldürmüştü. Onun ve diğer adamın acısına kendisinin sebep olduğuna inanan Sahachi kadını kliniğin yanına gömmüştü ve kendini diğerleri için çalışmaya adanmış. Hasta olmasına karşın diğer hastalar için yumurta ve balık almak için çalışıyor. Dostoyevskiesk evrensel sorumluluk anlayışını, herkesin herkesten sorumlu olduğunu anlayışını ete kemige bürüyor. Çok çalıştığı için hastalığı kötüleşmiştir ve artık ölmek üzeredir. Diğer hastalar teselli edilemeyecek derecede üzgündür. Onlar için Saciachi hep başkalarını düşünüp, asla kendini düşünmeyen bir azizdir. Bunlar elbette Kurosawa usulü kahramanlığın tanıdık özellikleridir ama bu kahramanlık gündelik şefkat eylemlerine dönüştürülmüştür. Daha önce hiç sahip olmadığı bir basitlik ve saflık kazanmıştır. Sahachi ölür ama Yasumoto'ya ilham vermiştir. Genç doktor en sonunda, o ana kadar giymeyi reddettiği klinik önlüğünü kuşanır. Bu noktada ona ilk hastası verilir; bir genelevin sahibi tarafından vahşice dövülmüş ve hırpalanmış olan Ootoy adında bir kız.

Tıpkı kahramanlığın gündelik iyiliklere dönüşmesi gibi, insanların çektiği acının algılanışı

da değişmiştir. Artık toplumsal bağlamda analiz edilmeyen bu acı şimdi basitçe kötüdür. Ootoy ezeli Dostoyevskiesk çocuktur, gördüğü kötü muamele Tanrının ve ahlakın varlığına gölge düşürür. Anlamıyorum, diyor Kızıl Sakal. Böyle bir çocuk neden böyle acı çekmek zorunda ki? Kurosawa kahramanının yüz yüze kaldığı görev şimdi metafiziksel kötülükle savaşmaktır ve bu ancak zaman fethedilerek, zamanın yok edildiği aşkın bir uzam yaratılarak yapılabilir. Yasumoto'nun Ootoy'nun bedenini ve aklını iyileştirme çabaları aracılığıyla Kurosawa bu görevin ayrıntılarını tarif ediyor. Genç doktor Ootoy'ya klingen geri kalanından yalıtıldığı kendi odasında bakıyor. Kurosawa Yasumoto'nun ona bakma çabalarını pantomim ve dikkatle kontrol edilmiş müzik aracılığıyla gösterirken aralarında olağanüstü bir mahremiyet ve yakınlık gelişiyor. Yasumoto ona bakıp iyileştiriyor ve sonra kendisi hasta düşüyor ve o da kusursuz bir ahlaki simetriyle, Yasumoto'ya bakıyor. Oda ve etrafını çevreleyen klinik bir iyileştirici güç yumağına dönüşüyor ve aslında, etraftaki dünyanın karşısına bir alternatif olarak konuyor.

Bu ayrımın görselleştirilişi Kurosawa için yeni olan bir uzam anlayışına dayanıyor. Daha önceki hemen hemen bütün filmleri gayet köşeli kompozisyonlar içeriyordu ve bireysel aydınlanma durumları ya da toplumsal yükümlülük ağları için birer metafor olarak düşünülen hareket kalıpları vurgulanıyordu. Bu tasarımın temel özelliği görsel istikrarsızlıktı ve Kurosawa bu hedefe ulaşmak için çeşitli araçlar keşfetmişti. Zıt hareket kalıpları koreografisi bu tekniklerden biriydi; bu koreografide Kurosawa bir yöndeki kamera hareketine başka bir yönde ilerleyen bir silinmeyle ve bir sonraki kadrajda üçüncü bir yönde ilerleyen bir karakterle cevap verebiliyordu. Kurosawa'nın kameraya doğru yaklaşan ya da kameradan uzaklaşan hareketi kadrajı yatay düzlemde ikiye ayıran bir hareketle zıtlıştırdığı



47. Niide ve Yasumoto hırpalanmış çocuğu, Otoyō'yu güvenli kliniğe taşıyor. İnsanların çektiği acı gıttıkçe karanlıklaşan bir dünyada artıyor. *Kızıl Sakal* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

doğrusal hareket kalıpları hüküm sürüyordu. Duragan bir kadrada, farklılık gösteren çizgi ve düzlemlerin gergin bir kompozisyon içerisinde düzenlenmesiyle ulaşılan hareket üstü kapalı olarak var olabiliyordu. Ya da Kurosawa, *Serseri Köpek*'te olduğu gibi, hızlı kurgulanmış çalınca bir hareketlilik içeren sahnelerle, uzak çekimlerle filme alınmış uzun, duragan sahneler arasında gidip gelebiliyordu. Ama bir filmde kullandığı biçimsel strateji her ne olursa olsun, genellikle daha önceki bir kamera yerleştirimini tekrar etmekten kaçınıyor, böylece de birbirini takip eden yeni perspektiflerle sürekli yeniden konumlandırılan seyirci sürekli bir akış halinde olan, sürekli değişen asla aşına olmayan bir perde uzamında buluyordu kendini. Bu görsel çalkantı Kurosawa'nın kendi müdahil duruşunun temel göstergesi, toplumsal ve tarihsel anın aciliyetlerine dahil oluşunun doğal bir uzantısı

olarak görülmelidir. Filmlerindeki parçalanmış uzam, filmlerinin çoğunun irdelediği parçalı toplumsal dönemleri uygun bir şekilde görselleştiriyor ama bu parçalama bir yandan kahramanların yüzleştği ahlaki ikilemleri yaratırken, bir yandan da başarıya ulaşmalarının temelini sağlıyor. Bu filmler defalarca, toplumsal krizin hem kaos ve şiddetli çöküş tehlikesini hem de alternatifler için bir kapı içerdiğini ortaya koymuştur. İstikrarlı bir perde uzamının altının boşaltılması ve tarihsel bir geçiş anında kültürün çözülmesi aynı gösterge zincirinin farklı öğeleridir.⁷⁹ Bunlar Kurosawa'nın kültürüne ve yaşadığı zamana olan müdahillliğini ve iyimserliğinin ne kadar derin olduğunu gösteriyor. Daha iyi bir dünyanın genel hatları, ancak aşına olduğumuz her şey parçalanırken görülebilir. Tıpkı Dostoyevski gibi Kurosawa da her zaman için bir kıyamet sanatçısı olmuştur. Tıpkı Dostoyevski'ninkiler

gibi Kurosawa'nın karakterleri de her zaman için ruhsal felaketin, onları son güçlerine kadar sınavacak, onları ya tüketecek ya da arındıracak ateşlerden geçiren bir ateşten gömleğin eşiginde dolaşırlar. Sık sık *Rashōmon*, *Yedi Samuray*, *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Yōjimbō*'da olduğu gibi, bütün dünya yanıp tutuşma tehdidi altındadır. İster kişisel ister toplumsal olsun felaketten ancak bu yıkım enerjisini başka bir enerjiyle, başka bir güçle karşılayarak kaçınılabilir. Perde uzamının istikrarsızlığı, doğrusal tasarım ya da hareket koreografisi aracılığıyla bölünüşü, bu karşı gücü zincirlerinden boşaltıyor ve Kurosawa'nın sinemasının iyileştirme itkisine işaret ediyor.

Bütün bunlar *Kızıl Sakal*'da değişmiştir. Mücadelenin ciddiyetine ve kaybedilme tehlikesine tanıklık eden patlayıcı görsel enerjilerin yerine Kurosawa şimdi bir ölçülülük ve indirgeme estetiğiyle çalışmaktadır. *Kızıl Sakal* bir duraganlık ve sükunetin, fiziksel uzaklık ve yalıtılmış uzamların hakim olduğu bir filmidir. Filmin anlatısı kliniğin uzamı ve etraftaki dünya arasındaki karşıtlık etrafında inşa edilmiştir ve her bir bölgeyi betimleyen görüntüler tamamen farklıdır. Bu görsel tasarım "mevcut dünyaya bir nevi efsanevi ya da eskatolojik coğrafya dayatmaya" yarıyor.⁸⁰ İyileştirme gücünün aleni olduğu kliniğin içinde karakterler dinginlik içerisinde oturur, yemeklerini düşünceli bir tavırla yer, kitap okur, reçete yazar ya da hastalarının sağlığıyla samimi bir şekilde ilgilenirler. Fakat çok az ilaç dağıtılır. Sağaltım, dış dünyadan çok farklı bir dinginlik, istikrar ve güvenlik bölgesi olan kliniğin özel uzamında bulunmanın sonucudur. Otoyō'nun tedavisi, duygusal yaralarının iyileşebileceği ayrı, rahatlatıcı ve destekleyici bir uzam aracılığıyla gerçekleşir. Kurosawa bu uzamı betimlemek için alternatif bir üslup geliştiriyor. Klinikteki karakterler uzun, kesintisiz çekimlerde konuşuyorlar ve simetrik, dengeli kompozis-

yonlar içinde kadrajlanıyorlar. Birçok sekans tek bir çekimde kaydediliyor, arkalarındaki duvara paralel bir şekilde anamorfik kadraj boyunca yan yana dizilmiş, yüzleri kameraya bakan karakterler sayesinde de önsellik vurgulanıyor. Bu çekimler neredeyse hareketsiz, Kurosawa'nın sinemasında Ozu'nunkinden farklı olmayan bir duraganlık estetiği ortaya çıkıyor. En önemlisi de uzamın, ya karakter ve kamera hareketinin olmayışı ve uzak çekim sayesinde uzatılan dengeli kompozisyonlar ya da kamera yerleştirmelerinin tekrar edilmesi aracılığıyla istikrarlı hale getirilmesidir. Rokusuke'nin kızının Niide ve Yasumoto'ya babasından söz ettiği sahnede Kurosawa karakterlerin yakın çekimleri ve ikili çekimleri arasında gidip geliyor ama sürekli olarak daha önceki, aşına yerleştirmelere geri dönüyor. Dahası Kurosawa genellikle 180-derece eylem eskine de uyuyor, böylece perde yönü bir sabit değer oluyor. Uzamsal ilişkiler daha önce hiç olmadıkları şekilde ahenkli ve öngörülebilir hale geliyor.

Bunun aksine dış dünya bir çekişme ve şiddet dünyasıdır. Dış dünya kısa bir süreliğine sadece Yasumoto ve Niide dışarıdaki hastaları ziyarete gittiğinde, Yasumoto klinikten kaçmış gibi görünen Otoyō'yu aramaya çıktığında ya da Sahachi'nin hatıraları geri dönüşlerle görselleştirildiğinde görülüyor. Bu anlarda da görülen manzara devasa toz bulutları kaldıran sert rüzgârlarla alt üst olmakta, şiddetli yağmurlarla dövülmekte ya da depremler ve toprak kaymalarıyla yarılmaktadır. Bu çalkantılı bölge Otoyō'nun şiddetle maruz kaldığı, Sahachi'nin karısını kaybettiği ve Rokusuke'yle kızının sefil bir hayat sürdüğü yerdir. Acımasız elementlerin ve yıkıcı insan ilişkilerin kıskacındaki dış dünya bir görsel ve duygusal travma bölgesidir. Kurosawa'nın kamerası deprem fırtınalarını, şiddetli yağmuru ve insanların uyguladığı şiddeti kayda geçirerek bu yıkıcılığı vurguluyor. Kliniğin küçük alanı, bu



48. Niide ve Yasumoto Cöhöbo'yu kurtarmaya çalışırken ölüm muamması ve tıbbi bilginin sınırlılığıyla yüzleşiyorlar. *Kızıl Sahal* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

yutucu uzamın dehşetlerine karşı konumlandırılıyor, doktorlar en çok şiddete maruz kalmış bireyleri kanatları altına almak için dışarı çıkıyorlar. Bu uzamlar arasındaki tezat durağanlık ve kaos, ölçülülük ve aşırılık, şefkat ve şiddet ve hepsinden de önemlisi kutsal ve dünyevi arasındaki tezattır. Kliniğin kutsal uzamı ancak etrafını sarmalayan dünyadan yalıtılarak muhafaza edilebilmektedir. Aradaki ayrım “iki varlık alanı” arasındaki ayrımdır: “ortak, genel kullanıma açık bir alan ve etrafını saran şeylerin arasından yukarı yükseltilmiş, etrafı çitlerler çevrilmiş ve bu şeylere karşı korunmuş gibi duran kutsal, özel alan.”⁸¹ Dışarıdan gelecek ihlale istilalar dikkatle önlenmelidir. Genelevin madamı kliniğe gelip Otoyo'yu fahişelik hayatına geri döndürmeye çalıştığı anda, bütün klinik, bütün doktor ve çalışanlar onu kovalamak için birleşiyor.

Dünyanın iki bölgeye (durağanlık ve kutsal ilişkilerin hâkim olduğu korunaklı bir bölge ve tutku, şiddet ve akışın hâkim olduğu aşağılık bir bölge) bölünüşü ayrıca zaman ve tarihin insan ilişkilerinden ayrılışını da getiriyor. Kliniğin dışında, parçalanmış alanlarda tarih hüküm sürüyor. Burası zamansallık ve anlatı bölgesidir, deli kadın, Sahachi, Rokusuke ve kızının deforme edici deneyimlerini içerir ve bu karakterlerin anılarıyla aydınlatılıp, ifşa edilir. Burası şimdi travmayla özdeşleştirilen ve kliniğin uzak durduğu geçmiş içerir. İçerdiği şeyler ancak Rokusuke'nin ölümü ya da Sahachi'nin karısının iskeletini toprağın altından çıkaran toprak kayması gibi aşırı olaylarla açığa çıkar. Geçmişle yüzleşme sarsıcı bir yüzleşmedir ve buna karşılık film tarihi fethetmek ve zamanı tersine çevirmek için kutsal kliniği ve kendi anlatı yapısını kullanır. Otoyo'nun

tedavisi de böyle bir tersine çevirmeden başka bir şey değildir fani dünyanın verdiği hasarı ortadan kaldırma girişimidir. Otoyō genç olduğu için geçmişi SAHachi ve Rokosuke'ninkinden daha az yük taşımaktadır ve girişim başarılı olur. Mevsimlerin geçişi hem Otoyō'nun tedavisi hem de Yasumoto'nun eğitimiyle paralellik taşıyor ve film hastanenin kapısında başlayıp yine hastanenin kapısında sona ererek dairevi bir tasarımı uygulamaya geçiriyor. Filmin sonu bir başlangıçtır. Kurosawa doruk noktasından kasten kaçınarak filmi Yasumoto'nun klinikte kalma kararıyla sonuca bağlıyor ve son görüntüler onun Niide'yle birlikte kliniğin kapısına ve ardındaki hastalara geri dönüşünü gösteriyor. Bu başka bir hikâyenin başlangıcıdır. Filmdeki karların eriyişini, baharın gelişini, bir evlilik törenini ve kliniğin misyonuna olan bağlılığın yenilenişini gösteren son görüntülerle taçlandırılan bu yapı, geri dönüş ve başlangıçları betimleyen bir ikonografiyle zamanı yeniden yaratıyor. Bu Kurosawa'nın geçmiş üzerine düşünürken yöneldiği sığınaktır; geçmişin mirasının feshedilmesi. Film, Mircae Eliade'nin efsane tanımını kullanacak olursak, "zamana dairevi bir istikamet bahşediyor, geri döndürülemezliğini feshediyor." "Her şey her an baştan başlıyor... Hiçbir olay geri döndürülemez ve hiçbir dönüşüm nihai değildir... Zaman sadece şeylerin ortaya çıkışını ve varoluşunu mümkün kılar. Şeylerin varoluşu üzerinde nihai bir etkisi yoktur zira bizzat kendisi sürekli olarak yeniden yaratılır."⁸²

Ölüm bir tersine çevrilebilir. Otoyō'nun sevdiği Chōbō adında bir çocuk ve ailesi kronik açlıktan kurtulmak için fare zehri almıştır. Kliniğe getirilirler, Chōbō ölmek üzeredir. Niide ve Yasumoto'nun ellerinden gelen tek şey, çaresizce eğer sabaha çıkarırsa yaşayacağını söylemektir. Sanki ölecekmiş gibi son bir kez çırpınmaya başlar. Chōbō'yu kurtarmaya kararlı olan ve Otoyō ve kliniğin aççıları, su kuyuları dünyanın mer-

kezine uzandığı için ölmekte olan bir insanın bunlar aracılığıyla geri çağırılabilceği yönündeki eski bir hurafeye uyararak, derin bir kuyuya adını bağırırlar. Onlar bunu yaparken Kurosawa kuyudan aşağı, dünyanın merkezine doğru iner ve aşağıdaki suya bir gözyaşı düşerken Niide Chōbō'nun yaşayacağını açıklar. Bu filmdeki Yasumoto'nun evliliğini ve kliniğe geri dönüşünü anlatan kısa kodadan önceki sonra olaydır ve dolayısıyla yapısal bir önem kazanır. Radikal bir şekilde, iyiliğin gücüne nihai bir kuvvet atfeder. Sadece zamanın feshini değil, ayrıca acı çekmenin kaçınılmazlığını ortadan kaldıran olumlu bir karmanın yaratılışını gösteren filmin mantığını tamamlar. Bu projenin iyimserliği filmin bir iyi niyet zinciri, Niide'den Yasumoto'ya, Otoyō'ya yayılan ve hatta kliniğin aççıları tarafından benimsenen bir ahlaki örneği, tedavi ve sağaltıma adanmış bir yaşam örneğini sunuşunda açıkça görülüyor. Richie Kurosawa'nın iyiliğin gücünün bulaşıcı olacak kadar kuvvetli olabileceğini öne sürdüğüne işaret ediyor.⁸³ Ama Barbara Wolff'un belirttiği gibi, bu önermenin Budist temeline de değinmek gerekiyor.⁸⁴ 13. yüzyılda ahlaki ve davranışsal kaidelere ilişkin yapılan bir incelemede şu uyarıda bulunuluyor: "size iyi davrananlara iyi kötü davrananlara kötü davranmak yanlıştır... Eğer kötüye iyi davranırsanız, o zaman kötü iyileştirilebilir."⁸⁵ Karma zaman içerisinde iyi davranışların iyi bir kadere, kötü davranışların ise kötü bir kadere tekabül ettiğini öne sürüyordu. İyi davranışlar bu hayatta olmasa bile bir sonraki hayatta kesinlikle ödüllendirilirdi "Tanrılar ve Budalar sizin iyi davranışlarınızdan memnun kalacak ve siz bir sonraki varoluşunuzda ödüllendirileceksiniz. Her zaman kötülüğe iyilikle karşılık vererek karmanızı iyileştirmeye çalışın."⁸⁶ Nihayetinde, düzenli olarak iyileşen karma aydınlanmaya, Budalığa, zaman ve acının aşılmasına yol açacaktır.

Kurosawa bu olumlu karma öğretisini yeni-

den inşa ediyor ama karakterlerini zaman ve tarihin kısıtlamalarından kurtararak, bunu bu hattyaktaki bir olasılık olarak sunuyor. Filmin durağanlık ve ölçülülük estetiğinin temeli burada yatmaktadır. Daha önceki filmlerin aksine, satoriye, aydınlanmaya hali hazırda ulaşmıştır. Daha önceki filmlerdeki görsel enerjiyi bu aydınlanmaya ulaşma çabası, ezici toplumsal sömürüye karşı çıkışın harareti yaratıyordu. Filmin başlarında Yasumoto Niide'ye isyan ettiğinde ve klinikten kaçığında kadraj eskiden olduğu gibi enerjiyle doluyor. Kurosawa onun kaçışını bir dizi hızlı kaydırmalı çekimle kayda geçiriyor ama filmde bunlar bir daha kullanılmıyor. Kurosawa istikrarlı, durağan kadraja başvururken, sükunet ve sessizlik hüküm sürüyor. Durağanlık hareketle, Yasumoto'nun karşı çıkışının enerjisiyle kırılmıştı ama filmin bu karşı çıkışın ortadan kalkışını hikâye ediyor ve durağanlığa geri dönüyor. Aslında tedavi diye bir şey yoktur. Yasumoto zamanla Niide'nin siyaseti ve bununla birlikte maddi dünyayı reddedişini kabul etmeye başlıyor. Kaybedilen siyasetin yerine geriye sadece inzivaya çekilmiş ve tefekküre dalmış bir duruşun sunduğu teselliler kalıyor.

Filmin ideali keşişimsi bir idealdir ve bu inziva Kurosawa'nın savaş sonrasındaki müdahilliliğinden kaçışını simgelemektedir. Kurosawa *Kızıl Sakal*'ın bir dönem filmi olmasına karşın çağdaş Japonya'ya dair görüşlerini dile getirdiğine işaret etmişti:

Kızıl Sakal'da betimlediğim berbat gerçekliğin tam da günümüz Japonya'sının gerçekliği olduğunu düşünüyorum. İnsanın gördüğü şeyle, görünüşteki refahla derinlerde yatan gerçeklik arasındaki tezat, uyumsuzluk nasıl açıklanabilir? Elbette eğer sadece son birkaç yıldaki ekonomik büyümeye bakarsanız, halkın yaşadığı bütün sefaleti göz ardı ya da hasıraltı edersiniz. Halk artık siyaset ya da yönetime inanmıyor. Ekonomik büyüme kalıcı olmayacak. Mevcut refah sefalete dayanmaktadır ve çökecektir.⁸⁷

Niide'nin filmde siyaset ve yoksulluğa dair yaptığı gözlemde olduğu gibi, Kurosawa bu toplumsal baskı koşullarını dindirme olasılığı konusunda ümitsiz. "Eğer bir felaket ikliminde yaşasaydık, hâlâ ümit olurdu. Ama gerçekte şeyler olduğu gibi sürdürülüyor. Trajik, feci, tuhaf şeyler sürüp öylece sürüp gidiyor."⁸⁸

Acı ve sömürünün daimiliğine dair bu yeni, hayal kırıklığına uğramış görüş, *Kızıl Sakal*'dan sonraki filmlerin malzemesinin dönüştürülmesine katkıda bulunmuştu. Audie Bock Kurosawa'nın son dönem filmlerini değerlendirirken bunların "didaktik mesafeliliğine" dikkat çekiyor. "*Dodeskaden*'deki gecekondu mahallesi atmosferini çağdaş, zengin Japonya'da bulmak zor, Dersu'nun temsil ettiği doğası bozulmamış insanı ise dünyanın herhangi bir yerinde bulmak zor."⁸⁹ İnsan Kurosawa'nın son dönem filmlerini izlediğinde insan toplumsal reform ümitlerinin hakikaten de öldüğünü hissediyor.⁹⁰ 1950'lerin sonundaki filmlerinde su yüzüne çıkmaya başlayan bu gittikçe derinleşen karamsarlık, paradoksal bir şekilde, Japonya'nın hızlı ekonomik büyüme kaydettiği, devletin toplumsal refah politikalarını üstlendiği ve Japonya-ABD karşılıklı güvenli anlaşmasının gözden geçirilmesi, endüstriyel çevre kirliliği ve hükümetin Narita havaalanını inşa etme çabaları gibi mevzulara odaklanan geniş tabanlı toplumsal protesto hareketlerinin geliştiği bir döneme tekabül ediyor.⁹¹ Yurttaş hareketlerinin 1950'lerde ortaya çıkışına ve 1960 ve 1970'lerde hızla gelişmesine değinen Ward, Japonya'daki yaygın protesto hareketlerinin devlet içersinde demokratik alanlar açtığı ve geçmişte olduğundan çok daha katılımcı ve müdahil bir nüfusa yol açtığı sonucuna ulaşıyor.

Çok daha önemli olan şey ise, başarıya ulaşılması için siyasi eylemi gerektiren amaçlara sahip olan yerel ve ulusal örgütlerin ve yurttaş hareketlerinin yavaş yavaş ortaya çıkmasıydı. 1960 ve 1970'lerde bunların sayısı hızla art-

tı... Japonya'nın yeni demokratik siyasi sisteminin kurumlarından kendi amaçları doğrultusunda istifade ettiler... Bugün ulaşılan sonuç, 1920 ve 1930'ların Japonya'smdakinden siyasi olarak çok daha bilgili, sorumlu ve müdahil bir nüfustur.⁹²

Bu yükselen yaygın aktivizmi Kızıl Sakal ve takip eden filmlerin anlatılarında ve ilgilendiği konular arasında bulmak mümkün değil, bu filmler toplumun iyileştirilebileceğini sert bir dille reddediyor. Kurosawa'nın filmlerinin güncel konularla ilgilenmeyi gitgide reddedişi bir tür oportünizm olarak, hâkim rüzgârla birlikte savrulma eğilimi olarak görülmüştür. Masahiro Shinoda Toshirô Mifune'nin *Yôjimbô*'da gözetleme kulesinin tepesine oturup, aşağıdaki çatışmaları mesafeli bir keyifle izlediği sahnenin Kurosawa'nın kendi duruşu için uygun bir metafor olduğunu düşünmüştü. Shinoda Kurosawa ve onun dahil olduğu yönetmenler kuşağının "herhangi bir siyasi duruşu nihayetinde filmlerini keyifli hale getirmek için seçip seçilmeyeceklerini" merak etmişti.⁹³

Shinoda'nın yargısı elbette Kurosawa'nın eserleri üzerine, hatta savaş sonrası yıllarda çektiği açıkça müdahil filmler üzerine bile bir tabut örtüsü seriyor. Bir sonraki Japonya yönetmenler kuşağı (Yeni Dalga) için Kurosawa'nın siyasi vizyonunun kayganlığı, "hümanist" değerlere saplanıp kalışı, kaçınılması gereken bir şeydi. Bu kayganlığın sonuçlarını kanıtlayan bir şey olarak, Niide'nin Kızıl Sakal'daki konuşması, siyasetin sadece yoksullar için değil ayrıca o esnada derinden duyumsadıkları davalar adına sokaklarda gösteriler yapan çağdaş Japonlar için de yararsız bir şey olduğunu reddediyor. Diğer yönetmenler ise bu protestyo akımlarından ilham almayı tercih etmişti. Desser 1960'larda Japon Yeni Dalga'sının ortaya çıkışını 1960'ta Japonya-ABD güvenlik anlaşmasının gözden geçirilişi sarmalayan devasa protesto hareketlerine bağlıyor.⁹⁴

Bunun aksine, modern Japonya'da demokratik protestonun, çiftçi ya da balıkçıların devlet politikalarına karşı durabileceği gerçek alanların kanıtları elindeyken, Kurosawa filmlerinde geçmiş ve efsanevi alanlara geri çekilmeyi tercih etti. Son dönem filmlerde yeniden güç kazanan kötümserlik hakikaten küstahcadır.

Bu küstahlığın bir ölçütü olarak, Kurosawa montaj estetiğindeki analitik yeteleri uzun plan ve uzak çekimin sağladığı mesafe için, bir kenara bırakmıştı. Bu andan sonra bu tekniği dünyayı uzaktan düşünmek için kullanacak ve bu gittikçe tuhaflaşan bir dünya, bir düş dünyası (*Dodeskaden*), arkadya benzeri bir cennet dünya (*Dersu Uzala*) ve ezici ümitsizlik dünyası (*Kagemusha, Ran*) olacaktır. Gelecek ümidi gibi siyaset de ölmüştü. Hayatın bir düş ve çabaların bir yanılsama olduğunun vurgulanışı ve çaresizlik ve kaderciliğin onaylanmasıyla birlikte, geri kalan filmleri olumsuzculuk kaplamış ve bu da müdahillikten kaçıldığını doğrulamıştı.

Notlar

- ¹ Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, 1. cilt, ed. Jonathan Ree, çev. Alan Sheridan-Smith (Londra: Verso, 1982), s. 148.
- ² Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, s. 43-44; Satô, *Currents in Japanese Cinema*, s. 131-139.
- ³ Bkz. Donald Richie, *Ozu* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1974)
- ⁴ Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, s. 42.
- ⁵ Bock, *Japanese Film Directors: Mizoguchi ve feminizmi* s. 40-51'de değerlendiriyor.
- ⁶ a.g.e. s. 48.
- ⁷ Bu kesinlikle Mizoguchi'ye dair geniş kabul gören görüş değildir. Filmleri ayrıca keskin bir toplumsal eleştiri olarak da yorumlanmıştır. Bkz. örneğin Mellen, *The Waves at Genji's Door*, s. 252-269.
- ⁸ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 97.
- ⁹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 28.
- ¹⁰ a.g.e. s. 29-30.
- ¹¹ a.g.e. s. 64-68.

- ¹² a.g.e. s. 81.
- ¹³ a.g.e. s. 114.
- ¹⁴ Will Wright birbiriyle çekişen silahör gruplarını konu alan "profesyonel" Westernleri değerlendiriyor, *Sixguns and Society* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1977), s. 85-123, 164-184.
- ¹⁵ Anderson, "When the Twain Meet," s. 55-58.
- ¹⁶ *Motion-picture*: İngilizcede film anlamına gelen bu ifade üzerinden bir kelime oyunu yapılıyor. (çn)
- ¹⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 103.
- ¹⁸ McMullin, *Buddhism and the State*, s. 63.
- ¹⁹ Hall, "The Castle Town and Japan's Modern Urbanization," s. 172.
- ²⁰ George Elison, "The Cross and the Sword," *Warlords, Artists and Commoners*, ed. George Elison ve Bardwell L. Smith (Honolulu: University Press of Hawaii, 1981), s. 56.
- ²¹ Örneğin bkz. John Whitney Hall, "Japan's Sixteenth-Century Revolution," *Warlords, Artists and Commoners*, s. 7-21.
- ²² "Büyük Birleştiriciler" terimi Hall tarafından a.g.e. s. 7'de kullanılıyor.
- ²³ Bu sistemleştirme Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japanese Tradition*, s. 385-391'de değerlendiriliyor.
- ²⁴ a.g.e. s. 386.
- ²⁵ Yakir, "The Warrior Returns," s. 56.
- ²⁶ a.g.e.
- ²⁷ Filmden bütün haydutlar öldürülüyor. İçlerinden bir kaçıyor ve Kikuchiyo yanlışlıkla öldürüldüğünde şefin yanında olan adam ortadan kayboluyor. Onun öldürüldüğünü görmüyoruz. Bu hususa dikkatimi çektiği için Michael Jack'e teşekkür ederim.
- ²⁸ Bu tür bir yorum için bkz. Frederick Kaplan, "A Second Look: Akira Kurosawa's *Seven Samurai*," *Cineaste* 10 (Kış 1979-80): 42-43, 47.
- ²⁹ Dessler, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 83. Bu mesel için bkz. Suzuki, *Zen And Japanese Culture*, s. 128-129.
- ³⁰ Buna dikkati Michael Jack çekmişti.
- ³¹ Zeami bu ayrımı *On the Art of the Nō Drama*, s. 71'de değerlendiriyor.
- ³² Melen, *The Waves at Genji's Door*, s. 92.
- ³³ Dessler bu görüntüyü Kurosawa'nın köylülere karşı tutumundaki muğlaklığı gösterdiğini, hem onların sefaleti betimlediğini hem de onların alay ettiğini düşünüyor. *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 81. Ama bu kompozisyon tamamıyla biçimsel anlamda, Kurosawa'nın katıksız görsel soyutlamaya olan Eisensteinvari hayranlığının bir diğer örneği olarak da değerlendirilebilir.
- ³⁴ Silver bu çekimi genel olarak Kurosawa'nın görsel metaforlar inşa edişi bağlamında değerlendirmişti. *The Samurai Film*, s. 48.
- ³⁵ Nakane, *Japanese Society*, s. 83.
- ³⁶ Melen, *Voices from Japanese Cinema*, s. 56.
- ³⁷ Melen, *The Waves at Genji's Door*, s. 97.
- ³⁸ Carmen Blacker, "Millenarian Aspects of the New Religions in Japan," *Tradition and Modernization*, s. 563.
- ³⁹ Mitsuru Hashimoto geç Tokugawa dönemindeki köylü ayaklanmalarının sosyoekonomik çerçevesini ele alıyor. "The Social Background of Peasant Uprisings in Tokugawa Japan," *Conflict in Modern Japanese History*, ed. Tetsuo Najita ve J. Victor Koschmann (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982), s. 145-163.
- ⁴⁰ Irokawa, *The Culture of Mei ji Period*, s. 265.
- ⁴¹ Dessler, *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 87-88.
- ⁴² Dessler da bu karakterleri ele alırken benzer bir tespit yapıyor.
- ⁴³ Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, s. 125-139.
- ⁴⁴ Sansom, *A History of Japan*, s. 1:6.
- ⁴⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957, yeniden basım 1973) s. 207.
- ⁴⁶ Dessler Kurosawa'nın samuray filmlerinin "bir hudutta, çizgilerin fizikselinden çok ahlaki olduğu bir hudutta geçtiğini" öne sürüyor. *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 77.
- ⁴⁷ Anderson, "When the Twain Meet," s. 56.
- ⁴⁸ Noel Perin, *Giving Up the Gun* (Boulder, CO: Shambhala, 1979), s. 25.
- ⁴⁹ Alain Silver bu son çekimin önemine değiniyor, aynı şeye, filmin yedi samurayın Sengoku dönemiyle olan ilişkisini sembolik olarak ele alınışını değerlendiren Joan Melen da değiniyor. Bkz. *The Samurai Film*, s. 48-49 ve *The Waves at Genji's Door*, s. 98-99.
- ⁵⁰ Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 208.
- ⁵¹ David Dessler yedi samurayın başarısızlığının, estetik ve siyasi bir strateji olarak savaş sonrası hümanizminin başarısızlığının simgesi olduğunu öne

- sürüyor. *Eros plus Massacre*, s. 22.
- ⁵¹ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 135, 137.
- ⁵² Alain Silver Sanjurō'yu diğer Kurosawa kahramanlarıyla karşılaştırıyor ve Sanjurō'nun "kişisel ve toplumsal alışverişin karmaşık dokusunu" yırtıp geçmek için zekasını ve kılıcını kullandığını belirtiyor. *The Samurai Films*, s. 53.
- ⁵³ Thomas C. Smith Tokugawa dönemindeki toplumsal ve ekonomik gelişmeleri değerlendiriyor, *The Agrarian Originss of Modern Japan* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1959, yeniden basım 1965).
- ⁵⁴ W.G. Beasley, "The Samurai Tradition," *Imperial Japan 1800-1945*, ed. Jon Livingston, Joe Moore ve Felicia Oldfather (New York: Pantheon Books, 1973), s. 18.
- ⁵⁵ Tsunoda ve diğerleri, *Sources of Japanese Tradition*, s. 429.
- ⁵⁶ a.g.e. s. 431, 432.
- ⁵⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 151.
- ⁵⁸ Mellen'in filme ilişkin değerlendirmeleri için bkz. *The Waves at Genji's Door*, s. 22-26.
- ⁵⁹ McDonald filmdeki bazı kendini referans alan özellikleri "Swordsmanship and Gamesmanship," s. 195'te değerlendiriyor. Diğer başka kişiler de bu özelliklere değinmiştir ama vurgulanması gereken bunların feyiz aldıkları bağlamdır (*Yedi Samurai*'ın ortaya koyduğu cevaplanmamış sorular).
- ⁶⁰ Melen, *Voices from the Japanese Cinema*, s. 57.
- ⁶¹ Joseph Anderson ("Japanese Swordfighters and American Gunfighters," s. 13) Sanjurō'nun aksiyonu ve olayları sanki yönetmenmiş gibi düzenlediğini belirtiyor. Desser (*Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 104) filmdeki "eylem ve gözlem" arasındaki, Sanjurō'nun bir olayı tetikleme ve sonra da arkasına yaslanıp bunu izleme eğilimi arasındaki gerilime dikkat çekiyor. Richie (*The Films of Akira Kurosawa*, s. 153-154) filmin eylem, hareket ve müziği teatral bir tavırla kullandığı söylüyor. Bu teatrallık, eylem ve gözlem arasındaki bu gerilim, Kurosawa'nın ahlaki arzularıyla itaatsiz bir dünyanın çarpışmasının şekillendirdiği biçimse bir yapı olarak ve de 1970 ve 1980'lerde çektiği filmlerde görülen üslup ve hareket somutlaşmasının habercisi olarak görülmelidir.
- ⁶² Bu köşelilik yorumcuları büyülemiştir. Bkz., örneğin, McDonald, "Swordsmanship and Gamesmanship," s. 193 ve Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 152-153. Richie bunu kameraman Kazuo Miyagawa'ya atfediyor ama gördüğümüz gibi Kurosawa filmlerinde bu tip özelliklerden her zaman için keyif almıştır.
- ⁶³ Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, s. 89-95.
- ⁶⁴ Melen, *The Waves at Genji's Door*, s. 25.
- ⁶⁵ Silver, *The Samurai Film*, s. 53.
- ⁶⁶ Sigmund Freud, *Totem and Taboo. The Basic Writings of Sigmund Freud*, ed. A.A. Brill (New York: The Modern Library, 1938, yeniden basım 1966), s. 873.
- ⁶⁷ Bu konuda bkz. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 160.
- ⁶⁸ Yakir, "The Warrior Returns," s. 56-57.
- ⁶⁹ Paul Schrader, *Transcendental Style in Film* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1972).
- ⁷⁰ Richie, *The Films of Akira Kurosawa* s. 171.
- ⁷¹ a.g.e.
- ⁷² McDonald, *Cinema East*, s. 71-87.
- ⁷³ Joan Mellen "biçimsiz" tabirini kullanmıştı. *The Waves at Genji's Door*, s. 99.
- ⁷⁴ Desser Japonya'daki Yeni Dalga'yı ayrıntılarıyla ele alıyor, *Eros plus Massacre*.
- ⁷⁵ Hem David Wilson he de Donald Richie Kızıl Sakal'ı değerlendirirken Dickens'tan söz etmişti. Bkz. Wilson, "Red Beard," *Monthly Film Bulletin* 36 (Ocak 1969): 3: Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 175, 177.
- ⁷⁶ Richie melodram suçlamasına karşı bir savunma yapmaya çalışıyor, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 175.
- ⁷⁷ a.g.e. s. 171.
- ⁷⁸ Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work*, s. 34.
- ⁷⁹ Bu ipucunu Siegfried Kracauer'den alan George Wilson hızlı toplumsal dönüşüm dönemlerinin "nüanslarını yakalayacak uygun bir birleştirici anlatı formu yaratmanın zorluğu"na işaret ediyor. "Pursuing the Millenium in the Meiji REstoration," *Conflict in Modern Japanese Society*, s. 194, dipnot.
- ⁸⁰ Blacker, "Millennarian Aspects of the New Religions," s. 587.
- ⁸¹ Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, 2. cilt, çev. Ralph Manheim (New Haven, CT: Yale University Press, 1955, yeniden basım, 1977), s. 85.

- ⁸² Mircae Eliade, *The Myth of Eternal Return*, çev. Willard R. Trask (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954, yeniden basım, 1974), s. 89-90.
- ⁸³ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 175.
- ⁸⁴ Wolff, "Detectives and Doctors," s. 86-87.
- ⁸⁵ Sansom, *A History of Japan*, 1:435.
- ⁸⁶ a.g.e.
- ⁸⁷ Mesnil, *Kurosawa*, s. 105.
- ⁸⁸ a.g.e.
- ⁸⁹ Bock, *Japanese Film Directors*, s. 180.
- ⁹⁰ Mellen Richie'nin *The Films of Akira Kurosawa*'sının genişletilmiş baskısındaki makalelerinde Kurosawa'nın daha iyi bir dünya yaratma yetisine olan inancını kaybedişine değmiyor, s. 189.
- ⁹¹ Bkz. Apter ve Sawa, *Against the State*; McKean, *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan* ve Scalapino ve Masumi, *Parties and Politics in Contemporary Japan*. Tadao Satō Kurosawa'nın anarşist vizyonlarının savaşın yaralarını sarmış bir Japonya'yla örtüşmediğini öne sürüyor. *Currents in Japanese Cinema*, s. 121.
- ⁹² Robert E. Ward, "Conclusion," *Democratizing Japan*, s. 429.
- ⁹³ Nobuyuki'nin Masahiro Shinoda'yla yaptığı röportaj, *Japan New York* 10 (Ocak-Şubat 1980), Kyōko bu açıklamayı yayımlanmamış bir müsveddede alıntılanmıştı.
- ⁹⁴ Desser, *Eros plus Massacre*, s. 31.

GEÇİŞ YILLARI

Zafer günleri / Gitti gelmez / Rüyalarım kayboldu / Bu derme çatma kulübeyi terk edeceğim gün / Yakında gelecek hiç şüphesiz.

Heike Masalı'

Yamoto'nun Kızıl Sakal'la birlikte kliniğe dönüşüne Beethoven ve Brahms'tan devşirilen muzafferane bir müzik eşlik ediyordu ve Joan Mellen'in işaret ettiği gibi, bu filmin sonu Kurosawa'nın kariyerinin majör, en önemli bölümünün kapanışıydı.² Kurosawa'nın 1940'lerden beri izini sürdüğü konu ve biçimlerin en üst ifadesiydi. Kızıl Sakal'dan sonraki dört yıl başarısız projelerle, gelecekteki filmlere bütçe bulamamakla ve yaptıkları deneyler ve biçimi radikal bir şekilde sorgulayışlarıyla Kurosawa'yı beslemiş olan sinemasal gerçekçilik ve toplumsal müdahillik gelenegini reddediyor gibi duran daha genç yönetmenlerle yaşanan, gitgide artan gerilimlerle geçmişti. Ōshima ve diğerlerinin filmlerinde alternatif, şeffaf olmayan, siyasi ve sinemasal açıdan kendine dışarıdan bakan (*self-conscious*) film çekme usullerinin olgunlaşması, Kurosawa'nın sinemasını çok gerilerde bırakmış ve sınırlarını fena halde dar gözükecek şekilde açığa çıkarmış gibiydi. Kurosawa'nın *Ikiru*'daki manipölasyonları en azından üstü kapalı bir şekilde Brechtvari idi ve sinemaya Noh tiyatrosu ve sumi-e resminin oyunculuk ve kompozisyon usullerini aşıladığı *Kan Hükümdarlığı*'ndaki sinemasal deneyi geleneksel estetik değerlerin yüceltilişi ve çözülmesi etrafında dönüyordu. Bunun aksine Ōshima'nın biçimi alt üst edişi açıkça siyasiydi ve Godard'ın sineması gibi, mimesis yanılsamalarına karşı durmak için sık sık aleni Brechtvari araçları kullanıyordu. Kurosawa'nın

sineması ve diğer modernist yönetmenlerin temsil ettiği karşıt eğilim arasındaki boşluk kapatılmaz gibi duruyordu. Kuşak ayrılığı Kurosawa'nın canını yakmıştı. Daha yeni yönetmenler kuşağıyla iletişim kuramaması konusunda şu gözlemde bulunmuştu: "Onlarla arkadaş olmak istiyorum ama bir nedenle onlar benden kaçınıyor. Bazıları üslubumun eski moda olduğunu ve bazıları da altı üstü yaşlı bir adam olduğumu ve ilgiye değer olmadığını söylüyor. Bana sorarsanız yaşlanmak kronolojik yaşla değil, yetenekle ve bu yeteneği nasıl kullanabildiğinizle alakalı bir şeydir."³

20th Century Fox yapımı *Tora! Tora! Tora!*'ya olan katılımının başarısızlığının ardından Kurosawa başka bir projeyi finanse edememişti, ta ki üç yönetmenle bir araya gelip bağımsız şirket Yonki no kai'yi (Dört Silahşör) kurana dek. Diğer ortaklar Keisuke Kinoshita, Masaki Kobayashi ve Kon Ichikawa'ydı ve şirket sinemayı yönetmenin mecrası olarak yeniden canlandırmak üzere kurulmuştu. Kurosawa şirketin misyonu ve kaderini şöyle tarif ediyor: "Japon sinemasının 'çekirdeği' olmak için bir grup oluşturmak istedik. Filmler için her aşamada savaşılmaksızın film yapmak istedik. Gayet idealist bir şekilde yola koyulduk, *Üç Silahşörler*'e Dartanyan'ı eklersek "Dört Silahşörler" olacağımızı düşünüyorduk. Bunun Japon sinemasını kurtarmanın bir yolu olduğunu düşünüyorduk. Hepimiz güçlü bireysel kişiliklere sahip olduğumuz için şirket battı."⁴

Dodeskaden (1970) şirketin ilk ve tek prodüksiyonuydu ve ticari açıdan başarısız olmuştu. Şirket kapanmıştı ve Kurosawa takip eden

on yılda Japonya'da başka bir film daha yapmayacaktı. *Dodeskaden* kariyerinin kritik bir aşamasında yapılmıştı. Kızıl *Sakal*'da Kurosawa sinemasının mantığını nihayetine erdirmişti, bu esnada da Ōshima, Shinada ve diğerlerin temsil ettiği karşıt gelenek, sinemayı Kurosawa'nın götürdüğünden farklı bir yöne götürüyordu. Film çekmeden geçirdiği uzun süreden, "*Tora! Tora! Tora!*" felaketinin ününe verdiği zarardan ve gerçekçilik karşıtlarının ona meydan okumasından sonra, *Dodeskaden* ister istemez haddinden fazla sembolik önem kazanmıştı. Bu eski bir üstadın sinemaya dönüşüydü ve Japon Yeni Dalga sınıfın radikal biçimlerine bir cevap niteliğinde bile olabilirdi. Kurosawa nasıl bir film yapacaktı?

Varoş sakinlerinin epizodik bir portresi olan *Dodeskaden* bir milyon doların altında bir bütçeyle ve yirmi sekiz gün gibi kısa bir süre içerisinde çekilmişti⁵ ki bu Japonya'nın en yüksek bütçeli yönetmeni olarak bilinen biri için şaşırtıcı bir başarıydı. Kurosawa filmi "kısmen, deli olmadığımı ispatlamak için," yani efsanevi mükemmeliyetçiliğini marazi boyutlara ulaştığı yönündeki söylentileri susturmak için çektiğini kabul ediyor.⁶ Bu film daha önceki hiçbir Kurosawa filmine benzemiyor ve birkaç kaydırmalı çekim ve arada sırada telefoto merceğin kullanılması dışında, Kurosawa'nın üslupsal imzalarından yoksun.⁷ Dahası, standart perde formatına ilk kez burada geri dönüyor; bu 1957'deki *Daha Derin*'eden beri sinemaskopla çekmediği ilk filmidir. Filmlerinin tipik özelliği olan parçalı kurgu ve köşeli kompozisyonlar uzun planlara ve karakterlerin kadraj içerisinde daha dengeli bir şekilde düzenlenişine yapılan bir vurguyla yumuşatılmıştır. Perde uzamı artık algısal rahatsızlığın bir uzantısı değildir. Kompozisyon ve kamera hareketinin etkisi asgari bir yer tutuyor ki bu onun sinemasında nadiren görülen bir şeydir ve Kızıl *Sakal*'da elde edilen başarıdan farklıdır. Kızıl *Sakal*'da da montaj estetiği kasten kısıtlanmıştı ama Kurosawa'nın

kadrajları önsellik ve doğrusallığı vurgulamış, böylece de görüntülerin yapaylığına yapılan vurgu muhafaza edilmişti. *Dodeskaden*'in biçimsel yapısı Kurosawa eserlerindeki iki üslupsal itkiye de sergilemiyor. Ne filmlerinin tipik özelliği olan montaj estetiğinin pervasız, saldırgan enerjisi, ne de geometrik, hareketsiz, önsel kadrajlamaların sert indirgemeciliği söz konusu.

Yine de bu görsel açıdan deneysel bir film ama bu deneysellik kamera yerleştirmesi ya da kurgudan kaynaklanmıyor. Bu Kurosawa'nın ilk renkli filmidir ve bu yeni biçimsel öğeyi anlama girişimidir. *Dodeskaden*'de Kurosawa doğal çevrenin kısıtlamalarından kurtuluyor ve sıcak temel renklerle dolu, kıyafetlerin, binaların ve manzaranın her tür vahşi renk tonuyla parıldadığı gösterişli, dışavurumcu bir üslubu yüceltiyor. Kurosawa setlerini, oyuncularının yüzlerini boyamış ve hatta gökyüzü, güneş ve ayı gösteren yapay arka planlar resmederek, bunlara filmin çizgifilmsi, sanrısız özelliğine uygun canlı bir parlolu katmıştı. Başta, renkli filmi anlamadığına inandığı için, renk kullanmaya yanaşmamış. Fakat *Dodeskaden*'i çeken kameraman Takao Saitō'yla tanıştığında onun renk tekniğine dair araştırmaları kendi gittikçe artan kavrayışına uyduğunu hissetmişti.⁸ Yeni öğeyi kullanmaya karar veren Kurosawa bunu öyle yoğun bir şekilde kullanmıştı ki, filmin biçiminin en baskın öğesi haline gelmişti. Kamera kullanımı ve kurguda namevcut olan saldırganlık ve kendine dışarıdan bakma (*self-consciousness*), renk kullanımında açıkça görülüyor. "*Dodeskaden* benim için bir nevi renk deneyiydi. Benim ilk renkli filmimdi ve her tür şeyi denemiştım: setler bir yana, yeri bile boyamıştım. Bu karakterleri o çok kısıtlı mekânları içerisinde ele almak için, bu mekânı öne çıkarma amacıyla mümkün olduğunca renk kullanmalıydım. Bilinçli olarak çok deneysel davranıyordum."⁹ Filmdeki tasarım son derece hummalı, yoğun ve sık sık komik derecede



49. Rokuchan hayali tramvayını gece kondular arasında sürerken ruhu fantezilerle kabarıyor. *Dodeskaden* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

abartılı. Karakterler arasında, sokakta karşılıklı olarak oturan iki işçi ve karıları da var. Her bir ailenin kıyafetleri evlerinin ön cephesinin rengiyle uyumlu. Kırmızı evde oturan işçi kırmızı bir kazak, soluk sarı evde oturan işçi ise soluk sarı bir kazak giyip, bir bandana takmış, karısı ise evlerinin cephesinden çaprazlama geçen şeritlere benzeyen siyah şeritler bulunan bir eşofman üstü giymiş. Bunda gizli bir anlam yok ama karakterler eşlerini değiştirdince iş komikleşiyor. İçkili bir geceden geri dönen kocalar hangi eve gireceklerinden emin değiller, üstü kapalı olarak kabul edilmiş sadakatsizliklerine riayet etmek zorundalar ama kıyafetlerinin ve yeni evlerinin rengi arasındaki uyumsuzluk onların kafasını karıştırıyor.

Renk sahneleri yapılandırıyor, genç bir kızın kıpkırmızı çiçekler üzerinde yatarken amcası tarafından cinsel tacize uğradığı sahnede

olduğu gibi. Kurosawa'nın renk kullanımındaki deneyselliği nedensiz değil zira rengin zenginleştirilmesi, bu mahalleye damgasını vuran yoksul yaşam koşulları, asgari yiyecek ve giyecek seviyesine ironik bir tezat teşkil ediyor. Maddi yoksunluk ve estetik abartı, ekonomik yoksulluk ve üslupsal aykırılık arasındaki bu uçurumda hem *Dodeskaden*'in yaptığı toplumsal eleştiri hem de çağdaş ümitsizliği bulunabilir. Film eleştirel bir toplumsal alegori inşa ediyor ama bu hiç fark ettirilmeden toplumsal durumları umursamayan bir estetikle kaynaştırılıyor. Bu muğlaklıkta film fantezinin, hem hayali dünyalar yaratan sanatçının hem de tek kaçış noktaları rüyalar diyarı olan yoksul insanların fantezisinin gücünü tespit ediyor ve yüceltıyor. Kurosawa maddi yoksulluk ve hayal gücünün ikamet ettiği ruhun hummalı tefekkürleri arasındaki o alanı irdeliyor.

Filmin adı bir çeşit yansıma sesidir. Bir elekt-

rikli tramvayın ve kendini tramvay sürücüsü olarak hayal eden ergenlik çağındaki bir çocuğun saplantılı çığlığının sesini temsil etmektedir. Çocuk hayali tramvayını, filmin karakterlerinin yaşadığı gece kondu mahallesinde sürmektedir. *Daha Derin*'de olduğu gibi Kurosawa burada da toplumdan dışlanmış, insani dünyanın kıyısında köşesinde sallantılı bir varoluş sürdüren insanların hayatlarını inceliyor. Ama daha önceki filmlerde yoksulluk kahramanı sorumlu yaşam meselesiyle yüzleştirirken, burada dünya tamamen kendi içine kapalıdır, koordinatları ümitsizlik, rüyalar ve içkili âlemlerle belirlenmiştir. Varoş sakinleri arasında tramvaycı çocuk Rokuchan'ın yanı sıra şu karakterler var: bakmak zorunda kaldığı tembel, sarhoş amcası tarafından durmadan çalıştırılan ve onun tecavüzüne uğrayan genç kız Katsuko; ölgün gözlü, kimseyle konuşmayan, gizemli bir insan müsveddesi olan Hei; karısının gayrimeşru çocuklarına kendi çocukları gibi sahip çıkan iyi tabiatlı Ryō; diğerlerine şefkatle davranan bir beyefendi olan Tamba ve çürüyen bir araba iskeleti içerisinde yaşayan ve açıklarını, hayallerinde inşa ettikleri cennetsi evle hafifleten bir dilenci ve oğlu.

Bu kadronun bir topluluk oluşturuyor olması Kurosawa'nın anlatısının ve betimlediği özel toplumsal alanı etkiliyor. Filmin açılışında Rokuchan hayali tramvayını kontrol ediyor ve mahallenin merkezine doğru sürüyor ve yolu sarhoş işçilerden biriyle kesişiyor. İşçi görünmez rayların üzerinde duruyor ve Rokuchan yolu açmak için korna çalıyor. Daha sonra Rokuchan kadraji soldan sağa kat edip, kadrajdan çıkarken, işçi yoldaşını uyandırmak için ters yöne doğru yürüyor. Kurosawa tramvayıyla ringi tamamlayan Rokuchan'ı takip etmek yerine, işçiyi arkadaşının evine kadar takip ediyor ve onlar iş için yola koyulurken, onlarla devam ediyor. Filmdeki iki merkezi karakter (Rokuchan ve sarhoş işçi) kesişmiştir ama bu insanlar birbirini aynı mahal-

lede yaşayan kişiler olarak göz aşinalığı haricinde tanımamaktadır. Anlatının koordinatları bu şekilde keyfi olacak, bir dizi rastlantısal karşılaşma olarak yapılandırılacaktır.

İşçiler yola koyulduklarında yer seviyesinde bir musluğun etrafında çalışan bir grup çamaşırcı kadının yanından geçiyorlar ve Kurosawa şimdi kadınlar üzerinde duruyor, çok garip bir yüz tikine sahip bir memur onların önünden geçerken duruyor, yüzü kontrol dışı bir şekilde seğiriyor. Hem kadınlar hem de memur filmin karakterleridir ama onları birbirine bağlayan tek bağ kibar ve mesafeli komşuluk ilişkisi adetleridir. Karakterlerin hareketleri bir dizi rasgele kesişen hayatı betimliyor. Rokuchan, işçiler ve memurun yolları aynı bölgeden fakat farklı anlarda ve farklı yönlerde geçiyor. Kurosawa'nın daha önce filmlerinde toplumsal alan katı bir şekilde yapılandırılmıştı ve resmileşmiş normları kahraman tarafından sarsılmak zorundaydı. Ama kahraman nihayetinde toplumsal yapı karşısında ayakta kalamıyordu. Toplumsal yapı kahramanın içinde hareket ettiği alanı küçültüyor ve sonunda tüketiyordu. *Dodeskaden*'de ise Kurosawa açık ve geçirgen, kısıtlayıcı yükümlülük ve grup normlarından muaf bir toplumsal alan buluyor ama bu açıklık ayrıca, yapı yasalarının yerini rastlantısal karşılaşmaların oluşturduğu serbest biçimin aldığı bir boşluktur. Toplumsal alan açıktır çünkü yoksulluk karakterlerin daha önceki rol ve konumlarını yerle bir etmiştir. Kurosawa için doğrusal anlatı bir bağlılığı gösteren bir yapıydı.¹⁰ Öznellik ve ahlaki bilincin gelişimini kayda geçiriyordu, kahramanın saplantılı amaçlarına odaklanıyor, bu amaçlar tarafından yönlendiriliyor ve kahramanın eylemleri tarafından harekete geçiriliyordu. *Dodeskaden*'de herkes yoksulluğun etkisiyle kuruyup sarardığı, insan figürü manzaranın çürüyen arabalar kadar dışavurumcu bir ögesi olduğu ve toplum tarafından terk edilmiş olmak kahramanlık olasılığını yuttuğu için anlatı

-bütün bunların bir semptomu olarak- çöküyor. Anlatı dağılıp, doğrusal olmaktan çıkıyor ve karakterlerinin hayatlarını birbirlerine kısa bir süre için ve keyfi bir şekilde temas eden bir dizi teğet çizgi olarak düzenliyor. Doğrusal olmayan anlatı burada, Brecht ya da Ōshima'nın eserlerinde üstlendiği işlevden farklı olarak, entropik bir durumu temsil ediyor. Bu filmde toplumsal alanın yapısızlaştırılışı, iki şeyi belirtisidir: bu gecekondlu sakinlerinin toplum tarafından terk edilişinin ve Kurosawa'nın toplumsal dokudan uzaklaşışının. Daha önceki filmlerdeki toplumsal kuralların katılığı, davranışlarına toplumsal hiyerarşiden otoriter bir tepki alan Kurosawa kahramanının isyankarlığına tepki olarak girilen bir seferberlikti. Bunun aksine, *Dodeskaden*'deki gecekondlu mahallesindeki toplumsal alanın geçirgenliği ve katı toplumsal kurallar ve sınıfsal gerginliklerin olmayışı Kurosawa'nın daha önce benimsediği sestten geri çekilişinin belirtileridir.

Bu kopuşun izlediği yolun izi rüyalar ve fanteziler aracılığıyla sürülebilir ama bunlar da bün-yelerinde ister istemez dünyanın izlerini taşıdığı için, çağdaş Japonya'ya dair daha karanlık bir değerlendirme ve alegoriyle yüklüdür. Film başladığı gibi, Rokuchan'ın evinde bitiyor. Rokuchan ve annesi Buda'ya dua ediyor ve Rokuchan Buda'dan endişeli ve üzgün görünen annesine göz kulak olmasını niyaz ediyor. Pencereler Rokuchan'ın yaptığı resimlerle kaplı. Bunların hepsi tramvay resmi ve saplantısının ne boyutta olduğunu çarpıcı bir şekilde gösteriyor. Bu rengarenk resimler camı kapatarak, dış dünyayı ortadan kaldırıyor. Oda rüyalarla mühürlenmiş, odanın uzamı Rokuchan'ın hayalleriyle tanımlanmıştır. Bu tuhaf, özel dünyada o ve annesi kurtuluş için daha önceki Kurosawa karakterlerinin yapacağı gibi benliğe değil, Buda'ya başvuruyorlar. Delirdiğine dair söylentilere karşı durmak isteyen Kurosawa ironik bir şekilde ana karakteri bizzat deli olan sanrılı bir dünya yaratıyor.

Rokuchan annesine işe gitmesi gerektiğini, bakım onarım takımının güvenilir olmadığını söylüyor. Şoför üniforması giyermiş gibi yaptığı rutin bir pantomimi tekrar ediyor ve evden çıkıp, ısızlığı resimlerinin şen şakraklığıyla taban tabana zıt olan kasvetli, gri, metalik bir manzara içine adım atıyor. İç sıkıcı, endüstriyel bir manzardır bu, çürüyen araban iskeletleriyle, paslanmış metal parçalarıyla ve ne olduğu belli olmayan çerçöp dağlarıyla dolu olan bir hurda yığınıdır. Ufka kadar uzanır. Görünürde hiç ağaç yoktur. Şakıyan kuş yoktur. Rokuchan tramvayını park ettiği açık bir alana yürüyor. Ayrıntılı bir rutini tekrar ederek, makineyi kontrol ediyor, motoru çalıştırıyor ve sonra "dodeskaden" diye bağırarak, çöpler arasında aşağı doğru sürüyor. O bu töreni yaparken, film -Kurosawa'nın *Harika Bir Pazar*'daki hayali senfoni için yaptığına benzer şekilde- ona gerçek seslerle eşlik ederek, sanrısının gücünü onaylıyor. Tramvayın kapısının açıldığını ve motorunun çalıştığını duyuyoruz. Rokuchan delirmiş olabilir ama bu delilik Kurosawa çok aziz bir şeydir. Kurosawa sanrılarının mantığını ve insaniliğini, bunlara eşlik seslerin bunları geçerliliştirmesine izin vererek onaylıyor. Rokuchan'ın sanrıları filmin biçimi tarafından massediliyor ve gerçeğe dönüşüyor, Kurosawa bu stratejiyi Rokuchan sürmeye başladıktan sonra genişletiyor. Bir dizi ters alan geçişi aracılığıyla Kurosawa Rokuchan darmadağın arazide hızla yol alırken, hayali tramvayın hareketlerini taklit etmek için kamerasını kaydırıyor ve zumluyor. İlerlediği yol Rokuchan'ı nihayetinde karakterlerin çoğunun yaşadığı gecekondlu mahallesine götürüyor, bu noktada da Kurosawa diğerlerini incelemek için onu bırakıyor.

Bu sekans filmin etiğini açıkça ortaya koyuyor. Rokuchan'ın renk ve hareket fantezileri onun hayatını duygular ve özgürlükten mahrum bırakmış olan dehşet verici endüstriyel dünyaya bir tepki olarak gelişmiştir. Bir araba mezar-

lığının ortasındaki küçücük bir eve hapsolmuş olan Rokuchan hayal gücü aracılığıyla hayatına canlılık ve haz aşıyor. Filmin ilk sahnesinde onu kapının eşiğinde durmuş, yansıması yanındaki camda görülen uzaktaki bir tramvayın geçişini izlerken görüyoruz. Refah düzeyi yüksek, insanların gerçekten tramvayları sürdükleri Japonya uzak ve erişilmezdir ve Rokuchan bu Japonya'nın görüntüsüyle büyülenmiştir. Kurosawa Rokuchan'ın hayallerini sanatın hayatı dönüştürme gücünün kanıtı olarak görüyor. David Robinson Kurosawa'nın Rokuchan "sanatçıyı, tamamen hayal gücüyle yaratan sinema düşkünü temsil ettiğini" söylediğini bildiriyor.¹¹ Eğer Rokuchan'ın hayalleri sanat ve sinemanın dönüştürücü gücünü temsil ediyorsa, o zaman yalıtılmışlığı ve modern Japonya'yla kurduğu periferik ilişki de Kurosawa'nın o zamanlar sinema endüstrisindeki kendi konumunu yankılıyor olmalı. Rokuchan insanlıkdışı arazide hızla yol alırken bir grup okullu çocuk ona "tramvay delisi" diyor ve ona bir şeyler fırlatıyor, ona Kurosawa'nın çok iyi anlayabileceği bir şekilde hakaret ve eziyet ediyorlar

Daha da önemlisi, iyi giyimli okullu çocukların kısa bir süreliğine belirşi gecekondü sakinlerinin gelişmiş Japonya'ya yabancılaşmasını vurguluyor. İnsanların tramvaylara bindiği, parıltılı arabalara sahip olduğu ve restoranlarda yemek yediği çağdaş Japonya bu gecekondü insanlarına o kadar uzaktır ki onlar için başka bir dünya da olabilir. Babasıyla birlikte terk edilmiş bir arabada içinde yaşayan dilenci çocuk bir keresinde yabancı diyarların fotoğraflarını gördüğünü söylüyor ve başka bir sekansta şehirde parıltılı arabaların yanından hiç aldırış etmeden geçiyor. Dış dünya yabancıdır. Sadece bir zamanlar görülen bir fotoğraf, cama yansıyan bir tramvay ya da uzaktan taş fırlatan düşmanca çocuklar olarak var olan Öteki'dir. Kurosawa bu mal ve ticaret dünyasıyla ilgilenmiyor. Bu dünyaya arkasını

dönüyor, gece kondü sakinlerinin hayatlarının kıyısında köşesinde sönük bir iz olarak var olmasına izin veriyor sadece.

Ancak gelenek kültürel bir nostalji olarak hayatta kalıyor. Terk edilmiş arabada yaşayan baba hayallerinde bir rüya ev inşa ediyor, tasarrımı konusunda da oğluna danışıyor. Kapıyı, çitleri, yüzme havuzunu planlarlarken (tıpkı *Harika Bir Pazar*'da tahakküm altındaki çiftin açmak istedikleri restoranın hayalini kurdukları gibi) Kurosawa bu yapıların rokoko, İspanyol ve İngiliz usulü yapılmış hallerinin rengarenk görüntülerine geçiyor. Ama evlerinin yabancıların evleri gibi taştan olmaması gerektiğine karar veriyorlar. Biz Japonlar, diyor baba, taş evlere alışamayız. Onlar çok soğuk ve biz doğanın ortasında yaşamayı seviyoruz. Bu nedenle, diyor, Japonlar iklim ve havaya duyarlı tahta evler tasarlamışlardır. Soğuk arabanın içinde uyuyan çocuk taş evleri kendisinin de sevmediğini söyleyerek babasına katılıyor. Baba sanki bunlar halen birer gerçeklik olarak hayatında varmış gibi, ulusal ve kültürel farklılıklardan söz ediyor. Doğa sevgisinin tükendiği bir dünyada doğa sevgisini yüceltıyor. Oğluyla çelik ve betonla sarmalanmış bir halde yaşıyorlar ama eski kültürel kimlik hayatimsi bir hafızada varlığını koruyor. Filmdeki tek ağaç ölü, kurumuş, yapraksız ve bodur bir ağaç ve bir kadın bir ağaç öldüğünde artık bunun ağaç olmadığını düşünüyor.

Dodeshaden çürüyen arabaların ev olduğu, balıkların zehirlendiği ve dilenci çocuğa ölüm getirdiği ve doğanın yerini paslanmış çeliğin aldığı kabusumsu bir görüntü sunuyor. Oğlu için rüya evi aklına getiren baba kapının yeşil olacağını ama ilk önce bir pas önleyici olarak kırmızıya boyanması gerektiğini söylüyor. Düşler bu insanlar için bu işlevi, onları asidimsi bir dünyadan koruma işlevi görüyor. "Genellikle saatlerce bir aşk cennetinde ya da bütün hayatlarını muazzam, devasa, eşi benzeri görülmemiş, harika bir



50. Endüstriyel bir çoraklıkta yaşamın dehşeti. *Dodeskaden* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi.)

düş gibi, fevkalade güzel yaşıyorlar... Gerçeklik külfetli, düş kuran kişinin kalbine düşmanca yaklaşan bir izlenim uyandırıyor ve o da kendi ihlal edilemez altın köşesine çekilmek için acele ediyor.”¹² Bu sözler Dostoyevski'ye ait ama Kurosawa'nın endüstriyel dünyanın tahakkümü altındaki bilinç için bir merhem olarak fanteziyi meşrulaştırışını çok iyi tanımlıyor. Joan Mellen yüksek bir kavrayışla belirttiği gibi, Kurosawa için “başlı başına bir değer olarak hayal gücü, ‘gerçek hayatın’ kaba gerçeklerinden ahlaki açıdan daha üstün ve bu gerçeklerden daha hakiki anlar sunar.”¹³ Fakat, Kurosawa'nın müdahil filmlerinin çekildiği onlarca yılın açıkça gösterdiği gibi, bu her zaman böyle değildi. Fakat şimdi, *Dodeskaden*'de bilinç dünyadan koparılmış ve sanrılı vecd haline sürüklenmiştir. Eskiden deneyimle mücadele ederken, şimdi ondan kaçmaktadır. Doğanın yüceltilmesi yönündeki

kültürel mirasın, kar yağışı ve ay ışıklarının estetik olarak kutsanışının, doğayı yutmuş olan bir dünyada yeri yoktur. *Dodeskaden*'in gösterişli, stilize tasarımı bu alegorik boyutta değerlendirilmelidir. Gökkuşağının renkleriyle kaplanmış çürüyen evler ve capcanlı renkleri taşıyan zemin ve karakterlerin yüzleri, zehirlenmiş, radyoaktiviteyle ışıldayan, ekosistemi mahvetmiş ve hem insanları hem de yaşam alanlarını biçimsizleştirmek için geri dönen gömülmüş kimyasallarla tuhaf bir renge bürünen bir çevreyi akla getiriyor. Japonya'da 1960'ların sonunda çevre kirliliği büyük bir toplumsal sorun haline gelmişti. Ulusun “hızlı büyüme politikaları kimyasal ve ağır sanayileşmeyi vurguladığı için çevre kirliliği iyiden iyiye artmıştı.”¹⁴ Endüstriyel kirlenmeye karşı protestolar hızla artıyordu ve kamuoyunda geniş yankı uyandıran bir dizi dava “itai-itai” hastalığı, Minamata hastalığı ve diğer hastalık-

ların zararlarını duyuruyordu.¹⁵ Filmdeki gözcü renk tasarımı bu bağlamda ele alınmalıdır. Bu tasarım hayali bir manzarayı ama ayrıca kirlenme ve yol açtığı dehşetleri akla getiriyor. Mellen Kurosawa'nın kendisine 1972 yılında çevre kirliliğiyle ilgili bir film yapmak istediğini söylediğini belirtiyor.¹⁶ Bir bakıma *Dodeskaden* bu film. Fakat, gerçek dünyadaki sefaletin ve kirlenme karşıtı siyasi mücadelenin karşısında rüyalara sığınmak, Kurosawa her ne kadar fantezinin sihrini meşrulaştırmak istese de, zehrin lekelerini taşıyor. *Dodeskaden*'deki düş dünyası grotesk ve biçimsiz bir dünya. Oğlu zehirli balıktan ölmek üzereyken baba büyü evinin düşün kurmaktan kendini alıkoyamıyor. Çocuğunun küllerini toprağa verirken, en nihayetinde bitmiş olan yüzme havuzunu gözünde canlandırıyor. Rüyalar acılı ruh için merhem değildir sadece, ayrıca onu mumyalarlar da

Kurosawa Yeni Dalga yönetmenlerinin üslupsal deneyciliğine gerçekçilik karşıt bir filmle cevap vermiş ama Öshima'nın siyasi analizinin yerine bir lanetleme sunmuştu. *Dodeskaden* Kurosawa'nın hem kendi ilerleyişiyle kirlenmiş modern Japonya karşısında kapıldığı dehşeti hem de ondan geri çekilişini simgeliyor.¹⁷ Dolayısıyla *Dersu Uzala* (1975) bu filmin mantıksal devamıdır. Eğer modernizm ekosistemi yok ettiyse, *Dersu Uzala* ekosistemin karışmasını gözlemlemekte ve sadece doğanın değil ayrıca insan dünyasının bir ihlali olarak vahşi doğanın yok edilmesinin yasını tutmaktadır. Fakat Kurosawa kahramanlarla veda ettiği bir film olan *Dersu Uzala*'yı çekmeden önce kendi hayatında kariyerinin geleceğinin ciddi bir şüphe altında olduğu kasvetli bir dönemden geçmişti (bu döneme dair ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. 1. bölüm). “*Dodeskaden*’den sonra, Japonya’yı nele beklediğini düşündüğümde çok iç karartıcı anlar yaşıyordum ve eğer film yapmaya devam etmek istersem asla borçtan kurtulamayacağı-

mı fark etmişim.”¹⁸ *Dodeskaden*’in eleştirmenlerin gözünde hem de ticari anlamda başarısız olmasından ötürü bunalıma giren, gelecekteki filmlerini finanse edemeyen ve sağlık sorunları yaşayan Kurosawa 1971’de intihara kalkışmıştı. Daha sonra, sağlık sorunlarına doğru bir teşhis konmasının ve de Mosfilm’in ona Rusya’da bir film çekmesini önermesinin de yardımıyla, ruhsal sağlığına yavaş yavaş kavuştuğu bir sürece girmişti. Geri dönüp bu döneme baktığında Kurosawa şunları düşünmüştü: “Sanırım bir çeşit nevrozdan mustariptim ama ayrıca feci bir safra taşı rahatsızlığım vardı ve teşhis edilip, ameliyat edilmesi ancak sonları gerçekleşmişti. Ameliyatı geçirene kadar, yıllardır acı çektiğimin farkında değildim ve eminim bu ruh halimi etkiliyordu.”¹⁹ *Dodeskaden*’in yoğun, sanrılı tasarımı, olayların çoğunun meydana geldiği ruhun hararetli iç dünyası, amansız dünyanın yaraladığı ruhun kırılabilirliği, bütün bunlar bu acı ve bunalım döneminin belirtileridir. Karakterlin yalıtılmışlığı ve bilinçleriyle dünya arasındaki yarıma Kurosawa’nın kendi ümitsizce mutsuz durumuna benziyor.

Rokuchan’ın odası, dış dünyayla bağlantı sağlayan pencereleri, onun sanat eserleriyle kaplıdır, Buda’nın iyileştirici gücüyle müdahale edeceği ruhun dehşetlerinden uzak ve güvende olan büyü bir alandır. Filmin Rokuchan’ın hayallerine yaklaşımındaki muğlaklık burada yatıyor. Bunlar hem bir delilik biçimi, doğru işlemeyen bir aklın ürünleridir hem de bir aşkınlık aracıdır. Ruh dünyadan kaçarken, sanatın yanılsamaları birer yalan olmaktan çıkar. Bunlar bir kurtuluş aracı sağlar, diyor Kurosawa, kapsamlı bir toplumsal reform projesini olmasa bile en azından kendini sürdürme yetisine inatla inanarak.²⁰ Ulusal bir kültürel reforma katkıda bulunma hırsı, ruhla birlikte, gitgide küçülmüştü ta ki geriye sadece bir mecburiyet olarak kişisel, psikolojik ümidi kalana dek. *Dodeskaden* bu kü-

çölmenin kayıdır. Biçimdeki dışavurumculuk, gerçekçilik karşıtlığı ve renk keşifleri yaratıcı hareket için rotalar sağlıyor fakat toplumsal ve siyasi gücün gerçek sokakları kapalı kalıyor. Kurosawa sadece çağdaş Japonya'dan geri çekilmekle kalmamıştı. Rokuchan'a o küçücük hayal gücü odasında eşlik etmişti. *Dodeskaden*'i bu kadar sarsıcı kılan şey bu kaçış ve fantezinin yüceltilmesidir. Kurosawa'nın, kamerası vecd halinde resimler üzerinde gezinirken vermeye çalıştığı peri masalı coşkusu hakikaten rahatsız edici.

Eğer *Dodeskaden*'de çağdaş Japonya bir hurda yığınına döndüyse, manzaralar grotesk ve boğucuysa, ağaç ve balıklar ölü ve zehirliyse, o zaman ahlaki sorumluluk ve toplumsal reform olasılıkları hali hazırda devre dışı kalmıştır. Düş kuranlar kahramanların yerini alır ve sanat hırpalanmış bilinç için bir kaçış sağlamak için vardır. *Dodeskaden* zaten yaşanmış bir endüstriyel ve kültürel felaketi inceliyor. Bu, yaşanamaz hale gelmiş bir dünyada insanların ayakta kalma çabasını kayda geçiren bir kıyamet sonrası filmidir. Kurosawa bu filmde dört yıllık bir durağanlık yaşamış olsa da, bir sonraki filmi de bu konuları ele alıyor fakat bunları çağdaş bir vurguyla geliştiriyor. *Dersu Uzala* *Dodeskaden*'in zaman ve analiz çerçevesini ters yüz ediyor. *Dodeskaden* ruhsal bir coşkuyla, müteveffa bir kültür için bir uyanış sunarken, *Dersu Uzala* hastaya son dakikaları boyunca üzgün bir şekilde göz kulak oluyor. *Dodeskaden*'de dünyadan yok olan şey -insan davranışları için ahlaki temel sağlayan doğanın ruhsallığı- *Dersu Uzala*'da tam ölmek üzereyken aziz tutuluyor ve sınırsız kavranıyor.

Dersu Uzala Kurosawa için ikili bir geri çekilişi, çağdaş dünyadan ve kendi kültüründen geri çekilişini temsil ediyor. 20. yüzyıl başlarında geçen bu filmi Mosfilm'den aldığı davet üzerine Sovyetler Birliği'nde çekmişti. Rusya'da film çekmesi için yapılan öneri Kurosawa'yı *Dodeskaden*'i

takip eden ümitsizlik ve hareketsizlikten kurtarmış ve ona uzun zamandır, filmde keşifleri anlatılan Rus kâşifin günlüklerini keşfettiği günden beri gönlünde yaşattığı bu projeyi gerçekleştirmeye şansı vermişti. Artık filmi çekebilirdi. Rusya'da, Japonya'dan uzakta çalışmaya gelince, Kurosawa kültürel yalıtılmışlık meselesinden hiç çekinmiyor gibiydi: "Eğer Japonya'da film çekmiyorsam, neden olmasın? Sinema uluslararası bir dildir."²¹

Kurosawa'nın çalışma ihtiyacı o kadar zorlayıcıydı ki, Japon seyirciler için Japon filmleri yapma arzusuna baskın çıkmıştı. Bunun yanı sıra, Kurosawa kendini bir "dünya vatandaşı" olarak görüyordu. Dahası Sovyet kırlıklarında çekilen bu film ona doğayı dramın bir ögesi olarak işine katma tutkusunu yerine getirme fırsatı tanıyacaktı. Bu tutku mevsimlerin, iklimin ve hava koşullarının dramaya aktif olarak katıldığı birçok filmde açıkça görülüyor. *Serseri Köpek* ve *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'ndaki boğucu sıcak her yeri kaplamaktadır ve ekonomik çöküş ve atomik tehdit nedeniyle parçalanmış bir dünyanın göstergesi olarak temalaştırılır. *Kızıl Sakal*'in anlatısı mevsimleri geçişi tarafından şekillendirilmektedir. İlk filmi *Sanshiro Sugata*'da bile atılmış saboları gösteren montaj kar ve yağmur görüntüsüyle sona erer. Kurosawa'nın filmlerinde yağmur asla zayıf bir şekilde ele alınmaz. *Rashômon*, *Yedi Samuray*, *Kan Hükümdarlığı*, *Kızıl Sakal* ve *Dodeskaden*'de yağan yağmur asla bir çisenti ya da hafif bir buğu değil, azgın bir sağanak, şiddetli bir fırtınadır. Kurosawa birçok Japon sanatçı gibi mevsim ve manzaranın ince nüansları ve güzelliklerine karşı keskin bir hassasiyete sahip. Çocukluğunda, Taisho dönemi Japonya'sındaki sesleri hatırlıyor ve "hepsinin mevsimlerle alakalı" olduğuna işaret ediyor.²²

Kurosawa gençliğinde roman okurken insan davranışlarını kavramakta güçlük çektiğini ama doğa manzarası tasvirlerine bir hayli duyarlı ol-

düğünü hatırlıyor. "Hayatımın o aşamasında insanları çok fazla anlamıyordum ama doğa tasvirlerini anlıyordum. Turgenyev'in *Randevu*'sunun başındaki bir pasajı tekrar tekrar okuyordum: 'Mevsimler sadece ormandaki yaprakların sesinden bile anlaşılabiliriyordu.' Doğa manzarası tasvirlerini anladığımı ve okumaktan keyif aldığımı için bunlardan etkilenmiştim."²³ Bunun nasıl bir etki olduğunu belirtmiyor ama bunun nedeni herhalde hali hazırda aşikâr olmasıdır.

Dersu Uzala Kurosawa'ya bu ilgisini filminin başlıca konusu yapma fırsatı vermişti.²⁴ Bu filmde Kurosawa haşmetiyle insan eylemi ve hırsının boyutlarını küçültün, böylece de diğer filmlerin işleyiş çerçevesini tersine çeviren Sibiryâ yabanını inceliyor. Doğa sevgisi ve doğanın bütün hallerine duyulan saygının yüceltilişi (*Dodeskaden*'deki dilenci bunun Japon geleneğinin bir parçası olduğuna işaret etmişti ama içinde yaşadığı demir ve pas dünyasında bunu icra etmesi imkânsızdı) bu filmi düzenleyen ilkedir. Kurosawa doğa saygısını sanat için modern dünyanın harabelerinden kurtarmıştı ama bunu yapmak için haritası çıkarılmamış bir bölge bulmak üzere zamanda geri gitmesi gerekmişti. Film yabanın ve temel sağladığı bireysel etğin kaybedilmesi sonucunda insanın cennetsi mutluluktan düşüşüne dair büyük bir mit inşa ediyor. Devasa Sibiryâ ormanlarının haşmeti ve insan ötesi boyutları insan hayatının gerçekleri ve boyutlarına kayıtsızdır ama paradoksal bir şekilde bu ormanlar aydınlanmış bir yaşam biçimine giden bir yol sunarlar. Film bu yolun haritasını çıkarıyor ve Kurosawa'nın derinden etkileyici bulduğu ama artık modern Japonya'da görmediği bir yaşam şeklinin çerçevesini tanımlıyor. Filmin derin melankolik tonu da burada yatıyor. Bu Kurosawa'nın sevdiği her şeyin ölümünün yasını tuttuğu bir filmidir.

Dersu Uzala'da Kurosawa, Ussuri bölgesini araştıran ve buranın haritasını çıkaran Rus kâşif Arseniev ve tanıştığı ve zamanla rehberi olan avcı

ve tuzakçı Derzu Uzala arasındaki dostluğu inceliyor. Onlar bu bölgede yol alırken Kurosawa görüntülerine destansı bir kapsam kazandırıyor. Bunu yapmak için *Dodeskaden*'de standart perde oranını kullandıktan sonra yine anamorfik kadraja dönüyor. Sinemaskop görüntünün geniş uzamını bölgedeki dağ ve ormanların devasallığını betimlemek için kullanıyor, sınırsız manzarayı yakalamak için kadrajın genişliğinden istifade ediyor. Heybetli ormanların, engin ırmakların ve devasa buz dağlarının asude ve ürkütücü bir güzelliği var. Ama Kurosawa *Yüksek ve Alçak*'ta olduğu gibi grup bağlılıklarını resmetmek için anamorfik kadrajı kullanarak insan dünyasını da inceliyor. Karakterleri kadraj boyunca, onları toplumsal, ahlaki ve psikolojik bağlamda tanımlayan kümeleşme ve konumlar içerisinde yerleştiriyor. Dersu ve Arseniev yaktıkları ateşin başında konuşurlarken, ön planda, kadrajın sağ tarafında oturuyorlar, bu esnada da askerler arka planda, üst sol köşede kamp kuruyorlar; iki grubu birbirinden görüntü merkezi boyunca bir set üzerinden eğilmiş duran, kurumuş bir ağaç ayırıyor.²⁵ "Geniş perde" görüntüsü Kurosawa'nın iki grubu standart formatta mümkün olmayan bir şekilde birbirinden ayırmasına olanak tanıyor ve o da çekim süresini uzatarak bu ayırım üzerinde ısrar ediyor. Bu kompozisyon Dersu'nun yalıtılmışlığının ve Arseniev'in bu yalıtılmışlığı giderme yetisinin toplumsal koordinatlarını sinemasal uzamın kenar çizgilerine tercüme ediyor. Bu Kurosawa'nın filmin diğer noktalarında da tekrar kullandığı bir strateji.

Fakat *Dersu Uzala*'nın uzamsal tasarımı bu tip kompozisyonlara karşın temelde parçalanmayı ifade eden bir tasarım değil. *Dodeskaden*'de olduğu gibi Kurosawa burada da uzun planı ve sekans çekimini (kullanıyor ve böylece uzamın kadraj içerisindeki bütünlüğüne saygı gösteriyor. Eski üslubunun tipik özelliği olan analitik kurgu, ters alan kadrajlaması ve 180 derece perspektif

ihlalini, nadir örnekler dışında burada görmek mümkün değil. Bu dönemde artık bunlar filmle-
rinin düzenleyici ilkeleri değildir. Bunun yerine
Kurosawa uzun mercekleriyle sakin ve durağan
görüntüleri gözlemlemek için geri çekiliyor; kur-
gu ya da kamera hareketinin sağlayabileceği ki-
netik enerjiden yoksun olan bu görüntüler birer
genişletilmiş tablo gibi iş görüyor. Kurosawa'nın
kamerası büyük ölçüde durağan. *Rashōmon*, *Yedi
Samuray* ve *Kan Hükümdarlığı*'nda ormanlar,
Kurosawa'nın başka bir yönetmenin ulaşamadı-
ğı bir zarafet ve güce sahip kaydırmalı çekimler
yaptığı esrarengiz ve duyumsal yerler olarak ele
alınırken, *Dersu Uzala*'daki ormanlar böylesi
akışkan bir şiirsellikle sunulmuyor. Burada ka-
mera sadece figürleri takip etmek için hareket
ediyor. Filmdeki yegane uzun kaydırmalı çe-
kimler Arseniev ve ekibi nehirde mahsur kal-
mış Dersu'yu kurtarmak için nehir kenarında
koşarken yapılıyor. Ama bu çekimler, muhte-
melen Kurosawa'nın en iyi kaydırmalı çekimleri
sunduğu, kameranın dörtlüye giden samuraylar
Washizu ve Niki'yi takip etmek için ormanda
nefes kesici bir hızla yol aldığı çekimlerin yanın-
da yavaş, gevşek ve donuk kalıyor. *Dersu Uzala*
ormanların istila edilmesine, Dersu'nun tepeler-
de gezinme özgürlüğünün kısıtlanmasına ilişkin
bir film, biçimsel yapısı da hareketin heyecanı ve
hazı karşısında resimsi görüntülerin kompozis-
yonundaki güzelliği vurguluyor. Fakat uzun plan-
ların, uzak çekimlerin ve telefoto merceklerin bir
araya gelişi ayrıca bir estetik mesafelik de yara-
tıyor. Resimsi tablolar *Kagemusha* ve *Ran*'da daha
da güçlenen güzel bir hareketsizlikle donmuş du-
rumda ve bu estetik tasarım inatçı isyankâr bir
kahramanın ya da bizzat Kurosawa'nın bu dün-
yalara müdahale etmesini engellemenin bir aracı
haline geliyor. Kurosawa'nın bakış açısı artık bir
katılımcının değil, bir gözlemcinin bakış açısıdır
ve görüntülerin gitgide donması bu değişime ta-
nıklık etmektedir.

Dersu Uzala'nın anlatısı 1902 ve 1907'de
geçen ve Arseniev'in Ussuri bölgesine yaptığı
iki ayrı geziyi konu alan iki bölüme ayrılıyor.
Bunlara ek olarak, üçüncü bir zaman çerçevesi
de film için bir prolog oluşturuyor. Her bir za-
man çerçevesi farklı bir odağa sahip ve Kurosawa
birinden birine geçerek yerleşimlerin yabancı istila
edişini ve bunun sonucunda Dersu'nun yaşam
biçiminin erozyona uğrayışını betimleyebiliyor.
İlk görüntü devasa bir ormanı gösteren bir uzak
çekim; ağaçlar telefoto merceğin etkisiyle birbi-
rine üzerine yığıldığı için manzara bir soyutla-
maya dönüşüyor ve devasa yeşil bir perde gibi
görünüyor. Beliren bir yazı bize 1910 yılında
olduğumuzu bildiriyor. Kurosawa 20. yüzyılda
ancak bu kadar ileri gidecektir. Bu prologdan
sonra filmdeki olaylar zamanda daha da geriye
gidecek ve Arseniev'in anıları olarak sunulacak-
tır. *Dersu Uzala* karakteri filmin merkezidir,
hayatı ise Kurosawa'nın onaylamak istediği ör-
nektir. Fakat filmin biçimsel düzeni, etrafına bir
dizi engel dikerek bu hayatı sınırlıyor, kapatıyor,
kısaca alıyor. Film döngüsel bir yapıya sahip,
Dersu'nun mezarıyla açılıp Dersu'nun mezarıyla
kapanıyor, böylece de onu Kurosawa'nın bir za-
manlar fena halde hitap etmek istediği modern
dünyadan koparıyor. Çoklu zaman çerçeveleri
ayrıca Dersu ve modern dünya arasındaki bir
ayrımı muhafaza etmeye de yarıyor. Kim oldu-
ğunu keşfetmek için 1910'dan bile daha geriye
gitmemiz gerekiyor. Ama bu anlatı yapısı başka
bir şeyi daha ima ediyor. Dersu'nun sunduğu ör-
neği himaye altına alıyor, tarihin onu kirletme-
sini engelliyor ve sanayileşmiş, kentleşmiş dün-
yayla temastan koruyor. Anlatı, zamanı Dersu'yu
bir çeşit tecrit odasına koyan, diğer Kurosawa
kahramanlarını mahveden toplumsal ve tarihsel
diyalektiklerden koruyan bir dizi bariyer olarak
düzenliyor. Film içersinde Dersu ölüyor ama an-
latı yapısı, Kurosawa tarihten mite geçerken, onu
ve sunduğu örneği ölümsüzleştirmeye girişiyor.



51. Kâşif Arseniev ve Dersu, son Kurosawa kahramanı. *Dersu Uzala* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

Devasa bir çağrışım gücüne sahip prologda bütün bunların iş başında olduğunu görüyoruz. Kamera araziye dağılmış kesik ağaçları ve yoğun bir inşaat çalışmasını göstermek için aşağı iniyor. Yollar ve evler inşa edilen yerleşim bölgesinin anahatlarını çiziyor. Kurosawa açıklığın orta yerinde duran, huzursuz ve kafası karışık görünen Arseniev'i gösteren bir orta mesafeli çekime geçiyor. At arabasıyla oradan geçen bir adam ona ne yaptığını soruyor ve kâşif bir mezarı aradığını söylüyor. Sürücü burada kimsenin ölmediğini, yerleşim bölgesinin çok yeni olduğunu söyleyerek karşılık veriyor. Bu sözler filmin incelediği zamansal kopuşu dile getiriyor. Bu bazı şeylerin (sanayi toplumu) başlangıcı ve bazı şeylerin (orman) sonudur, henüz kimsenin ölmeye vakit bulamadığı kadar genç bir dünyanın başlangıcı ve Dersu'nun öldüğü diğer dünyanın sonudur. Sürücünü geçişi yeni düzeni, Arseniev'i sarma-

layan gelişimi simgeliyor. Kâşif arkadaşını üç yıl önce, devasa sedir ve köknar ağaçlarının yanına gömdüğünü ama şimdi hiçbirinin yerinde olmadığını söylüyor. At arabasındaki adam bunların muhtemelen yerleşim bölgesi inşa edilirken kesildiğini söylüyor ve yoluna devam ediyor. Arseniev bir tuğla yığınının yanındaki çorak, ağaçsız bir noktaya yürüyor. O hareket ederken kamera onu takip etmek için kayıyor ve bir dizi yeni inşa edilmiş evi ve çamaşır asan bir kadını gösteriyor. Uzaktan gelen bir tren düdüğü duyuyor ve inşaatın yükselen sesler kuş sesleriyle ve ağaçlardaki rüzgâr hışırtısıyla yarışıyor. Arseniev duruyor ve mezarı bulmak için etrafına bakınıyor ve üzüntüyle mırıldanıyor, "Dersu." Görüntü şimdi zamanda daha da geriye, 1902'ye geçiyor ve filmin Arseniev'in Dersu'yla tanışmasını ve aralarındaki dostluğu anlatan ilk bölümü başlıyor.

Kurosawa filmin dünyasını ilk başta bir boşluk, kayıp bir varlık üzerinden tanımlıyor. Mezar gitmiştir, hızla modernizme doğru koşan bir dünya tarafından kenara atılmıştır ve şimdi avcı sadece Arseniev'in anılarında var olmaktadır. *Dodeskaden*'deki sanrılı düş ve hayalleri burada nostaljik, melankolik düşünceler izliyor. Fakat film bu düşünceleri irdeleyerek, Dersu'nun bilgeliliğinin sonsuzluğunu kutluyor. Filmin ilk bölümünün iki amacı var: doğanın haşmeti ve insan ötesi enginliğini resmetmek ve Dersu'nun benimsediği ve bu koşullarda hayatta kalmasını sağlayan ahlak kurallarını tasvir etmek. Dersu ilk ortaya çıktığında diğer askerler onu küçümüyor ve haline gülüyorlar ama Arseniev onu yakından izliyor ve askerlerin hor gören tepkisine katılmıyor. Onların aksine, Dersu'nun olağanüstü özelliklerini hemen kavlıyor. Kampta Kurosawa Arseniev'i tek başına kadrıyor, askerler ateşin bir tarafında, o diğer tarafında oturuyor. Askerler uyurken ya da kendi aralarında şakalaşırken Arseniev günlüğüne yazı yazıyor ve Kurosawa araya, ateş kurumuş yapraksız silüetleri üzerinde dans ederken canlanmış ve meşum görünen ağaçları onun perspektifinden gösteren birçok bakış açısı çekimi sokuyor. Bu düşünsel boyut, doğanın tinselliğine gösterilen bu hassasiyet onu diğerlerinden ayırıyor ve Dersu'ya kucak açışının ve dostluklarının temelini oluşturuyor. Bu onu avcı için uygun bir öğrenci haline getiriyor.

Dersu Kurosawa sinemasında bildiğimiz anlamda olağanüstü bir birey fakat Kurosawa'dan yeni bir kopuşu da temsil ediyor. Onun sunuluş şekli daha önceki filmlerde sunulan toplumsal analizi çarpıtıyor. Eylemlerini, Kurosawa'nın başkişilerinin ayrıt edici özellikleri olan cömertlik ve başkalarının ihtiyaçlarına gösterilen hassasiyet yönlendiriliyor fakat burada bu özellikler doğada hayatta kalmanın koşulları olarak tasdik ediliyor. Nihayetinde bir toplumsal reform pro-

jesine dahil olsalar da, diğer kahramanların aydınlanmış davranışı kişisel, varoluşsal bir karar olarak ortaya çıkmıştı. Yerleşik toplumsal hiyerarşileri ve adetleri reddetmiş ve bunlara karşı gelmişlerdi. Davranışlarının Don Kişotvari yönü burada yatıyordu. Toplum tarafından onaylanmıyor ama diğerlerine faydalı olmayı amaçlıyorlardı. Tam aksine Dersu'nun bilgeliği tamamen asosyaldir. Onun yuvası tepelerdir. Hayvanlar eşliğinde ormanda dolaşır ve toplumun usullerinden bihaberdir, topluma kayıtsızdır. Daha önceki filmlerde olsa Kurosawa böyle bir yalıtılmışlığı bencillik olarak görürdü ama şimdi bir nevi saflık olarak görüyor. "Bu idealde (doğaya çekilme ve yalnızlık idealinde) insanların dünyası ve doğal dünya arasındaki en keskin husumet yatmaktadır. İnsan, insani sorunların kirliliği ve acılarından ancak doğanın bağrın kaçarak kurtulabilir."²⁶ Bilgelige şimdi sadece toplumla bütün bağların koparılması aracılığıyla ulaşılabilir. Dersu'nun içgüdülerinin salığı, cömertliği ve insani kötülüklerden bihaber, masum olması insani temastan uzak bir hayatın sonucudur. Bilgeliliğinin koordinatlarını doğal çevre, eylemlerinin iyiliğini ise hayatta kalma mantığı belirlemektedir. Kurosawa'nın belirttiği gibi, "Dersu karakterini içinde yaşadığı doğayı göstermeden betimleyemezdim: doğa olmasa o var olmazdı."²⁷

Arseniev'in kampına ilk geldiğinde Dersu yemeği aç olduğu için kabul ediyor. O gün bir geyiğe ateş etmiş ama ıskalamıştır. Askerlerden biri alaycı bir tavırla madem bu kadar büyük bir avcısın neden ıskaladın diye soruyor ve askerlerin asla ıskalamadığını ekliyor. Dersu da öfkeyle eğer bütün hayvanları vurursanız aç kalırsız diye cevap veriyor. Dersu için kendi çevresinde olup biten her şey doğal dengenin bir parçasıdır ve dolayısıyla da anlamlıdır. Geyiği ıskalamıştır böylece başka bir gün için yiyecek olacaktır. Daha sonra gezintileri esnasında harap bir kulübe bulan Dersu kulübenin çatısını onarıyor ve

Arseniev'e içeri tuz, kibrit ve pirinç bırakmasını söylüyor. Arseniev geri dönmeyi mi planladığını soruyor, Dersu da hayır diyor, malzemeleri başkalarının bulması ve aç kalmamaları için bırakıyor. Dersu kulübeyi tamir ederken, askerler bir yandan kendi aralarında amaçsızca şakalaşırken bir yandan da onu meraklı gözlerle izliyorlar. Onların kulübüyle, çevreyle ve zamanla olan ilişkileri Dersu'nunkinden farklıdır. Onlar şimdiki zamanda yaşamakta ve geleceğin gelmesine bizzat yardımcı olmaktadır. Bu bölgenin haritasını çıkarmaları, yerleşim bölgelerinin gelişmesine yardımcı olacaktır. Onların zaman anlayışı doğrusal ve tekyönlüdür ve bu kulübeyle hiçbir bağ hissedememektedirler. Tam aksine Dersu için zaman doğrusal değildir. Geçmiş, şimdi ve gelecek sürekli birbirine nüfuz eder ve birbiri üstüne kapanır. Dersu kulübenin tarihini anlıyor, işaretleri okuyarak bu kulübenin üç yıl önce buraya gelen bir Çinli tarafından yapıldığını öğreniyor ve kulübeyi tamir edip, için yiyecek bırakarak kulübe için bir gelecek tayin ediyor. Dersu için modern insanların ilerleme saplantısı, geleceğe olan tekyönlü yaklaşımları bir cehalet işaretidir. Dersu'nun dünyası zamansızdır, yani endüstriyel kültürün çizdiği epistemolojik çerçevelerden muaftır. Geçmiş, şimdi ve gelecek istikrar ve dinginlik içinde bir arada var olurlar. Arseniev'in doğanın haritasının çıkarılmasını, dolayısıyla da zapt edilmesini temsil ediyor, Dersu için ise bilgelik ekosistemle zaruri bir işbirliğini gerektiriyor, zira insan bunun bir parçasıdır. Eğer Dersu diğerlerinin hayatta kalmasını sağlamak için yiyecek bırakırsa onların da aynı şeyi onun için yapma şansı yüksektir.

Bu mantıkla Kurosawa doğal dünyada kendi bireysel sorumluluk etiği için bir temel buluyor. Arseniev Dersu'ya hayranlık duyuyor ve hiç tanımadığı, asla görmeyeceği insanların ihtiyaçlarını karşıladığı için iyi bir insan olduğunu belirtiyor. Daha sonra Dersu, Arseniev ve askerler fırtınanın

geçmesini beklemek için bir kulübeye yerleşiyor. Fırtına bitip de yola çıktıklarında kulübenin üzerinde, sanki Dersu'nun varlığını ve sunduğu örneği kutsallaştırır gibi bir gökkuşağı beliriyor. Dersu'nun yüce gönüllülüğünü doğanın temel tinselliğini algılayışı besliyor. Ateş, rüzgâr ve suyla sanki insanmış gibi konuşuyor. Bir asker gülüyor ve neden konuştuğunu soruyor, Dersu da canlı oldukları için diye cevap veriyor. Öfkeli ateş, su ve rüzgâr korkutucudur diyor. Birer güçlü adamdır bunlar. Birdenbire, sanki sözlerine karşılık verir gibi güçlü bir esinti çıkıyor ve yaprakları kadraj boyunca silip süpürüyor. Daha önce, muhteşem bir görüntü içersinde Dersu ve Arseniev engin bir vadide, sol taraftaki ay ve sağ taraftaki batan kızıl güneş arasında duruyorlar; uzun mercekler insanları ve gök cisimlerini düzleştirerek tek bir düzleme dönüştürüyor. Bu çok esrarengiz ve asude bir görüntüdür. Göğü düşünürlerken Dersu güneşin en önemli adam olduğunu, çünkü eğer o ölürse her şeyin öleceğini söylüyor. Arseniev'e evrenin sırlarını öğretiyor. Diğer Kurosawa kahramanları önemli toplumsal ve ahlaki gerekliliklerle temas halindeydi, Dersu ise kozmik hakikatlerle temas halindedir ve onu kısa bir süreliğine tanımak Arseniev için bir lütuftur.

Ama diğer Kurosawa kahramanları gibi Dersu da yalnızdır ancak zaman algısı yatılılmışlığını hafifletmektedir. Arseniev'e bir zamanlar karısı, oğlu ve kızı olduğunu ama çiçek hastalığından öldüklerini söylüyor. Onları eviyle birlikte yakmıştır. Bir akşam Arseniev Dersu'yu nehir kenarında ateş ışığında şarkı söylerken buluyor. Dersu ona ailesini burada kaybettiğini söylüyor. Kısa süre önce rüyasında onları bir çadırın içinde soğuktan titrer ve açlık çekerken görmüş, bu yüzden de onlara yiyecek vermek için buraya gelmiştir. Uzun zaman önce ölmelerine karşın ailesi ve geçmişleri hâlâ bu dünyanın bir parçasıdır, Dersu'nun hâlâ sağlamaya özen gösterdiği barı-

nak ve yiyeceğe ihtiyaç duymaktadırlar. Fakat buna rağmen Dersu'nun yalıtılmışlığı nihaidir. Onun sunduğu örneği ve dersleri takip edecek hiç kimse yoktur. Bu film başarısızlığa uğramış bir hoca-öğrenci ilişkisine dairdir. Bu ilişkinin gelişme şansı yoktur çünkü Dersu'nun yaşam biçimini destekleyen yaban doğa yerle bir edilmektedir ve Arseniev ev ve ailesinin bulunduğu şehre aittir ve oranın rahatlıklarından vazgeçmeyecektir. Avcının aksine, Arseniev düşmüş bir adamdır, şehirli beğenileri onun haysiyetine gölge düşürmektedir.

Dersu insani temas ihtiyacının ötesinde yaşamaktadır ki bu Kurosawa'nın toplumu yeniden şekillendirme görevine katılma buyruğundan geri çekilmiş olan sinemasının o zamanki konumuna benzer bir şeydir. Bu filmde toplumsallık yüce bir inzivaya boyun eğmiştir. Bir bakıma Dersu'nun yıkılışı modern çağla olan temasının bir sonucudur. "İllerleme ve uygarlık Dersu gibi insanların asilliklerinin düşmanıdır."²⁸ Fakat Dersu ve Arseniev birbirlerini seviyorlar ve Kurosawa 1902 yılındaki gezinin sonunda ayrılışlarını müthiş bir duygusallıkla filme alıyor. Karlı arazide kendi yollarına giderlerken (aralarında bir demir yolu var) durup, aralarındaki bağı onaylar şekilde birbirilerine sesleniyorlar. Bunlar zamanı boydan boya kat eden, sonsuza dek ayrılmış ve aynı şekilde yok olan iki dünya arasında yapılan seslenişlerdir. Filmin ikinci bölümü bu çöküşe açıklık kazandırıyor. Arseniev Ussuri bölgesine 1907 baharında geri dönüyor ve bir kez daha onun rehberliğini yapan Dersu'yla buluşuyor. Dostunu gördüğüne çok sevinen Arseniev ona hiç değişmediğini söylüyor ama yanılıyor. Dersu'nun yazgısının uğursuz işaretleri hemen ortaya çıkmaya başlıyor. Sisli bir arazide yürürken Dersu piposunu kaybettiğini fark ediyor (bu azalan duyuşal keskinliğinin bir işaretidir) ve piposunu bulmak için yolu geri katediyor. Bir kaplanın bıraktığı izleri görüyor ve kaplanın onların

peşinde olduğunu fark ediyor. Ürpertici, sisle kaplı ormanda Dersu bağırarak kaplana onları rahat bırakmasını söylüyor, kaplan da bu seferliğine söyleneni yapıyor. Ama bu kaplan daha sonra yine ortaya çıkacaktır ve Dersu onun Goldi'nin tapındığı bir ruh olan Kanga'dan gelen, ona artık ormanda kalamayacağını söyleyen bir elçi olduğunu anlayacaktır. Kaplanın ilk kez Dersu ve Arseniev'in yeniden birleşmesinden hemen sonra ortaya çıkıyor ve sonbaharın gelişiyle birlikte geri dönüyor. Yollarını kapatıyor ve Dersu ona ateş ediyor. Kaplan kaçıyor ama Dersu onun öleceğine inanıyor ve korku içersinde, tetiklediği doğadan kopuş süreci karşısında akli dengesi sarsılmış bir halde tüfeğini elinden bırakıyor. Bu dünyada bir kaplanı öldürmek çok kötü bir şeydir. Bu andan sonra asık suratlı ve öfkeli biri olup çıkıyor, askerlerin dostça girişimlerini reddediyor ve körleşmeye başlıyor. Artık avlayacağı yaban domuzunu göremiyor, hatta hedef olarak dikilen bir eldiveni vuramıyor. Artık ormanda nasıl yaşayacağım diye haykırıyor Arseniev'e yarı delirmiş bir halde. Noel Arifesi'nde kaplan onun için geri dönüyor, Arseniev'in çadırının üzerinden sıçrayan devasa ve hayaletimsi bir gölge olarak beliriyor, hırıltıları rüzgâra karışıyor. Dersu yanan odun parçaları fırlatarak onu korkutuyor ama artık ormanla olan bağının koptuğunu fark ediyor. Teslimiyet içersinde, Arseniev'in şehirdeki evinde yaşama önerisini kabul ediyor.

Filmin bu son kısmı Dersu'nun ruhunun tüfeğini ateşleyemediği, çadır kuramadığı ya da ağaç kesemediği şehirde parçalanışının izini sürüyor. Yetkililerle bu kısıtlamalar konusunda tartışıyor. İnsanlar kutular içinde nasıl yaşayabiliyor, diye soruyor Arseniev'e, *Dodeskaden*'deki dilencinin taş evlere dair yorumlarını yankılayarak. Dilencinin yaşadığı çevre konusunda hiçbir seçim şansı yoktu. Dersu ise aksine tepelerdeki hayatı sayesinde güçlenmiş, modern, şehirli hayatın alternatifini görmüştür. Şimdi, Arseniev'in

evinde tek yapabildiği ümitsizce oturmak, sobadaki ona bir zamanlar gezindiği tepeleri hatırlatan küçük alevlere bakmaktır. Nihayetinde Dersu ormana geri dönmesine izin verilmesini istiyor. Arseniev insafa geliyor ve ona gözleri iyi görmeyen birinin bile kolayca nişan alabileceğini söylediği son model bir silah veriyor. Fakat Dersu asla geri dönemiyor. Ormanda doğal olarak, sogukta kalmaktan ötürü ya da yiyecek arayan bir hayvanın saldırısıyla ölmüyor. Şehirden tam anlamıyla kaçamıyor bile. Şehrin lekeleri ona musallat oluyor. Tüfegini almak isteyen biri tarafından öldürülüyor ve Arseniev cesedi teşhis etmesi için çağrılıyor. Dersu'yu ücra bir yere, devasa sedir ve köknar ağaçlarının yanına gömüyor ve bir işaret olarak Dersu'nun eşyalarını mezarın üzerine yerleştiriyor. Tümseğin yanında duruyor ve filmin başında yaptığı gibi, "Dersu" diye mırıldanıyor. Film böylece döngüsel yapısını tamamlamış oluyor. Mezar ve işaret kalıcı olmayacaktır. Uygarlığın istilaları bunları yok edecektir, bu nedenle Kurosawa bunları eskiden, şimdiki zamanda (1910) değil, geçmişte oldukları halde bırakıyor. Prologun zaman çerçevesine geri dönmeyip, filmi Dersu'nun eşyalarının yakın çekimiyle bitiriyor. Bu, zamandan, anlatının iç zaman çerçevesi içinde kalarak kaçma girişimidir. Arseniev'in nostaljik hatıralarının geçtiği alanı asla terk etmiyoruz. Bu hatıralar Dersu'yu onu yok eden dünyaya karşı koruyor. Geleceği yaşamaya lanetlenen Arseniev'in yapabildiği tek şey geriye bakmak ve kaybedilen şeylerin yasını tutmaktır. Buraya, bu mezara, tıpkı Kurosawa'nın yaptığı gibi kendinden bir şeyler gömmüştür. Dersu ölmüş olabilir ama hâlâ en iyi insan ve son kahramandır.

Kurosawa'nın sineması toplum dışı Rokuchan'ın kendine has düşlerinden Dersu'nun kahramansı yalıtılmışlığına geçmiştir; bu Kurosawa'nın sinemasının müdahil projesinin hızlı çöküşünü kayda geçiren bir geçittir. *Dersu Uzala* bu proje için yapılan bir cenaze konuşma-

sıdır, eskiden müdahillik için tarihsel ve sosyolojik temeller oluşturan şeyleri mitolojik düzleme aktarma girişimidir. Filmin basit ve doğrudan bir yapısı var, daha önceki filmlerin ayırt edici özelliği olan yoğun biçimsel karmaşaya sahip değil. *Dodeskaden*'inkinden farklı olan gevşek, epizodik anlatısı içersinde, yalıtılmışlık delilide değil aydınlanmaya yol açıyor. Cennetsi mutluluğa sanatta değil, doğada ulaşılıyor. Ama bu doğa ve ifade ettiği düşüşten önceki yaşam miti ideolojiktir. *Dersu Uzala* Batı'da romantik gelenekten aşına olunan bir doğa fikrini ete kemiğe bürüyor. Doğa aşkıdır, kültür ise doğa üzerindeki bir atık maddedir sadece. Ama romantikler endüstriyel uygarlıktan kaçıyorlardı ve doğaya tapınışlarının ideolojik bir çıkmaz olduğu anlaşılmıştı. Bir toplumsal protesto biçimi olarak romantizm fevkalade tercih edilesi bir şeydi. Aynı sorun bu filme de musallat oluyor. Kurosawa el değmemiş yabancı yüceltmeye ve ima yoluyla da toplumsal yaşamı eleştirmeye girişirken kullandığı doğa algısı bir kültürel kategoriden başka bir şey değildir. Kültürde kaçmaya çalışırken kültürün kucağına düşüyor. Dersu ve yabancı, etkileyici ama samimiyetsiz estetik bir kurgu olarak kalıyor.

Filmdeki alegori Kurosawa'nın toplumsal ve estetik geri çekilişini izah etmeye ve meşrulaştırmaya çalışıyor ve Dersu'nun topluma karşı kayıtsızlığı Kurosawa'nın modern Japonya ve film stüdyolarıyla olan azap verici ilişkisinin hayali arındırılışı olarak görülebilir. (Bu arada, karakter ve yaratıcısı arasındaki yakınlıklara değinmekte fayda var. Tıpkı Dersu gibi Kurosawa da gözlerinden sorun yaşıyordu ve Dersu'nun yok oluş yılı olan 1910, Kurosawa'nın doğduğu yıldır.) Dersu'nun ormanları, onun ahlakını şekillendiren bölge, zamanın doğrusal olmadığı ve modern ilerleme algılayışının aptalca bir cehalet olarak görüldüğü anti tarihsel uzamlardır. Film tarihi sorgulamak ya da tarihle haşır neşir olmak yerine tarihten kaçmaya çalışıyor çünkü bu tarih



52. Kurosawa *Kagemusha*'nın çekileceği bölgede (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

artık sadece Japonya'daki şehirleşme felaketi²⁹ ve kirlenmeyi değil ayrıca başarısız olmuş bir sinemasal projenin mirasını ve geri çevrilen senaryoları, verilmeyen bütçeleri de içeriyordu. *Dersu Uzala* Kurosawa'nın sinemasının maddesel temeli olan şeyi tinselleştiriyor. Kahraman insanlardan ve topluluklardan uzaklaşınca, kahramanın bir ahlaki örnek olarak gücü yerle bir oluyor. *Dersu*'yu ormanlarını istila ederek yok eden şey tarihtir, o eski, amansız düşmandır ve Kurosawa kahramanlarının sonuncusunun da gitmesiyle birlikte zamanın kemerleri amansız bir güçle daralmaya başlıyor. *Kagemusha* ve *Ran*'ın incelediği şey budur; insan ilişkilerinin koordinatlarının başarısızlık, ihanet, şiddet ve ölümle belirlendiği, insani temastan mahrum bırakılmış bir dünyanın barındırdığı dehşetler.

Dersu Uzala'nın anlatısı gibi *Kagemusha*'nın (1980) anlatısı da her şeyden çok zaman tehdidiyle ilgileniyor ve alegorik bir boyut taşıyor. Kurosawa'nın hareketsizliğinden rahatsızlık

duyan Amerikalı yönetmenler George Lucas ve Francis Ford Coppola'nın girişimleri sayesinde Toho ve 20th Century Fox'un ortak finanse ettiği bu film, Kurosawa'yı kendi kültürüne ve samuray filmi kisvesine geri döndürüyor. Yapım süreci sorunlu geçen film tamamlanmadan başroldeki Shintarō Katsu hayatını kaybetmiş ve onun yerine Tatsuya Nakadai geçirilmişti.³⁰ Nakadai filmlerin gerektirdiği -ve Toshiro Mifune'nin sağlayabileceği- hâkim varlığı ve duygusal gücü ne burada ne de *Ran*'da sağlayabiliyor. Sonuçta da her iki filmin merkezi karakterine yapışan dramatik bir yumuşaklık ortaya çıkıyor.

Kagemusha Kurosawa'nın 1575'teki Nagashino Savaşı'na olan yoğun ilgisinden ortaya çıkmıştı. Bu savaşta, muhalefeti ortadan kaldırmak için misket tüfeği kullanan, Oda Nobunaga ve Tokugawa Iyasa önderliğindeki bir ordu Takeda klanını silip süpürmüştü. "Tarihte bir soru işareti olarak kalan Nagashino Savaşı'na çok ilgi duymaya başlamıştım. Oda ya

da Tokugawa klanlarından tek bir taishō bile ölmezken, Takade klanının bütün taishō'ların neden öldüğünü hiç kimse tatmin edici bir şekilde açıklamamıştı.³¹ Takeda ordusu rüzgâr kadar çabuk, orman kadar sessiz ve ateş kadar acımasızca saldırmalarıyla ünlüydü, bayraklarındaki karakterler de bu özellikleri simgeliyordu. Ama Nobunaga'nın tüfekleri büyük ölçekte kullanılması, göğüs göğse çarpışma döneminin, mızrak ve kılıcın savaş silahı olduğu dönemin son erdiğini gösteriyordu. Savaş katliamın boyutu ve topyekûnluğu açısından çarpıcıydı. Daha önceki yüzyıllardaki samuray savaşları, tam aksine, küçük gruplar arasındaki, büyük boyutta yıkımı engelleyen zayıf koordinasyonlu çarpışmalarla öne çıkıyordu.³² Tarihsel değişimin nüanslarına olan hassasiyetiyle Kurosawa bu olayın yeni bir çağın başlangıcı olduğunu anlamıştı.

16. yüzyılın ikinci yarısında başkent Kyoto'nun kontrolü için güçlü liderler arasında şiddetli savaşlar yaşanmıştı. Film Takeda Shingen ve ona karşı ittifak oluşturan Oda Nobunaga ve Tokugawa Ieyasu arasındaki mücadeleyi ele alıyor. Film Takeda klanının yok edilmesiyle sona erse de, bunu takip eden olaylarda Nobunaga yedi yıl sonraki ölümüne kadar ulus üzerinde kısa süreli bir hükümdarlık kurmayı başarmıştı. Ieyasu nihayetinde ulus üzerindeki kontrolü sağlamlaştırmış ve onun hanedanlığı bu gücü siyasi açıdan istikrarlı geçen iki yüzyıl boyunca korumuştur. Tokugawa döneminin 19. yüzyılın ortalarında sona ermesiyle birlikte ülke bir modern endüstriyel gelişim yoluna girmişti. Kurosawa için Nagashino Savaşı eski kültürel miras ve çok belirleyici olduğu anlaşılan modernleşme ve Batılaşma akımları arasındaki çekişmeyi simgeliyordu. Özellikle de Nobunaga karakteri onu büyütüyordu. "Nobunaga'nın bir dahi, o zamanki ortalama bir Japon'dan çok daha 'modern' bir adam olduğu açık. Elçilere göre Nobunaga dünyanın yuvarlak olduğunu biliyor-

du ve dünyadaki durum konusunda çok bilgiliydi. Ayrıca dışarıdan yeni nesne ve fikirleri aktif olarak ithal eden biriydi. Takeda klanını mağlup eden işte bu kişilikti."³³

Kurosawa'nın *Kagemusha*'yı çekerken pedagojik bir amacı vardı: genç Japonları geçmiş konusunda eğitmek ve özellikle de Shingen'in oğlunun klanı neden yıkıma götürdüğü muammasına bir cevap sunmak.³⁴ Fakat eğer amaç buyduysa, Kurosawa'nın olayı bu şekilde sunmayı terci etmiş olması garip. Eğer çağdaş seyirci topluluğuna seslenmek istiyorduyorsa bile, filmdeki hassasiyetleri açıkça geçmişe aitti. Nobunaga Kurosawa'nın ilgisini yönlendirmesine ve yeni bir çağın habercisi olarak kullanılmasına karşın, film Shingen'e ve klanının akibetine adanmıştır ki bu da vurguyu ülkenin birleşmesi ve takip eden modernleşmeden uzaklaştırıp, kaybedilen şeylerden duyulan ağıtımsı bir kaygıya yöneltiyor; bunun sebebi muhtemelen modern çağın Kurosawa için büyük bir sıkıntı kaynağı haline gelmesiydi.

Kurosawa Takeda klanının yıkılışını incelerken *Kagemusha*'ya mesafeli, neredeyse soğuk bir ton hâkim. Klanın zamanın dehşetlerinden, Shingen'in ölmeden hemen önce bir anlığına gördüğü geleceksizliğinden kaçma çabası bu yıkımı önceden haber veriyor. Klan bu gelecekte, Shingen'i onun kılığına giren bir benzeri aracılığıyla canlı tutarak kaçmaya girişiyor. *Kagemusha* bu girişimi incelerken, Kurosawa'nın son dönem filmlerinin daha önceki filmlerini gözden geçirişine katkıda bulunuyor. İnsan özgürlüğü beklentilerinin yanı sıra, benlik ve toplum arasındaki diyalektik de tükenmiştir. Bu diyalektik her zaman için, Kurosawa'nın etkileşimci birey ve sosyoekonomik çevreden üstün tuttuğu özerk bireye dayandırılmıştı ama bu ciddi sorunlar barındıran bir ideolojik hamleydi. Kurosawa'nın bir zamanlar savaş sonrası yılların iyimserliğini ete kemige bürüyen kişilik kurgusu, modern



53. Kurosawa *Kagemusha*'nın yapım sürecinde Amerikalı yönetmenler Francis Ford Coppola ve George Lucas'la birlikte. Lucas ve Coppola Kurosawa'nın bu filmi yapmasına yardım etmişti (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

dünyadaki siyasi ve ekonomik gücün kurumsal doğasıyla çarpışmıştı. Kurosawa'nın kişilik kurgusu, iç çelişkilerle allak bullak olduğu, normatif gruplarla olan etkileşimci bağlardan ötürü sorunlar yaşadığı ve kendisini yenileyecek hakiki toplumsal algılardan yoksun bırakıldığı için, düzenli olarak parçalanıyordu. Bunun sonucunda, *Kagemusha* bu kurguyu, yanılsama ve görüntünün, aydınlanmanın yerini aldığı, kişiliğin içinin boşaltıldığı -ve insan iradesi ve hür irade yazgının ağırlığı altında ezilirken- yapaylıkla icra edilecek bir role dönüştüğü bir dünya kurarak, boş bir biçime yansıtıyor.

leyasu'nun kalelerinden birinin kuşatılışı esnasında Shingen Tokugawa'nın bir keskin nişancısı tarafından vuruluyor. Ölmeden önce tuhaf bir vasiyette bulunuyor. Klanın generallerinden ölümünü kendi adamlarından olduğu

kadar düşmanlarından da gizlemesini istiyor. Ölümü üç yıl boyunca gizli tutulacak, bu süreçte de ordu hâkimiyet alanından ayrılmayacaktır. Eğer saldırmak için harekete geçerseniz, diye uyarıyor kâhinimsi bir katiyetle, Takeda klanı yok olacaktır. Filmin büyük bir kısmı generalerin bu vasiyeti yerine getirme çabalarını ele alıyor. Generaller ölen hükümdarın kılığına bürünmesi ve böylece klanın gücünü yaşatması için bir kagemusha'nın yani dublörün (Tatsuya Nakadai) yardımına başvuruyor.³⁵ Dublör aslında Shingen'e esrarengiz bir şekilde benzeyen bir hırsızdır. Kurosawa filmi ikisinin karşılaşmalarıyla açıyor ve bu anı uzun planla filme alıyor. Shingen'in onun için kagemushalık yapan kardeşi Nobukada hırsız darıgacından kurtarmış ve onu hükümdarın huzuruna çıkarmıştı. Shingen aralarındaki benzerlikten etkileniyor

ama idama mahkum edilmiş böyle bir hergele-
nin onu dublörü olması canını sıkıyor. Bu du-
yan hırsız kabaca gülüyor ve öfkeyle, Shingen
yüzlerce kişiyi katletmiş ve yerleşim yerlerini
olduğu gibi soymuşken, kendisinin sadece bir-
kaç kuruş çaldığını söylüyor. Aşağılık olan kim,
diye soruyor.

Filmin ilk dakikalarında, *Yedi Samuray*'i
ayakta tutan ve mükemmelliğe yükselten ve de
Kurosawa'nın daha önceki filmlerinin birçoğu-
nun ayırt edici özelliği olan o ekonomik ve siyasi
tahakküm eleştirisi, uzun bir uyku sürecinden
sonra yeniden ortaya çıkıyor. Hırsız yerel dikta-
törlerin vahşetini teşhir ediyor. Sadece Shingen
değil ayrıca Nobunaga ve Ieyasu da katliamlar
yapıyordu. Böylesi bir şiddetin yanında hırsızın
işlediği suçlar elbette önemsizdir. Ama görünüş-
te gelişen eleştiri aldatıcıdır. Shingen sakın bir
şekilde ona katıldığını söylüyor. Ben aşağılığım,
diyor ama bunu ülkenin kontrolünü ele geçir-
mek için zaruri bir şey olarak meşrulaştırıyor.
Savaş her yerdedir ve eğer biri ulusu birleştir-
mezse, sonsuz kan nehirleri ve ceset dağları ola-
caktır. Hırsız Shingen'in dinginliğinden etkile-
niyor. Shingen Nobukado'ya hırsızın dürüstçe
konuştuğunu ve bir kagemusha olarak eğitilmesi
gerektiğini söylüyor. Kurosawa Shingen'in ki-
şiliğinin, disiplin ve dobralığının, diğerlerini
kalbini görme yetisinin, hırsız ve klanın daha
sonraki eylemlerini yönlendirecek kadar etkile-
yici olmasını istiyor. Hırsız hükümdarın kılığına
bürünmeyi kabul etmekle kalmayıp, bütün kla-
nın Nagashino'da yaptığı gibi, onun için ölüme
gidiyor. Kurosawa bunu şöyle açıklıyor:

Bu adamın Shingen'in karakterine gerçek an-
lamda o olacak kadar nasıl gömülebileceğini
düşünmek zorundaydım. Bunun sebebinin
Shingen'in kendi karakterinin gücü olma-
sı gerektiğine karar verdim. Daha sonra sa-
vaşta ölen taishō'ların da ona hayran olması
gerektiğini düşündüm. Bunun sonucunda
Nagashino'da intihar etmişlerdi. Shingen için

şehit düşmüşlerdi. Tabiri caizse, ona aşık ol-
maları gerekiyordu.³⁶

Hırsız, ölmüş hükümdar rolünü oynama-
ya ilk başta isteksiz olsa da, klanın meseleleri-
ne dahil ediliyor. Zamanla Shingen'in torunu
Takemra'yu seviyor ve Nobukado'ya hayran
olup, ondan saygı görüyor. Sadık hizmetkarların
savaşta onun için öldüğünü görünce klanın yaz-
gısına karşı olan sorumluluğunu fark ediyor ve
rolünü kabul ediyor. Nagashino savaşı esnasın-
da "kendi" klanının katledilişini izlerken sadakat
yasaları onu bir mızrak alıp, kendi felaketine
koşmaya zorluyor. Shingen'e karşı bir barbarlık
suçlaması olarak başlayan şey, hükümdara duyulan
bir aşka dönüşmüştür. Film eleştirisini geliştirmeyip,
bir kenara bırakıyor. Kurosawa ortaçağ
dünyasına dair *Yedi Samuray*'in ayırt edici özelli-
ği olan maddeci sorgulamayı geliştirmekten çok
bir çözülüp yok olma süreci olarak zaman ve bir
yanılsama yapısı olarak dünyaya dair melanko-
lik bir tefekkür sunmakla ilgileniyor. Nobunaga
ve Ieyasu film yan karakterler olarak kalıyor.
Kurosawa bir ulusun doğuşunu göstermek yeri-
ne, bir mağlubiyet görüntüsünü, Takeda klanı-
nın felaketini sunuyor. Yüzyıllarca sürecek kalıcı
siyasi kurumların inşa edililişinin yerine bize kan
nehirleri ve ceset yığınlarını sunuyor.

Shingen hırsızla ilk karşılaşmasından sonra
odayı terk ederken, yakın geleceğin kagemusha'sı
yere eğilip selam veriyor ama hükümdar çoktan
gitmiş oluyor. Hırsız boş bir varlığın önünde
eğiliyor ve Kurosawa sekansı bu görüntüyle bi-
tirerek, filmin temel metaforunu tesis ediyor:
Shingen'in etkisinin o yok olduktan sonra bile
klanın yazgısını etkilemeye inatla devam edişi.
Klanın hükümdarlarının sağlıklı olduğu izleni-
mini üç yıl boyunca sürdürme girişimi filmin
görüntü ve yanılsamaların doğasını keşfetmesi-
ne olanak tanıyor ki bu filmin gerçek konusudur.
Ne gariptir ki, dublörün yapması gereken

tek şey klan hiyerarşisinin sürmesi ve çarkların dönmeye devam etmesi için halk içinde, klan toplantılarında ya da savaşta görünmektir. Hem düşmanlar hem de hizmetkârlar dublörün görüntüsüne ve uzman taklitçiliğine inanmışlardır. Durumdan haberdar olanlar bile Shingen'in onun aracılığıyla yaşadığını söylerler. Görüntü gerçek olur ya da neredeyse gerçek kadar iyidir. Yanılsamanın ittifak yaratma ve olayları şekillendirme gücü dublörün Ieyasu'nun kalelerinden birine saldıran Katsuyori'nin arkasını kollamak için klanı önderlik ettiği bir çatışma sekansında grafik olarak gösteriliyor. Nobukado dublöre hareket etmemesi, birlikleri ve bayraklarıyla birlikte herkesin onu görebileceği tepede kalması gerektiğini söylüyor. Genç Takeda samurayları hükümdarları olduğuna inandıkları adamı korumak için seve seve ölüyorlar ve Ieyasu'nun, Shingen'in dövüş sanatlarındaki ustalığından korkan ve bütün klanın orada konuşlandığına inanan adamları saldırmak için ancak yarım gönüllü girişimlerde bulunuyorlar. Geri çekiliyorlar, kale düşüyor, Katsuyori zafer kazanıyor ama en önemlisi de Shingen'in karizmatik gücü ve dublöre duyulan ihtiyacın devam ettiği onaylanmış oluyor.

Film bir yandan, muhtemelen Nobunaga ve Ieyasu'nun katkıda bulunacağı daha büyük ulusal birleşmeyi ön görerek, bölgesel daimyo yönetiminin kurumlarının anlamını yitirmiş olduğunu ima ediyor. Bu kurumlar sadece klanın önde gelenlerinin bir yalanı sürdürmek için yaptıkları suç ortaklığında süregidiyor ve yalan açığa çıkartılıp, dublör ortaya çıkarıldığında klan yıkılıyor. Hırsız tahttan indirildiğinde Katsuyori kontrolü ele geçiriyor ve babasına duyduğu kinle, Nagashino'da Ieyasu'ya saldırmak için klanı bölgesinden çıkarıyor. Öte yandan da, hırsız ve Takeda generalleri arasında gelişen saygının portresi öylesine bir karşılıklı dostlukla yüklü ve bu koşullar altında beklenebilecek sınıfsal husumet-

ten öylesine yoksun ki, klanın yıkılışı filmin yastırı tuttuğu bir olaya dönüşüyor. Generaller onların döneminin sona erdiğinin tamamen farkında olarak, Nobunaga'nın silahlarını doldurmadan önce mızraklarını son kez çektiklerinde filme ağıtımsı bir ton hâkim oluyor. *Kagemusha* lanetlenmiş klanı ve bu klanı ayakta tutan kurumlara hassasiyetle, saygıyla ve yok olup gitmeleri karşısında hakikaten üzülen destek oluyor. Bunun nedenleri Kurosawa'nın kahramanca eylemi modern dünyaya yerleştirmekte defalarca yaşadığı zorluklarda aranmalıdır ama ayrıca da anlatının alegorik tonlamaları olarak anlaşılmalıdır.

Bu anlatı hırsızın rolünü oynamaktaki becerisini belgeliyor. Hizmetkârların ya da metreslerin şüphelerini yatıştırmak için defalarca doğaçlama bir hareket ya da konuşma yapıyor ve bunlar kendiliğinden çıkmasına karşın Shingen'in ruhuna sadık doğaçlamalar. Film, klanın 'göstermelik insan'a sadakati aracılığıyla bir topluluğun bir dizi görüntüye olan bağlılığını tahayyül ediyor. Dahası, elit generaller bu görüntülerin sahteliğini bilmelerine karşın insanlar bu görüntülerin anlamı ve vurgusu konusunda onlara bağımlılar. Böylece film sinemanın kendisi için bir metafor geliştiriyor; sinema da *kagemusha* gibi bir yandan bu görüntülerin kurmaca olduğunu üstü kapalı bir şekilde kabul ederken bir yandan da güçlerine boyun eğen istekli bir topluluğa görüntüler dağıtır.³⁷ Hırsız, tıpkı Kurosawa gibi, bu görüntüleri ustalıklı manipüle eder. Ama nihayetinde bu karakter açığa çıkarılır ve toplumdan uzaklaştırılır, tıpkı Kurosawa'nın Japon sinema endüstrisinden uzaklaştırıldığı gibi.³⁸ Takip eden olaylar sanatçıya duyulan toplumsal ihtiyacı onaylayan bir intikam fantezisi olarak görülebilir. Klan hırsızın görüntülerinden mahrum kaldığında parçalanıyor. Sahte olmalarına karşın bu görüntüler topluluğu ayakta tutmak için gerekiyordu. Bu görüntüler olmazsa, topluluk ölür. Sanatçıyı kovarak kendi felaketini hazırlar.

Kagemusha toplumsal dokunun muhafazası için yanılmanın gerekliliğini onaylayan alegorik bir eser olarak yorumlanabilir. “Bakışlarını kaçırma” uyarısı, bir hakikate ulaşma aracı olarak ah-laki ve estetik doğrudan yüzleşme buyruğu son filmlerde ve içerdikleri karakter tarafından terk edilmiştir. Sahtekârın kullanmaya başladığı güç ve klanın onun performansını kucaklayışı daha önceki Kurosawa kahramanlarının yücelttiği ciddi vizyonla adeta alay ediyor. Anlatı içersin-de gizli olan bu anlamlar filmin Takeda klanı-na olan tuhaf bağlılığını ve sona erişinden ötürü duyduğu vicdan azabını açıklayabilir. Tıpkı Kurosawa’nın çağdaş sinema endüstrisi içersin-deki konumu gibi, hırsız da topluluk bağlarını koparmıyor. Kovulmasına rağmen yakınlarda dolaşıyor, Shingen’in resmi cenaze törenini ve son çatışmayı izliyor. Performansını sergilediği kişilere bağlı kalıyor.

Fakat bu alegorik tonlamalara karşın film görüntülerin statüsünü, yapısını ya da onlara duyulan bari toplumsal ihtiyacı asla gerçek anlamda sorgulamıyor. Bu analitik değil ironik bir film. Kurosawa’nın son dönem filmlerinde hep olduğu gibi bu film de sakin bir görsel yapıya sahip. Bir zamanlar Kurosawa’nın en sevdiği geçiş araçları olan silinmelerin *Kagemusha*’da yer almaması bu azalan biçimsel saldırganlığın bir göstergesidir. Aslında üslubun yaygın bir özelliği olan bu silinmelerin varlığı *Kızıl Sakal*’dan sonraki bütün filmlerde radikal ölçüde azalmıştır. *Kagemusha*’da kurguyu asgari düzeyde tutuyor ve kadraj içersinde resimsi etkiler yaratmakla ilgileniyor. Kompozisyon parçalanma ve asimetriden ziyade dengeyi ve insan figürünün merkeze oturtulmasını vurguluyor. Montaj da diğer son dönem filmlerde olduğu gibi son derece kısıtlı sadece etkileyici sahnelerin inşa edilmesinde bir araç olarak karşımıza çıkıyor: *Dersu Uzala*’daki kar fırtınası, *Kagemusha*’daki Nagashino Savaşı, *Ran*’de Hidetora’nın hizmetkârlarının katledilişi.

Bir zamanlar Kurosawa’nın biçiminin düzenleyici ilkesi olan parçalı kurgu artık filmlerin sakin yüzeylerini çalkalamak için sadece kısa süreliğine kullanılmaktadır. *Kagemusha*’da uzamsal alanlar son derece duragandır. Bu duraganlık, karakterlerin tablo benzeri düzenlemeler içersinde dondurulması, kamera hareketinin kısıtlanması ve kurgunun yönlendirici değil işlevsel bir rolle sınırlı tutulması aracılığıyla muhafaza ediliyor. Kopuşlar görüntülerde değil, hikâyede yaşanıyor. Önemli olaylar kameranın bakışından gizleniyor böylece bir dizi karartı anlatıda delikler açıyor. Shingen’in vuruluşuna asla tanık olmuyoruz. Perde dışında oluyor. Sadece tüfeğin patlama sesi duyuluyor. Benzer şekilde Katsuyori’nin Takajentin kalesini yakıp yağmalayışı ve Takeda klanının Nobunaga’nın misket tüfekleriyle katledilişi de gösterilmiyor. Bu katliam tanıkların dehşete kapılmış tepkileri aracılığıyla anlatılıyor ve sadece neticesi, kana bulanmış insanlar ve ayağa kalkmaya çalışan vurulmuş atların destansı bir montajı içersinde görülüyor.³⁹

Bu yanılmalarda dünyasında insan asla duyularından emin olamaz bu güvensizlik yapısal eşdeğerini epistemolojik statüsü asla muğlak olmayan görüntülerden çok anlatıdaki karartılarda buluyor. Bunun aksine, mesela *Yurttaş Kane*’in açılış ve kapanış sekansları son derece şüpheli olan, kişilik, bakış açısı ve gözlem sorunlarını görüntünün biçimsel düzeyinde ete kemiğe bürünen bir zamansal ve uzamsal yapı kuruyor. *Kagemusha*’yı da benzer meseleler harekete geçiriyor ama üslupsal öz sorgulama değil. Karartılar olayların statüsüne dair şüpheler oluşturuyor ama tek başlarına filmin yapaylık ve görüntülere dair söylemine temel sağlamak için yetersiz kalıyorlar. *Rashomôn*’da olduğu gibi bu meseleler görüntülerin yapısından ziyade anlatıdaki olaylarla betimleniyor. Kurosawa’nın dramatik ilgileri onu yine içgüdüsel, entelektüel olmayan sine-masını tanımlayan sınıra itmiştir. Bunun ötesine



54 Karizmatik klan lideri mi yoksa gölge savaşçı mı? *Kagemusha*'da bir epistemolojik ve toplumsal sorun olarak benlik (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

geçebilmek için filmin Kurosawa'nın filmlerine (*Ikiru* ve *Yôjimbô* hariç) yabancı olan bir öz değerlendirme boyutunu kabul etmesi gerekir. Bu dramatik ilgileri karşılamak için Kurosawa'nın bu sınırı ihlal etmesi gerekiyordu ama etmemişti. Sonuçta da ortaya biçimleri içerigini yeterince ifade edemeyen bir eser çıkmıştı. Ele alınan malzeme gerçekleştirilmemiş potansiyellerle dolu.

Fakat bu film Kurosawa'nın sineması için, *Dodeskaden* ve *Dersu Uzala*'daki modern dünya değerlendirmelerinin zemin hazırladığı yeni bir istikameti ilan ediyor. *Kagemusha* hoca-öğrenci ilişkisini, son dönem filmleri daha öncekilerden ayıran o kemirici kötümserliği açıkça ortaya koyan bir şekilde dönüştürüyor. Daha yaşlı ve daha tecrübeli bir karakterin bir çömezi sorumlu yaşamın sırlarına vâkıf kıldığı senaryolar

Kurosawa'nın sinemasındaki ahlaki projenin biçimsel karşılığını sunmuş, reformist davranış kurallarının yaratılması ve aktarılması için bir model sağlamıştı. Toplumsal reform görevi Kambei ve Niide gibi bireylerin eline bırakılmış, kişilik de çevrenin yerini almıştı. Ama ruh ve hür iradenin sosyoekonomik koşullar karşısındaki bu hâkimiyeti hayali bir başarıydı, ancak Kurosawa'nın benliğin toplumsal düzen karşısındaki üstün değerine olan bağlılığıyla ayakta durabiliyordu. Bunun kalıcı olması mümkün değildi ve olmadı da. Son dönem filmler ruh ve çevre arasında yeni bir güç düzenlemesinin, benlik ve toplumun yeni bir konfigürasyonunun izini sürüyorlar. Eskiden birey olayları sıkı sıkıya kavrayabiliyor ve kendi dürtülerine uygun olmasını talep edebiliyorken, şimdi benlik acımasız ve

kanlı bir zamansal sürecin yan ürünüdür, tarihin ağırlığı ve gücü altında yerle bir olmuştur. *Dersu Uzala* hoca-öğrenci ilişkisinin başarısızlığa uğrayışını kayda geçirmişti, *Kagemusha* ise bu ilişki modelinin çerçevesini gözden geçirerek daha da ileri gidiyor. Daha önce bu ilişki çürümüş toplumsal düzenden ayrı insani alanlar (Sanada ve Niide'nin kliniği, yedi samurayın koruduğu köy) yaratırken, şimdi modası geçmiş kurumları engellenemez bir şekilde çöküyor olmalarına karşın ayakta tutmaya yaramaktadır. Aydınlanmanın yerini yalan almıştır. Hırsız Shingen'in Suwa gölündeki cenaze törenini izlerken hükümdarına, ölümünden sonra anlamsızlaşmak bir yana daha da zorlayıcı hale gelen derin bir sadakat borçlu olduğu kanaati onu köşeye sıkıştırıyor. Generallere onu işe almaları için yalvarıyor. Göldeki Shingen'in gömüldüğü noktaya yürüyor ve ona yararlı olmak istediğini söylüyor. İlişki hayaletimsi bir hal almıştır ve hocanın hayaletimsi bir varlığı muhafaza ettiği mezarın ötesinden yaratılmıştır. Bu ilişkinin sonu, daha önceki filmlerdeki tipik sonucu olan yaşama yenilenmiş bir bağlılık değil, ölümdür. Bir klan generali daha önce ölmeye hazır bir dublöre ihtiyaçları olduğunu söylemişti ve hırsız bunu yapabileceğini kanıtıyor, cesetlerle dolu alana dalarken o yüce fedakârlığı yapıyor.

Kagemusha daha önceki filmlerin ahlaki tasarımını tersine çevirerek, benliği yadsımanın gerekliliğine dair bir söylev çekiyor. Bu yadsıma *Yedi Samuray*'da grup bağlılıklarının üstünlüğünün kabul edilışinden niteliksel olarak farklıdır. Bu kabul Kambei ya da Kyūzo gibi olağanüstü bireysel kahramanların gelişmesine mani olmamıştı. Grubun parçası olan bu kişiler yine de üstün yetenekli ve diğerlerinden ayrılan bireyler olarak kalmaya devam etmişti. Fakat *Kagemusha*'nın vizyonu tamamen farklı. Daha önceden dublör rolünde olan Nobukado zamanında sık sık özgür ve gerçek anlamda kendisi olmak istediğini

ama şimdi bunu bencilce bulduğunu söylüyor. Bir adamın gölgesi bu adamı asla terk edemez, diyor. Nobukado kardeşinin gölgesiydi ve şimdi Shingen öldüğü için bir hiç olduğunu hissediyor. Hırsız metreslerini terk ettikten sonra gölgesi zemin boyunca uzuyor, bu da dublörün son suza dek asıl hükümdara bağlı olduğuna açıklık kazandırıyor. Hoca-öğrenci ilişkisi anlamdan mahrum bırakılmıştır. Şimdi benliğin tükenişini kutlamak ve benliği taraftarlarını yok oluşa, klan ve hâkimiyet bölgesinin hizmetinde kahramanca bir ölüme doğru yönlendirmek için vardır. Klan kendi hanedanını muhafaza etmek için kendi intiharına rıza gösteriyor. Kurosawa'nın sinemasal projesinin batışı, filmin anlatı yapısına yediriliyor.

Kagemusha böylece ölüm ve parçalanmanın kaçınılmazlığına dair bir tefekküre dönüşüyor. Filmin iyi bilinen tarihsel olayları konu alması anlatıyı önceden belirlenmiş bir şablona oturtuyor. Takeda klanı ne yaparsa yapsın, Nagashino'da yerle bir edileceğini biliyoruz. Klan savaşçılarının ufka karşı ya da boş vadilerde çekildiği için soyut bir görünüm kazanan bütün ilerleme görüntüleri, yok oluşa doğru giden bir hareketi betimliyor. Generallerinin atarını felakete doğru sürüşünü izlerlerken Katsuyori ve Nobukado'yu sarmalayan uğultulu rüzgârlar bu karakterleri dünyevi ilişkiler sahnesinden uzaklaştırıyor. Hırsız tüfeklere doğru koşup, vurulduğunda Kurosawa, Katsuyori'nin etrafında rüzgâr ve tozların uçtuğu boş tahının görüntüsüne geçiyor. Gerçekte Katsuyori Nagashino'dan sağ çıkmış ve çok sonrasına kadar savaşta öldürülmemişti ama Kurosawa mecazi bir düzlemde yol alıyor. Nagashino, Takeda klanının kötü karmasıydı ve hür iradesinin yerle bir oluşunu, seçme özgürlüğünü ortadan kalkışını temsil ediyordu.

Shingen'in hayatını dublör aracılığıyla sürdürme çabası, egonun ikiliğini, bir yanılısma,

bir hayalet ya da gölge savaşçı olduğunu açığa çıkarıyor. "Ego gece uçuşan bir ateş böceği bulutuna benzetilebilir. Ego aslında nedir? Ateş böceklerinin bir araya gelişidir. Tek, ayrı bir varlık olarak var olmaz. Ama egonun yaşayan, kendini genişleten ya da daraltan ve siyah gökyüzü altında süzülen, tek ayrı, fantastik ve parıltılı bir varlık olduğu sanılabilir... Ego bir yanılsamadır sadece."⁴⁰ Benlik artık müdahil sinema projesine temel sağlayamaz. Bireyselliğin yerini öz inkâr almıştır ama bu aydınlanma için gerekli olan inkâr değildir. Bu daha çok, gölge olarak sürdürülecek yaşam için bir hazırlıktır. Daha önceki filmlerde gördüğümüz türde bir kahramanlık için hiçbir olasılık olmamasının sebebi budur. Kahramanlık, tıpkı ego gibi, sadece sahte bir gestalt, siyah gökyüzü altındaki bir ateş böceği bulutudur. Hırsız bir dublör olarak başarısız oluyor ve Takeda klanının savaş sanatlarındaki ustalığı Nobunaga'nın tüfekleri tarafından alt ediliyor. Kurosawa'nın savaştan hemen sonraki yıllarda çektiği filmlerde 2. Dünya Savaşı felaketi bir fasıla, fena halde parçalayıcı bir olay olarak ama düzelme ümidini ve farklı bir gelecek olasılığını dışlamayan bir olay olarak görülüyordu. Ama şimdi zamanın kendisi özü itibarıyla felaketimsidir. Nobunagave İeyasu'nun ulaşacağı ulusal birleşme, bunun yerine bir başarısızlık, ölüm ve parçalanma sürecini betimleyen filmin odağının dışında yatıyor. Bu dünyaya gösterilen bağlılık -ister toplumu ve tarihi yeniden şekillendirmek isteyen sanatçının ister klanlarını daimileştirmeyi ümit eden generallerin bağlılığı olsun- sadece hayal kırıklığı ve felakete, bir acı ve başarısızlık mirasına yol açıyor. *Kagemusha* bu acı tabloyu, Kurosawa'nın ele aldığı malzemeye olan bağlılık kırıntılarını temsil eden bir melankoli ve üzüntüyle yumuşatabiliyor. Ama *Ran*'de geriye sadece acı tablo kalıyor, tanrı, kahraman ya da sanatçıların olmadığı bir gecenin başlangıcı önceden haber veriliyor.

Bu acı tablonun yoğunlaşması, birçok faktörün bir araya gelişinin bir ürünüdür, bunlardan biri de Japon sinema endüstrisindeki 1. Bölüm'de ele alınan değişimlerdir. Ama şimdi bu gittikçe derinleşen kötümserliği filmlerin kültürleriyle olan ilişkilerinde kaydettiği içsel gelişiminin bir sonucu olarak görebilecek bir konumdayız. Savaşın, Kurosawa'nın özerk bireyi biçimsel ve ahlaki anlamda merkeze alacak toplumsal açıdan müdahil bir sinema geliştirme projesine başladığı külleri arasında bazı çelişkiler, estetik ve kültürel gerilimler ister istemez ortaya çıkmıştı. Kültür Kurosawa'nın ulusal toparlanma için gerekli olduğuna inandığı türden benliğe çok az yer tanıyordu. Modern devlette, şirketler ve hükümet bürokrasileri, eğitim sistemi ve aile yaşamı kalıpları bireyin içinde kendi yerini bulmasının beklediği hiyerarşi kümeleri sunuyordu. Davranışları normları önemli toplumsal gruplaşmalardan devşirmeye devam ediyordu ve sermaye ile devlet arasındaki ortaklık derinleştikçe, savaş sonrası reformların vaat ettiği özerk ve rasyonel birey için demokratik açılımlar gitgide daha da şüpheli bir hal almıştı. Daha önce belirtildiği gibi, Kurosawa'nın anlatılarının ve görüntülerinin mantığı işgal güçlerinin başlattığı reformların "tersine istikameti"ni kınıyor gibi görünüyor. Bu *Canlı Bir Varlığın Kaydı* ve *Kötüler Rahat Uyumur* gibi filmlerin karşı çıktığı şey budur; küçük bir yönetici elit kemsin devlet ve ekonomiye dair kararlara halkın katılmasını engellemesi. Fakat bu bariz engelleme konu itibarıyla müdahil filmler yapmanın sonu anlamına gelmek zorunda değildi. Liberal Demokratik Parti'nin uzun süren politik hakimiyeti ve muhalefet partilerinin iktidarın dışında tutulması esnasında bile canlı bir halk muhalefeti geleneği devam etmişti. Çevre kirliliği, ABD'nin askeri varlığı, Vietnam savaşı ve diğer meselelere odaklanmış olan yurttaş protestoları "kurumlarüstü" kanallara yönelmişti. Narita havaalanının inşa-

sını sarmalayan uzun süreli, yoğun protestolara dair analizlerinde Apter ve Sawa bu kanalların muhalif siyasi seslerin iktidar merkezlerinin dışında tutulmasının uzantısı olduğunu öne sürüyorlar.

Etkili bir yerel hükümetin olmayışı ve muhalefet partilerinin LPD'nin uzun süreli hâkimiyeti karşısındaki çaresizlikleri, kurumlarüstü muhalefetin Japonya'da bu kadar uzun süre neden böylesine yoğun ve şiddetli olduğunu açıklamaya yardımcı olan faktörlerden ikisi... Bugün bile özellikle de memuriyet mevkillerinde her türlü muhalefete karşı duyulan bir güvensizlik var.

... Parti muhalefetine bu kadar etkisiz olduğu yerde, kızgın kamuoyunun doğrudan siyasi araçlara başvurusu daha olasıdır.⁴¹

Kurosawa filmlerinde bu başkaldırı biçimlerini, bu "doğrudan siyasi araçları" kesinlikle yüceltebilirdi. Birçok Yeni Dalga yönetmeninin yaptığı gibi, filmlerini etrafında cereyan eden çağdaş siyasi aktivizm met cezirlerle ilişkilendirebilirdi. Bu sinemasını yenileyebilirdi. Ama siyasi eylemin ister istemez kolektif ve toplumsal olması Kurosawa'nın inandığı mücadelecî, eleştirel bireyi dışlıyordu. Kurosawa bir kriz sanatçısıydı ve filmlerini şekillendiren tarihsel kopuş anı yaşadığında, geleneksel toplumsal gruplaşmalar kendilerini yeni çağdaş şekillere bürüyerek yenilediklerinde, filmlerinin üzerine inşa edildiği kültürel temel kaymaya başlamıştı. Bu bir depremden sonra binaları yeniden inşa etmeye çalışıp, diktiğiniz binaların başka bir sismik kaymayla çarpılıp deforme olduğunu görmek gibi bir şeydi. Kurosawa'nın filmleri her zaman için olağanüstü bir içsel, biçimsel gerilim taşımış ama 1950'lerin ikinci yarısında bu gerilim ta ki filmlerin tasarımları yarılıp açılana dek artmıştı ve artık yeniden bir estetik strateji oluşturmanın tek yolu duraganlığa, görsel katılık ve kompozisyon hiyerarşilerine, kadraj içersine muzaffer bir toplumsal arenanın koordinatlarını sokan katı

resmi gruplaşmalara geri dönmektir. Son dönem filmlerde montaj ve akışkan bir kameranın yerine uzun plan ve statik karakter gruplaşmalarının konması, bu nihai üslup değişiminin ve biçimi kültürle yeniden örtüştürme yönünde, daha önceki deneyin sonucunu üstü kapalı bir şekilde kabul eden girişimin tipik özelliğidir.

Ran (1985) bütün o hiddetli acımasızlığıyla bu bağlamda anlaşılmalıdır. *Kagemusha* gibi *Ran* de uluslararası bir ortak yapımdı, Kurosawa'nın bir kez daha film çekmesine imkân tanıyan yabancı bir finansmanın (bu sefer Fransız) sonucu. Bu Kurosawa'nın uzun zamandır çekmek istediği ama Japon stüdyolarının bu kadar pahalı bir yapıyı finanse etme isteksizliği nedeniyle çekebileceğinden emin olmadığı bir film. Film Shakespeare'in *Kral Lear*'ına dayanıyordu ve Kurosawa'nın ortaçağ Japon tarihine dair araştırmalarından esinlenilmişti. Kurosawa üç mükemmel oğlu olan bir yerel lidere çok ilgi duymuş ve eğer oğulları kötü olsaydı ne olurdu diye merak etmişti. Olan şey *Kagemusha*'dakine çok benzer şekilde klan ve hâkimiyet bölgesinin yıkılmasıydı. İsmi "kaos" anlamına gelen *Ran* aşağılık iktidar arzusunun, oğulların babalarına ihanet edişinin ve bütün ana karakterleri yok eden, her yere yayılmış savaş ve cinayetlerin amansız bir kaydıdır.

Ran'daki olay ve görüntüler Kurosawa'nın çağdaş bakış açısındaki yeniden canlanan kötümserliği belli ediyor. "Eğer etrafınızdaki dünyanı durumuna bakarsanız, bugün ve bu çağda iyimser olmanın imkânsız olduğunu düşünüyorum." diye gözlemlemişti Kurosawa.⁴² "Bu son yıllardaki bütün teknolojik gelişmeler insanlara birbirlerini daha fazla, daha hızlı nasıl öldürebileceklerini öğretti sadece. Bu koşullar altında hayata dair iyimser bir bakışı korumak benim için çok zor."⁴³ *Ran*'da Kurosawa şiddetin bu şekilde teknolojik -ve toplumsal- olarak artırılışını inceliyor. Yine, Sengoku Jidai dönemini tarihsel

bir mecaz kurmak için kullanıyor. Bu döneme damgasını vuran iç savaşlar, siyasi istikrarsızlık ve yerel hırs ve ihanet kalıpları Kurosawa'nın şimdi insanın şiddet ve "öz yıkım" dürtülerinin zaman üstülüğü olarak gördüğü şeye dair yorumlar sunmak için kullanılıyor. "Bu filmdeki bazı temel sahneler Tanrı ve Buda'nın, eğer gerçekten varsalar, bu insan hayatını, aynı saçma davranış kalıplarına saplanıp kalmış bu insanlığı nasıl algıladıklarına dair merakıma dayanıyor."⁴⁴ Daha önceki filmlerde olduğunun aksine, insanın seçim şansı ortadan kalkmıştır, davranışlar önceden belirlenmiştir ve kaosa gömülmek kaçınılmazdır.

Filmin açılışında, başarılı bir domuz avını kutlayan yaşlı savaşçı Ichimonji Hidetora (Tatsuya Nakadai) klanının ve en önemli kalesinin kontrolünü en büyük oğluna devrediyor. Toplanan misafirlere söylediği gibi hayatı savaşmakla geçmiştir, yönettiği topraklar çok fazla kan dökülerek diğer liderlerden alınmıştır. Sonu gelmez savaş döngüleri ortadan kaldırılmalıdır, diyor. Bu nedenle sadece Büyük Efendi unvanını ve otuz savaşçılık bir maiyeti muhafaza edecek ve iktidarı, daha iyi şeyler yapacağı ümidiyle genç kuşağa devredecektir. En büyük oğlu Tarō klanın lideri olacak, diğer oğulları Jirō ve Saburō ise ikincil önemdeki birçok kalenin kontrolünü ellerinde tutacak ve sorunlu zamanlarda Tarō'ya yardım edecektir. Hidetora krallığının birleşmesini istemektedir, üç oğlu bir arada durup Ichimonji hanesini koruyacaktır.

Ama bunların hiçbiri gerçekleşmiyor. Hidetora'nın emekliliği, bölgesel liderler arasında huzur ve işbirliğinin sağlandığı yeni bir çağ yerine Tarō ve Jirō arasında amansız bir iktidar mücadelesine yol açıyor. Babasını önemseyen tek oğul olan Saburō ufak tefek kabahatlarından ötürü Hidetora tarafından sürgün edilmiştir. Fakat yaşlı adam, Tarō onu klanın nişanlarından mahrum bırakıp, bölgeden sürgün ettiğinde ve

Jirō'nun orduları çarpışmada Tarō'yu öldürüp, ordularını alt ettiğinde ne kadar aptalca bir şey yaptığını anlıyor. Daha sonra Jirō klanın kontrolünü ele geçiriyor Tarō'nun karısı Leydi Kaede'yi kendi karısı yapıyor ve kendini Saburō'yu bulup öldürmeye adıyor. Buna karşılık Leydi Kaede de Jirō'yu diğer bölgesel liderlerle mantıksız bir çarpışmaya zorlayıp, onun ölümüne ve kalesinin düşmesine yol açarak, Ichimonjilerin çöküşüne katkıda bulunuyor. Leydi Kaede'nin aslında kendi intikam planını gerçekleştirdiği ortaya çıkıyor. Ailesi Tarō'yla evlenmesinden sonra Hidetora tarafından öldürülmüştür ve o da şimdi Hidetora'nın klanını tamamen yok etmeye çalışmaktadır. Her iki tarafı da yok eden mücadeleler ve şeytani ihanetler çok katmanlıdır ve filmin mantığı içerisinde kesin olan tek şey acı ve kan beklentisidir.

Hidetora'nın emekliliğinin zincirlerinden boşaltacağı kaosu sezen Saburō babasına birleşme planının aptalca ve saçma olduğunu söylüyor, üç oğlun da çağın çocukları olduğuna, şiddet ve iktidar hırsı konusunda eğitilmiş olduklarına işaret ediyor. Hal böyleyken, onlardan sadık olmalarını ve barış içerisinde yaşamalarını nasıl beklemektedir? Hidetora bu sözleri kendisi ve diğer oğulları için gizli bir tehdit olarak yorumluyor ve Saburō'yu sürgün ediyor. Bu konuşma ve öngördüğü müteakip olaylar Kurosawa'nın artık karma ve çevreye atfettiği gücü gösteriyor. Benlik artık kendi çağını aşamamaktadır. Hidetora ve oğulları, niyetleri her ne olursa olsun, iktidar arayışları içerisinde ihanet, intikam ve cinayet senaryolarını gerçeğe dönüştürmeye lanetlenmiştir. Bunu herkesten daha iyi bilmelisin aslında, diyor Saburō babasına, çünkü okyanuslar dolu su kan dökün.

Hidetora film boyunca kana susamış bir canavar olarak lanetleniyor ve bu açıdan Shakespeare'in en kötü ihtimalle sadece bir budala, "günah işlemekten çok kendisine karşı gü-



55. Kaede'nin (Mieko Harada) intikamı *Ran*'da Ichimonji klanının çöküşünü tetikliyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

nah işlenmiş" bir adam olan Lear'ından oldukça farklı. Hidetora'ya, birer hayalet gibi karşısına çıkan kendi şiddet yüklü eylemleri musallat oluyor. Jirō'nun Tarō'nun ordularına saldırdığı ve bu esnada da Hidetora'nın maiyetini öldürdüğü son derece kanlı bir çarpışmadan sonra yaşlı adam Lear'ın yaptığı çok benzer şekilde kendini bir fırtınanın orta yerine atarak, katliamdan kaçıyor. Otlarla kaplı ovada kapıldığı sanrıda, kurbanlarından oluşan hayaletimsi bir ordunun onu çevrelemek ve lanetlemek için havaya yükseldiğini görüyor. Kendi eylemleri kötü bir karma gibi, entrikalarıyla Ichimonjileri çöküşe sürükleyen Leydi Kaede biçiminde onu yok etmek için geri dönüyor. Dahası Jirō'nun ilk karısı Sue de Hidetora'nın kurbanıdır. Daha önceki bir harekatta ailesini öldürmüş, kalesini yakmış ve abisini kılıçtan geçirmek yerine gözlerini çıkarmıştır. Sue acısını dindirmek için

abisine bir Amida Buda heykelciği veriyor ve o da dua etmeye çalışıyor ama nafiye. Tsurumaru bazı açılardan, canlandığı karakter oluştururken Shakespeare'in metni üzerinde yapılan değişikliklerden ötürü Hidetora'nın davranışlarının en bariz şekilde lanetlenmesini sağlıyor. Shakespeare'in oyununda Lear'ın dostu Gloucester'in gözlerini çıkaranlar, Lear'ın düşmanlarıydı ama Kurosawa bu gaddarlığı Lear figürü olan Hidetora'ya yaptırtıyor. Hidetora bu vahşetle, fırtınadan sığınacak yer ararken, Tsurumaru olduğu anlaşılan kör bir adamın evine sığındığında yüzleşiyor. Tsurumaru'nun sessiz acısıyla cinnete sürüklenen Hidetora yalpalayarak dışarı, tekrar fırtınaya çıkıyor.

Shakespeare'in sunduğu haksız acı manzara-sından ziyade Kurosawa *Kan Hükümdarlığı*'nda olduğu gibi, kasvetli manzalardan ve hiç kimsenin lanetlenmekten kaçamadığı tekerrür

eden şiddetten oluşan bir dünya sunuyor. Karakterlerin hepsi kötüdür ya da Jirō'nun adamları tarafından öldürülen Sue ve Saburō gibi kurbandır. Kurosawa'nın insanın karakterine dair görüşü en kasvetli ve en acımasız seviyededir ve tarih hayatın durmadan dönen, durmadan tekrar eden bir acı çarkı olarak algılanmasına yol açmıştır. Film boyunca karakterler sürekli bir cehennemde olmaktan söz ediyor. Jirō'nun Hidetora'ya ihanetini ilan eden Washizu gibi (f.b.287) oklarla delik deşik edilmiş, ölmek üzere olan bir savaşçı gerçekten cehennemde olduğunu söylüyor. Delirmiş halde ovalarda dolaşan Hidetora Sue ve Tsurumaru'yu yaktığı bir kalenin tepesinde görüyor ve cehennemde olduğu sanısına kapılıyor. Filmin sonunda Hidetora'nın soytarısı onun ve Saburō'nun cansız bedenleri üzerinde ağlarken, tanrılara insanları karınca gibi ezerkenki acımasızlıklarından ötürü öfke kusuyor.

Cehenneme yapılan sürekli gönderme filmin en güzel sekansında, Tarō ve Hidetora'nın kuvvetlerinin Jirō'nun samurayları tarafından katledilişini betimleyen son derece yoğun bir montajda açıkça görselleştiriliyor. Sekansın büyük bir kısmı sessiz, sadece ağıtımsı bir müzik inanılmaz şiddet görüntülerini yoğunlaştırıyor. Ordular toplanıp, çarpışmaya doğru hızla ilerlerken sakin uzak çekimler çeşitli görüntüler sunuyor: ilerleyen kara bulutların engellediği güneş, kopuk kolunu elinde tutan ve şeytanca gülen bir savaşçı, gözüne saplanmış okla sendeleyeen bir diğeri, ateş böcekleri gibi parıldayan tüfek yığınları, kale duvarlarından aşağı boşalan kan ırmakları, oklarla delik deşik olmuş samuraylar ve ceset dağlarının üzerinde dans eden cılız dumanlar. Görüntülerdeki yoğunluk gitgide artıyor, dehşet üzerine dehşet yığılıyor ve Kurosawa bunları eski Kamakura dönemi tomar resimlerinde olduğu gibi bir hareket akışı ve kompozisyon enerjisi bağlamında yapılandırıyor.⁴⁵ Ama

bu bir cehennem tomarı olacaktır. Kurosawa'nın senaryosunda tarif ettiği gibi:

Gücü vücudundan çekilmiş olan Hidetora kayar ve merdivenlerden aşağı, Cehenneme düşen bir ölü gibi yuvarlanır.

Kalenin düşüşünü betimleyen feci bir Cehennem tomarı gösterilir. Tomar gündüz vakti görülen bir kâbus gibi açılırken hiç ses çıkmaz. Bu insan kötülüğünün hakim olduğu bir sahnedir, şeytani Ashura'nın gözleri yaşlı bir Buda tarafından görülen yoludur.

Bu görüntülerin üzerine konan müzik, tıpkı Buda'nın kalbi gibi, derin acı çarpıntılar açısından ölçülüdür; bir sızlanma gibi başlayan ve karma döngüleri gibi tekrarlandıkça yükselen ve en sonunda da sayısız Buda'nın haykırışını andıran hüzün dolu bir melodinin söylenişi.⁴⁶

Bu güçlü sekans Kurosawa'nın yarattığı en güzel sekanslardan biridir. Buradaki görüntüler filmdeki başka hiçbir şeyin ulaşamadığı bir yırtıcılığa, dinamik bir ritme ve kompozisyon zenginliğine sahip. Ne ironiktir ki Kurosawa en büyük enerjisini filmin en kasvetli ve en acımasız bölümü için topluyor. Sinemasal yetilerini tam anlamıyla sadece burada, katışıksız bir ümitsizlik ifadesi sunarken kullanıyor. Kurosawa cehennemin hem insan davranışının kaçınılmaz neticesi hem de kendi burukluğu ve hayal kırıklığının görsel karşılığı olduğunu düşünmüştü. Bu sekans anlatının etrafında döndüğü mil olmasının yanı sıra filmdeki merkezi görsel öğedir. *Ran*'ın sezdirdiği dünyada ve filmin kendi biçimsel yapısında cehennem vizyonu mantıklı bir gerekliliktir. Lanetlenmiş, eylemin yıkım olduğu, seçim ve irade çabalarının sadece acı ve eziyet ürettiği bir dünyada cehennem lanetleme enerjilerini sunar. Hareket artık aydınlanmanın göstergesi değildir. Artık tükenişe yol açmaktadır.

Ran'daki indirgemeci vizyonlar daha önceki filmlerin dünyayı kavramaya ve değiştirmeye çalıştığı çerçeveyi olumsuz anlamda tersine çeviriyor. Bir zamanlar kahramanlığın ölçütü ve

insanın kendini çevrenin taleplerinden özgürleştirmesinin aracı olan hür irade amansızca kısıtlanıyor ve kullanıldığında da, çarpıtılıyor. Jirô'nun ordusu Tarô'nun kuvvetleri ve Hidetora'nın maiyetini yok ettikten sonra kale ateşe veriliyor. Hidetora deliriyor ve Jirô'nun samuraylarının saflarının yanından geçiyor, onlar da bu hayaletimsi figürün sürüklenip gidişini sessizce izliyorlar. Jirô bir an için evlatça bir hürmetle yumuşuyor ve babasına doğru hamle ediyor ama generallerinden biri onu durduruyor ve ona mutlak hükümdarlığa giden yolunu seçtiğini ve yalpalaması gerektiğini hatırlatıyor. Etrafı duman ve cesetlerle çevrelenmiş olan Jirô babasının gitmesine izin veriyor. Onun seçimi onu ayrılmasına izin verilmeyen bir kötülük yoluna bağlamıştır.

Son bir metamorfoz içerisinde insan karakteri şimdi daha önce kötü çevrenin etkilerine bağlanan yeni, temel bir öğeyi kabul etmektedir. Yusa, *Yüksek ve Alçak*'taki fidyeci ve Matsunaga'nın toplumsal çalkantılar, ekonomik çöküş ya da hastalıklı, bataklık dolu çevreler tarafından eğilip büküldükleri, en âli dürtülerinin saptırıldığı düşünülüyordu. Kurtuluş Murakami'nin yaptığı gibi doğru seçimleri yapmakta, çürümüş çevreyi alt etmek için gerekli olan benliğe sahip olmakta yatmaktadır. Fakat Kurosawa'nın analizi benlik dışında harekete geçirici bir kategoriden yoksundu ve bu yoksunluk nedeniyle yalıtılmış olan benlik nihayetinde çökmüştü. Son dönem filmlerde yeniden canlanan bir kötümserlik bu boşlu doldurmak için hücum etmiş ve insan karakterini bir kötülük yapısı, hayatı da geçici ve önceden belirlenmiş bir karanlık dansı olarak yeniden tesis etmişti. Jirô'nun şimdi, Hidetora'nın ondan önce yaptığı gibi vahşet dolu bir hayata başlamak, *Kan Hükümdarlığı*'nda Washizu'ya yapmasının tavsiye edildiği gibi kanın sel gibi akmasına ve cesetleri göğe kadar üst üste yığmasına izin vermekten başka yapacak bir şeyi yoktur. Fakat *Kan Hükümdarlığı*'ndaki koro filmin ahlaki

perspektifini dile getirmiş ve karakterlerin kanlı eylemlerinin etrafını saran bir çerçeve inşa etmişti. *Ran* bu diyalektikten yoksundur. Çerçeve patlamıştır. Her yer cehennemdir.

Kötülük artık insan davranışının anlaşılmasında kullanılan kategoridir. Kaybolan toplumsal ve kültürel analizin yerinde metafizik ortaya çıkmıştır. Bir zamanlar maddeci bir sinema ve bir reform programı olan şey artık aşkın bir ağıt olmuştur. Montaj estetiği ve bunun altında yatan kültürel soruşturmaya ulaşılan uzam analizin uzun plan ve uzak çekim aracılığıyla bir geri çekilme stratejisine dönüşmesinin nedeni de budur. Kültürel ve tarihsel uzamlar Kurosawa'nın soruşturması karşısında düşmanca bir hale bürünmüş ve kamera geri çekilmiştir. Kameranın yokluğunda montaj ve sunduğu uzamsal analiz, *Kagemusha*'nın sonunda ve *Ran*'daki merkezi kısımda olduğu gibi şeytanileşmiş ve şiddet ve ölüm görüntülerine uydurulmuştur. Bir biçimsel yapı olarak montaj, sanki maddeci, Eisensteinci köklerini kabul eder gibi, Kurosawa'nın gitgide artan metafiziksel ilgileriyle uyumsuz hale gelmiştir. Kurosawa artık ele alınacak sorunların metafiziksel olduğuna inanmaktadır. Bir zamanlar kayıtsız kalınamayan siyasi ve toplumsal reform meselelerinin, tıpkı aylı bir gecede bir ateş böceği bulutu üreten gestalt gibi yanılmalı olduğu ifşa edilmiştir. Filmleri bir zamanlar irade gücünün bütün insani rahatsızlıkları iyileştirebileceğini öne süren adam şimdi dünyanın düzelletemeyeceğini ve sanatçının böyle bir değişimi zorlama yetisine pranga vurulmuş olduğunu itiraf etmektedir. “Şunu yapın ve bunu yapın’ falan gibi doğrudan bir açıklama yapsa bile dünyanın değişmeyeceğine inanıyorum. Dahası, eğer insan doğasını ve kendi düşünce şeklimizi düzenli bir şekilde değiştirmezsek dünya değişmeyecektir. Sorunlara somut çözümler sunmak ya da toplumsal sorunları olduğu gibi betimlemektense insan doğasındaki temel kötülüğü def etmeli-

yiz.”⁴⁷ Kurosawa gençken bu şekilde düşünmediğini ve o zamanlar bu yüzden böyle filmler yapabildiğini söylüyor. “Fakat bunun işe yaramadığını fark ettim. Dünya değişmeyecekti.”⁴⁸

Daha önceki kahraman anlayışıyla bunun arasındaki tezat daha çarpıcı olamazdı. Fakat keskin bir karşıtlık gibi görünen şey aslında sürekli açılmaktaydı, hem biçimler hem de evrim geçiren bir kültürle olan ilişkileri bakımından tezatlığa doğru yol alan bir ilerleyişti. *Ran*’ın sonu hakikaten de keyifsizdir. Son çekimlerde Hidetora ve Saburo’nun cesetleri arka planında yıkık bir kalenin ve batan bir güneşin olduğu alacakaranlık bir ova boyunca taşınmaktadır. Bu kalenin duvarında duran, ufka karşı tezat oluşturan Tsurumaru uçurumun eşiğine doğru, yolunu bir bastonla bularak ilerlemektedir. Aniden dengesini kaybeder ve sadık bir şekilde taşıdığı Buda heykelciğini düşürür. Kurosawa sonra aşırı uzak çekime geçerek son görüntüyü sunar: bir uçurumun kenarında, karanlığın çöktüğü bir ormanda tanrısından mahrum bırakılmış kör bir adam.

Gücü ve kasvetiyle, yalıtılmışlık ve mağlubiyete dair söylemiyle bu son görüntü Kurosawa’nın sinemasının bu geçiş dönemindeki müşkül durumu için bir metafor haline geliyor. *Sanshiro Sugata* ve *Ran*’ın arasında muazzam bir mesafe var: biri kalıcı bir toplumsal vizyon bulmanın eşiğindeki patlayıcı bir sinemasal yeteneği coşkuyla ilan ediyor, diğeri ise bu vizyonunun tükenişi ve yadsınısını ifşa ediyor. Kurosawa yönetmenliğinin bir sonraki bölümde incelenen son döneminde Kurosawa *Ran*’da bariz olan o burukluktan uzaklaşmıştı. Ama kahramansı geleneğe ve bunun temelinde yatan toplumsal müdahillige geri dönememişti. Kendi değişen bakış açısı ve değişen Japonya filmlerini Sanada, Niide, Murakami ve diğer kahramanların ruhundan uzaklaştırmıştı.

Ama Kurosawa bu geleneği geride bıraksa da

bu gelenek halen sinemasındaki en güçlü sestir. En iyi filmleri bu sesle konuşuyor ve kahramanlar da bize bıraktığı görüntülerde yaşamaya devam ediyor. Halen o son çarpışmanın sabahındaki soğuk yağmurda Kambei’nin yanında yer alabilir ya da Niide’nin asla gözünüzü kaçırmayın çağrısına kulak verebiliriz. Kurosawa’nın sinemayı benlik, kültür ve tarih arasındaki çok katmanlı kesişimleri görselleştirmek, savaştan sonraki ulusal reform ve toparlanmada içkin olan çelişkileri görsel biçim aracılığıyla belgelemek için kullanmak yönündeki kararlılığı, ardında, derinlemesine manidar olan bir külliyat bırakmıştır. *Sanshiro Sugata* ve *Ran* arasındaki eserlere musallat olan iniş çıkışlar filmler üzerinde etkili olan çok sayıda belirleyici etkene, her şeyden önce de Kurosawa’nın tercih ettiği biçimlerin ve bunları kullanma şekillerinin tabiatında varolan mantığa ve de bu biçimlerin görselleştirmeye çalıştıkları kültürel tahihle olan ilişkilerine ışık tutmaktadır.

Kurosawa kahramansı bir hırs taşıyan bir epik sinema inşa ettikten sonra 1970-1985 arasındaki geçiş yıllarında bu sinemanın gözden geçirilişi ve parçalara ayrılışına katılmıştır. Eğer bu dönemin sonunda film yapmayı bıraksaydı bu filmler kahramansı filmlerinin antitezi olarak kalırdı. Ama çalışmaya devam etti ve kahramansı filmlerde yaptığı gibi, geçiş yıllarının melankoli ve burukluğuyla devam etti, bunların ötesine geçti ve bunları geride bıraktı. Kurosawa hayatının son safhasına girerken yapacağı yeni bir tür film ve sinema için yeni bir hedef bulmuştu. Böylece de, eserlerini yeniden tanımlamış ve yönetmenliği ve sinema aracılığıyla yaşadığı hayatı için bir kapanışa ulaşmaya çalışmıştı.

Notlar

- ¹ Kitagawa ve Tsuchida, çev. *The Tale of the Heike*, s. 780.
- ² Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 184.
- ³ Wolf, "Wisdom From Kurosawa," s. 91.
- ⁴ Rayn, "Wisdom From Kurosawa," s. 91.
- ⁵ Bock, "Kurosawa on His Innovative Cinema," a.g.e.
- ⁶ Michael Jeck 1978 yılında Daisaku Kimura ile olan sohbeti sayesinde dikkatimi çekmişti. Kimura *Dodeskaden*'de kamera operatörüde, daha sonra görüntü yönetmeni oldu. Kimura, Jeck'e *Dodeskaden* filminde iki tane kamerayı sağ açıdan çekecek şekilde yerleştirdiklerini söylemişti.
- ⁸ Mellen, *Voices from Japanese Cinema*, s. 44.
- ⁹ Yakir, "The Warrior Returns," s. 57.
- ¹⁰ David Desser Kurosawa'nın doğrusal anlatımı kullanışını üzerindeki Hollywood etkisinin bir kanıtı olarak görüyor. Bu tip anlatıların bireyin eylemlerini öne çıkarmaya uygun olduğunu kabul etmesine karşın Kurosawa'nın filmlerindeki "burjuva bireyi" modernist gelenekte yer alan Ōshima gibi yönetmenlerin irdelediği benliğin doğasından ayırıyor: "Yeni Dalgâ yönetmenlerinin radikal bireyciliği, kültürün dışında aşkın bir özneyi varsayan bir burjuva bireyciliği değildi; bu daha çok hali hazırda kültür tarafından oluşturulmuş ve bu kültüre karşı mücadele eden bir iradenin onaylanıştıydı." *Eros plus Massacre*, s. 77. Fakat burada göstermeye çalıştığım gibi, Kurosawa'nın 1970'e kadarki filmleri tam da bu benlik-kültür kesişmesini ve bunun doğurduğu mücadeleyi irdelemeye derinden adanmış filmlerdi.
- ¹¹ Robinson, "Dodeskaden," s. 103.
- ¹² Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, s. 72.
- ¹³ Alıntı için bkz. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 189.
- ¹⁴ Takafusa Nakamura, *The Postwar Japanese Economy*, çev. Jacqueline Kaminski (Tokyo: University of Tokyo Press, 1981), s. 210.
- ¹⁵ McKean, *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan*, s. 17-34.
- ¹⁶ Mellen, *The Waves at Genji's Door*, s. 56.
- ¹⁷ Richie'nin kitabının genişletilmiş baskısındaki *Dodeskaden* ve *Dersu Uzala*'ya dair makalelerinde

Mellen Kurosawa'nın adaletle olan inancını kaybedişini ve bunun yerine fanteziye ve lekelenmemiş doğanın saflığına dayanan bir etiği koyuşunu değerlendiriyor. *The Films of Akira Kurosawa*, s. 184-203.

- ¹⁸ Alıntı için bkz. Greg Mitchell, "Kurosawa in Winter," s. 48.
- ¹⁹ Bock, "Kurosawa on His Innovative Cinema," s. 21.
- ²⁰ Bu bağlamda H. D. Harootian'ın Meiji döneminde yaşamış yazar eleştirmen Tōkoku Kitamura'ya dair değerlendirmeleri ilginç olabilir. Harootian, Kitamura için saf içedönüklük ve hayal gücünü teşvik eden bir estetik ve ahlaki duruşun başarısızlığa uğramış siyasi isteklere bir tepki olduğunu ve bunların yerini aldığını belirtiyor. Fakat sadece içsel yaşam taleplerine dayanan bir estetiğin kamusal, siyasi alana olan inancın yitirilmesine neden olabileceği konusunda uyarıda bulunuyor. Harootian'ın ulaştığı sonuç, Kurosawa'nın geç dönem filmlerinin melankoli ve acı içersinde yüz yüze kaldığı ikilemi tarif ediyor: "Eğer özel ve kamusal arasındaki ilişki aslında mesafeli bir ilişkiydiyse, eğer ortak varoluşlarının koşulu ayrılıktıysa, o zaman kişinin anlayışlı bir şekilde diğerlerini harekete geçirmek ve dünyayı değiştirmek için dışarı doğru uzanması neredeyse imkânsızdı." H. D. Harootian, "Between Politics and Culture: Authority and the Ambiguities of Intellectual Choice in Imperial Japan," *Japan in Crisis*, s. 136.
- ²¹ Bock, "Kurosawa on His Innovative Cinema," s. 21.
- ²² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 33.
- ²³ a.g.e. s. 46.
- ²⁴ Mellen, Richie *The Films of Akira Kurosawa*, s. 197.
- ²⁵ Bu sahnenin tasarımına Mellen de değiniyor, a.g.e. s. 201.
- ²⁶ Bellah, "Ienaga Saburō," s. 392.
- ²⁷ Yakir, "The Warrior Returns," s. 56.
- ²⁸ Mellen, Richie *The Films of Akira Kurosawa*, s. 199.
- ²⁹ Kurosawa'nın şehir çevresini ele almasına dair iyi bir değerlendirme için bkz. Wolff, "Detectives and Doctors," s. 83-87.
- ³⁰ Richie koşulları ve filmin zorlu yapım tarihçesini değerlendiriyor, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 205-207.

- ¹¹ Rayns, "Tokyo Stories," s. 172.
- ¹² Sansom, *A History of Japan*, s. 70-71.
- ¹³ Rayns, "Tokyo Stories," s. 172.
- ¹⁴ Buna dikkatimi Audie Bock çekmişti.
- ¹⁵ Aynı olguya -klan yetkililerinin bir gölge savaşçı kullanması- getirilen alternatif bir sinemasal yaklaşım için bkz. Umetsugu'nun yönettiği *Üçüncü Samuray* (1963).
- ¹⁶ Rayns, "Tokyo Stories," s. 172.
- ¹⁷ Göstergebilimsel bir açıdan bakan Marsha Kinder filmi göstergeler ve göstermenin bir analizi olarak ele alıyor. "Kagemusha," *Film Quarterly* 34 (Kış 1980-81)Ç. 44-48. Kinder'dan feyiz alan David Desser bu okumayı *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 116-128'de genişletiyor.
- ¹⁸ Audie Bock Kurosawa'nın son dönem filmlerinin barındırdığı otobiyografik imaları kısaca değerlendiriyor. Bkz. "Kurosawa: His Life and Art," *Rashōmon*, ed. Donald Richie (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987), s. 23-28.
- ¹⁹ Desser haklı bir şekilde, bu montajın Eisentein'in

bir olay ya da kavramı doğrudan göstermeksizin sunma yöntemlerine çok şey borçlu olduğuna işaret ediyor. *Samurai Films of Akira Kurosawa*, s. 127. Kurosawa bu sekansın Westernlerdeki attan ziyade "her zaman atı süren kişiyi vurmak için ateş etme" gelenegini tersine çevirdiğini belirtiyor. Bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 56.

- ⁴⁰ Steiniber-Oberlin, *The Buddhist Sects of Japan*, s. 226, 227.
- ⁴¹ Apter ve Sawa, *Against the State*, s. s. 226, 227.
- ⁴² Bkz. Yakir, "The Warrior Returns," s. 57.
- ⁴³ Bkz. Bock, "Kurosawa on His Innovative Cinema," s. 21.
- ⁴⁴ Hirano, "Making Films For All the People," s. 23.
- ⁴⁵ Paine ve Soper tomarlardaki kompozisyon ve anlatı ilkeleri arasındaki ilişkileri değerlendiriyorlar, *The Art and Architecture of Japan*, s. 133-157.
- ⁴⁶ Akira Kurosawa, *Ran*, çev. Tadashi shishido 8Boston: Shambala, 1986), s. 46.
- ⁴⁷ Hirano, "Making Films For All the People," s. 23.
- ⁴⁸ a.g.e.

SON DÖNEM

“Şimdi hayatımın ayı gökte batıyor ve dağın eşiğine yaklaşıyor.”

Kamo no Chōmei¹

Hayatının son on yılında yaşadığı bir üreticilik patlamasıyla Kurosawa yönetmenliğinin son dönemine girmiş ve dört yıllık bir dönemde gösterime sokulan üç film tamamlamıştı. Kurosawa dünya sinemasında eşi benzeri görülmemiş bir hamleyle kendi yönetmenliğini, son dönem üslubunu da kapsayacak şekilde yeniden tanımlamıştı. Geç dönemler müzik ve edebiyat gibi sanatlar da alışıldık bir şeydir ama sinemadaki yaratıcılığı sarmalayan özgün koşullar sinemacıları geç dönemlerden alıkoyuyor genellikle

Bu koşullardan en önemlisi film yapmanın mutlak zorluğudur. Amerikalı yönetmen Sydney Pollack (*Out of Africa* [1985]) film yapmayı “çok fazla duygusal baskı getirdiği için, yapabileceğiniz en ama en meşakkatli fiziksel eylem” diye tanımlamıştı.² Bu gerilimin büyük bir bölümünü yönetmenlerin altında çalışmak zorunda olduğu ekonomik kısıtlamalar yaratıyor. Sinema bir iştir ve yönetmenler ancak bütçeyi garantilediklerinde film yapmaya başlayabilirler ki Kurosawa bunu genellikle yapamıyordu. Bütçeyi garantileme çabaları uzun ve meşakkatli olabilir ve sadece bir prodüksiyona başlamak bile muazzam bir çalışma gerektirebilir. Prodüksiyona başlandığında ise yapılan işler yoğun bir fiziksel çaba ve büyük bir zihinsel konsantrasyon gerektirir. Post prodüksiyon aşamasında da ilk vizyondan ödün vermemek için yapılan mücadele ve savaşlar devam eder. Film gösterime sokulduktan sonra işi endüstrinin pazarlama bölümü devralır

ve yönetmen filmin seyircisine ulaşmasını ümit ederek, kenardan izler. Kurosawa'nın yönetmen olmayı savaş açan bir general olmaya benzetmesi şaşırtıcı değil. Film yapmak sürekli bir mücadele süreci, en iyi ihtimalle zor ve kaygı yüklü bir girişimdir. Bunun sonucunda da yetenek çok çabuk tükeniyor ve bir geç dönem geçirmeye yetecek kadar uzun bir kariyeri ancak çok az yönetmen sürdürebiliyor.

Kurosawa seksenli yaşlarına kadar çalışmaya devam etti. Aslında bu bölümde inceleyeceğim bütün filmleri sekseninden sonra yapmıştı. Jean Renoir, Luis Bunuel, John Ford ve Alfred Hitchcock uzun kariyerler sürdürmüş olsalar da, son filmlerini yetmişli yaşlarda yapmışlardı ve hiçbiri Kurosawa'nın geliştirdiği gibi eksiksiz bir geç dönem geliştirememişti. Bu nedenle, bu seçkin çevrede bile Kurosawa öne çıkıyor. Onun durumu özel ve Kurosawa'nın sadece kariyerini sürdürmekle kalmayıp, sinemayla ve sinema aracılığıyla yaşlanan bir sanatçının hanesine yazılan filmler yaptığı düşünüldüğünde, bu durum çok daha özel oluyor. Yoluna devam ederken hayatla olan ilişkisi gibi sinemayla olan ilişkisi de önemli ölçüde değişmişti. *Sanshiro Sugata*'dan (1943) *Harika Bir Pazar*'a (1947) kadarki filmler Kurosawa'nın gelişen sinema ustalığını sergiliyor. *Sarhoş Melek*'ten (1948) *Kızıl Sakal*'a (1965) kadarki filmler sinemanın hırslı bir şekilde kulanılışının savaş sonrası yeniden inşa sürecindeki görevleri yansıttığı kahramansı döneme aittir. *Dodeskaden*'den (1970) *Ran*'a (1985) kadarki filmler ise bir melankoli ve burukluk dönemini ve gençlik yıllarındaki idealizmin sorgulanışını

betimliyor. Bunun aksine, *Düşler*'le (1990) başlayan son filmler daha hayatın alacakaranlığında, ölüm yaklaşır ve insanın günlerini ve taşıdıkları önemi yeniden şekillendirirken, daha düşünceli bir bakışı sergiliyor.

Bu yüzden son filmler aynı anda hem geri hem de ileri bakıyor. Gelecekte olacak şeyleri öngörüyor ama bunu hali hazırda olmuş şeyler temelinde yapıyorlar. Bu bakımdan konu ve üslup açısından çift zamanlıdır. Hayata ve dünyaya yeni yaklaşımlar ve yeni işitsel-görsel tasarımlar sergilerken, bir yandan da daha eski Kurosawa üslubunun izlerin barındırıyorlar. Bu da geç dönemlere ait bir olgudur: tanıdık üslupsal yöntemlerin yeni bir bağlama, eski izlerin öz değerenmeci (self-reflexive) bir biçime büründüğü yeni bir bağlama dahil edilmesi. Sanatçı gerçek anlamda, sanki "bir zamanlar bunu yapardım, bir zamanlar bu benim imzamdı" der gibi kendisinden alıntılar yapar. Saygın müzikolog Leonard Mayer üslup değişimi meselelerini incelerken³ daha sonra ortaya çıkan üslupların geçmişi şimdinin bir parçası yapmak için nasıl kullandığını vurgulamıştı: "Daha önceki bir usul şimdiki zamanda yaratmak için faydalı bir araç olduğunda artık 'geçmişliği'nin önemi kalmaz: sadece kronolojiktir artık bu. Barındırdığı imalar artık 'devre dışı' değildir ve geçmiş önemli ve etkili olduğundan 'geçmişliği' çözümlü gider. Artık gerçek anlamda şimdinin bir parçasıdır."⁴

Düşler (1990), *Agustos'ta Rapsodi* (1991) ve *Madadayo* (1993) daha önceki Kurosawa ikonografisindeki tanıdık öğeleri barındırıyor, böylece de bu geç dönem eserler Kurosawa'nın sanatının kapsamını genişletse de daha önce eserlerle bütünleşiyorlar. Bu bağlamda Meyer'in daha önceki tasarım öğelerinin daha sonraki üsluplara dahil edilmesine dair açıklamaları Kurosawa'nın son filmlerindeki tasarımların bir tanımı olabilir: "Bu öğeler üst üste bindirilmiş, bütünleştirilmiş ve hem birbirleriyle hem de yeni icat edilmiş

malzemelerle birleştirilmiştir, böylece geçmiş ve şimdi yüzeysel uyumsuzlukları aşır, eklektizm sergileyerek, birbirlerini besleyip aydınlatarak yeni bir kavramsal düzen, yeni bir sanat eseri yaratmıştır."⁵ Yani Kurosawa sinemasını yepyeni ve şimdiye dek keşfedilmemiş bir istikamete girerek yeniden tanımlamıştır. Eski filmlerine yeni bir kılıf uydurmamış, bu filmleri yeniden kullanmamış ya da yeniden yaratmamıştır, eğer sanatı tükenseydi bunları yapardı. Bunun yerine, sanatını yeniden tanımlamış ve yemden icat etmişti. Bu açıdan *Dodeskaden* daha önceki filmlere nazaran üslup açısından ne kadar şaşırtıcıysa, *Düşler* de geçiş yılları filmlerinden o kadar şaşırtıcı bir şekilde ayırdır. Fakat ayrı gibi görünen şey aslında bağlıdır. Kurosawa son filmlerinde her şeyi baştan yaratmış ama bunu geçmişe gönderme yaparak yapmış ve böylece de yönetmenliği için, varlığıyla Kurosawa'nın kariyerini yeniden şekillendirip, yeniden düzenleyen son bir aşama tanımlamıştı. Peki Kurosawa son filmlerinde nereye gitmiş ve daha önceki biçimsel imzalarını bu eserlere nasıl dahil etmiştir?

Daha önceki bölümlerde öne sürdüğüm gibi, *Kızıl Sakal* Kurosawa'nın 1943'teki ilk filminden beri icra ettiği sinema türünü özetlemiş ve tamamlamıştı. *Kızıl Sakal* ve *Madadayo* arasında neredeyse otuz yıl geçmişti, bu *Sanshiro Sugata* ve *Kızıl Sakal* arasındaki yaklaşık yirmi yıldan daha uzun bir süreydi. Bu nedenle, kariyerinin ikinci yarısında daha az film yapmış olmasına karşın bu aralık Kurosawa'nın hayatının daha büyük bir parçasını oluşturmuş ve dolayısıyla da yaşlanışına daha büyük ölçüde tanık olmuştu. Kurosawa yaşlanırken karakterleri de yaşlanmıştı: Dersu, Hidetora, *Düşler*'in son bölümündeki yaşlı adam, *Agustos'ta Rapsodi*'deki büyükanne Kane ve *Madadayo*'daki yaşlı profesör. Bu karakterler onlarla tanıştığımızda zaten yaşlanmışlardır ve becerilerini kaybetmeleriyle, otoritelerinin azalmasıyla ve hayatın sonunun yaklaşmasının



56. Kurosawa *Düşler*'de çocukluğunu temsil eden oyuncuyu yönetiyor. Seksenli yaşlarında çalışmaya devam eden Kurosawa yönetmenliğini yeni ve o ana kadar keşfedilmemiş bir alana taşımıştı (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

tetiklediği öz değerlendirmeye boğuşurlar. Bu meselelere dair değerlendirmeler *Rapsodi* ve *Madadayo*'da son derece bariz bir şekilde dile getiriliyor ve geçen yıllarla birlikte Kurosawa'nın yaşlı karakterlere olan düşkünlüğü arttığı için onlarla kurduğu özdeşlik her filmde biraz daha yoğunlaşıyor. Bu nedenle Kurosawa'nın geç dönem filmleri geleneksel anlatı sinemasından çok bir psikobiyografi olarak karşımıza çıkıyor ve göreceğimiz gibi, ölümle yüzleşen ve yönetmenliğinin son aşamasına girdiğinin farkında olan sanatçının bir yaşlı adam olarak büyüleyici bir portresini sunuyorlar.

Bu aşamada Kurosawa artık sanatını eskiden olduğu gibi toplumsal değişime yol açmak için kullanma amacı gütmüyor. Bu amaç sinemasının kahramansı halinin kapanışıyla birlikte sona

ermiştir. Ama bir yönetmen ve yurttaş olarak Kurosawa dünyanın haliyle ilgilenmeye devam etmiştir. Örneğin *Düşler*'deki birçok bölüm çevre kirliliğiyle, nükleer enerjinin insanlar ve çevre için oluşturduğu tehditlerle ilgilenmektedir. Kurosawa bu meseleleri belagatli bir üslupla sunuyor.⁶ Bunları dramatize etmekten ziyade duyuruyor, böylece de izleyiciyi değişime yol açabilecek şekilde duygusal olarak olaya dahil etmekten ziyade gözlemliyor ve ilan ediyor. Bu meselelere bunlar onu rahatsız ettiği için işaret ediyor ama hitap şekli çok az şeyin değişeceği yönündeki kanaatini gözler önüne seriyor. Burada seyirciler için rol modeli olarak düşünülmüş ve Kurosawa'nın, bir zamanlar yaptığı gibi, sancılı seçimleri aracılığıyla kişisel ve toplumsal dönüşümleri dramatize etmeyi amaçladığı hiç-

bir karakter yok. Kurosawa'nın belagatli hitap şekli geç dönemde benimsediği yaratıcı sesinin başka yönleriyle ilintilidir ve ben bu hitap şeklini ve bu yönleri daha kapsamlı bir şekilde değerlendireceğim. Bu yönler arasında en önde geleni, Kurosawa'nın kastettiği anlamlardır. Göreceğimiz gibi, Kurosawa'nın son filmlerindeki çalışma şekli genellikle bu filmlerde söylemek istediğini iddia ettiği şeylerle örtüşmüyordu.

Son filmler zengin nüanslar içeren anlatılar olmaktan çok, Kurosawa'nın hayatının alacakaranlığındaki kişisel ve felsefi görüşünün doğrudan kayıtlarıdır. Kızıl *Sakal*'dan sonraki kariyerindeki filmler iki çok farklı kategoriye ayrılıyor. *Dodeskaden*, *Dersu Uzala*, *Kagemusha* ve *Ran* Kurosawa'yı ve seyircilerini kahramansı döneminden, *Düşler*, *Rapsodi* ve *Madadayo*'daki psiko biyografiye götüren geçiş dönemi filmleridir. Bu geçiş dönemi filmlerinde Kurosawa, son filmlerde kullandığı epizodik ve makalemsi üslubun aksine halen anlatısal bir üslup kullanmaya devam ediyor. Geçiş dönemi filmlerinde modern öncesi Japonya'nın kayboluşu karşısında kapıldığı melankoliyi ve insanların şiddet ve "öz yıkım" iştahı karşısındaki öfke ve burukluğunu ifade ediyor. Bu felsefi bakışın kasveti ve Kurosawa'nın bunu iletirkenki duygusal yoğunluğu (bu özellikle de *Kagemusha*'da Takeda klanının ve *Ran*'da Hidetora'nın maiyetinin katledilişinin ayrıntılarıyla sunulduğu sahnelerde belirgindir) bu filmleri takip eden üç filmin dinginliğinden ayırıyor. Uzunca bir süre Kurosawa'nın eserlerini yorumlayan Japon eleştirmen Tadao Satō bu farklılıklara ve bunların Kurosawa'da işaret ettiği değişime değinmişti. *Kagemusha* ve *Ran* konusunda Satō şunları söylemişti: "O çağın (yani, Sengoku döneminin) hususi tabiatını aşan, derinlere kök salmış bir ümitsizlik var. Bu filmlerin karanlığı bizi bu düşlerin insanlığın yıkılışını önceden haber verip vermediğini merak etmeye zorluyor."⁷ Bunun aksine Satō son filmlerde Kurosawa'nın

"en sonunda huzuru, sevgiyi (ve) çocukların saf kalbini betimleyebileceği bir akli duruma ulaştığına" işaret eden bir "tazelik ve masumiyet" buluyor.⁸ Linda Ehrlich'in o harika ifadesiyle, son filmler "masumiyetin aşırı uçları"na, yani çocukluk ve yaşlılığa ilişkindir.⁹

Kurosawa bir sanatçı olarak 1970-1985 arasındaki filmlerin melankoli ve ümitsizliğinin ötesine geçmişti. Bu yıllardaki filmler büyük ölçüde anti kahramansı olan, genellikle daha önceki filmlerin anlatısal tasarımı ve ahlaki bakış açısını yadsıma eğilimi gösteren bir dönemi tanımlıyor. Bunun aksine, son üç anti kahramansı değildir. Bunlar sadece ve sessizce kahramansı olmaktan uzaktır, zira Kurosawa bu filmlerde hayatın daha önceki estetiği ve felsefi bakış açısının izin verdiği kadar küçük, daha özel ve daha zarif alanlarını keşfetmektedir. Bu odak kayması çok yönlüdür, tema ve biçimsel tasarım açısından bazı sonuçlar doğurmuştur.

Kurosawa ayırt edilebilir üslupsal köşe taşlarını kullanmaya -bu kullanım Leonard Mayer'in geç dönemin bir özelliği olarak tanımladığı öz değerlendirmeli alıntı ve ödünç almaya bir örnek teşkil etse de- devam etmişti. Filmlerine benzersiz üslupsal özellikler katan, esasen de uzamsal derinliğin azaltılmasını sağlayan uzun odak uzunluğuna sahip mercekleri tercih etmeyi sürdürmüştü. Uzak objelerin büyütülüşü ve bunun sonucunda da ön ve arka plandaki uzamların sıkıştırılışı bu alanlardaki objelerin üst üste yığılmasına neden oluyor. Örneğin *Düşler*'in açılış çekimi, kapılı bir Taisho dönemi evinin telefoto mercekten uzak çekimidir. Bir çocuk kompozisyonunun ön planına doğru koşmaktadır ama merceğin neden olduğu optik çarpıtma çekimin uzanımı öylesine düzleştirir ki çocuk eve çok yakın duruyor gibi gözükür. Fakat bir an sonra Kurosawa hareketi, telefoto merceğin etkilerini telafi eden bir derinlik ipucu vermek için kullanıyor. Çocuğun annesi kadraja giriyor ve çocuk

ile ev arasındaki alanda dolaşıyor. Onun hareketleri kompozisyonadaki orta bölgeyi tanımlıyor ve bu da çocuk ve ev arasındaki gerçek mesafeye açıklık kazandırıyor. Annenin ortaya çıkışı kompozisyonadaki uzamsal ilişkileri çarpıcı bir şekilde yeniden düzenliyor ve seyircinin sahneyi algısal olarak düzenleyişini aniden değiştiriyor. Kurosawa'nın telefoto mercekleri uzamı bir düzlemde çok bir hacim olarak ele alıyor. Bazı çekim ve sahnelerde -özellikle de *Düşler*'deki "Şeftali Bahçesi" bölümünde- Kurosawa uzamın düzlem olarak kalmasına izin veriyor; *Düşler*'in açılış çekimi gibi diğer çekimlerdeyse uzamı daha üç boyutlu bir şekilde yeniden düzenlemek için hareket ya da kurguyu kullanıyor.

Madadayo'nın başlarında Kurosawa, aşırı telefoto perspektifle filme alınmış bir caddeyi gösteren bir açılış çekimiyle 1943 yılı Tokyo'sunu sunuyor. Kamera caddeyi bir yamaç üzerinde ki yol şeridinin kadrajın alt üçte birlik kısmında yığılmasını sağlayacak şekilde kadrajlıyor. Çekimin uzamı o kadar sıkıştırılmış durumda ki caddedeki çizgiler uzağa doğru geri çekilmektense kadrajda dikey olarak akıyormuş gibi görünüyor. Telefoto mercek kompozisyonu öylesine çarpıtmıştır ki normal derinlik perspektifi ipuçları dikeylik ölçütleri olarak yeniden düzenlenmiştir. Kadraj içerisinde yükseklik uzaklık ölçütünü oluşturuyor. Bir an sonra Kurosawa caddenin aynı açıdan görülen bir diğer uzak çekimine geçiyor ama bu sefer normal bir mercek kullanıyor ve uzamı çok farklı bir şekilde sunuyor. Normal mercek uzak objeleri büyütüyor ve böylece de perspektifi sıkıştırıp düzleştirmiyor. Seyirci daha önceki çekimin tuhaf uzamından çıkarılıyor ve telefoto kompozisyonundan olduğundan çok daha küçük ve uzak görünen yol şeridinin, yoldakilerin ve etraftaki binaların konumunu yeniden değerlendirmeye zorlanıyor. Bu çekimler arasındaki optik ilişki açıkça diyalektiktir, Eisenstein'ın madde ve maddenin

tercih edilen merceklerin farklı optik özellikleri tarafından sunulduğu diye adlandıracağı şey arasındaki uyumsuzluğa dayanmaktadır.

Bu Kurosawa'nın bir yönetmen olarak en belirgin imzalarından biri: hareketi, kurguyu ve mizansenin telefoto merceklerin neden olduğu muğlaklıkları çözmek ve seyircileri kompozisyonları algısal düzenleyişlerini yeniden değerlendirmeye zorlamak için kullanmaya olan düşkünlüğü. Bu biçimsel tasarım eskiden içinde ortaya çıktığı dramatik ve anlatısal bağlamla artık uyum içerisinde değildir. Daha önceki filmlerde perspektifin radikal bir şekilde yeniden düzenlenişi, Kurosawa'nın ani şokların aydınlanmaya götüren bir yol olarak değerine olan inancının biçimsel karşılığıydı. Kurosawa'nın kahramanları benlik ve toplumu yeniden yaratma çabası içerisinde bir dizi ahlaki ve psikolojik travma yaşayarak olgunlaşırlardı ve otobiyografisinde bu bakışı kendi kişisel tarihi ve olgunlaşmasıyla ilişkilendirmişti. Bu parçalı kurguyla ve mizansen öğelerinin telefoto çarpıtmasına karşı kullanılmasıyla sağlanan algısal yeniden düzenlemeler, Kurosawa'nın daha geniş kapsamlı toplumsal projesinin üslupsal kayıtlarıydı, Kurosawa'nın inşa ettiği müdahil sinemayı görsel biçim düzeyinde somutlaştırıyordu.

Ama Kurosawa'nın mizansenindeki telefoto çarpıtma ve diğer öğeler arasındaki karşıtlıklar son filmlerde sadece izole bir biçimsel özellik olarak kalmıştır, bunların artık benlik ve ulusa dair planları olan bir sinema projesiyle bağlantısı yoktur. Yönetmenin müdahil duruşu ortadan kalkmış olsa da, üslupsal imza varlığını korumuştur. Bu filmler artık aydınlanmaya giden zorlu bir yolu incelemiyor. *Agustos'ta Rapsodi*'deki yaşlı kadın Kane hali hazırda tamamlanmış, eksiksiz bir karakterdir ve hiçbir önemli ahlaki ikilem ya da tercihle yüzleşmez. Aynı şey *Madadayo*'daki yaşlı profesör için de geçerlidir. "Ben" karakteri, Kurosawa'nın *Düşler*'in bütün bölümlerinde kar-

şımıza çıkan temsilcisi, etrafında olup biten tuhaf şeyleri pasif bir şekilde gözlemler. Herhangi bir eylemi başlatmaz, gördükleri ve tecrübe ettiklerinin sonucunda da herhangi bir şey değişmez. Daha genç dönemlerinde bir yönetmen olarak, geçirdikleri travma ve sınamalardan sorumlu yaşama dair dersler alan tamamlanmamış başkışilere kendini vakfetmiş olan Kurosawa daha sonraki filmlerinde hayatları büyük ölçüde tamamlanmış olan bireylerle ilgileniyor.

Telefoto merceklerle ve bunları kompozisyon içerisinde özgün bir şekilde kullanımına ek olarak Kurosawa'nın son filmlerinde kullanmaya devam ettiği başka bir imza daha vardı: çoklu eksensel kurgu (multiple axial cutting). Fakat bu yöntem mizansen diyalektiğinden bile daha içi boş bir biçimde varlığını korumuştur. Eksensel kurgular her zaman için Kurosawa'nın en çarpıcı ve en özgün imzalarından biri olmuştur. İlk filminden itibaren Kurosawa, kompozisyonları ilk baştaki kamera konumu tarafından belirlenmiş bakış açısı eksenine tam anlamıyla örtüşen iki ya da üç çekimi alması olarak kurgulamayı hep sevmiştir. Fakat birbirini takip eden her çekim seyirciyi önemli bir karakter ya da objeye daha da yaklaştırıyordu. Kameranin görüş açısı bütün çekimlerde aynı kalıyordu ama kurgu seyirciyi gayet dramatik bir şekilde sahnenin içine doğru sokuyordu. Çekim çekime yaşanan optik değişimler, böyle olmamalarına karşın birer atlama gibi duruyordu. *Sanshiro Sugata*'da (1943) Sanshiro rakibini judo karşılaşmasında öldürdüğünde Kurosawa ölen adamın kızının tepkisini üç eksensel kompozisyonla oluşan ritmik bir diziyle gösteriyor. Onu ilk önce uzak çekimde kalabalığın bir parçası olarak, sonra orta mesafeli çekimde ve sonra da aşırı yakın çekimde görüyoruz, görüntü dramatik bir şekilde, tekrar tekrar büyürken, montaj bir dizi algısal sarsıntı üretiyor. Eksensel kurgu benzer bir etkiyle seyirciyi *Yedi Samuray*'da ilk haydut saldırısından sonra

yanan değirmene ve *Yōjimbō*'da Sanjuro'nun onu tutsak alanlardan kaçmak için kullanacağı kırık kilide yaklaştıran.

Düşler'deki ilk kurgu bir eksensel kurgudur. Kurosawa evinin önünde duran çocuğu gösteren uzak çekimden eşleştirilmiş eksensel perspektifleri kullanarak bir orta mesafeli çekime geçiyor. Ama buradaki kurgu anlatsal bir kriz anında ya da başka bir önemli anda gerçekleşmiyor. Bu nedenle kurgu, bu yöntemin *Sanshiro Sugata* ya da *Yedi Samuray*'daki kullanımının doğurduğu patlayıcı özellikleri taşıyor. Benzer bir içi boş kullanım *Ağustos'ta Rapsodi*'de de karşımıza çıkıyor. Kurosawa torunun Kane'i kendisi gibi kocasını Nagazaki bombardımanında kaybetmiş bir kadının yanında sessizce otururken bulunduğu sahnede o tanıdık geçişleri kullanıyor. Burada da, uzakta başlayan ve seyirciyi olaya yaklaştıran üç çekimlik eksiksiz bir eksensel kalıp kullanıyor. Serinin ilk çekiminde torun bir pencereden Kane'e ve arkadaşına bakıyor. Daha sonra da kameranın görüş ekseninde ilerleyen "orta mesafeli" çekim ve "yarı yakın" çekimler geliyor. Burada ritmik bir kurgu var ve seyirciyi Kane ve arkadaşına doğru taşıyor ama eksensel tasarım *Düşler*'de olduğu gibi aracı meşrulaştırmayan, beslemeyen bir dramatik bağlam içerisinde karşımıza çıkıyor. Kurgu görsel ilgiyi, *Sanshiro Sugata*, *Yedi Samuray* ve *Yōjimbō*'da çok çarpıcı bir şekilde yaptığı gibi anlatının dramatik ya da duygusal açıdan önemli bir ögesine odaklamaya hizmet etmiyor. Filmde tanımlandığı haliyle Kane'in arkadaşı anonim ve önemsiz bir karakter olarak kalıyor. Anlatıda hiçbir işlevi yok (zaten anlatının kendisi de minimal ve dağınık) ve Kane'le lan bağlantısı dışında, hiçbir şekilde betimlenmiyor.¹⁰

Peki Kurosawa bir zamanlar en heyecan verici anlatsal gereçlerinden biri olan eksensel kurguyu seyirciyi bu sahneye daha da yaklaştırmak için neden kullanıyor? Bunu, film çekme üslubundan kalan mirası, temel tasarımlarını kabul

etmenin ve böylece de geçmişi şimdiye taşıyıp, yeniden yaşatmanın bir aracı olarak yapıyor. Bu kısımlarda Kurosawa kendi üslubunu yeniden yaratmak ya da tam anlamıyla geliştirmek için değil, hatırlamak ve kabul etmek için alınıyor. Bu motifleri daha önceki filmlerde tam anlamıyla geliştirmiş olduğu için, şimdi bunu yapmasına gerek yok. Kısa bir alıntı daha önceki, daha kapsamlı kullanımı akla getirmeye yeterli olabiliyor. Parça, türetildiği bütünü temsil ediyor. Böylece eksensel geçişler ve diğer içi boş üslup öğeleri bu son filmlerin ötesine, Kurosawa'nın külliyatına ve bu külliyatta ete kemiğe bürünen bir ömürlük yaratıcılığına işaret ediyor. Böyle yaparak da, külliyatta bu son filmler için yer açıyorlar. Yani bu araçların bir zamanlar yerine getirdikleri dramatik ya da anlatsal işlevleri yerine getirmeleri planlanmamıştır. Bunlar artık kendilerine dairdir. Yönetmen seyircilerine ortak sembolleri, bu ilişkinin ve bu ilişkiyi var eden filmlerin tarihini hatırlatan sembolleri aktarırken bu araçlar ikonografik bir statü kazanır.

Kurosawa son filmlerinde daha düşünceli bir duruşa geçerken, film çekme yöntemi *Kızıl Sakal* sonrası filmlerinde çok belirgin olan parçalı kurgudan uzaklaşmayı sürdürmüştü. Kariyerinin sonunda sahnelerini birkaç genişletilmiş planla (extended take) çekmiş ve olayı ikisi birbirine dik açı oluşturan ve biri eksen konumunda olan üç kamerayla filme almıştı. Uzak çekim, orta mesafeli çekim ve yakın çekim kamera konumunun değil, kullanılan merceklerin bir sonucuydu. Bu nedenle son filmleri görsel açıdan gayet durgundur ve daha önceki filmlerinin sahip olduğu kurgu ya da kamera hareketi şaşaasından yoksundur. Dahası, karakterleri eylemliliği durgunluk ve tefekkür için terk etmiştir. Hareket etmek yerine oturup konuşurlar. Son filmlerde fiziksel eylemin yerini tefekkür ve konuşmaya bırakması hiç şüphesiz Kurosawa'nın ilerleyen yaşındaki hayat tecrübelerini ve bunlara eşlik eden psiko-

lojik değişimleri yansıtıyordu. Altmışlı yaşlarının ortalarında *Dersu Uzala*'yı çekerken kameralarıyla Sibiry ormanlarında dolaşmış ve on yıl sonrasında da *Ran*'da epik çarpışmaları filme almıştı. Ama bu, olağanüstü bir enerji seviyesine sahip olsa bile, devam edemezdi. Bu nedenle *Düşler*, *Rapsodi* ve *Madadayo*'daki son karakterleri geçirdikleri uzun yılların onlara bahsettiği ayrıcalığın keyfini sürmektedir: oturup, konuşmak. Bu yüzden, bu filmleri incelemek demek içe dönüklük ve dinginliğin, yani daha önceki daha dışa dönük filmlerde pek görülmeyen özelliklerin hakim olduğu filmlere bakmak demektir.

Kurosawa'nın muazzam uluslar arası etkisi son yaratıcı döneminin başlamasını mümkün kılmıştı. Japonya'daki büyük stüdyolar filmlerin yapımı ve finansmanı konusunda ellerini çekmişler, bunun da Kurosawa'nın kariyerinin son on yılları üzerinde yıkıcı bir etkisi olmuştu. Örneğin 1990'da büyük stüdyolar sadece 58 sekiz film yapmıştı.¹¹ Kurosawa 1965'ten beri tamamiyle büyük bir Japon stüdyosu tarafından finanse edilen bir film yapmamıştı. *Dodeskaden* bağımsız bir yapımdı; *Dersu Uzala* Rusya'da finanse edilmiş ve yapılmıştı; *Kagemusha* Twentieth Century Fox'un ortak finansmanı ile yapılmıştı; *Ran* ise kısmen Fransız yapımcı Serge Silberman tarafından finanse edilmişti. Bu adet bozulmamış ve Kurosawa'nın kariyerinin devamında deniz aşırı finansman temel bir rol oynamıştı. Kurosawa'nın filmlerinin hayranı olan üç güçlü Amerikalı yönetmen -Steven Spielberg, George Lucas ve Francis Coppola- onun Hollywood'la ilişkisine aracılık etmiş ve Wartner Bros'un *Düşler*'i finanse etmesine yardımcı olmuşlardı. Film "Steven Spielberg Sunar" ibaresini taşıyor ve Lucasfilm'in Industrial Light and Magic adlı şirketinin yaptığı özel efektleri içeriyor. Amerikan sineması bu desteği verirken Kurosawa'ya olan devasa borcunu, Kurosawa'nın filmlerinin Amerika'daki yönet-

men ve türlere olan etkisinden kaynaklanan borcu kabullenmiş oluyordu.

Düşler Kurosawa için, yönetmenliğinde yeni bir yönelimin işaretlerini verse de, bazı açılardan doğal bir projeydi. Fantezi ve halüsinasyonun insan hayatında, özellikle de ümitsizlik, çaresizlik ve yoksulluğun parçaladığı hayatlardaki acıyı dindirmede oynadığı rol onu çok uzun zamandır büyülüyordu. Örneğin *Harika Bir Pazar*'da (1947) savaş sonrası Japonya'nın yıkıntıları arasında dolaşan çiftin çaresizliğini kendilerine ait bir kafe açma düşleri dindiriyor. Filmin sonunda Kurosawa onların fantezilerini somutlaştırıyor. Genç adam sevgilisinin keyfini yerine getirmek için Schubert'in Bitmemiş Senfoni'sinin ilk bölümünü hayali olarak bir orkestra şefi gibi yönetiyor. O bunu yaparken Kurosawa hayali senfoniye filmde çalarak ete kemiğe bürüyor. *Skandal*'da (1950) yozlaşmış avukat Hiruta'nın (Takashi Shimura) veremli kızı hastalığından kaçıp, iyileştğini düşlediği düş dünyasına sığınıyor. Kurosawa bu meseleleri en ayrıntılı şekilde, toplum dışı kişiler olarak yaşayan gecekondu sakinlerinin kasvetli hayatlarını betimleyen *Daha Derine* (1957) ve *Dodeskaden*'de inceliyor. Karakterler Kurosawa'nın kararsız bir tavırla ele aldığı lüks akli dünyalara kaçıyorlar; bu dünyalar rahatlık sağlıyor ama ayrıca intihar ve deliliğe eşlik ediyor.

Bu daha erken dönem eserlerde Kurosawa Dostoyevski'nin düş dünyasının muğlak meziyetlerine gösterdiği hassasiyeti paylaşıyor, bunlar muğlaktır çünkü yalıtılmış bilincin derin düşüncelerinden kaynaklanmaktadır. Bir yandan, düşler zarif hazlar ve algılar üretebilir ve olağan bilincin ulaşamadığı tükenmez bir yaratıcılık kaynağı sağlayabilir. Öte yandan da, düş kuran kişi fantezilerin baştan çıkarıcı cazibesini gündelik varoluşun yavan ya da nahoş gerçeklerine tercih etmeye başlayabilir. Dostoyevski "uyanma anlarının korkunç olduğu" düşlerin sun-

duğu "tarif edilemez hazlar"dan bahsetmişti.¹² Düş kuran kişi için ise şunu yazmıştı; "Gerçek hayatı sürdürme becerisi onun içinde fark ettirmeksizin ölgünleşmeye başlar."¹³ Dostoyevski düş dünyasının cazibelerinin yanı sıra sıkıntılı gerçeklikle olan ilişkisinin, dayanılmaz olandan bir kaçış olarak üstlendiği işlevin de farkındaydı. Kurosawa Dostoyevski'nin bu iki yönlü algısını paylaşıyordu. Fakat kahramansı filmlerini çektiği dönemde gerçekten kaçmanın getireceği hazların peşine düşmektense gerçekle korkusuzca yüzleşme düsturunu benimsemişti. Kahramanlarının, savaş sonrası Japon seyircisi için rol modelleri olarak düşünülen o karakterlerin kendilerini fantezinin rahatlığına bırakmasına asla izin vermemişti. Bunun yerine Kurosawa savaş sonrası Japonya için sunduğu reçete toplumsal hastalıklarla ciddi ve net bakışlı bir yüzleşmeydi.

Kurosawa'nın düş dünyasına dair kararsızlığı kendini en çok nahoş hakikatlerle cesurca yüzleşme yönündeki sanatsal düsturunda belli ediyordu ki bu düstur ilk dönem filmlerinde merkezi bir siyasi ve sanatsal metaforu. 3. Bölüm'de öne sürdüğüm gibi, bu düstur ağabeyi Heigo'nun örnek davranışından kaynaklanmıştı. 1923'te Büyük Kanto Depremi'nin yol açtığı yıkıma bakarlarken Heigo Akira'yı bakışlarını dehşet verici manzaradan kaçırmaktan men etmişti. Akira'nın gençliğinde Heigo ruhsal rehber ve öğretmen rolünü üstlenmişti ve Kurosawa ağabeyinin normal toplumsal yaşamın sınırlarını ihlal eden alışılmadık yaşam biçiminden derinlemesine etkilenmişti. Heigo Kurosawa'nın aynı şekilde sınırları ihlal eden bütün kahramanları üzerinde kilit bir etkisi olmuştu.

Kurosawa Heido'nun buyruğunu içselleştirmiş ve daha önceki bölümlerde değindiğim gibi, bu buyruk filmlerinde önemli bir görsel ve anlatsal anlam merkezi olmuştu. Gözlerini kaçırmama uyarısı Kurosawa'nın kahramanları için temel davranış kodu olmasının yanı sıra

savaş sonrası Japonya için sunduğu genel reçete olmuştı: toplumsal hastalık ve baskıyla yüzleşin ve metanetle bunun üstesinden gelin. Bu anlamda Kurosawa'nın anlatıyı kullandığı şekli reformcu sinemasının en önemli ve ayrılmaz parçasıydı. Filmlerindeki doğrusal anlatılar Kurosawa'nın toplumsal müdahillliğini simgeliyor, kahramanlarını suç, yoksulluk, hastalık, sınıf adaletsizliği, şirket yolsuzlukları ve devlet düzeyindeki nükleer terör gibi toplumsal hastalıklarla yüzleşmelerine yol açan ruhsal ve kişisel yolculuklara çıkartıyordu. Düş dünyası kahramanlara değil, yan karakterlere bir ayrıcalık olarak, kahramansı arayışa muktedir olmayanlar için bir merhem olarak sunuluyordu. Kahramansı örneği takip etmeleri olasılık dışı olan yan karakterlerin bunun yerine sanrılı hülyalara kaçmalarına izin veriliyordu.

Yani düş dünyası Kurosawa'nın en güzel eserlerindeki kahramansı anlatılarla ve 1965'e kadar sinemasını besleyen genel toplumsal müdahillikle gerilim içersindeydi. *Düşler*'de ise Kurosawa tam aksine düş dünyasına bakışını, düş dünyasının ikili doğasının diğer tarafını, yani yaratıcılık ve yaşam gücüyle olan bağlantısını destekleyecek şekilde değiştirmişti. Artık düşlerin bütün insanların beyninde ve kalbinde yatan deha için tükenmez birer kaynak olduğuna inanmaya başlamıştı. Bu filmle bağlantılı olarak düşün "saf ve samimi insan arzusunun meyvesi" olduğunu söylemişti. "Düşün uyuyan birinin bastırılmamış beyninde yaratılan bir olay olduğuna, uyanırken kalbinin en derin noktasında gizli olan samimi bir arzudan kaynaklandığına inanıyorum... İnsan düş görürken bir dehadır."¹⁴ Böylece bu bakış açısı değişimi içersinde *Düşler* Kurosawa'nın sinemasının kahramansı halini gözden geçirmiş ve yeniden şekillendirmiştir. Maddi koşullarla mücadele etmeye yüklenen meziyeti, iç bilincin gizemlerine yeniden tahsis etmiştir.

Kurosawa bu gizemleri keşfetmek için anlatıdan düş epizotlarında tekrar tekrar karşımıza çıkan bir karakterle yaptığı sezindirme hariç neredeyse tamamen kaçınıyor. Bu karakter Kurosawa'nın temsilcisi, yönetmenin çeşitli düşlerdeki varlığını simgeliyor. ("Düşler" tam anlamıyla uygun bir terim değil. Gerçek düşlerin tuhaf uzam-zaman özelliklerini buradaki düşlerin çok azı taşıyor. Bunlar bunun için fazla bire bir düşler, her epizot sabit bir mekân ve dönemde geçiyor.) Film inceledikleri meselelere göre gevşek bir şekilde düzenlenmiş ve Kurosawa'nın düzenli olarak gördüğünü iddia ettiği düşlere tekabül eden sekiz tasvirden oluşuyor. Bu nedenle Kurosawa'nın anlatısal eserlerinin sahip olduğu bütünsel tasarıma sahip değil. Anlatının sunduğu güçlere, yani çeşitlilik aracılığıyla yapısal bir birliğe ulaşma ve değişimi ahlaki bir bakış açısının gelişmesini mümkün kılacak şekilde gösterme yetisine sahip değil. Kurosawa burada dizi mantığıyla çalışıyor, bir düşten diğerine geçip her düşle birlikte sıfırdan başlıyor. Filmde tekrar eden mevzular var fakat bunları birbirine bağlayacak bir anlatı yok. Bu yüzden, bu kitap boyunca Kurosawa'nın diğer filmlerine uygulanan araştırmacı tematik çözümlemeleri *Düşler*'e uygulamak daha zor. Bu küçük ölçekli film, birleşik ve bütünlüklü bir eserden çok bir makale antolojisi gibi.

Kurosawa'nın anlatısal olmayan bir yönde ilerlemesi çok alışılmadık olsa da (daha önceki filmlerinden sadece *Dodeskaden* anlatısal olmayan bir tasarıma yaklaşıyor), bir zamanlar anlatı aracılığıyla geliştirdiği toplumsal yorumdan vazgeçmemişti. Daha önce belirtildiği gibi, filmdeki çeşitli epizotlar çevre kirliliği meselelerini ve nükleer çağın dehşet verici yanlarını ele alıyor. Fakat dışarı, dünyaya bakmaya duyduğu ilgi, bu üç film esnasında bu ilgiye baskın çıkacak dengeleyici bir vurguyla birleşmişti; içe bakışa ve fanilikle uzlaşma yönündeki derin düşünsel ça-

baya yapılan vurgu. Kurosawa *Düşler*'i ölüm ve ölmeye karşı takınılan çeşitli tavırları incelemek için bir araç olarak kullanmıştı. Bu ilgi son dönemindeki tekil projesini her şeyden çok daha iyi tanımlıyor. Filmin bu meseleyi ele alan epizotlarında yeni, daha dingin ve daha az kaygılı bir bakışın yanı sıra Kurosawa'nın daha önceki filmlerinden gelme bir tutum katalogu da karşımıza çıkıyor. Kurosawa'nın *düş* halini kullanış biçimi de bu bakışın alametidir. Kurosawa için *düşler* sadece yaratıcılık pınarları, farklı bir bilince giden rotalar değildi. *Düşler* ayrıca hayatın sönükleşip, ölüme dönüştüğü ve bu geçişi çeşitli şekillerde yaparak *düş* kuran kişinin ve yönetmenin sona yaklaşan hayat tecrübesini inceleme ve kavrama tanıdığı o bölgelere açılan bir kapıydı.

İlk *düş* "Yağmurun Arasından Süzülen Güneş Işığı" Kurosawa daha önceki filmlerindeki arayış anlatılarını, toplumdan daha az etkilenmiş, daha şiirsel, daha mistik ve daha imalı bir şekilde yeniden biçimlendiriyor. Bu epizot ayrıca bundan sonraki birçok epizodun ve Kurosawa'nın sonraki iki filminin de içereceği psikobiyografik öğeleri sunuyor. Bu epizot bir *düşten* değil, daha ziyade Kurosawa'nın annesinin güneşin gittiği yağmur fırtınaları esnasında ormanlarda gerçekleşen tilki evliliklerine dair anlattığı bir hikâyeden kaynaklanıyordu. Kurosawa şöyle demişti, "Bu tip havalarda bu tilki evliliklerinin gerçekleştiğine cidden inanıyordum. Annem eğer bir tilki evliliği görürsem başıma berbat bir şey geleceğini söylemişti."¹⁵ Senaryosunda Kurosawa *düşün* geçtiği mekânı kendi evi ve *düşteki* çocuğu (gerçek anlamda olmasa bile mecazi anlamda) kendisi olarak belirlemişti. "Şimdi küçük bir çocuk olmuştum. Beş yaşında bir çocuk olarak, evimizin önündeki geleneksel bir Japon kapısının çatısının altında duruyor ve yağmuru seyre diyordum."¹⁶ Açılış sahnesindeki set, Tokyo'nun Koishikawa bölgesindeki Kurosawa'nın çocuk-

ken yaşadığı evin kopyasıdır, ailenin isim levhası da sanatçı Shusetsu Imai tarafından çizilmişti. Kurosawa böylece kendini oyundaki bir oyuncu olarak tahayyül ediyor ve epizot gelişip bir arayış anlatısına dönüştükçe, bu yolculuk ister istemez kişisel önem kazanıyor.

Açılış sahnesinde çocuk etkili bir yağmur fırtınası esnasında, Kurosawa filmlerinde hep yağın o şiddetli, gürültülü yağmur esnasında kapının altında duruyor. O oyun oynamaya gitmeden önce annesi ormanda bir tilki *düğünü* görürse tehlikeli olabileceği uyarısında bulunuyor. Doğal olarak, çocuk ormana gidiyor ve orada bir tilki alayı görüyor, Kurosawa da bu olayları bir dizi kaydırmalı çekimle filme alıyor. Fakat kamera hareketleri, son dönem filmlerinde hep olduğu gibi yavaş ve kısadır, daha önceki filmlerindeki kaydırmalı çekimlerin olağanüstü hız ve akışkanlığından yoksundur. Bunun sonucunda da, son filmlerindeki üslupla tutarlı bir şekilde, harekete yapılan vurgu durağan kadraj lehine azaltılır. Kurosawa seksenli yaşlarında, gençliğinde olduğundan farklı bir hızla çalışmış ve yaratmıştı. Bütün olarak ele alındığında, film yapma usulünün kurgu, kamera hareketi ve kadraj içersindeki hareket koreografisiyle belirlenen ritimleri, yavaşlamış ve yöntemli hale gelmiştir. Kurosawa'nın çekimlerinin ortalama uzunluğu gayet fazla, montajlar nadiren dahil ediliyor, kamera hareketi ise uyuşuk ve etkisiz. Gençlik dönemindeki filmlerin öfkeli dinamizmi bu alacakaranlık eserlerine hiç uymazdı ve çalışma tavrı ve yöntemine yabancı kalırdı. Bu ritim değişikliklerine tanık olmak, bu bölümün başında belirtilen sebeplerden ötürü, sinema tarihinde nadir yaşanan bir deneyimdir. Sinemada kayda değer ölçüde yaşanan sanatçıların sayısı az, bu yaşlanmanın izlerini taşıyan filmler yapanların sayısıysa daha da az.

Bu epizottaki bir sonraki sahnede tilkiler çoçuğu görüyorlar ve çocuk kaçıyor. Eve döndü-

günde annesi ona kızgın bir tilkinin evi ziyaret ettiğini ve çocuğun bu ihlali telafi etmek için kendini öldüreceği bir bıçak bıraktığını söylüyor. Annesi ona gidip tilkilerden af dileyene kadar onu eve sokamayacağını, yoksa ona zarar verip, bıçakla istedikleri şeyi yaptırmaya zorlayacaklarını söylüyor. Eve giremeyen çocuk, birçok Kurosawa başkışısı gibi yalnız başına dünyaya fırlatılıyor ve filmin çarpıcı son görüntüsünde (Industrial Light and Magic'in sağladığı çok sayıda özel efektten biri) hayatının yolculuğuna çıkıyor. Uzak çekimde çocuk kameradan uzaklaşıp, parlak renkler ve ışıklarla bezenmiş bir çiçek tarlasından geçerek uzaktaki dağların üzerindeki bir gökkuşağına doğru gidiyor. Son görüntü bir kez daha Kurosawa'nın temel vizyonunu, yalnız bir keşif yolculuğuna çıkmış birey vizyonunu sunarken, gökkuşağı bilinmeyen diyarların yaklaştığını, bu yalnız çocuğu beklediğini haber veriyor. Çocuğun taşıdığı bıçak ve bunun özdeşleştirildiği intihar eylemi gökkuşağının uyandırdığı gizem ve macera hissini hafifletiyor. Birçok Kurosawa gibi bu çocuk da intiharı seçmiyor ama yine de bıçağı ve bıçakla birlikte de bu seçimi yapma ihtimalini taşıyor. Kurosawa bir keresinde intihar girişiminde bulunmuş ve ağabeyi Heigo kendin öldürmüştü. Bu kişisel tarih epizodun sonunu etkiliyor ve çocuk bıçağı kullanmamasına karşın yolculuğa çıkarken arkasından da bırakmıyor. Filmin bu en büyüğü ve şiirsel epizodunun üzerinde bile ölümün hayaleti, görünmez ama yine hissedilir bir varlık olarak kol geziyor.

"Şeftali Bahçesi" başlıklı bir sonraki bölüm filmde tekrar eden bir konu ve mesele olacak şeyi ele alıyor: modern dünyada insanın aptallığı nedeniyle saflık ve güzelliğin kaybedilmesi. Kurosawa burada bu meseleyi şeftali çiçekleri ve porselen bebeklerin kostümlerinin doğasında var olan güzellik estetiği bağlamında sunuyor, diğer epizotlarda ise bunu bilimin doğaya baskın çıkabileceği inancı ve çevre kirliliği bağlamına

oturtuyor. Filmdeki birkaç yer hariç Kurosawa bu ineseleleri hassas ama dinginlik yanlısı bir tavırla irdeliyor.

Bu epizotta Kurosawa'nın çocuk temsilcisi, şeftali ağaçlarından mahrum bırakılmış çok katlı bir tepe yamacında bir araya toplanmış büyük bir canlı porselen bebek güruhuyla karşılaşılıyor. Bebekler çocuğa onun evini bir daha asla ziyaret etmeyeceklerini çünkü ailesinin aptallık edip bütün ağaçları kestğini söylüyor. Çocuk çiçek açan bahçeyi sevdiğini söyleyerek itiraz ediyor ve bahçeyi bir daha göremeyeceği için ağlamaya başlıyor. Kendilerini şeftali çiçeklerinin ruhları olarak takdim etmiş olan bebekler onun gözyaşlarından etkilenerek dans etmeye başlıyorlar ve bahçe bütün güzelliğiyle çocuk için tekrar ortaya çıkıyor.

Kurosawa bu sahneyi katlı tepe yamacını düzleştirip, tek bir düzleme çeviren telefoto merceklerle filme alıyor. Bunun sonucunda sekans çok tanıdık bir görsel tasarımı sergiliyor. Nihayetinde bebeklerin dansı sona eriyor, bahçe görüntüsü kayboluyor ve çocuk parçalanmış şeftali ağacı kütükleriyle çevrelenmiş ıssız bir bölgede tek başına kalıyor. Buradaki güzellik estetiği ayrıca bir kayıp estetiğidir. Çocuk geri kalan tek küçük ağacı bulana kadar bölgede dolaşıyor. Ağacın sevimli çiçekleri hayatından sonsuza dek çıkıp gitmiş güzelliğin nostaljik bir hatırlatıcısıdır. Kurosawa epizodu çocuğun yüzünü gösteren donmuş bir kadrajla bitiriyor. Kurosawa'nın donmuş kadrajı kullanış şekli gayet özgündür. Bu bağlamda, çocuğun epizodun iç içe geçmiş iki özelliği olan güzellik ve kaybı düşüncesini vurgulama ve zamanda sonsuza dek muhafaza etme işlevi görüyor.

Kayıp meselesi bir sonraki epizotta hayatın kendisi bağlamında ele alınıyor. "Tipi"de Kurosawa açıkça, ilk başta düşmüş bir yolcuyu rahatlatmak için ortaya çıkmış gibi görünen bir kar perisi karakterinde kişileştirilmiş ölümün

yaklaşmasını irdeliyor. Ölümcül bir tipi dört kişilik bir dağcı ekibini alt ediyor. Kamplarına geri dönmeye çalışırken uğuldayan rüzgârlar ve şiddetli kar güçlerini tüketiyor ve dağcılar yorgunluk ve çaresizliğe yenik düşüyor. Karlı manzaranın kasveti ve seyircinin bu bölgede yaşayıp, çalıştıkları dışında haklarında hiçbir şey öğrenmediği karakterlerin anonim tabiatı aracılığıyla Kurosawa hayatın içerdiği varoluşsal tehlikeler için soyut bir mesel ortaya çıkarıyor. Kamplarıyla bağlantıları kesilmiş adamlar, kardan hiçbir şeyin görülmediği, hayatı olanaksızlaştıran bir yerde bezgin bir şekilde zar zor yürüyorlar. Görüntülere sadece uğuldayan rüzgârlar ve dağcıların kesilmiş nefeslerinin sesi eşlik ediyor. Arkadaşları yığılıp karın altında kaldığında, ekibin lideri, yani Kurosawa'nın yetişkin temsilcisi (burada ve geri kalan epizotlarda kendisini, *Ran*'da Hidetora'nın hain oğullarından biri olan Tarô rolünde gördüğümüz Akira Terao canlandırıyor) Kurosawa'nın daha önceki kahramanlarının erdemlerini ete kemige bürüyor. Kararlılık ve irade gücünden beslenen lider, arkadaşlarına ümitlerini kesmemeleri, devam etmeleri ve hepsinden de önemlisi ölümün beklediği karın altına gömülüp, uyuyakalmamaları için yalvarıyor.

Ama sonuçta o da yoruluyor ve yere yığılırken gökten kar perisi iniyor ve onu ışıldayan bir battaniyeye sarıyor. Ayartıcı perinin hareketleri yumuşak ve kibar ve Kurosawa ölümün yatıştırıcı kucakını iletmek için bütün çevresel sesleri ortadan kaldırıyor ve uğuldayan rüzgârların ve adamların kesilmiş nefeslerinin yerine tatlı bir solo koyuyor. Ama bu ölüm -benliğin buzlarla kaplı ve boş bir dünyada yok oluşu- reddedilmedir. Bu istenmeyen bir ölümdür çünkü benliğin dayanılmaz koşullar tarafından ezilmesini temsil etmektedir. Kurosawa'nın temsilcisi ayağa kalkmaya çaballıyor ve çabaları kar perisinin ve getirdiği ölümün gerçek kötülüğünü açığa çıkarıyor. Peri bir şeytana dönüşüyor, kurbanını aşağı

doğru bastırıyor, fırtınanın sesleri geri dönerken onu yok oluşa zorluyor. Hayat, diyor Kurosawa sinemasının kahramansı dönemi boyunca yaptığı gibi, böyle cehennemsi koşullarda bile mücadele etmeye değerdir. Karakterin mücadelesi sonucunda kurtuluyor, şeytan oradan ayrılıyor ve fırtına diniyor ve dağcılar böylece kampın hemen yanında olduklarını görüyorlar. Metanet ve azim ödüllendiriliyor. En kasvetli epizotmuş gibi görünen kısımda Kurosawa ümidi buluyor, ümidi her şey en kötü durumdayken buluyor: tıpkı kahramansı filmlerinde ümidin değerinin sıkıntılı durumlarla olan bağlantısında yatdığı konusunda ısrar ederek yaptığı gibi.

Ölüm kaygısı sonraki iki düste tarihsel ve sanatsal bir bağlama yerleştiriliyor. "Tünel" İkinci Dünya Savaşı'nın Japon için olduğu gibi Kurosawa ve sineması için de süregiden mirasını gösteriyor. Kurosawa'nın temsilcisi şimdi savaşta mücadele etmiş bir memurdur. Karanlık bir tünelin girişinde onu Kurosawa'nın *Yojimbo*'da ağzında bir insan eliyle kasabadan çıkan köpeğe benzeyen bir diğer yaramaz köpeği selamlıyor. Burada köpek sırtında bir paket el bombası taşıyor ve silah sesi çıkarak havlıyor. Köpeğin yanından sakınarak geçen memur tüneli yürüyerek geçiyor ve çıkarken tünel, savaşta komuta ettiği ve tamamen katledilmiş olan Üçüncü Müfreze'nin hayaletlerini kusuyor. Gözyaşlarının eşlik ettiği bir kavuşmadan sonra memur onlara geçmişe dönüp, huzur içinde yatmalarını söylüyor.

Bu epizot savaşı bireyi aile, arkadaşlar ve toplumun palamarlarından vahşice koparan, asla ölmeyecek kabusumsu bir deneyim olarak sunuyor. Örneğin erlerden biri, Noguchi (Kızıl *Saka*'da Chôbô'yu ve *Dodeskaden*'de Rokuchan'ı canlandırmış olan Yoshitaka Zushi) uzakta parıldayan bir ışığa bakıyor ve bunun ailesinin evi olduğunu mırıldanıyor. Ev ve ailesinden yalıtılmış olmasının verdiği üzüntü onu mahvediyor.



57. Kar şeytanının gaddar suratı ölümün yaklaşmasının barındırdığı dehşetleri simgeliyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

Kurosawa Pasifik'te askerlikten kaçmış ve kariyerine savaş yıllarında başlamış olsa bile, çatışma ve etkileri *Gençliğimiz için Üzülmeyin*, *Hariha Bir Pazar*, *Sarhoş Melek*, *Sessiz Düello* ve *Serseri Köpek*'teki karakter ve manzaralara musallat olmuştu. Kurosawa Japonya'nın askeri döneminden defalarca *Karanlık Çağ* olarak söz etmiş ve bu dönemde bir yönetmen olarak yaşadığı tecrübeleri yoğun bir acıyla bahsetmiş, o yıllarda Japonya'daki yaşamı bir hapisane hücresinde yaşamaya benzetmişti.¹⁷ Bu nedenle, er Noguchi Kurosawa için kurgusal bir karakter olsa da, bu epizotta dile getirilen kaygılar bilhassa güçlüdür. Ruhlar bedenlerinin öldüğünü anlamıyorlar ve savaş köpeği epizodun sonunda hırlamak ve silah sesi çıkararak havlamak için tekrar ortaya çıkıyor. Kurosawa'nın sineması savaşın aciliyetlerine ve ulusal toparlanma görevine cevap vereli çok uzun zaman olmuş olsa da, bu epizot

Kurosawa'nın sinemasındaki bu en derin ve en önemli uyarı kaynağının yönetmen tarafından unutulmadığını, geride ya da bir kenara bırakılmadığını gösteriyor.

Bir sonraki epizot "Kargalar," filmdeki en büyüleyici ve ilgi çekici epizot. Burada Kurosawa kendisi için önemli olan birçok meseleyi irdeliyor. Bunlar arasında yine ölümün yaklaşması, intiharın sürekli tınısı ve süregiden mevcudiyeti, bir ressam olarak geçirdiği kariyerin hırs ve belirsizlikleri, Vincent van Gogh'un sanatına duyduğu yakınlık ve karşısında kapıldığı alçakgönüllülük yer alıyor. (Kurosawa uzun zamandır van Gogh'un hayatı üzerine bir film çekmek istiyordu.) Kurosawa bu sefer yaklaşan ölüm meselesini kariyer ve sanat bağlamına yerleştiriyor. Burada ölümün savurduğu tehdit "Tipi"de olduğu gibi benliğin acımasız bir dünyada yok olması değil Kurosawa için hayatı anlamlı kılan sanatsal

yaratım fırsatlarının kaybedilmesidir. Kurosawa *Düşler*'de ölümün çeşitli yönlerini irdelerken bu deneyime karşı farklı tutumlar benimsemiş, sanatını bu deneyimin öğelerine ve buna verilen tepki yelpazesine ulaşmak için bilişsel bir şekilde kullanmıştı. Böylece Kurosawa filmi boydan boya kat eden bir yol üzerinde bu meseleyi sunuyor, sonra bir kenara bırakıyor ve sonra da bir konunun çeşitlemesi olarak yeniden tekrarlıyor. Bu anlamda filmin epizodik yapısı Kurosawa işine anlatısal bir yapıdan daha çok yaramıştı. Bir dizi ayrı deneme yazan bir yazar gibi, hayatın sonu olgusuna getirilen farklı yaklaşımları sınamasına izin vermişti bu yapı. Sağlam yapıli bir anlatının genelde işaret ettiğı bütünlüklü bir tasarımdan ziyade çeşitlilikle haşır neşir olmasına olanak tanımıştı ve bu çeşitlilik *Düşler*'deki incelemelerin soruşturmacı doğasına uygundu. Kurosawa *Madadayo*'nun sonuna kadar bu mesele için yerinde ve etkileyici bir nihayete ulaşamamıştı.

"Kargalar" epizodu başlarken Kurosawa'nın alameti farıkası olan şapkasını takmış temsilcisi bir müzede van Gogh'un tablolarına, özellikle de van Gogh'un kendini öldürmeden önce tamamladığı son tablo olduğı düşünölen "Kargalı Buğday Tarlası"na bakıyor. Muhtemelen van Gogh'un sanatının çekimi onun için çok güçlü olduğı için temsilci aniden ve esrarengiz bir şekilde kendini tablonu içinde buluyor. Buğday tarlasında çalışmakta olan ("ultra garip" bir oyuncu seçimiyle, yönetmen Martin Scorsese'nin canlandırdığı) sanatçıyla tanışıyor ve ondan sanat ve yaratıcılığın doğasına dair kısa bir ders alıyor.

Van Gogh sabırsızca "Niye resim yapmıyorsun?" diye soruyor ve yırtıcı yaratma iştahını ve bunun gerektirdiğı olağanüstü çalışmayı tarif etmeye girişiyor, bunlar Kurosawa'nın kendi deneyimine benzeyen ifadelerdir. "Bu doğal sahneyi tüketiyorum, tamamen yalayıp yutuyorum. Ve işim bittiğinde resim karşıma tamamlanmış halde çıkıyor. Ama bunu içeride tutmak o kadar zor

ki." Kendisi, kendi eserleri ve zorlayıcı ve yoğun olan şeyleri tercih ettiğı kişisel beğenisine paralel biçimde Kurosawa burada sanatçıyı harekete geçirilmiş, sürekli çalışan bir motor olarak ve sanatı da bu zorlu çabanın sonucu olarak betimliyor. "Çalışıyorum, köle gibi çalışıyorum, kendimi bir lokomotif sürüyorum," diye itiraf ediyor van Gogh ve Kurosawa bir lokomotifi gösteren yakın çekimlerle işinin başında olan ressamın görüntüleri arasında gidip geliyor. Yakın çekimlerin soluk rengi bunların sekansın içine şiirsel görüntüler olarak yerleştiriyor. Kurosawa için gerçek sanat Herkülvari çabalar gerektirir; öyle kolayca ortaya çıkmaz. Van Gogh'u kendini tamamen işine adanmış ve yaratma isteğı tarafından tüketilmiş biri olarak tasvir ediyor; Kurosawa da öyleydi. Ama yaratmanın düşmanı, sanatçının çalışma fırsatını sona erdiren ölümdür. "Acele etmeliyim. Zaman tükeniyor. Resim yapmam için çok az zaman kaldı," diye haykırıyor van Gogh ve hızla oradan uzaklaşıyor. Bunlar seksen yaşındaki bir yönetmen için sürekli titreşen kaygılardır. Epizot van Gogh'un aşırı romantize ederek betimliyorsa da, bu kaygılar gerçektir.

Van Gogh oradan uzaklaştığında Kurosawa'nın tek başına kalan temsilcisi, Industrial Light and Magic'in özel efektlerini içeren bir sekansta van Gogh'un tablolarındaki manzaralar içinde dolaşıyor. Tabloların içinde kapana kısılan temsilci Kurosawa'nın van Gogh'a duyduğu saygıya açıklık kazandırıyor. Fakat bu ayrıca eğer mecra olarak sinemayı seçmemiş olsaydı Kurosawa'nın önemsiz bir yetenek olarak, hali hazırda gerçek devler tarafından sahiplenilmiş mecralarda kaybolabileceğini ve dolayısıyla da onların eserleri içersinde dolaşmaya lanetlenebileceğini ima ediyor. Temsilci nihayetinde kendini yine buğday tarlasında buluyor ve van Gogh'un daireler çizen kargalar arasında ufukta gözden kaybolduğunu, sanatını tamamlamak ve ölümüne kavuşmak üzere olduğunu görüyor

Kurosawa'nın bir sonraki sentaksı oldukça zarif. Ressam gözden kaybolduktan sonra Kurosawa tablonun dışına geçiyor ve geri doğru uzaklaşarak müzede durmuş, tabloya bakmakta olan temsilciyi gösteriyor. Bu esnada iki lokomotif sireni duyuluyor, biri yüksek sesli ve ısrarcı, diğeri ise daha yumuşak ve daha uzak. Bir an sonra siren duyulmaz oluyor. Bunun üzerine temsilci şapkasını çıkarıyor ve sekans yaratım, ölüm, sanatsal miras ve takipçinin buna duyduğu saygıya dair bu güzel anıştırmayla sona eriyor. Sinema üstadı Kurosawa eserlerini değilse bile kendisini, ilk göz ağrısı olan mecrada yaşamış ve ölmüş olan kişinin huzurunda alçak gönüllükle tartmıştır.

Sonraki iki düş birbiriyle yakından alakalı ve Kurosawa'nın kültürel ve teknolojik modernizasyona dair kaygılarından besleniyor. 1. Bölüm'de öne sürdüğüm gibi, bunlar Kurosawa ve kuşağı için belirleyici kaygılardı. Japonya'nın özünü koruyarak modernleşip modernleşmeyeceğine dair kaygılar modernliğin kültürel olarak kararsızlık içersinde ve bazen de olumsuz anlamda algılanmasına katkıda bulunmuştu. Kurosawa'nın filmlerinde modernlik demokrasi ve bireycilik değerlerini getirmiştir ama varoşların, yoksulluğun, Batı cızıyla inleyen gece kulüplerinin, şirketlerdeki yozlaşmanın ve savaşçı idealinin çöküşünün gösterildiği görüntülerde ve geç dönem filmlerde de doğanın kaybedilmesi ve çevrenin zehirlenmesinde parmağı vardır. Modernliğin çelişkileri çözülemezmiş gibi görünmeye başlamıştı ve Kurosawa yaşlandıkça kaybedildiğini hissettiği şeyler konusunda daha nostaljik bir hal almıştı. *Dersu Uzala* şehir kültürünün dışında var olan doğal insanı incelemek için yüzyıl başlarına geri dönüyor. *Kagemusha* ve *Ran* Japonya'nın geçmişine ve Kurosawa'nın çok rahatsız edici bulduğu modern dönemden uzaklara bakıyor.

"Fuji Dağı Kızıla Bürünmüş"de Kurosawa, *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda biraz daha farklı

bir şekilde yaptığı gibi, nükleer soykırım felaketini canlandırıyor. Bu düşte patlayan bir dizi nükleer güç tesisi Fuji dağının bile erimesine neden oluyor ve dehşete kapılmış Japon halkı denize doğru kaçarken radyoaktif gazlar küçük ada ülusunun üzerinden esip geçmektedir. Fakat bir karakterin belirttiği gibi Japonya çok küçüktür ve okyanusla çevrelenmiştir; kaçacak hiçbir yer yoktur. Düş geri kalan birkaç karakter dışında, en son zehirli gazları nafile savuşturmaya çalışırken görülen Kurosawa temsilcisi de dahil Japonya'nın tamamen yok olmasıyla sona eriyor. Bu düş boyunca Kurosawa, filmde yaratıcı danışman olarak görev alan ve daha çok *Godzilla*, *Rodan* ve *Mothra* gibi kendi Japon bilimkurgu serileriyle tanınan arkadaşı Ishirō Honda'nın görsel söylemini kullanıyor. Geriden gösterim ve uçuşan kargaları gösteren çekimler Honda'nın filmlerindeki benzer, meşhur sekansları akla getiriyor ve Honda'nın popüler canavarlarıyla Japonya'nın nükleer kaygıları, özellikle de o zamanlar yaygın olan, Sovyetler Birliği'yle olan Soğuk Savaş mücadelesinde ABD'nin siyasi ihtiyaçlarına esir alınmış olma hissi arasındaki bağlantıya açıklık kazandırıyor. Epizot sona ererken halen hayatta olan karakterler siyasi çaresizliklerine ve nükleer tesislerin güvenli olduğu konusunda ısrar eden sanayi yöneticilerinin ikiyüzlülüğüne lanet okuyorlar.

"Fuji Dağı Kızıla Bürünmüş" Fuji'yi sarmalayan patlamaların etkileyici yapaylıktaki görüntüleriyle başlıyor ama epizot kısa sürede tabiatında var olan dramı kaybediyor ve yavanlaşıyor. Buradaki ve geri kalan iki epizottaki sorun sadece Kurosawa'nın aşırı didaktik olması, mesajlarını seyircinin gözüne sokması değil. Kurosawa ustaca filmler yaparak geçirdiği bir ömrün ardından bunu yapma hakkına sahipti; seyircilerine doğrudan doğruya seslenme ayrıcalığını kazanmıştı. Gerçek sorun bir dramcı olarak çalışmaları için ölümcül sonuçlar doğuran bir sorundur;



58. Kurosawa'nın temsilcisi (Akira Terao) usta ressam Vincent van Gogh'tan (Martin Scorsese) sanat dersleri alıyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

ironisini neredeyse tamamen kaybetmesi. Bu sorun bu ve takip eden epizotlara musallat oluyor ve *Madadayo*'nun hemen hemen tamamını etkiliyor. Ironi olmadan Kurosawa elindeki malzemeyi şekillendiremiyor ve malzemesini zenginleştirecek ton ve nüansları katamıyor. En önemlisi de Kurosawa en iyi filmlerinin sahip olduğu ve benim 4. Bölüm'de farklı seslerin diyalektik çekişmesi diye söz ettiğim o olağanüstü özelliği kaybetmişti, Kurosawa bu özellik aracılığıyla filmlerinde güçlü ahlaki diyaloglar ortaya çıkarıyordu. Bakhtin'in Dostoyevski'nin romanlarına dair gözlemlediği gibi, Kurosawa'nın karakterleri "her bir çekişen bakış açısını azami güç ve derinliğine" genişleten anlatılar içersinde "kendi iç nihayetine erdirilemezliklerini" hissederler.¹⁸ Kurosawa'nın tarihsel kopuşlara ve yol açtıkları ruhsal ve toplumsal krizlere olan hasiyeti en iyi ifadesini bu diyalektik tasarımda bulmuştu; son

filmlerinde ise bu hassasiyet ortadan kalkmıştı. Olgunluk dönemi eserlerinde zarif ironinin -Watanabe'nin, mesai arkadaşının masaya bir oyuncak tavşan göndermesiyle birlikte en derin ümitsizlik havuzuna batması gibi- son filmlerde hiçbir eşdeğeri yoktur. Kurosawa burada doğrudan doğruya, basitçe, aciliyet hissi olmaksızın ve eleştirel bir şekilde, dram olmaksızın konuşuyor. Donald Richie'nin *Madadayo*'ya dair söyledikleri Kurosawa'nın son üç filmi için de geçerli: "Hiçbir şey hiçbir şeyle karşılaştırılmadığı için filmde hiç ironi yok; her şey doğrudan doğruya sunuluyor. Her şey apaçık."¹⁹ Bu belagatli hal, Kurosawa'nın dramaturjik üslubunda çarpıcı, muhtemelen olumlu yönde olmayan bir değişimi temsil ediyor. Kurosawa eskiden olağanüstü bir dramcıydı ve toplumsal ve felsefi meseleleri karakterlerin davranış ve eylemlerinde belirginleştirmekte ustaydı. *Yedi Samuray* ütöpik cemaat olasılığına

dairdir *Yüksek ve Alçak* ise bunda neden başarısız olduğuna, ama bu filmlerde bu meseleler asla açıkça ya da doğrudan doğruya dile getirilmiyor. Bu meseleler anlatıların değişken ironileri içerisinde ima ediliyor. Tam aksine Kurosawa *Düşler*, *Rapsodi* ve *Madadayo*'da iyilik (örneğin, doğaya hürmet) ve kötülüğün (örneğin, çevre kirliliği ve insanların budalalığı) açıkça ve tekrar tekrar ortaya konduğu ve filme vaazımsı bir hava katan didaktik bir üslubu benimsemişti. Filmlerdeki karakterler daha da pasifleştikçe, filmlerin ahlaki tonu daha da ısrarcı hale geliyor.

Bu didaktizm kısmen Kurosawa'nın senaryo yazma alışkanlığındaki bir değişimden kaynaklanmıştı. *Düşler* Kurosawa'nın tek başına yazdığı ilk filmi ve takip eden filmleri de tek başına yazma adetini sürdürmüştü. Daha önceki filmlerini ise hep iki ya da üç kişiyle birlikte -Hideo Oguni, Masato Ide, Ryuzō Kikushima, Shinobu Hashimoto ve diğerleri- yazmıştı. Bu işbirliği Kurosawa'nın göstermekten çok beyan etme eğiliminin hüküm sürmesine yardım etmişti. *Ikiru*'da cenazeden sonra yaşananlar bu özelliklerden bazılarını taşıyor ve *Kötüler Rahat Uyum*'un sonunda toplumsal eleştiri kaba ve ağlak bir hal alıyor. Kurosawa kadar dinamik ve usta bir anlatıcının böyle kötü bir eğilime sahip olması şaşırtıcı ve bu anlamda, daha önceki filmlerin başarısı işbirliği içerisinde film yapmanın ne kadar hayati olduğunu hatırlatıyor. Kurosawa'nın senaryo ortakları ondan en iyi yönleri çekip çıkarıyor ve daha iyi bir yönetmen olmasına yardım ediyorlardı. Ama son filmlerde ortaklaşa senaryonun himayesini kaybeden Kurosawa anlatının yerine belagatli epizotlar koymuş ve kendini doğrudan doğruya, herhangi bir ironi olmaksızın özdeşleştirdiği merkezi bir karakter yaratmıştı. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında bu ironi yokluğuna dair bir şeyler daha söyleyeceğim.

"Fuji Dağı Kızıl Bürünmüş"ün didaktik ve ham tonu, filmdeki en zayıf bölüm olan bir son-

raki düş "Ağlayan Şeytan"da da devam ediyor. Bu bir kıyamet sonrası düşü. Dünyanın sonu geliştire. Doğa yok edilmiştir; bütün kuşlar ve hayvanlar ölmüştür. Kurosawa'nın temsilcisi kurak bir bölgede dolaşmakta, yalnızlıkla baş etmeye çalışmaktadır. Temsilci tek boynuzlu bir şeytanla karşılaşır, şeytan çevreye salınan nükleer zehirlerin sonucu olan canavarımsı, iki metrelik hindiba çiçeklerine işaret ediyor. Doğanın dünyadan silindiğinden, insanların çevreyi kirlilik ve radyoaktiviteyle zehirlediklerinden yakınıyor. Temsilciye bir şeytan kolonisini gösteriyor. Kemikler ve kan kırmızı suyla dolu bir çukurda acıdan kıvrılıyor şeytanlar. Temsilcinin boynuzlu rehberi onların bir zamanlar insan olduğunu açıklıyor. Eskiden hükümet görevlisi ve milyoner olan insanlar çevre suçları nedeniyle şimdi birer şeytana dönüşmüş ve bir nevi cehennemde acı çekmektedir. Kurosawa şeytanların çarpık vücutları ile dünyanın yıkıma uğratılışı arasında doğal bir bağlantı olduğunu söylemeye çalışıyor ama ikisi arasında nasıl bir ilişki olduğunu anlamak zor. Dahası kamera hareketleri ilgi çekici olmaktan uzak ve yavan ve tepe yamacındaki devasa, parlak renkli, canavarımsı hindibaların ve de boynuzlu şeytanların görüntüsü çevre kirliliği ve ekonomik yozlaşmaya dair diyalektik olarak ifade edilen ümitsizliği iletmek için hiç de ikna edici araçlar değil.

Son epizot olan "Su Değirmenleri Köyü"nde Kurosawa doğayla denge ve uyum içerisinde yaşamının meziyetlerini betimliyor. Bu nedenle bu epizot doğayı ihlal etmenin sonuçlarını gösteren önceki iki epizotu denegeliyor. Temsilci bir nehirden geçiyor ve kendini huzur dolu, pastoral bir köyde buluyor ve kibar, yaşlı bir adamla (Ozu'nun gözdesi Chishu Ryū tarafından canlandırılıyor) tanışıyor. Kurosawa burada, bir sonraki filmde de yapacağı gibi, elektrik öncesi hayatın meziyetleri olduğuna inandığı şeyi betimliyor. Yaşlı adam bu köyde elektrik olmadığı

gını, köylülerin ışık ve ısı için mum, gaz lambası ve ateş kullandığını açıklıyor. Yaşlı adam şaşkına dönmüş temsilciye gecenin neden, şehirlerde ve modern elektrikli dünyanın her yerinde olduğu gibi, gündüz kadar aydınlık olması gerektiğini soruyor. Aydınlık olunca yıldızları göremezsin, diyor. Modern Japonya'daki maddeciliği kınıyor, insanların rahatlarına aşırı düşkün hale gelip, doğanın bir parçası olduklarını unuttuklarını söylüyor. Özellikle de bilimciler doğayı geliştirebileceklerini düşünüyorlar ama aslında toprak, su ve hava mahvediliyor ve bunlar olmadan da hiç kimse yaşayamaz.

Yaşlı adam konuşurken canlı doğa etrafını sarmalıyor: nehir çağlıyor, rüzgâr ağaçları hışlılatıyor ve kuşlar ötüyor. Kurosawa yok olduğuna inandığı şeyi gösteriyor, bu nedenle son derece nostaljik bir epizot bu. Kurosawa bu tasvir hakkında şöyle diyor: "Buradaki konu nostalji: Doğa Ana'nın ve onunla birlikte de insanlığın kalbinin kaybedilmesinden kaynaklanan nostalji. Bu nedenle bu sekansta doğa görüntüleri son derece canlı olmalı. O kadar güçlü olmalı ki doğanın enerjisi perdeden fışkırmalı."²⁰ Chishu Ryū'nun canlandırdığı kişinin kibarlığı bütün epizota yayılıyor, dolayısıyla da bu epizot önceki iki epizodun çok güçlü bir şekilde betimlediği kaygıları içermiyor.

Kurosawa bu düşü ve filmi bir diğer ölüm anıştırmasıyla bitiriyor. Fakat bu sefer ölümü bütünlüklü ve dengeli bir hayatın doğal sonucu olarak gören kutlayıcı ve neşeli bir tavır söz konusu. Yaşlı adam ölümün gençleri almasından kimsenin hoşlanmadığını ama yaşlılar için doğayla ahenk içersinde yaşamanın ölümü bir dost kıldığını söylüyor. Son anlarda köy doksan dokuz yaşındaki bir kadının vefatını tören yürüyüşü, danslar ve müzikle kutluyor, yaşlı adam da tören alayına katılıyor ve liderlik ediyor. Kurosawa bunu bir festival ve mutlu bir olay olarak gösteriyor ve hayatın sonu beklentisini, bu

olayı çeşitli ölçülerde dehşetle karşılayan diğer epizotlarda görülmeyen bir bilgelik ve olgunlukla sunuyor. Yaşlı adam tören alayın katılmadan önce temsilciye neşeli bir tavrıyla 103 yaşında olduğunu ve bunun yaşamayı bırakmak için iyi bir yaş olduğunu söylüyor. Fakat önemli bir şeyi kabul ediyor: hayatta olmanın iyi ve heyecan verici bir şey olduğunu söylüyor. Kurosawa hayatın alacakaranlığına getirilen çeşitli yaklaşımları irdeledikten sonra, filmi burada, dansla, şarkıyla ve yaşamdan haz duyan ama göçüp gitmeye de hazır olan yaşlı adamla bitiriyor.

Kurosawa modernliğin Karanlık Çağ'ında yaşarken düşteki benliğinin, temsilcisinin köyde kalmasına izin verilmiyor. Temsilci nehrin üzerindeki köprüyü geçerek, köyün sınırları dışına çıkıyor ve kadrajı terk ediyor. Dolayısıyla film geçmiş ve şimdi arasındaki kopukluğu vurgulayarak sona eriyor. Kapanış jeneriği akarken kamera köyü, ağaçları ve ışıldayan suyu gösteren kadrajı koruyor. Düş kuran kişi gitmiştir, ama görüntüler Kurosawa için anıların, neşe ve hakikatin bölgesi olan köyü terk etmez. Epizot burada sona eriyor ama filmin dizisel yapısı göz önüne alındığında, *Düşler* için bir son oluşturmuyor. Filmin yapısı sonu meşrulaştırmamıştır. Bir konu ve kaygı antolojisi olan *Düşler*'in epizodik doğası Kurosawa'nın son sanatsal aşamasını tanımlayacak bölgeye akm edişine uygun düşmüştür. Fakat bu aşamayı ayrıntılarıyla işlemek için Kurosawa sonraki iki filminde anlatıya geri dönüyor. Bu nedenle *Düşler* Kurosawa için deneyisel bir eserdir, akabinde anlatıya geri döndüğü düşünüldüğünde tatmin edici olmayan, ama yine de daha önceki eserlerinin çerçevesine estetik ve felsefi alternatif bulmasına olanak tanıyan bir eserdir.

Kurosawa'nın bu alternatifleri bulurken şanslı yaver gitmiş ve sinemayı sil baştan tanımlayarak sınırlarına vâkıf olma çabasını kolaylaştırmıştır. Kariyeri boyunca yakasını bırakmayan filmler



59. Yaşlı adam (Chishu Ryu) ölümünü müzik ve dansla kutlayan neşeli bir tören alayına liderlik ediyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)

arası uzun boşluklardan kurtulan Kurosawa destek bulmuş ve hemen bir sonraki projesine, *Ağustos'ta Rapsodi*'ye başlamıştı. Bu Kurosawa'nın yirmi yılı aşkın bir süredir tamamen büyük bir Japon stüdyosu (Shochiku) tarafından finanse edilen ilk filmiydi ve Kurosawa'nın *Düşler*'de değindiği konu ve motifleri ayrıntılı bir şekilde işlemişti. Geçmiş ve şimdi arasındaki kopukluğu bir düşünce içersine değil, tarihsel bir bağlama, Japonya'ya atom bombası atılması bağlamına yerleştirmişti. Kuşak uyuşmazlıklarına konu alan bu öyküde Kurosawa savaş yıllarının, savaştan sağ çıkan Japonlar ve travmayı doğrudan tecrübe etmeyen genç kuşaklara bıraktığı mirası inceliyor. Dolayısıyla *Ağustos'ta Rapsodi* Kurosawa'nın sinemasının sonuna kadar bir nebze toplumsal müdahillliği muhafaza ettiğine dair açık deliller sunuyor. Fakat *Rapsodi*'deki siyaset tuhaf şekilde bir kaçamaklı bir siyasettir ve film gösterime sokulduğunda bu durum azımsanmayacak bir

tartışmaya yol açmıştır. Ana karakter yine modernlik öncesi Japonya'dan dem vuran yaşlı bir insandır. Kane Nagazaki'ye atılan atom bombasında kocasını kaybeden ve o zamandan beri de aynı evde yaşayan yaşlı bir kadındır. Öğretmen olan kocası 9 Ağustos günü şehirdeki okulundaymış, Kane ise evdeymiş ve evi Nagazaki'den ayıran küçük dağlar onu patlamadan korumuş. Daha sonra kocasının cesedini bütün o yıkıntılar arasında bulamamış ve hayatına devam ederken aklı ve kalbi hep geçmişte kalmış.

Filmdeki anlatı, her ne kadar zayıf olsa da, üç kuşağın (Kane [ve Kurosawa] gibi savaş öncesinde doğmuş olanlar, 1940'larda doğmuş olanlar ve günümüz gençliği) deneyimlerini yan yana koyarak bombanın mirasını araştırıyor. Bu kuşakların görüş ve davranışlarını yan yana koyarak Kurosawa bombardımanın Japonya'ya bıraktığı mirası araştırıyor ve bunu aşmanın yollarını tahayyül etmeye çalışıyor. "Aktarmak istediğim



60. Kane, torunları yanındayken Hawaii'den beklenmedik bir mektup alır (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

şey atom bombasının insanlarımızın kalbinde bıraktığı yaralar ve bunların yavaş yavaş nasıl iyileşmeye başladığıdır," demişti.²¹ Filmin açılışında, bomba kurbanları için her yıl yapılan 9 Ağustos anma törenleri yaklaşmaktadır ve eski kuşaklarla yeni kuşaklar arasındaki kültürel ve toplumsal uyumsuzlukları belirginleştirme işlevi gören dört torunu Kane'i ziyaret eder. Çocuklar Amerikan üniversitelerinin isimlerinin yazılı olduğu tişörtler giymektedir. Kane'in verdiği yemeğe itiraz ederler; bezelye, kabak ve tavuk soya sosuna öylesine batırılmış ve pişirilip lapa haline getirilmiştir ki, ne yediklerini anlayamamaktadırlar. Televizyon ve diğer modern aletlerin olmadığı evi çok tuhaf bulurlar. Ve Kurosawa için en önemlisi de, savaşın tarihi, özellikle de Nagazaki bombardımanı ve bunun ninelerini ve o çağdaki diğerlerini nasıl etkilediğine dair çok az şey bilmektedirler.

Gençlerin tarihsel cehaletine karşın Kurosawa

bu kuşağı sevecen ve olumlayıcı bir tavırla sunuyor. Çocuklar iyi kalplidir ve Kane'in temsil ettiği eski Japonya'dan bihaber olsalar da, Kane'in onlara anlattığı hikâye ve öykülere açıktırlar. Kane torunlarında aile tarihleri ve bombardıman konusunda daha fazla şey öğrenme isteği uyandırıyor ve Kurosawa onların yaşlı kuşakla temasları sayesinde tarihsel açıdan daha hassas olmaya başlayışlarını gösteriyor. Bu anlamda Kurosawa, *Madadayo*'da yeniden ortaya çıkacak olan ve gençlerle temas kurmak isteyen yaşlı bir Japon ve yaşlı bir yönetmen olarak kendi deneyimlerinde keskin bir şekilde hissettiği kuşaksal uzlaşma temasını geliştiriyor. Bu yaklaşım ve tutum barındırdığı ümitte, Kurosawa'nın kariyerinin daha zor bir dönemde ortaya çıkan *Ran*'daki karanlık kuşak kopukluğu meseline tezat teşkil ediyor.

Fakat *Rapsodi* modern Japon gençliğinin kökleriyle bağlantı kurma potansiyelini kabul etmesi-

ne kaşın, Kurosawa savaş yıllarında büyüyen orta kuşağa daha acımasız davranıyor. Bu, savaşı takip eden devasa Batı kültürü akışının ve Amerikan işgalinin orta yerinde büyümüş ve Japonya'nın savaş sonrası ekonomik "mucize"sinden istifade etmiş bir kuşaktır. Kane'in şimdi birer yetişkin olan çocukları açgözlü ve sık oportünistler olarak betimleniyor. Film başlarken, Kane'in çocukları zengin ama hasta dayıları Suzujirō'yu ziyaret etmek için Hawaii'de bulunmaktadır. Suzujirō Kane'in Hawaii'den ona mektup yazana kadar kimsenin varlığından haberdar olmadığı ağabeyidir. Suzujirō Batı'ya asimile olmuş ve filmde sembolik olarak unutulmuş kayıp Japon kuşağını temsil etmektedir. 1920'de Japonya'dan Hawaii'ye göç etmiş ve ananas işinde servet yapmıştır. Kane bu kayıp Japonya'nın parçası olan ağabeyine şüpheyle bakıyor ve onun ziyaret davetini kabul etmek istemiyor. Onun artık bir Amerikalı olduğuna inanıyor ve Amerika'ya husumet beslediğini kabul etmese de Kane için artık o bir Japon değil. Suzujirō'nun çocuklarının fotoğrafına bakan torunlar bile hepsinin Amerikalı olduğunu söylüyor.

Fakat Kane'in çocukları onun Amerikalı olan şeylere dair şüphelerini paylaşmıyor. Suzujirō'nun saray yavrusu evi ve devasa ananas tesisi karşısında ağızları açık kalıyor ve bu yeni bulunan akrabanın onlara iş verebileceği ümidi ayaklarını yerden kesiyor. Kane parayla bu kadar baştan çıkarıldıkları için çocuklarının "sefil" olduğunu söylüyor. Fakat daha da kötüsü Kane'in çocukları tarihsel oportünistler olarak davranıyorlar. Kurosawa'nın kuşaksal meselinde hayatta kalmak ve refaha ulaşmak için tarihi seve seve unutuyorlar. Hawaii'de Suzujirō'ya Kane'in kocasının bombardımanında öldüğünü söylemiyorlar. Torunlar anne babalarının bunu Suzujirō'dan neden sakladıklarını merak ettiklerinde en büyük torun Tateo şöyle diyor: "Kibar bir ifadeyle, düşünceli oldukları için. Kötü bir

ifadeyle, hesapçı oldukları için. Açık bir ifadeyle, Hawaii'li ailenin parası olduğu için." Kurosawa bu geçmişten kopukluğun savaşın dehşetine verilen bir tepki olduğuna inanıyordu. Şöyle demişti: "Nagazaki'den sağ çıkanlar yaşadıklarını hatırlamak istemiyorlar çünkü büyük bir çoğunluğu hayatta kalmak için ailelerini, çocuklarını ve kardeşlerini geride bırakmak zorunda kaldılar. Halen kendilerini suçlu hissetmekten kurtulamıyorlar. Daha sonrasında, ülkeyi altı yıl boyunca işgal eden ABD kuvvetleri... unutmamanın hızlanmasını etkilediler ve Japon hükümeti onlarla işbirliği yaptı."²² Bunun aksine, Kane'in geçmişle olan bağlantıları ve torunların açık fikirliliği bir arada savaş travmasının kültürel olarak iyileştirilmesi için zemin oluşturuyor.

Bu nedenle filmdeki siyaset aile portresinde ve aile üyelerinin savaşa verdiği farklı tepkilerde yatıyor. Dolayısıyla bu siyaset mecazi ve şiirselidir. Kurosawa savaş tarihiyle ya da Bomba'yı sarmalayan tartışmalarla, özellikle de ikinci bir bombalamanın (Nagazaki'deki bombalama) gerekli olup olmadığına dair sorularla ilgilenmiyor. Bu eksik noktalar kasti ve göreceğimiz gibi bir dereceye kadar temkinlilik ürünü olsa da, filmin muğlak bakış açısı ve Kurosawa'nın anlatıda vücut bulan perspektif ve sesler üzerindeki kontrolsüzlüğünden kaynaklanan bazı sorunlar doğuruyor. Bu anlamda, Kurosawa'nın yaptığı film yapmak istediğini söylediği film değildir. Filmin ön gösterimi Amerikan basının ciddi bir husumete yol açmış ve öfkeli gazeteciler Kurosawa'yı niyetleri konusunda sorguya çekmişti. Kurosawa Bomba'yı attığı için Amerika'yı suçluyor muydu? Filmin Japonya'nın savaştaki rolü konusundaki ketumluğu, Japon ulusunun bir saldırgan olarak oynadığı rolü geleneksel olarak kabul etmek istemeyişinin bir tezahürü değil miydi? Japon akademisyen Tadao Satō Batılı gazetecilerin özellikle de Kurosawa'nın Bomba'nın Japonlara verdiği zararı gösterirken Japonya'nın bombardımana



61. Tartışmalı bir uluslararası uzlaşma anında Kane Amerikalı yegeni Clark'la el sıkışıyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).

sebebi olan ABD saldırısı ya da savaşta saldırganlığını neden kabul etmediğini bilmek istediklerini belirtmişti.²³ “Bu ortak tepki *Ağustos'ta Rapsodi*'nin ön gösteriminin ardından yapılan basın toplantısının en göze çarpan yönüydü,” diye yazmıştı Satō.²⁴ Bu husumetin nedeninin sadece ABD ve Japonya arasındaki gizli ve çözülmemiş siyasi gerilimler olmadığını varsaymıştı; bir diğer neden de Kurosawa'nın Batı'daki popülerliğiydi. “Amerikalılar için bu bilhassa kuvvetli bir tepki olabilirdi zira en saygı duydukları Japon yönetmenin ABD'ye karşı küskünlük ifade ettiğini hissetmişlerdi.”²⁵

Filmin iki yönü bilhassa kıskırtıcıydı. Bunlardan biri, torunların bomba kurbanları için Nagazaki'ye bırakılan çelenkleri ziyaret ettiği sahnede karşımıza çıkıyor. Bu sahneye olayın trajedisini akla getiren kederli bir ton hâkim ve bu anlamda Donald Richie'nin Hiroşima/Nagazaki'yi

konu alan Japon filmlerinin temel özelliği olarak belirlediği ve Kurosawa'nın daha önce *Canlı bir Varlığın Kaydı*'nda çok cesur bir şekilde kaçındığı o yasal tonu sergiliyor.²⁶ Bir montajla, diğer uluslardan gelme çelenkler gösteriliyor. Bunların önemli bir bölümü eski Doğu Bloğu ülkeleri ve komünist ülkelerden geliyor: Çekoslovakya, Polonya, Bulgaristan, Çin, Küba ve eski SSCB. En küçük torun Shinichirō ABD'den gelme hiç çelengin olmadığına işaret ediyor ve ablası Tami “Tabii ki, çünkü bombayı onlar attı” diye cevap veriyor. Buradaki siyasi kaçınmalar gayet ciddi. Matthew Bernstein ve Mark Ravina'nın belirttiği gibi, Kurosawa “diğer ülkelerin bir Amerikan nükleer silahının kurbanları için çelenk göndermelerinin ardında yatan karmaşık siyasi nedenleri göz ardı ediyor. Bomba (filmde) tarih dışı bir varlığa sahip.”²⁷ Filmin siyasi çok katmanlılıktan yoksun olduğu ve Kurosawa'nın savaş tarihini ele

almaktaki başarısızlığı göz önüne alındığında, bu sekans ABD cüretkâr bir şekilde bir savaş suçuyla itham ediyor ve bunu Amerika'nın Soguk Savaş rakipleriyle yakınlaşarak yapıyor gibi görünüyor. Kurosawa aktarmak istediği şey bu olmayabilir ama elindeki malzemeyi donanımsız bir tavırla işlemesi onu suçlamalara açık hale getirmişti.

Filmdeki ikinci kıskırtıcı olay Suzujirô'nun oğlu Clark'ı (Richard Gere) içeriyor. Babasının isteği üzerine Clark Kane'i Hawaii'ye gitmeye ikna etme niyetiyle Japonya'yı ziyaret ediyor. Japonya'da eniştesinin Nagazaki bombardımanında öldüğünü öğreniyor ve bunun üzerine bölgeyi ziyaret edip, bombardımandan ötürü duyduğu vicdan azabını dile getiriyor. Amerikalı eleştirmenler bunu bombardıman için bir özür olarak yorumlama eğilimindeydiler. Fakat aslında Clark bombanın atılışına dair siyasi bir yargıda bulunmayıp, bariz yıkım ve kayıplar için insani bir tepki veriyor. Daha sonraki bir sahnede Kane'den eniştesinin ölümünden haberdar olmadığı için özür diliyor. Birçok eleştirmen bunu da sinir bozucu bulmuş ve bu diyalogu atılan bomba için ulusal bir telafi ifadesi olarak görmüştü. Bu olumsuz tepkileri özetleyen eleştirmen Yomota Inuhiko şunları yazmıştı: "Ben de dahil olmak üzere birçok eleştirmen Kurosawa'nın Japonları savaş kurbanları olarak betimlerken, Japonların vahşi eylemlerini göz ardı etmesinin ve ucuz bir hümanist duygusallıkla bunların üzerine beyaz bir boya çekmesinin şovence olduğunu düşünmüştük."²⁸ Ama filmdeki hiçbir şey siyasi açıdan bu kadar bariz ya da kasti değil. Filmdeki kaçamaklı tavır Kurosawa'nın tarihsel tartışmalardan kaçınmak istediğini gösteriyor. Clark'ın özü karakterin ve anlatsal durumun bir uzantısıdır, Kurosawa'nın atmak istediği bazı siyasi gollerin değil. Bernstein ve Ravina'nın öne sürdüğü gibi, "Halasının Hawaii'ye gelmesi için ısrar ederken farkına varmadan ondan kocasının anma törenini kaçırmasını talep etmişti. Özü, suç ve ahlaki

soyutlamadan çok utanç ve insani duyguya gösterilen özenle alakalı olduğu için bariz bir şekilde 'Japonlara özgü'dür.'²⁹

Dahası Kurosawa Kane aracılığıyla belli bir savaşı ya da bir savaştaki belli taraflardan ziyade savaşın kendisini suçlamayı amaçlıyor. Kane Clark'a Amerika'ya öfke duymadığını, sadece bir gün herkesi yok edeceğini hissettiği savaşın kendisine öfke duyduğunu itiraf ediyor. Fakat Kurosawa'nın Nagazaki türbesindeki sekansları işleyişindeki beceriksizliği -bu sekansların kıskırtıcılığı, vaaz veren tonu ve tarihsel bağlamdan yoksun oluşu- gayet anlaşılır bir şekilde filmin bakış açısına dair şüpheler doğurmuştu. Buradaki sorun bir tonalite sorunu ve yine, ironinin olmayışı. *Ağustos'ta Rapsodi* en iyi Kane'in ailesinin kuşaksal portresine yoğunlaştığında işliyor. Kurosawa bu portrede söylemek istediklerini var olan asgari anlatı ve karakterlerin temsil ettiği perspektiflerin karışımı aracılığıyla sunuyor. Bunun aksine Nagazaki sahnelerinde Kurosawa aniden *Düşler*'de hem Fuji Dağı hem de Ağlayan Şeytan epizotlarında yüzeye çıkan o bariz yakarışa geçiyor ve bunu karakterleri anlamsızlaştıran bir şekilde yapıyor. Kardeşlerine şehirde eşlik eden birdenbire, bir Alain Resnais karakteri gibi yaşından beklenmeyecek bir bilgelik ve şiirselliği bürünüp, bellek ve unutkanlığın sırlarından dem vurmaya başlıyor. Eski Nagazaki bu şehrin altına gömülmüştür, diyor azametle ve buradaki olayların günümüzde insanlar tarafından unutulduğunu ekliyor (halbuki Kurosawa'nın çelenkler etrafına toplanmış kalabalıkları gösteren görüntüleri bu iddiaya tezat oluşturuyor). Filmin söylemindeki ve canlandırdığı karakterin işlevindeki bu ani değişime kadar Tami de olayları unutmuş, yetişkin bir kızdı sadece. Kurosawa şimdi onu vicdan ve tarihin sesi olarak kullanmaya çalışması, ikna edici olmaktan uzak ve gülünç bir etki yaratıyor ve Kurosawa'nın Amerikalı eleştirmenleri

çok rahatsız eden toplumsal ve siyasi perspektif üzerindeki hâkimiyetine dair soru işaretlerini doğuruyor.

Film savaşın birbirini takip eden kuşaklara bıraktığı miras ve ABD ile Japonya arasında süregelen gerilimler gibi büyük ölçekli meselelere işaret etmesine karşın, bunu apolitik bir şekilde ve çok küçük bir dramatik arena kullanarak yapıyor. Kane ve torunlarını, Kane'in yaşadığı küçük fiziksel çevreyi ve geçmişin onun üzerinde etkili olan duygusal çekimini, özellikle de ölen kocasına duyduğu özlemi merkeze alıyor. En çarpıcı olan şey ise Kurosawa'nın bu olayların Kane ve torunları için taşıdığı muazzam öneme karşın bombalamaya ya da savaş zamanı Japonya'sına dair hiçbir gerçekçi sunum yapmamasıdır. Bu eksiklikler kısmen Kurosawa'nın bunları filme almanın yanlış olacağı yönündeki hissinden kaynaklanıyordu. Bombardımanı yeniden canlandırmaktan kasten kaçınmıştı çünkü bu olayın sanat aracılığıyla kavranamayacak kadar önemli olduğunu, bu olayın büyüklüğünün filme alınamayacağını ve özellikle de böyle bir yeniden canlandırmayı seyreden seyircilere ulaşılmayacağını hissediyordu. Kurosawa şunları söylemişti:

Bunu filme çekmek kesinlikle imkânsız. Yıkım ve bu kadar beter bir insan acısı, sunulabilir şeylerin alanında yer almıyor. Bunu ifade etmenin, filme çekmenin, yeniden üretmenin olanağı yok. Bunlar sadece tek bir tür tepkiyi tetikleyen olaylar: insanın gözlerini kaçırmasını... Bunları seyirciye tahayyül ettirmek daha iyi çünkü nihayetinde bunları insanların arkalarını döneceği şekilde göstermek gibi bir risk söz konusu.³⁰

Kurosawa atomik patlamanın, seyircinin hassasiyetlerini köreltmekten başka bir şeye yaramayacak vahşi bir yeniden canlandırışını sunmaktan kaçınma yönünde mantıklı bir estetik ve ahlaki karar almıştı. Ama Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* (1955) ya da *Hiroşima Sevgilim*'i gibi film-

leri de aynı önermeden yola çıkmasına karşın bu eserler hayatta kalan biri ya da bir sanatçı olarak feci tarihsel travmalara tanık olmanın ne demek olduğuna dair kompleks diyaloglar inşa ediyor. Kurosawa'nın filminde ise bu söz konusu değil, bunun temel nedeni Kurosawa'nın artık çeşitli seslerin ve bunların özenle inşa edilmiş bakış açılarının anıştırılması aracılığıyla çalışan bir dramaturg olmamasıdır. Bu nedenle Kurosawa, bunu yapmak istemesine karşın, seyircinin travmayı tahayyül etmesini tetiklemek için pek bir şey yapmıyor. Estetik seçimi ve çalışma yönteminin bir sonucu olarak Bomba filmde her iki seviyede de, hem gerçek anlamıyla hem de mecazi sunum anlamında, namevcuttur.

Ama filmin tarihi perde dışında tutuşunun, Kurosawa'nın geç döneminin özellikleriyle alakalı olan başka bir nedeni daha var. *Rapsodi* nin Kane'e ve özellikle de anılarına yaptığı küçük ölçekli vurgu, anlatının işaret ettiği tarihsel bağlamın perde dışında kalmasını mecburi kılıyor. Başka bir deyişle, kariyerinin sonundaki Kurosawa için tarih *zaten olup bitmiş* ya da *herhangi bir yerde* olup bitebilecek bir şeydi. Şimdiki zamanı ve hikâyenin geçtiği mekânı, karakterlerini ya da yazarını içeren bir süreklilik değildi. Bu belirleyici özellik *Madadayo*'da daha da yoğunlaştırılıyor. Son filmlerin bu özelliği Kurosawa'nın *Rapsodi*'deki bombanın Japonya'da açtığı yaralardan söz etme isteğiyle ve özellikle de sağlıkları üzerindeki dolaylı etkileriyle "atom bombasının Japonları halen öldürdüğü"³¹ yönündeki kanaatiyle keskin bir karşıtlık içersinde. Bu anlamda, Kurosawa'nın sineması için belirlediği toplumsal amaç, şimdi bir dramaturg ve hikâye anlatıcısı olarak seçtiği çalışma şekliyle örtüşmüyor.

Son filmlerinde hep olduğu gibi Kurosawa çok az olay anlatıyor ve gerçekten olup biten çok az şey gösteriyor. Bunun yerine, geçmişte olan ya da başka herhangi bir yerde ve perde dışında olup biten önemli şeyleri konuşan karakterle-

ri filme alıyor. Kane ve Suzujirō'nun karmaşık aile tarihi torunların okuduğu bir mektupla aktarılıyor. Kane'in çocuklarının Hawaii gezisi ve Suzujirō'nun ölümü perde dışında gerçekleşiyor. Kurosawa Kane'in anılarından hiçbirini canlandırmıyor. Görüntüleri bu anılara, Kane'in bombanın ışığının devasa bir gözün açılışı gibi göründüğünü tarif ettiği fantastik bir an hariç, ulaşmıyor. Kurosawa bu anı birebir gösteriyor: küçük dağlar üzerinde açılan bir göz. Karakterler Kurosawa'nın daha önce kahramanları gibi çok önemli olaylara katılmıyorlar. Bunun yerine gözlemliyor ve bir zamanlar olmuş ve etkileri hâlâ hissedilen şeyleri anımsıyorlar. Oturup, herhangi bir yerde olan şeylerden konuşuyorlar. Kurosawa'nın sineması sonuna ulaştığında bir eylem sineması değil, eylemin yerini anılara bıraktığı ilerlemiş yaşına uygun bir anımsama sineması olmuştu.

Rapsodi'de bu anılar görselleştirilmeseler de Kane için ve kuşağını temsil ettiği yönetmen için büyük bir öneme sahip. *Düşler*'in son epizodundaki yaşlı köylü gibi Kane zamanından kopuk ve şimdiyle uzlaşmamış bir karakterdir. Alışkanlıkları ve deneyimleri derin bir bağlılık duyduğu daha önceki bir çağdan kaynaklanıyor. Televizyonu ya da çamaşır makinesi yok ve bunlara ihtiyacı olmadığına, aslında bunlar olmadan daha iyi olduğuna inanıyor. O elektrik öncesi biri ve *Düşler* dekı yaşlı köylü gibi bunun iyi bir şey olduğunu düşünüyor. Bir buzdolabı var ama sadece Tami ona al diye yalvardığı için. Kurosawa'nın meşhur mizacı, torunlarının inatçı olduğunu söylediği Kane'e yansıyor ve Kane de, tıpkı Kurosawa gibi eski, savaş öncesi Japonya'nın ses ve görüntülerine bağlı kalıyor. İkisi de kendini elektrikli hayata ve sunduğu kolaylıklara biraz yabancı hissediyordu. Yaşlılık döneminde Kurosawa gençliğindeki dünyayla arasında çok daha büyük bir bağ hissetmeye başlamıştı. Otobiyografisinde, gençliğini geçirdiği

Taishō'nun seslerine duyduğu nostaljiden söz etmişti. Önemli olan şu ki bunlar elektrik dışı seslerdi ve bunların çoğunun artık kültürel olarak sonsuza dek kaybedilmiş olmasına üzülüyordu.

Çocukken dinlediğim sesler bugünkülerden tamamen farklı. Birincisi, o zamanlar elektrikli alet sesi diye bir şey yoktu. Gramofonlar bile elektrikli değildi. Her yerde doğal sesler vardı... Ama burada oturup bu çocukluk sesleri hakkında yazarken kulağıma saldıran sesler televizyonun, ısıtıcının... sesleri, hepsi elektrikli sesler. Bugünün çocukları muhtemelen bu seslerden zengin hatıralar devşiremeyecek.³²

Kurosawa'nın son filmlerindeki yaşlı karakterler bu pasajda iletilen yabancılaşmayı kişileştiriyor. Kurosawa'nın eserleri modernliğe hep şüpheyle bakmış olsa da, bu sonradan bariz bir direniş ve reddiyeye dönüşmüştü. Kane'in modern, elektrikli dünyaya yabancılığı aile hatıralarının yeniden uyanmasıyla, unuttuğu bir kardeşi -Suzujirō- olduğuna dair gelen ani haberle kesifleşiyor. Ailesine dair bu düşünceleri Nagazaki bombardımanının yıl dönümüyle çakışıyor ve bu da kocasını hayatının baharında kaybetmesine ve ulusunun hayatını yitirmesine dair hassasiyetlerini derinleştiriyor. Kısa süre sonra Suzujirō'nun ölüm haberi geliyor ve aile geçmişiyle kurulan bu bağı kopararak, yaşlı kadın için genel bir krizi tetikliyor. O akşam bir fırtına şimşeklerinin parlak ışıklarıyla onu cinnete sürüklüyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'ndaki Nakajima gibi (Kurosawa yine daha önceki bir filminden alıntı yapıyor) fırtınaya sanki bombamış gibi tepki veriyor ve koşuşturarak, torunlarının radyoaktif serpintilerden korumak üzerlerini çarşafı kapatıyor. Nakajima örneğinde olduğu gibi Kurosawa burada da bombardımanın Japonya'daki yaşam tecrübesini nasıl da sonsuza dek değiştirdiğini gösteriyor. Kane'in müteakip hayatının gerçekleriyle iç içe geçmiş olan bomba yazın patlak veren bir fırtınadan ayırt edilemez hale geliyor.

Dolayısıyla bu geçmişte kalmış bir olay değil, şimdiye ayak bağı olan bir olaydır. (*Madadayo*'da Kurosawa bu motifi tekrarlıyor. Şimşekli fırtınalar esnasında yaşlı profesör battaniyelerin altına saklanıyor çünkü gök gürültüsü ve şimşekler ona müttefiklerin bombalarını hatırlatıyor.)

Fakat Kane ve Nakajima'nın şimşekleri bombaların ışıklar olarak yorumladıkları ilk panikleri hariç, Kane'in tepkisi onunkinden çok farklıdır. Bu fark *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nı çektiği zamanlarla karşılaştırıldığında Kurosawa'nın son filmlerine hâkim olan bakış ve yönelimin belirtisi niteliğindedir. Kane'den farklı olarak atom bombasının mirası Nakajima'nın hayata ve talihsizliklerine olgun bir şekilde teslim olmasına neden olmamıştır. Soğuk Savaş jeopolitikasının ona dayattığı nükleer yok oluş yazgısına direnme ve bunu reddetme tutkusunu ateşlemiştir. Kurosawa'nın bütün kahramanlarını tanımlayan bir çerçeve içerisinde Nakajima harekete geçmişti. Ailesini Japonya dışına taşıyarak kurtarmaya çalışmıştı. Eğer geçmiş, yani Japon şehirlerine atılan nükleer bombalar radyoaktif gölgesini geleceğine düşürüyorduyorsa, Nakajima bu gelecekte hızla hareket ederek, yeryüzünün radyo aktif serpintilerin ulaşmayacağına inandığı bir köşesine giderek kaçmaya çalışmıştı.

Kane ise, tam aksine, bomba ve dağların üzerinde beliren dev göz ona musallat olsa da teslimiyet içerisinde şimdiki zamana katlanıyor. Eskiden bombardıman konusunda içinde keskin bir acı olduğunu ama artık öyle olmadığını söylüyor. Duyguları onu torunlarına ama daha da önemlisi geçmişe, kocasına ve tabiatı gereği iyi olduğunu düşündüğü Shōwa öncesi dünyaya bağlıyor. Geçmiş onu hayatının mevcut koşullarıyla olan bütün canlı bağlantılarından daha güçlü bir şekilde çağırıyor ve o psikolojik olarak asla içinden çıkamadığı ya da geride bırakamadığı kayıp bir dünyayı yeniden ele geçirmek için zamanda geri doğru gitmeye çalışıyor.

Fırtınanın ertesi günü Kane ortadan kayboluyor. Ailesi, Kane'in kocasının kıyafetlerini çıkarıp, serdiğini öğreniyor ve Tateo Kane'in beyindeki saatin geri doğru aktığını, dedesinin zamanına geri dönmeye çalıştığını söylüyor. Komşulardan biri Kane'in gökyüzüne baktığını, tam da bombardımanın sabahındaki gibi görünen bulutları gördüğünü ve Nagazaki'ye doğru gittiğini haber veriyor. Aile onu uzakta, Nagazaki'ye doğru hızla giderken görüyor.

Son çekimlerde Kurosawa yine üslupsal bir imzasını tekrar ediyor ama son döneminde ne zaman kendinden alıntı yapsa olduğu gibi, bu imzayı yeni bir bağlam içerisinde kullanıyor. *Yedi Samuray*'da samurayların güç ve asaletini şiirsel bir biçimde, her bir savaşçıyı koşarken teker teker ve kaydirmalı çekimlerle filme alıp, sonra bu ayrı çekimleri almaşık kurguyla bir araya getirerek dinamik bir montaj yaratarak, yansıtmıştı. Bu montaj onların bireysel ustalıklarını ve ayrıca da bir savaşçı grup olarak birleşmelerini gösteriyordu. Her bir savaşçı kendi çekiminde ayrı ayrı kadraja alınmıştı fakat Kurosawa onları filme alırken her bir savaşçının hareketli kamera karşısındaki konumunu birbirine tam olarak eşitlemişti. Böylece çekimleri almaşık olarak kurguladığında aynı şekilde kadrajlanmış görüntüler arasında güçlü grafik süreklilikler yaratabilirdi. Montaj böylece savaşçıları ayrı çekimler içerisinde yalıtılmış ve aynı zamanda da, birey ve grup arasındaki diyalektige, filmin merkezinde yer alan bu diyalektige dair şiirsel bir beyanat içerisinde (kadrajlamayla sağlanan grafik süreklilikler aracılığıyla) diğerleriyle birleştirmiştir.

Ağustos'ta Rapsodi'de Kurosawa koşan bireyleri gösteren çekimleri grafik olarak birbirine bağlayan bu montajı tekrar ediyor. Buradaki montaj daha öncekinden daha uzun ve daha ayrıntılı. *Yedi Samuray*'da sekans son derece kısaydı ve samurayların altı tane anlık görüntüsünden oluşan bir diziydi. Kurosawa'nın *Rapsodi*'deki tekrarı

ise, Kane'in peşinden koşan aile üyelerini gösteren, birbiriyle grafik olarak ilintili yedi kaydırmalı dizisinden oluşuyor. Kane'e yapılan geçişler dizileri birbirinden ayırıyor. *Yedi Samuray*'da olduğu gibi Kurosawa her bir çekim için kamerayı aynı hızda hareket ettiriyor ve karakterleri kadrajın merkezine yerleştiriyor. Dolayısıyla da, çekimler arasındaki kompozisyon paralellikleri çok kuvvetli olduğu için, görüntüler arasında yapılan geçişler adeta fark edilmiyor. İlk iki kaydırmalı çekim dizisi torunları ve anne babalarını gösterdikten sonra, takip eden dizi sadece torunlara odaklanıyor ve bu diziler yukarıda bahsettiğim gibi, Kane'e yapılan geçişlerle birbirinden ayrılıyor. Bu tip üçüncü diziden sonra rüzgâr Kane'in şemsiyesini ters çeviriyor ve Kurosawa Schubert'in "Vahşi Gül"ünü söyleyen bir çocuk korosunu devreye sokuyor. Bu şarkının sözleri daha önceki bir sahnede Tateo tarafından söylenmiş ve Nagazaki anma töreni esnasında şiirsel bir kesitle görselleştirilmişti. Koro koşan torunları gösteren bir diğer diziye eşlik ediyor ve daha sonra da Kane'in görüntüsü ağır çekimde tekrar ediliyor ve torunları ağır çekimde gösteren son kaydırmalı çekimler sunuluyor. Kurosawa'nın daha önceki üslupsal özellikleri kasıtlı olarak kullandığı diğer durumlarda olduğu gibi buradaki tasarımlar da malzemeden organik olarak ortaya çıkmıyor. Montaj filmin sonuna enerji katıyor ama *Yedi Samuray*'daki kullanımının aksine buradaki grafik süreklilikler ve ifade ettikleri şeyler arasında yeterli bir bağlantı yok gibi duruyor.

Ancak sekansın diğer yönleri güçlü ve başarılı bir şekilde işleyerek, bu sahneyi birebir olmayan, şiirsel bir düzleme taşıyor. Kane çok yavaş hareket ediyor, güçlü rüzgâr karşısında zar zor ilerliyor, ailesi ise onu yakalamak için son hızla koşuyor. Ama çok geride olmamalarına karşın onu asla yakalayamıyorlar. Kurosawa bu tezağı (son ağır çekim dizilerinden önce) altı defa dada

tekrarlıyor ve her tekrar ilk önce Kane'i ve sonra da aile üyelerini gösteriyor, farklı hızlarda hareket ediyorlar ama asla bir araya gelemiyorlar. Bu sekans böylece Kane ve ailesi arasındaki açık bir zamansal tezağı sunuyor. Bu tezağ Kane'in çocukları ve torunlarından, onların yaşadığı ve Kane'in geçmişe giderek kaçmak istediğı dünyadan zamansal ve ruhsal olarak kopuk oluşunun çarpıcı ve şiirsel bir ifadesidir. Yol alma çabalarını neredeyse olanaksızlaştıran rüzgâra karşı mücadele eden Kane'in son görüntüleri, onun hayatının son kısımlarının tabi olduğu tarihten kaçma çabasını ve rüzgâr onu geri ittiğı için geçmişini yeniden ele geçirmeye ya da bu geçmişe yeniden girmeye gücünün yetmediğini unutulmaz bir dokunaklılıkla gösteriyor. Kane'in arzusu paradoksal bir arzu. Kocasına katılmak ve onunla paylaştığı dünyada yeniden ikamet etmek, bu dünyada kaybolmak için ama ayrıca da iki dönemi birbirinden ayıran atom bombası aracılığıyla bu dünyanın nezdinde de kaybolmak için çırpınıyor.

Bu son görüntüler Kurosawa'nın bir karakterin iç psikolojik ve ruhsal dinamiklerini mecazi olarak görselleştirme ve bunları toplumsal ya da tarihsel bir bağlam içersine yerleştirme ustalığını muhafaza ettiğini gösteriyor. Karakterin duruşu tarihin reddeden bir duruş olmasına ve film bir bütün olarak dışadönük değil, içedönük bir girişim olmasına karşın, durum bundan ibaret. Dahası, Kurosawa'nın son filmlerindeki kayda değer dinginleşmenin belirgin bir özelliğı olarak, bu filmin sonunu filmlerinin çoğun hâkim olan ve *Kagemusha* ve *Ran*'da çok yükseltilere çıkan bir trajik ton olmaksızın sunuyor. Bunun yerine son anda rüzgârın Kane'in şemsiyesini ters çevirmesini sağlayarak ve buna çocuk korosunu sesini ekleyerek, sekansı hafif bir tona çark ettiriyor.

Kurosawa'nın son filmlerindeki bu dinginlik, daha önceki filmlerde kahramansı baş ki-



62. *Madadayo*'nın yaşlı profesöre ve onu taparcasına seven öğrencilerine dair sunduğu portre Kurosawa'nın sanatsal mirasının sürmesi dileğini ete kemige bürümüştü.

şilerin geleneksel Japon toplumuyla (örneğin, Watanabe'nin ailesi ve meslektaşlarından yabancılaşması) ya da savaş sonrası kültürün uğradığı feci mutasyonlarla (örneğin, Sanada'nın *Sarhoş Melek*'te hastalık ve gangsterlere karşı verdiği mücadeleler) çatıştığı yoğun, dramatik çatışmaların yerini almıştır. Kurosawa bu kahramanların yalnızlığı, kederi ve acısını ve de önlerine koydukları kişisel ve toplumsal dönüşüm projesinin zorluğunu göstermişti. Kurosawa ve kahramanlarının üstlendiği reform projesini yansıtan dramatik anlatısal eylemler son filmlerde yer almıyor. Bu filmler bunun yerine hafızanın ve ulaşabileceği modernlik öncesi geçmişin anahtarları olarak düşünce ve tefekkürü ve de tarihin perde dışında, sahne arkasında cereyan edişini vurguluyorlar. Bilhassa da bu son özellik Kurosawa'nın film çekme usulündeki önemli bir değişimi gösteriyor. Kurosawa'nın daha önceki filmlerde anlatıyı kullanması savaş sonrası

Japonya'nın izlediği, kendi hayatının da gömülü olduğu tarihsel yolu yaratıcı bir şekilde yeniden düzenlemesine olanak tanımıştı. Son filmlerde anlatının zayıflaması daha az sabırsız ve daha az isyankâr bir bakış açısına, hayatın kaçınılmaz bir parçası olan iniş çıkışlar ve talihsizliklere sessizce katlanmanın önemli bir erdem olduğunu düşünen bir bakış açısına işaret ediyor.

Bu dönüşüm en çarpıcı şekilde *Madadayo*'da karşımıza çıkıyor. Bu Kurosawa'nın son filmi ve dört yılda üç film tamamlamasını sağlayan o yaratıcılık ve şans patlamasının son ürünüdür. Kurosawa *Madadayo*'nın yapımına, *Agustos'ta Rapsodi*'nin gösterime girmesinden sekiz ay sonra başlamıştı. Son filmlerinde yaşlı karakterlere duyduğu yakınlık *Madadayo*'da en yoğun haline ulaşıyor. Film yazar Hyakken Uchida'nın (1889-1971) hayatına dayanıyor. Uchida yazıya odaklanmak için 1943'te üniversiteden istifa etmiş ve sonradan popüler olup, çok para kazanmıştı.

Fakat savaş yılları çok çileli geçmişti. Tokyo'daki evi bir hava saldırısında yerle bir olmuş, bunun üzerine de Uchida ve karısı küçük, döküntü bir kulübede yaşamış ve geri kalan savaş yıllarının ve sonra da işgal yıllarının mahrumiyetlerine katlanmışlardı. Öğrencilerinin ona olan bağlılığı Uchida'nın ruhsal olarak ayakta kalmasına yardımcı olmuş ve öğrenciler sevgili profesörlerine saygılarını göstermek için 61. doğum gününde her yıl yapacakları bir doğum günü kutlaması başlatmışlardı. Bu kutlamalar Uchida'nın ölümüne kadar on yılı aşkın bir süre devam etmişti.

Madadayo tarihin Kurosawa'nın sanatından hızla kaybolduğunu *Rapsodi*'den bile daha bariz bir şekilde gösteriyor. Bir dönem filmi olduğu, büyük bir kısmının 1940'larda geçtiği, savaşla ve Tokyo'daki gündelik hayata olan etkileriyle ilgilendiği göz önüne alındığında, bu bilhassa dikkat çekici bir husus. Tokyo'nun batısındaki Gotemba'daki çekim bölgesinde Kurosawa müttefiklerin şehri bir yanmış ve patlamış moloz yığınına dönüştüren bombardıman hareketinin yol açtığı yıkımı göstermek için çok büyük setler yaptırmıştı. Tokyo'daki Toho Stüdyosunda açık hava setleri 1940'ların Japonya'sındaki gündelik hayatı betimliyordu. Ama Kurosawa sonra bu setleri kamerasını büyük ölçüde iç mekânlara sınırlı tutarak, seyirciye neredeyse hiç fark ettirmeden kullanmıştı. Setler sadece Uchida'nın yaşadığı yerleri çevreleyen şehri gösteren kısa sahnelerde görülüyor. Kurosawa şehir çevresine ve bu çevrenin parçası olduğu toplumsal tarihe değil, iç mekânlara ve doğum günü kutlamalarının yapıldığı salonlara odaklanıyor.

Japon ve Amerikan askerlerini gösteren birkaç kısa sahne haricinde savaş ve savaş sonrası işgal perde dışında cereyan ediyor. Film Uchida sınıfında öğrencilerine görevinden istifa ettiği söylerken başlıyor. Kurosawa sonra 1943 dolaylarındaki ilk Tokyo görüntüsünü sunuyor. Bir telefoto çekim bayraklar taşıyan ve kameraya

doğru yaklaşan bir grup Japon askerini gösteriyor. Bir sonraki çekimde kamera askerlerden caddeye park etmiş bir at arabasına geçiyor -profesörün eşyaları at arabasından boşaltılıyor- ve sonra da yukarı kalkıp bir evi gösteriyor. Bir anlatıcı bize profesörün artık burada yaşayacağını söylüyor. Bu sahnedeki optik hareket, yanlamasına ve diklemesine yapılan akışkan bir kamera hareketiyle savaş zamanı Tokyo'nun tarihsel tablosundan filmin yarı yalıtılmışlık içinde yaşayan ana karakterinin özel, biyografik alanına geçiyor. Bir sonraki sahnede profesörün öğrencilerinden bazıları eşyalarını boşaltmasında ve evini yerleştirmesinde ona yardım ediyor. Bu esnada savaş yıllarını hatırlatan küçük bir ayrıntı beliriyor: oradan geçen askerlerin taşıdığı bayraklar evin arka planındaki yapraklar arasında kısa bir süreliğine görünüp, sonra gözden kayboluyor.

Kurosawa tarihsel savaş çerçevesini anırtıyor ve sonra bunu çabucak geride bırakıp, profesörün özel hayatına odaklanıyor. Kurosawa dramatik olay aralıkları üzerinden sıçrayıp geçerken, filmin epizodik yapısının diğer noktalarında da kayda değer tarihsel boşluklar görülüyor. Profesörün evinin yerle bir edilişi perde dışında gerçekleşiyor. Uchida bir akşam evinde çok sayıda öğrencisini ağırlıyor ve onlar sevgili hocalarına şarkı söylerken, Kurosawa dışarıdaki caddeye geçiyor. Hava saldırısı sirenleri duyuluyor ve sokak lambaları sönüyor. Bu esnada Kurosawa kamerasını yavaşça sola, Uchida'nın evinin dış cephesine çeviriyor ve gösterilmeyecek olan bilgiyi vermesi için bir anlatıcı kullanıyor. Anlatıcı mesafeli bir tonla evin hava saldırısında yerle bir edildiğini söylüyor. Kurosawa bir sönüşle filmin diğer zaman ve mekânına geçiyor: Uchida'nın artık yaşadığı döküntü kulübesi. Bir dizi eksensel çekimde profesörün öğrencileri onu ziyarete geliyor.

Savaşın sonu ve Müttefik İşgali nin başlangıcı da perde dışında gerçekleşen olaylar olarak ele

alınıyor. Kurosawa bunların üzerinden sıçrayıp geçiyor ve hikâyeye bunların başlangıcının ötesindeki noktalarda devam ediyor. Profesörün kulübesindeki hayatına katlanışını gösteren birkaç çekimden sonra Kurosawa tarihsel zamanda ileri sıçramak ve boşluklar yaratmak için bir sönüş kullanıyor. Müttefiklere ait iki cip molozlarla kaplı caddede ilerliyor ve profesörün kulübesinin yanından geçiyor. Dış dünyayı anıştıran bu kısa görüntüden sonra Kurosawa Uchida'nın kulübesinin özel alanına geçiyor ve profesör savaşın sona ermesinden sonra ortaya çıkan yiyecek kıtlığından yakınıyor. Amerikan askerleri daha sonraki bir sahnede ortaya çıkıp, bir *Maadha Kai* kutlamasından gelen bazı sarhoş öğrencilerin dağıtılmasına yardım ediyorlar.

Filmin belli bir dönemde geçmesine ve gerçekçi ayrıntılarla bezeli setlere rağmen Kurosawa bu şekilde tarihsel zaman ve mekânı azaltıyor. Kurosawa'nın sunduğu anlık tarih görüntüleri hızlı, genel hamlelerle veriliyor. İşgal kuvvetleri caddede yol alan bir cip dolusu asker olarak sunuluyor. Kurosawa'nın savaşa ve savaş sonrası yıllara dair yoğun hisleri ve bu dönemlerin onun sineması üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, bu tasarım bilhassa dikkat çekici. Kurosawa'nın ulusun savaş girerkenki akılsızlığına ve sonuçta ortaya çıkan devasa yıkıma dair algısı, savaştan sonraki on yıllar boyunca onun sinemasını şekillendiren temel deneyimdi. Dahası, *Madadayo*'daki bazı olayların Kurosawa'nın hayatında doğrudan kişisel karşılıkları var. Tıpkı Uchida gibi Kurosawa'da hava saldırılarının gündelik hayattaki varlığını hissetmiş ve onun evi de benzer bir akıbete uğramış, eşiyle birlikte evden taşınmasından bir gün sonra hava saldırısının yol açtığı yangında kül olmuştu.³³ Ama Uchida'nın talihsizliklerine ola bu yakınlığına karşın Kurosawa *Madadayo*'da savaşı kıyıda köşede ve arka planda kalan bir öğeye indiriyor. Bu değişim filmin tarihin zamansal akışından

uzaklaştığına ve bunun yerine Budist bir bakış açısını kucaklayıp, insanın hayatındaki pasajları, özellikle de yaşlanma ve ölümün kaçınılmazlığında saklı olan kozmik boyutları kabul ettiğine işaret ediyor.

Kurosawa *Hōjōki*'yi bu bağlamda olaya dahil ediyor. Evi yandıktan sonra profesör döküntü kulübesine sadece tek bir şey götürüyor; en sevdiği kitap olan *Hōjōki*. Kamo no Chōmei 1212'de yazdığı bu edebi günlükte Heian döneminin sonlarında küçük bir kulübede yaşarkenki deneyimlerini anlatıyor. Bu depremler, salgın hastalıklar, kıtlık ve yangınların damgasını vurduğu çalkantılı bir dönemdi; Chōmei eserinin ilk bölümünde bu felaketleri anlatıyor ve profesör de bunların yaşadığı savaş felaketlerine benzer olduğunu düşünüyor. Öğrencilerine kendini Chōmei gibi hissettiğini, büyük bir değişim döneminin orta yerinde kulübesinde yaşadığını söylüyor. Kurosawa *Rashōmon*'da olduğu gibi Heian dönemi felaketlerine dair bir anıştırmayı, çağdaş toplumsal felaketlere dair bir yorum olarak kullanıyor fakat oduncunun öksüz bir bebeği kabul edip, günahları telafi edışıyle sona eren *Rashōmon*'un aksine *Madadayo*'daki dönemin felaketleri bireysel ahlaki seçimin dönüştürücü gücüyle hafifletilmiyor. Profesör eyleme geçmiyor. Sadece savaşın bitmesini bekleyip, Chōmei'nin hayatın faniliği ve talihsizliklerini Budistçe kabullenişinde teselli buluyor. Chōmei meşhur bir pasajda şunları yazmıştı: "Nehir hiç durmadan akar ve suyu asla aynı değildir. Göletlerin üzerinde yüzen, bir kaybolan, bir beliren balonlar uzun ömürlü değildir."³⁴ Chōmei *Hōjōki*'yi hayatının son yıllarında yazmıştı, Kurosawa'nın *Madadayo*'yı hayatının son yıllarında çekmesi gibi. Etrafındaki dünyada gördüğü çirkinlik ve felaketlerden rahatsız olan ve Kamo Tapınağı'nın bekçisi olamadığı için hayal kırıklığına uğrayan Chōmei küçük dağ kulübesinde bir inziva hayatı sürmek için dünyadan elini ayğını çekmişti.

Bu ruhsal deneyim hakkında yazarken, çirkinlik, kötülük ve acının hüküm sürdüğü dış dünyaya musallat olan dehşetleri canlı bir şekilde tarif etmişti: "Her şey tarif ettiğim gibi - hayatı dünyadaki hayata katlanmayı zorlaştıran şeyler, kendi çaresizliğimiz ve yuvalarımızın güvenilmezliği. Ve eğer bunlara bulunduğunuz yer ya da kolumdan kaynaklanan sıkıntıları da eklerseniz, ortaya çıkan sonucu hesap mümkün olmayacaktır."³⁵

Chōmei'nin onu hayal kırıklığına uğratan ve üzen koşullara tepkisi dünyadan vazgeçmek ve keşişimsi bir inzivada ve basitlik ve tefekkürün hakim olduğu bir hayatta teselli bulmaktır. Son yılları için tasarladığı kulübeyi kasten küçük yapmıştı, "orta yaşlarımı geçirdiğim kır evinin yüzde biri bile değil."³⁶ Bu boyutsal küçülme yoğunlaşmasının safiyetini artırmış ve dünyevi bağlardan feragat edişinin simgesi olmuştu. Benzer sayılabilecek sebeplerden ötürü Kurosawa'nın son filmlerindeki dramatik alan da küçülmüş ve ana karakterlerin temsil ettiği ruhsal meselelere odaklanmaya başlamıştı. Kurosawa'nın anlatı aracılığıyla dış dünyayı, karakterlerin içsel yaşamlarını etkileyen dış olayları ele almak ve irdelemek konusundaki isteksizliği bu küçülmeye eşlik etmişti. Chōmei'nin geç Heian dönemindeki felaketleri anlatırken 1181'de patlak veren Taira-Minamoto savaşını es geçmesi ilginç. Donald Keene Chōmei'nin siyasete gönderme yapmanın, kitabın temsil ettiği ve betimlemeye çalıştığı dünyadan el ayak çekme tavrına ters düşeceğini hissetmiş olabileceğini öne sürmüştü.³⁷ Gördüğümüz gibi, Kurosawa'nın son dönem filmlerinde, özellikle de *Madadayo*'da siyaset görüntüden çekilmişti. Chōmei gibi Kurosawa da tefekküre dayalı bir duruş benimsemişti. Dolayısıyla *Madadayo*'da *Hōjōki*'yi kilit metin olarak sunması son derece önemlidir. Chōmei'nin günlüğü ve yazılışı koşulları Kurosawa için çok manidardı. Chōmei'nin yalıtılmış bir şekilde

yaşayarak sürdüğü keşiş hayatı *Madadayo*'nun tasarımı için temel sağlamıştı. Edebi ve dinsel bir figür olarak keşiş Chōmei bir toplumsal el ayak çekme sürecini ete kemiğe bürüyor ki bu Kurosawa'nın daha önceki filmlerinde isyankar kahramanların kişileştirdiği toplumsal müdahilğin antitezidir.

Fakat Chōmei'nin toplumdan el ayak çekışı, *Hōjōki*'nin ikinci bölümünün işaret ettiği gibi, aradığı dinginliği sağlamamıştı.³⁸ İkinci bölümde Chōmei ilk bölümü oluşturan tarihsel kayıttakinden daha kişisel bir ton benimsemiş ve öz şüphelerinden söz etmişti. Kulübesini bu kadar severken ve bir nesneyi, günlüğün kendisini iyi tasarlanmış bir edebi metin olarak işlemeye çabalarken çevresindekileri nasıl aşabilir ve Budist *mujo* (insan hayatının rastlantısallığı) anlayışında mutluluğa nasıl ulaşabilirdi? "Buda'nın öğretisinin özü hiçbir şeye bağlanmamaktır. Ottan kulübemi sevdiğimi biliyor olmam bir günahdır. Yalnızlığıma bağlı olmam kurtuluşum için bir engeldir. Neden bu işe yaramaz hazlar hakkında yazıyor ve değerli vaktimi harcıyorum ki?" Chōmei *Hōjōki*'de hayatının sonlarındaki bu ruhsal mücadeleyi kayda geçirmişti. Fakat Kurosawa'nın gördüğü şey bu mücadele ya da öz şüphe değil, keşişlik, dünyadan ele ayak çekıştır. Profesörün kulübesindeki hayatın yoksunluklarına dair birkaç yakınışı hariç, Kurosawa ruhsal bir gaile sunmuyor.

Tıpkı *Agustos'ta Rapsodi*'de olduğu gibi, Kurosawa'nın gösterdiği şey yine göstermek istediğini söylediği şeyden farklı. Kurosawa *Madadayo*'yu kısmen, bireyin kişisel olarak anlamlı hakikat arayışının değerini sergilemek için tasarlamıştı. Kurosawa'nın ilkokuldaki sanat öğretmeni Seiji Tachikawa sanat öğretimi normlarından uzaklaşarak küçük Akira üzerinde çok büyük ve kalıcı bir etki bırakmıştı. Kurosawa yıllar sonra şunu söylemişti: "Öyle bir zamanda bu kadar yaratıcı bir itkiyle hareket eden böy-

lesi özgür ve yenilikçi bir eğitimle karşılaşmamı -yani öyle bir zamanda Bay Tachikawa'yla karşılaşmamı- çok çok nadir bir lütuf olarak görüyorum.”³⁹ Tachikawa öğrencilerine mevcut eserlerin üslubunu körü körüne kopya ettirmek ve onları bu modelleri ne kadar iyi taklit ettiklerine göre değerlendirmek yerine, onları kendi üsluplarını geliştirmeye teşvik etmişti. Bu bireysellik Kurosawa'yı izlenecek doğru yol, sanatı öğretmenin doğru şekli olarak adeta çarpmıştı ve bu yaklaşım hayatın diğer alanları için de geçerliydi. *Madadayo*'nun, sinema sanatıyla bilhassa bağlantılı olarak bu mesajı taşımasını istemişti. Şöyle demişti:

Sanki temasımız aracılığıyla belli bir deneyimden faydalanmak ister gibi yıllarca benimle birlikte, dikkatle çalışan birçok öğrencim, asistan ekiplerim oldu sanırım. Doğu'da eğitimin bir hocanın öğrencilerine sonsuza dek tekrar edip, yeniden üretecekleri bir tekniği öğretmesinden ibaret olduğu söylenir. Sinema sanatında durum farklı. Buradaki durum daha çok, profesörlerin en genç öğrencilere bile kendi hakikatlerini kendi içlerinde bulmayı öğrettiği Batı tarzı eğitime benziyor.⁴⁰

Bu *Madadayo*'yu yapmak istememin sebeplerinden biri. Filmin sonunda hoca öğrencilerine dönüp, şöyle diyor: “Size verebileceğim tek hediye, sizi kendi içinde sizin için neyin önemli olduğunu bulmanıza davet etmektir. Diğerleri için ne kadar önemsiz olursa olsun, inandığınız bu şey hayatınıza yön verecektir.”⁴¹

Fakat bu mesaj filmde kuvvetli bir şekilde karşımıza çıkmıyor. Bunun yerine, *Hōjōki*'nin somutlaştırdığı dünyadan ele ayak çekme tavrı ve bu tavrın içinde yer alıp arkasında duran keşiş figürü karşımıza çıkıyor. Bu husus ve öğrencilerin hocalarına olan bağlılıkları filmin duygusal çekirdeğini oluşturuyor. Ve Kurosawa o eski şaşırtıcı sanatsal yetisini burada, bu duygusal çekirdeğe ulaşırken sergiliyor. Eşsiz bir lirik güzelliğe sahip bir sekansta Kurosawa Uchida ve karısının kulübelerinde, geçen mevsimleri seyredişlerini

gösteren bir montaj sunuyor. Vivaldi'nin müziğinin eşlik ettiği bu montaj, Uchida ve karısı zamanın geçişi üzerine düşünürken ikisini gösteren bir dizi eksensel kadrajı tekrarlıyor. Sessizce oturarak, mevsimlerin akışını seyrediyorlar. Güzelliğiyle nefes kesen bu sahne filmin estetik ve ahlaki merkezini oluşturuyor.

Bilhassa bu sahnede ve biraz da diğer epizotlarda Kurosawa, karakter ve çevrenin etkileşimini değil dış dünyadaki fırtınaların dinmesini bekleyen profesörün yalıtılmışlığını gösteriyor. Kurosawa *Madadayo*'da tarihin akışını, savaşı ya da bireyin hakikat arayışını değil, hem daha temel olan hem de kendi durumuyla kişisel olarak daha ilintili olan bir olguyu irdeliyor: insanın hayatının sonunun hissedilir şekilde yaklaşması. *Hōjōki*'de Chōmei şunu sormuştu; “Hangisi daha önce gidecek, üstat mı yoksa yaşadığı yer mi?”⁴² Bu soru *Madadayo* boyunca yankılanıyor. Chōmei verdiği cevap, bütün dünyevi şeylerin faniliğinin Budistçe kabul edilişidir. Ne üstat ne de yaşadığı yer kalıcı olacaktır. Fakat Kurosawa biraz farklı bir cevap sunuyor: üstadın mirası ölmeyecektir. Filmin ikinci yarısı yıllık kutlamaları, yaşlı profesörün süregiden önem ve değerinin törensel olarak onaylanışını gösteriyor. Filmin adı -ve kutlamaların ismi- saklambaç oyununda söylenen bir sözden geliyor. *Mouii Kai?* (Hazır mısınız?) diye soruyor ebeler ve saklanan çocuklar *Madadayo* (Daha Değil) diye cevap veriyor. *Maadha Kai?* (Daha Değil mi?!) diye cevap veriyor, oyunun başlaması için sabırsızlana grup. Profesörün eski öğrencileri *sensei*'lerine hürmet göstermek için bu kutlamaları yaşlı adam son yıllarına yaklaşırken on yıldan fazla sürdürdüler. Bu kutlamalara *Maadha kai* adını veriyorlar, profesör de şaka yollu öğrencilerin hepsinin ona bu soruyu sormaya hazır olduklarını söylüyor. Her yıl onlara *Madadayo* “hayır, daha ölmeye hazır değilim” diye cevap veriyor ama bir gün *Mouiiyo* “hazırım” diyeceği konusunda onları temin edi-



63. Profesör küçük kulübesinde zamanını geçirirken dört mevsimi gösteren güzel bir montaj için ustalıkla sanatsal yetisini devreye sokuyor.

yor. Dolayısıyla kutlamalar *sensei*'nin hayatının ve sunduğu ahlaki örneğin devam ettiğini gösteriyor ve bunu kutluyor fakat bir yandan da onun zamanın geçtiği ve sona yaklaştığı üstü kapalı bir şekilde kabul ediliyor. Kurosawa yaşlı adam ve kutlamaları kendisi ve kendi sinema mirasıyla tam da bu şekilde, herhangi bir zekice hamle ya da ironiye başvurmaksızın özdeşleştiriyor.

Öğrenciler yaşlı adamı her yıl selamlıyor ve kültürel önemi ve hayatları üzerindeki şekillen-dirici etkisine dair ışıltılı tanıklıklar sunuyorlar. Profesörün bir güne gibi olduğunu söylüyorlar. Söyledikleri şarkı da onun bütün ulus üzerinde parlayan bir ay gibi olduğunu bildiriyorlar. Tanıkları ardı arkası kesilmiyor ve öğrencilerin bağlılık ve sevgisinin derinliğinin sınırı yok. İlk *Maadhi Kai* sahnesi perdede yirmi bir dakika sürüyor: Kurosawa'nın bu malzemeye kişisel olarak yüklediği şeyleri derinliğini gösteren bitip tükenmez bir süre bu. Fakat ironinin olmayışı ve öğrencileri (Kurosawa'nın dile getirdiği niye-

tinin aksine) birer birey olarak tasvir edemeyişi bu sahneleri, Kurosawa için bir nevi psikoterapi işlevi görseler bile, yavan ve özensiz kılıyor. Kurosawa bu sahneler aracılığıyla kendi eserleri ve teşkil ettiği örneğin değerine ve bunların takip eden kuşaklar tarafından nasıl algılanacağına dair soruları irdelemişti. Fakat bu sorular mesnetli bir şekilde ortaya konmuyor; doğrulamalar da çok çabuk ve kolayca yapılıyor. Öğrencilerin profesörlerine olan bitip tükenmez bağlılıkları hiç şüphesiz Kurosawa için temin ediciydi; en azından, sorduğu nihai sorular savaş gibi olaylara (ki bunlar burada tarihin küçük birimleri olarak ele alınıyor) değil bir üstadın uzun ömürlülüğü ve yaşadığı yerle ilgili olan bu filmde tahayyül ettiği haliyle temin ediciydi. *Maadhi Kai* kutlamalarının sunduğu teminatlar aracılığıyla Kurosawa üstat ölse de yaşadığı yerin -eserlerini- kalıcı olacağını öne sürüyor.

Dolayısıyla filmi içeriği ve tonu itibarıyla daha önce onun sinemasında hiç görülmemiş olan bir



64. Yaşlı profesörün sadık öğrencileri yıllık *Maadha-kai* kutlamalarından birinde onu şarkıyla onurlandırıyorlar.

sahneye bitiriyor. 17. *Maadha Kai* kutlamasında yaşlı adam yere yığılıyor ve evine götürülüyor. O gece bazı eski öğrencilerinin eşliğinde yatağında istirahat ediyor ve rüya görüyor. Öğrenciler onun yıllarca yaptığı gibi *Madadayo* diye bağırışını duyuyorlar. Kurosawa sonra filmi yaşlı adamın rüyasının içinde bitiriyor ve böylece sinemasının son dönemleri için düş dünyasının taşıdığı önemi bir kez daha gözler önüne seriyor.

Profesör rüyasında çocukların saklambaç oyununu görüyor. Rüya altın sarısı ışıqla yıkanmış. Bir çocuk oyun arkadaşlarından saklanıyor ve *Madadayo* diye bağırıyor. Diğer çocuklar onu çok uzaklarda arayarak, onu tanıdık, yalnız bir Kurosawa figürüne dönüştürüyor. Altın sarısı ışıqla parıldayarak saklandığı yerden çıkıyor ve yukarı, göğe bakıyor. Kamera çocuktan göğe yükseliyor ve manidar, şiirsel bir şekilde bir

araya toplanmış bulutları gösteriyor. Bulutların görüntüsü perdede kırk beş saniye kalıyor, sonra Vivaldi'nin müziği başlıyor ve kapanış jeneriği akmaya başlıyor. Bu son sahnenin zarafeti ve güzelliğine hiç hazırlıklı değildim ve bunu Kurosawa'nın bütün eserleri bağlamında görmek beni o kadar duygulandır ki az daha ağlıyordum. Bulutların büründüğü şiirsel şekil Kurosawa'nın eserlerindeki döngüyü tamamlıyor ve başlangıcına, *Sanshiro Sugata*'ya ve oradaki karakterin bu görüntüyle somutlaştırılan aydınlanmasına geri döndürüyor ve elbette *Ran*'da ve *Agustos'ta Rapsodi*'de kullanılan bulutları da yankılıyor. Fakat bu filmlerde bulutlar çalkantılıydı ve Kurosawa bunları doğal dünyayı etkileyen insan vahşeti için bir metafor olarak kullanıyordu. Bu nedenle *Madadayo*'daki bulut görüntüsü *Sanshiro Sugata*'yla daha yakından bağlantılıdır. *Sugata*'da

olduğu gibi burada da müşfik ve esinleyicidir. *Madadayo*'da bulutlar benliğin kurtulup ölümüne kavuşmasını simgeliyor ve dolayısıyla da bulutların benliğin yenilişini temsil ettiği *Sugata*'daki kullanımla tamamlayıcı bir zamansal ve felsefi ilişki kuruluyor.

Dahası, *Madadayo*'nun sonu insanı dinginliğinin derinliğiyle şaşırtıyor. Kurosawa'nın daha önceki filmlerinde ölümüne büyük bir kaygı vesile oluyor ve eşlik ediyordu. *Ikiru*'da kanser olduğunu öğrendiğinde Watanabe'nin ruhu parçalanıyor ve ilk önce hayatını dönüştürmeden ölümü kabullenemiyor. *Yedi Samuray*'da Kuemon'un ölümüne yaklaşmış olan ninesi öbür dünyanın daha da fazla haydut ve açlık barındırabileceğinden ve mevcut feci hayatından daha da cehennemsi olabileceğinden korkuyor. *Sarhoş Melek* gangster Matsunaga'nın ölümünün anlamsızlığına kızması ile sona eriyor. *Kızıl Sakal*'da genç doktor Yasumoto ölen birinin son anlarını seyrediyor ve yüceltici hiçbir şey göremiyor, sadece acı görüyor. Kurosawa'nın geç dönemine kadar ölüm kaçınılması gereken bir şey olmuştur, asla hoş karşılanmamış, ölümle her zaman mücadele edilmiştir ve Kurosawa kahramanlarının törensel intiharla kurtulmasına asla izin vermemiştir. Onların kusurlu bir dünyayı iyileştirmek için başarması gereken çok fazla şey olmuştur her zaman. Tam aksine, *Düşler*'de Kurosawa ölümün kesinliğini kabul etmiş ve *Madadayo*'da kendi hayatı da sona yaklaştığı için bir mülayimliğe ulaşmış, sonu soğukkanlı bir şekilde kabullenmiş ve bunu güzel bir dönem olarak görselleştirmişti. Hayatının sonlarına doğru Kamo no Chōmei artık insanların arasına ya da dünyaya karışmadığını yazmıştı. "Sadece dinginlik arıyorum; acının olmayışından haz duyuyorum."⁴³ *Madadayo*'nun sonunda profesör rahatlatıcı bir mutluluk ve huzura çekiliyor, buradan da sessizce nihai kurtuluşa kayacağı ima ediliyor. Kurosawa daha önce sinemada asla kabullenmediği ve incelemeye

görüntü ve duyguları sunarken ölüm artık korku kaynağı değildir, acı getirmez, hiçbir üzüntünün habercisi değildir.

Dolayısıyla son bir nevi başlangıçtır ve *Madadayo* Kurosawa'nın son döneminin nihai eseri olarak yerini alıyor. *Düşler*, *Agustos'ta Rapsodi* ve *Madadayo* diğer filmlerinden daha dindir, küçük şeylerle ve dramatik uzamın indirgenmesiyle daha çok ilgilidirler. Kurosawa feci bir tarihsel ve toplumsal arenadan inzivaya çekilmiş benlikteki ruhsal bütünlüğü ararken, bu filmlerin epizodik yapıları Kurosawa'nın sanatında yeni bir dingincilik açıyorlar. Modernite ve postmodernite deneyimi daha uğursuz görünmeye başladıkça, Shōwa öncesi geçmiş daha cazip ve baştan çıkarıcı hale gelmişti. Ama bu geçmiş yeniden ele geçirilemiyor ya da bu geçmişe yeniden girilemiyorsa, dünyevi şeylerin geçiciliği insanın içini rahatlatır. Tarih gürültülü bir şekilde akıp giderken, insan sessiz bir kulübede oturur.

1888'de kardeşine yazdığı bir mektupta van Gogh şöyle demişti: "Ah sevgili kardeşim, bazen ne istediğimi çok iyi biliyorum. Hem hayatımda hem de resimlerimde Tanrı olmadan yapabiliyorum ama ne kadar hasta olsam da benden daha büyük olan o şey, hayatım olan o şey olmadan yapamam: yaratma gücü."⁴⁴ Bütün her şey silinip gittiğinde ya da her şeyin yanılısına olduğu ortaya çıktığında bile, yaratma gücü baki kalır, insanın nefesi tükenmedikçe onu alt etmek mümkün değildir. Kurosawa sık sık sette, kamera çalışırken ölmek istediğini belirtmişti. Bu isteği yerine gelmedi ama sinema aşkının tanığı olarak üç son film bıraktı. *Ran*'dan sonra film çekmeyi bıraksaydı kariyerini yüksek başarıyla tamamlayabilirdi. Ama başka seçeneği olmadığı için film çekmeye devam etti. Kurosawa için yaşamak demek film çekmek demektir; birine son vermek diğerine de son vermektir. Kariyerinin sonunda artık sürekli ustalıklı filmler yapamasa da kayda

değer güzellikte pasajlar üretmiş ve seyircilerine basitçe ve doğrudan doğruya seslenme hakkını kazanmıştı. Sanatsal yeteneğini bütün hayatı boyunca, diğer yönetmenlerin pes ettiği noktanın da ötesine geçecek şekilde muhafaza etmişti. *Madadayo*'nın sonu, film bir bütün olarak böyle olmasa da, anıtsal bir kariyer için uygun bir son taştır, eserleri ve hayatı için bir kapanış ve kurtuluş sağlar. Son yıllarında Kurosawa'nın sevgili sinema sanatına olan kararlı ve sürekli bağlılığı geride kendi kanıtını bırakmıştır. Eserler yaşıyor.

Notlar

- ¹ Kamo no Chōmei, *Hōjōki*, çev. Donald Keene, bkz. Donald Keene, ed., *Anthology of Japanese Literature* (New York: Grove Press, 1960), s. 21.
- ² Joseph McBride, ed., *Filmmakers on Filmmaking*, 1. cilt (Los Angeles: J. P. Tarcher, Inc., 1983), s. 104.
- ³ Meyer'in değerlendirmesine dikkatimi çektiği için Peter Lehman'a teşekkürler.
- ⁴ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), s. 192.
- ⁵ a.g.e. s. 199.
- ⁶ Bu niteliğe değinen sonra Linda Ehrlich şöyle diyor; "Sanki yönetmen seyircisinin en bariz şekilde sunulmuş mesajlardan başka bir şeyi anlama yetisine olan inancını kaybetmiş gibidir." Linda E. Ehrlich, "The Extremes of Innocence: Kurosawa's Dreams and Rhapsodies" Mick Broderick, ed. *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* (New York: Kegan Paul International, 1996), s. 161.
- ⁷ Tadao Satō, "Kurosawa's *Rhapsody in August*: The Spirit of Compassion," çev. Linda Ehrlich, *Cineastet* 19, sayı 1 (1992): 48.
- ⁸ a.g.e. s. 48, 49.
- ⁹ Ehrlich, "The Extremes of Innocence," s. 160-177.
- ¹⁰ Mick Broderick karakterlerin sessizliğinin bombardımandan sağ çıkanların karakteristik bir özelliğini, yani bu tecrübeyi söze dökme ya da betimleme güçsüzlüğü veya isteksizliğini yansıttığını öne sürüyor. Broderick, "Introduction," Broderick, *Hibakusha Cinema*, s. 12. Kurosawa'nın

sunumu hakikaten de seyircileri karakterlerin konuşmalarının dışında tutuyor ve bunun mahremiyeti ve gizimini muhafaza ediyor.

- ¹¹ "The Hard Sell: Japanese Cinema in a Slump," *The Economist* 20 Nisan 1991, s. 92.
- ¹² Konstantin Mochulsky, *Dostoyevsky: His Life and Work*, çev. Michael A. Minihan (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973), s. 72.
- ¹³ a.g.e.
- ¹⁴ Warner Bros.'un *Düşler* için hazırladığı yapım ve tanıtım paketinde alıntılanmıştır.
- ¹⁵ Elisabeth Bumiller, "Akira Kurosawa, Dreaming Up a Film," *The Washington Post*, 14 Eylül 1990, s. C1.
- ¹⁶ Warner Bros.'un *Düşler* için hazırladığı yapım ve tanıtım paketinde alıntılanmıştır.
- ¹⁷ Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, çev. Audie Bock (New York: Knopf, 1982), s. 150.
- ¹⁸ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, ed. ve çev. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 52, 59.
- ¹⁹ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, 3. baskı (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1996), s. 228.
- ²⁰ Warner Bros.'un *Düşler* için hazırladığı yapım ve tanıtım paketinde alıntılanmıştır.
- ²¹ "The Conversation: Kurosawa and Garcia Marquez," *Los Angeles Times Calendar*, 23 Haziran 1991, s. 28.
- ²² a.g.e. s. 29.
- ²³ Tadao Satō, "Kurosawa's *Rhapsody in August*: The Spirit of Compassion," çev. Linda Ehrlich, *Cineaste* 19, sayı 1 (1992): 48.
- ²⁴ a.g.e. s. 49.
- ²⁵ a.g.e.
- ²⁶ Donald Richie, "'Mono no aware': Hiroshima in Film" Broderick, *Hibakusha Cinema*, s. 20-37.
- ²⁷ Matthew Bernstein ve Mark Ravina, "Rhapsody in August," *American Historical Review* 98, sayı 4 (Ekim 1993): 1163.
- ²⁸ Yomota Inuhiko, "Transformation and Stagnation: Japanese Cinema in the 1990s," *Art and Text*, sayı 40 (1991): 77.
- ²⁹ a.g.e. s. 1162.
- ³⁰ Alıntı için bkz. James Goodwin, "Akira Kurosawa and the Atomic Age," James Goodwin, ed., *Perspectives on Akira Kurosawa* (New York: G. K.

- Hall, 1994), s. 138.
- ³¹ a.g.e. s. 137.
- ³² Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 32-33, 35.
- ³³ a.g.e. s. 140. Kurosawa düğününü "hava saldırısı sirenlerinin uğuldayıp durduğu" kaotik bir olay olarak tarif ediyor (s. 137).
- ³⁴ Kamo no Chōmei, *Hōjōki*, Keene, *Anthology of Japanese Literature*, s. 197.
- ³⁵ a.g.e. s. 204.
- ³⁶ a.g.e.
- ³⁷ Donald Keene, *Seeds in the Heart: Japanese Literature from the Earliest Times to the Late Sixteenth Century* (New York: Henry Holt and Co., 1993), s. 761.
- ³⁸ Dennis C. Washburn, *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1995), s. 37-52.
- ³⁹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 13.
- ⁴⁰ Alain Riou, "Madadayo," *World Press Review* 43, sayı 5 8 Mayıs 1996): 44.
- ⁴¹ a.g.e.
- ⁴² Kamo no Chōmei, *Hōjōki*, Keene, *Anthology of Japanese Literature*, s. 198.
- ⁴³ a.g.e. s. 210.
- ⁴⁴ Herschel Chipp, ed., *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968), s. 35.

MİRAS

"Hayatımda takip ettiğim bu yola beni hangi yazgının bu kadar iyi hazırladığım merak etmekten kendimi alıkoyamıyorum."¹

-Akira Kurosawa

Akira Kurosawa 6 Eylül 1998'de 82 yaşında öldüğünde sinema dev figürlerinden birini kaybetti. Kurosawa çok nadir ve seçkin bir gruba dahildi ve eserleri sinemayı zenginleştirse bile, ölümü sinemayı fakirleştirmişti. Kurosawa olmasa Steven Spielberg, George Lucas ve Martin Scorsese ilk yıllarının en yoğun sinema deneyimlerinden, onlara sinemanın nelere kadar olduğunu gösteren deneyimlerden mahrum kalırlardı. Örneğin Lucas izlediği ilk Kurosawa filminin, *Yedi Samuray*'ın onun için "güçlü bir deneyim" olduğunu söylemişti. Hayatımda daha önce böyle bir film izlememiştim, çok etkili bir deneyimdi."² Scorsese *Ikiru*'nun "gençlik yıllarımda en yoğun duygusal deneyimlerden biriydi" demişti.³ Kurosawa olmasa John Woo ya da Sergio Leone de, en azından şu anda bildiğimiz haliyle, olmazdı. Kurosawa olmasa samuray sineması bayat ve gösterişçi bir tür olarak kalırdı. Kurosawa'nın pejmürde, pireli savaşçıları sadece kılıçlı dövüş sinemasını değil ayrıca filmde temsil edildiği haliyle tarihsel geçmişi de insanileştirmiştir. Standart chambera'nın dindar, vaazlar veren figürlerinin yerine Kurosawa, tanrısız fakat insani açıdan yaralanmaya açık olan Kambai'nin yanı sıra kaba ve aç Sanjurō'yu sunmuştu. Ve Kurosawa'nın aksiyon baleleri bu türü dönüştürmüştü. Eğer Kurosawa onlara bunun nasıl yapılacağını göstermiş olmasa, Kikachi Okamoto (*Kiyamet Kılıcı* [1966]) ve Masaki Kobayashi (*Samuray İsyanı* [1967], *Hara Kiri* [1962]) o

müthiş aksiyon koreografilerini yapamazlardı. Kurosawa ayrıca bir Amerikalı yönetmenler kuşağına nasıl sarmalayıcı hikâyeler anlatacaklarını ve fiziksel çatışmayı gösterişli, hipnotik bir şekilde nasıl stilize edebileceklerini göstermişti. Ve eğer Kurosawa olmasa Batı için Japon sineması diye bir şey de olmazdı, en azından Batı nihayetinde bakıp, Japon sinemasını görene dek. Bu ani ilgiyi tetikleyen film olan *Rashōmon* Avrupa kültüründeki varoluşçulukla esrarengiz bir şekilde uyum içersindeydi ve çağın epistemolojik ve ahlaki görececiliğine yeni bir kanıt daha eklemişti. Kurosawa ve eserleri olmasa, dünya sinemasının büyük bir kısmı şu anda bildiğimizden farklı olurdu.

Bu efsanevi statüye uygun bir şekilde Kurosawa'nın ölümü dünyadaki siyasetçiler ve yönetmenlerden yükselen bir takdir selini tetiklemişti. Fransız Başbakanı Jacques Chirac bu statüyü kabul etmişti. Steven Spielberg Kurosawa için "günümüzün görsel Shakespeare'i" demişti. Martin Scorsese ise şunları söylemişti: "Bütün dünyadaki yönetmenler üzerindeki etkisi baş hiçbir şeyle kıyaslanamayacak kadar güçlüdür. Ölümü emsalsiz bir kayıp: onun gibi başka birisi daha yok."⁴ 1965'ten sonra Kurosawa kariyerini sürdürmekte zorluk çekmişti ama her zaman manki gibi onu durdurmak mümkün değil. Prodüksiyonlar arasındaki boşluklar çok uzanmaya başladığında resim ve çizime geri dönmüş bu adete *Kagemusha*'yla (1980) birlikte başlamıştı. Kurosawa böyle yaparak kökenlerine geri dönmüştü. "Sinemaya bulaşmadan önce niye ressam olmalı," demişti. "Kariyerimi değiştirdim."



65. *Düşler*'in "Sudeğirmenleri Köyü" bölümünü çekiyor. Ölümü bütün dünyada bir tepki seline yol açmıştı.

ğimde, o zaman kadar yaptığım bütün resimleri yakmıştım. Niyetim resmi temelli unutmaktı."⁵ Ama hayatının son yıllarında resme geri dönmüş ve ilk baştaki tutkusunu yerine getirmişti. Dahası, çekmek istediği görüntüleri çizerek olası yatırımcılara yapmayı önerdiği filmlerin heyecan verici görsel tasvirlerini sunuyordu. Ve bir hayalini gerçekleştirmişti. "Hâlâ genç bir sanat öğrencisiyken bir resim koleksiyonu yayımlamayı ya da Paris'te sergi açmayı hayal ederdim."⁶ Doksanların ortalarında *Kagemusha*, *Ran*, *Rüyalar*, *Ağustos'ta Rapsodi* ve *Madadayo*'nun "ön görselleştirme"leriyle alakalı olan kayda değer bir eser koleksiyonu oluşturmuştu. Bu görüntülerin çoğu kitap halinde yayımlandı ve 1994'te dünyanın sanat başkentlerinden biri olan Manhattan'da bir kişisel sergi açma keyfini yaşadı. Sponsorluğunu bir Japonya-ABD kültürel alışveriş programının bir parçası olarak İse Sanat Kurumu'nun üstlendiği bu sergide filmlerine da-

yanan 100'den fazla çizime yer verildi. Sergiyi tamamlayan ve yüksek çözünürlüklü televizyonda gösterilen, Masayuki Yiu'nun yönettiği bir dizi film Kurosawa'nın filmlerini önceden görselleştirmek için çizimlerini nasıl kullandığını incelemiştir.⁷ Kurosawa yapımı devam eden bir dizi filme bel bağlayamamaya başladığında, resim ve çizimleri sanatçı olarak iş görmeye devam etmesine olanak tanımıştı.

Efsanevi mizacı -hükümrân ve buyurgan- sanatına her zaman için eşlik etmiş ve ilerleyen yaşlarında da onu terk etmemişti. Kurosawa 1992'de filmlerinin çoğunu yaptığı stüdyo olan Toho'ya dava açtı. Japonya'daki telif yasası yönetmenleri filmlerinin yan pazarlarda (sinema salonları dışında) gösterilmesinden telif almasını engelliyordu. Uydu Yayıncılık 21 filmini 13'er kez uydu televizyonda göstermek için Toho'dan hakları 7,5 milyon \$'a satın alması Kurosawa'nın zoruna gitmişti.⁸ Toho, Kurosawa'ya tazminat

ödemeyi önerdi ama miktar Kurosawa'nın talep ettiğinden yarım milyon dolar kadar eksikti. Kurosawa'nın açtığı dava, prodüksiyonlara dair haklarını bir kez start aldıktan sonra imzayla devreden Japon yönetmenler arasında yankı uyandırdı ve Kurosawa'nın Japon sinemasında hâlâ hesaba katılması gereken bir figür olduğunu gösterdi.

Hayatının ilerleyen aşamalarında, çok şey verdiği Amerikan sineması Kurosawa'nın başarısını ve ona karşı olan yükümlülüğünü kabul etmişti. Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi ona 1990'da özel bir Akademi Ödülü vermişti. Statüsüne ve başarılarının büyüklüğüne karşın Kurosawa bu onura büyük bir alçak gönüllülikle karşılık vermişti. Steven Spielberg ve George Lucas 62. Oskar Ödül Töreni'nde ona ödülü takdim etmişti. Spielberg ve Lucas *Kagemusha* ve *Düşler'in* finansmanı ve dağıtımında Kurosawa'ya yardımcı olmuşlardı, dolayısıyla onu bu bağlamda onların takdim etmesi yerindeydi. Kurosawa ödülü kabul ettikten sonra onur duymasına karşın sinemayı henüz anlayamadığı için bu ödülü hak ettiğinden emin olmadığını söylemişti. "Gerçekten henüz sinemanın özünü kavradığımı hissetmiyorum. Sinema müthiş bir şey ama özünü kavramak çok, çok zor bir şey. Ama size bu andan sonra film yapmak için elimden geldigince çok çalışacağım söz verebilirim ve belki bu yolu takip ederek sinema özünü kavrar ve bu ödülü kazanırım."⁹ Kurosawa için sinema bir hayat yoluydu, bir Yol'du, insanın hepsini asla öğrenemeyeceği kadar çok sır barındıran, keşfedilecek bir gizemdi. Film yapmaya ve yeni yönler bulmaya devam etmişti. Son üç filminde, sanatını yeniden keşfetmişti.

Kurosawa önceki altı yılda tek bir film bile tamamlamış ama aktif kalmaya ve artan güçsüzlüğüne ve sağlığının kötüleşmesine karşın gelecekteki filmleri planlamaya devam etmişti. Öldüğü zaman bitirilmemiş projeleri arasında

diğer eserleri *Kızıl Sakal* ve *Sanjurō*'ya temel teşkil etmiş olan Shugoro Yamamoto'nun bir romanına dayanan bir senaryo da vardı. Filmin adı *Okyanus İzliyordu* olacak ve Kurosawa için alışılmadık bir konuyu ele alacaktı: Tokugawa dönemi fahişelerinin hayatları. Kurosawa'nın filmleri kesinlikle erkek merkezlidir ve kadın karakterleri genellikle olay örgüsünün kıyısına köşesine yerleştirir, dolayısıyla bu yeni film Kurosawa için hem üslup hem de konu itibarıyla kayda değer bir kopuş olacaktı. Kurosawa senaryoyu 1993'te tamamlamış ama işler bildik bir sorun yüzünden tıkanmıştı. 15 milyon \$ bütçeli proje için kaynak bulamıyordu. Bunun sonucunda bu dev yönetmen son yıllarını, *Kızıl Sakal*'ın 1965'te tamamlanmasından beri kariyerine musallat olan birçok mecburi hareketsizlik döneminden bir diğeri içinde geçirmişti.

Kurosawa, filmleriyle yakinen ilişkilendirilen ve ölümü Kurosawa'nın kahramansı sinemasının ve her ikisinin kariyerinin en parlak dönemine damgasını vuran tutkulu film yapma usulünün sonunu temsil eden Toshirō Mifune'nin ölümünden dokuz ay sonra ölmüştü. Mifune'nin perdedeki olağanüstü kimliği elbette önemli açılardan Kurosawa'nın eseriye ve Kurosawa'nın filmlerine kayda değer bir popülerlik kazandırmıştı. Seyirciler Mifune'nin karizmasını, Mifune sahneye çıkmadan önce Kurosawa kahramanlarına hayat veren Susumu Fujita ve Takashi Shimura'ya duymadıkları bir sevgi duyuyordu. Kurosawa'nın Mifune'yle yaptığı daimi işbirliğinin sona ermesinin daha sonraki filmlerde büyük etkileri olmuştu. *Kızıl Sakal*'dan sonraki filmler Mifune'nin canlandığı güçlü, mücadeleci başkışilerden ve bu karakterler ve arayışlarının temsil ettiği toplumsal dönüşüm çabasından bariz bir şekilde yoksundur. Mifune olsa *Ran* ne kadar farklı olurdu! Mifune'den yoksun olan Kurosawa farklı bir film çekme usulü bulmuştu bu asla bir daha popülist ya da popüler bir sinema olma-

miş ve tonu itibarıyla gitgide daha didaktik ve mesafeli olmuştur. Bu değişimler, bir dereceye kadar, Kurosawa'nın sinemayla birlikte yaşlanma becerisine atfedilebilir. Ama Kurosawa ayrıca Mifune'yle yaptığı işbirliklerinin yoğun ruhuna da yükselmişti. Her ikisi de bir diğerrinin içindeki savaşı sanatçıyı açığa çıkarmıştı ve Mifune'nin Kızıl *Sakal*'dan sonra ayrılması Kurosawa'nın kariyerindeki en verimli dönemin ve ikisinin beraber icra ettiği sinema çeşidinin sonu olmuştu. Bu nedenle Mifune'nin ölümü Kurosawa'nın sinemasında bir zamanlar, ülkesi ve dünya toplumu için büyük düşler kurma cüreti gösterdiği zamanlarda olan şeyin ve son filmlerinin üslup ve hassasiyet bakımından bu düşlerden ne kadar uzaklaştığının melankolik bir hatırlatıcısı olmuştu. Ve Kurosawa o zamanlar yürüyemiyor ve yataklak olduğu için, Mifune'nin ölümü ister istemez İmparator'un sonunun işareti olmuştu.

Kurosawa'nın ölümü dünya sinemasında bir dönemin sonu olmuştu. Savaş sonrası yıllarda dünyanın ilgisine mazhar olan uluslar arası yönetmenden çok azı (örneğin, Federico Fellini, Satyajit Ray, Ingmar Bergman) hayattaydı ya da yönetmen olarak aktıftı. Kurosawa'nın ölümü savaş sonrası sanat sinemasının bitişini ifade ediyordu ama bundan daha da önemliydi. Dünyaya devasa bir miras bırakmıştı, bu kapanış bölümünde onun miras ve etkisinin tabiatını değerlendireceğim. Bu kariyeri için bir kapanış sağlayacak ve Kurosawa'nın film yapma usulünün çağdaş sinema için hangi açılardan önemli ve hayati olmaya devam ettiğini sormamıza olanak tanıyacak. Buna ilk bakışta pek gerekli gibi gelmeyecek bir soru sorularak başlanabilir. Neden bu kadar çok yönetmen Kurosawa'ya borçlu hissediyor ve onu eserleri üzerinde şekillendirici bir etki olarak görüyor? Bu soru da üç soru yaratıyor. Kurosawa'nın eserlerinin hangi öğeleri en çok etkiye yol açmış ve hangi yönetmenleri etkilemiştir? Bu öğeler Kurosawa'nın eserlerinin bütününe ne

ölçüde temsil ediyor ve eserlerin genel yapısı içerisindeki yerleri nedir?

Kurosawa'nın ölümünden sonra Donald Richie onun için "kendi ülkesinde onurlandırılmayan bir peygamber" demişti.¹⁰ Richie'nin yorumu Kurosawa'nın filmleri için Japon desteği bulmakta çektiği zorluklara ve daha sonraki Japon yönetmenler kuşaklarının bu eski üstada gösterdikleri görece saygısızlığa gönderme yapıyordu. Kurosawa'nın statüsü isim yapmak ve iz bırakmak için mücadele eden genç yönetmenler için ağır bir yükü. Gölgesi sinemasal alanda çok fazla yer kaplıyor, onların kendi spot ışıkları altında belirmelerini zorlaştırıyordu. Birçoğu Kurosawa'nın kazandığı takdirlere içerlemiş gibiydi. Bu üzücü durumun aksine bir Amerikalı yönetmenler kuşağı Kurosawa hali hazırda bir akıl hocası olarak benimsemişti, bu nedenle kariyerini son dönemlerinden deniz aşırı ülkelere kendi ülkesinde olduğundan daha çok takdir toplamıştı. Bunlar 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında (tam da Kurosawa'nın Japonya'daki kariyerinin sallanmaya başladığı dönem) sanatsal çağda ortaya çıkan yönetmenlerdi. Sinemaya aşık olan, hepsi birer sinofil olan bu yönetmenler grubu George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese ve Brian De Palma'yı içeriyordu. Bu yönetmenlerin her biri zarif görsel tasarımı, montaj kurgusunu ve akışkan kamera hareketlerini vurgulayan, saldırgan bir film yapma usulünü uyguluyordu. Kurosawa onlar için montaj ve yıllankavi kamera hareketlerinin ustası olan ve bu üslubu keskin bir hikâyeciliğin hizmetine sunan bir üstattı. Bilhassa da *Yedi Samuray* hızlı anlatısal aksiyonun eşsiz bir örneğidir; karmaşık bir hikâyeye çizgisi şekillendirir, çok sayıda karakter içerir ve kısa, doruğa çabuk ulaşan ve anlatının birimleri olarak son derece odaklanmış sahnelerden müteşekkildir. Filmin önermesi (bir çiftçi köyünü haydutlardan koruyan samuraylar) basit ve zariftir fakat Kurosawa bu üç saatlik macera

destanını Senoku Jiadi esnasındaki sınıf kalıtımı, tarih ve grup bağlılıklarına dair bir felsefi soruşturmaya dönüştürürken, devasa zenginlikler üretir. Filmin her anında üslup, bu üslubun canlılığı -cinnetimsi çarpışma montajları, koşan savaşçıları takip eden akışkan kamera hareketi ve kaydırmalar- başlı başına ciddi bir keyif vermesine karşın, hikâyenin hizmetindedir.

Temel türlere yaslanan *popüler* filmler yapma niyetinde olan Spielberg, Lucas ve De Palma gibi yönetmenler için Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'daki başarısı -nihai, heyecan verici anlatsal filmlerden birinin nasıl yapılacağını gösterişi- manidardı ve kendi eserleri için bir çeşit model olmuştu. Dahası, bunlar filmleri fiziksel aksiyonu vurgulayan ve sinemanın kinetik özelliklerini çok cazip edici bulan yönetmenlerdir. Lucas'ın *Yıldız Savaşları* serisi, Spielberg'in *Indiana Jones* filmleri, *Jaws* (1975) ve *Close Encounters*'ı (1977) ve de De Palma'nın *Öfke* (1978) ve *Öldürmek için Kuşanmış*'ı da (1980) içeren film galerisi sinemaya temelde fiziksel bir yaklaşımı temsil ediyor. Bu yaklaşım daimi görsel hareketlilik sağlayan işitsel-görsel tasarımlar kullanan, aksiyon temelli hikâye anlatımını vurguluyor. *Jaws*, *Öldürmek için Kuşanmış* ve *Yıldız Savaşları*'nın (1977) seyircilere pompaladığı adrenalin bu estetiğe dayanmaktadır. Bu estetiğe, bitimsiz bir karakter ve kamera koreografisi içeren dinamik, değişken çekimlerin hızlı bir şekilde kurgulanması aracılığıyla ulaşıyor. Scorsese, anlatıya bu gruptaki diğerlerinden daha az aşıktı, üslubun hikâye karşısında ikinci plana atılmasıyla daha az ilgileniyordu. Fakat onun filmleri de biçimsel tasarımı açısından bir bu kadar canlıdır ve son derece zarif kamera hareketleri ve kesik kesik kurguyu içerir.¹¹ De Palma kendi kuşağına uygulanabilecek ifadeler kullanarak devinimin sinema için esasi olduğu, aslında en cazip ve en kalıcı özelliklerinden biri olduğu yönündeki inancını vurgulamıştı:

Sinema kinetik bir sanat biçimidir; hareketle uğraşırsınız ve bu bazen şiddetli bir hareket olabilir. İnsana hareket halindeki şeylerle uğraşma fırsatı veren çok az sanat biçimi var ve Westernlerin, kovalamacaların ve düelloların sinemada bolca karşımıza çıkmasının nedeni de budur. Bunlar sinemanın tabiatında var olan öğelerden birini gerektirir: hareket.¹²

Bu nedenle Kurosawa Amerikan sinemasında 1970'lerde başlayan gişe filmleri döneminin arkasındaki kişidir. Bu yönetmenler grubu sinemanın yoğun bir fiziksel deneyim olarak yeniden tanımlamasına yardımcı olmuştu ve kinestetik tasarımları bu yeni film usulünün cazibesi için esastı. Gişe filmleriyle en çok özdeşleştirilen iki yönetmen -Lucas ve Spielberg- Kurosawa'yı akıl hocaları olarak, eserlerini ise filmlerinde karşılaştıkları duygusal açıdan güçlü sinema deneyimlerini şekillendirmede bir rehber olarak görüyorlardı. Kurosawa'nın üslubunun canlılığı ve hikâye anlatma yetisi Amerikan sinemasını daha kinestetik anlatsal hazlara yöneltme çabaları için temel rehberlerdi. Bu 1970'lerde sinema için yeni bir yönelimdi. Hollywood hikâye anlatmak konusunda her zaman için mükemmel olmuştur ama Spielberg ve Lucas'ın gelişine kadar anlatıları asla bu kadar saldırgan ya da ısrarcı olmamıştır. Bu bakımdan Kurosawa'nın etkisi paradoksaldı: üslubunun canlılığı ahlaki amaçlarının olmadığı kadar ikna edici olmuştu. Kurosawa gişe başarısını asla iyi film yapmanın *sin qua non*'ı olarak görmemişti. Fakat savaş sonrası yıllarda "bütün insanlara" ulaşacak ve dahası popülist bir bakış açısına sahip olacak popüler filmler yapmak istiyordu. Kurosawa'nın filmleri "bütün insanlığın yararına" olmalıydı ve bunu yapmanın tek yolu filmlerini geniş bir seyirci kitlesi için erişilebilir ve keyifli kılmaktı. Bunu yapmak için bulduğu yöntemler -kinestetik anlatılar yaratmak için kullandığı teknikler- kendi popüler sinemalarını yaratmayan çalışan Amerikalı yönetmenler için çok çok ikna edici olmuş fakat onlar



66. Kurosawa'nın eserleri dünya sineması üzerinde, özellikle de Amerikalı yönetmen ve yıldızlar üzerinde silinmez bir etki bıraktı. Aktör Richard Gere *Agustos'ta Rapsodi*'de Kurosawa'yla birlikte çalışma fırsatını kucaklamıştı.

Kurosawa'nın sosyopolitik amaçlarının yerine kendi ticari hedeflerini koymuşlardı.

Kurosawa'nın anlatı metotlarının çağdaş sinema üzerinde başka etkileri de olmuştu. Fakat bunlar eserlerinin kinestetik özelliklerinden kaynaklanmamıştı ve bunlar birazdan döneceğim. Kurosawa'nın üslubunun canlılığı konusunda söylenmesi gereken şeyler var daha. De Palma'nın işaret ettiği gibi, sinemanın seyircilere sunduğu kinetik deneyimler genellikle şiddetlidir ve son otuz yılda sinema grafik şiddet konusunda yoğun bir trafik yaşamıştır. Maalesef Kurosawa'nın filmleri bu konuda da çok etkili olmuştur. Kurosawa'nın gösterişli şiddet görüntüleri -*Yôjimbô*'daki ağzında insan eliyle koşan köpek ve kopmuş kol, *Sanjurô*'daki bıçaklanmış göğüsten fışkıran kan fiskiyesi, *Kızıl Sakal*'daki dövüş esnasında kırılan kemiklerin çıkardığı sesler- daha sonraki yönetmenlere hem akıl-

da kalıcı hem de yoğun bir şekilde sinemasal olacak bir şiddetin basıl tasarlanacağını göstermişti. Amerikalı eleştirmen Richard Corliss Kurosawa'nın Amerikalı yönetmenler üzerindeki etkisini değerlendirirken buna işaret etmişti:

Şiddeti ilk estetize eden, seksi, can yakıcı hale getirenlerden biriydi. Yarım düzine Kurosawa klasiğinde sağanak yağmur altındaki her yüzleşme ıslak çarpışmalara kadar sürdürülebilir. Buna karşın Kurosawa savaşı romantik bulmuyordu, onun için bu, insanın, hayatın vahşetini gözler önüne seriyordu. İnsan *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ta Omaha Sahili sahnelerinde yapılan rasgele katliamı görünce Spielberg'in *Yedi Samuray*'ın çamurlu, kanlı doruk noktasına, *Kan Hükümdarlığı*'nda Mifune'nin ölümünün şiirsel vahşetine olan borcunu hatırlamadan edemiyor.¹³

Kurosawa şiddeti, etkinin her şey olduğunu düşünen daha kifayetsiz yönetmenlerin aksine şiddete dahil olanların insaniliğini de hissettiren

şaşırtıcı ve unutulmaz şekillerde estetize etmişti. Bunlar arasında *Sarhoş Melek*'te Mifune'nin canlandırdığı ölmek üzere olan gangster ve patronu arasındaki ümitsiz, ölümüne dövüş esnasında bir boya kutusunu devirmeleri ve palyaçolar gibi beyaz boyaya bürünmelerini, *Serseri Köpek*'te polis ve katil arasındaki şiddetli çarpışmanın uzaktan duyulan mutlu çocuk şarkısıyla kesintiye uğramasını, *Yōjimbō*'daki müthiş son düelloda kahramanın kazanmasının imkânsızlığıyla yüzleşip, dönen toz bulutları arasında gülümsemesini, *Kan Hükümdarlığı*'nın sonundaki insan kirpiyi ve *Sanjurō*'daki kan fıskiyesini Mifune'nin yıkılmış düşmanını izlediği berbat bir sessizliğin takip edişini sayabiliriz. Bu rahatsız edici görüntüleri oluşturmaktaki ustalığına karşın Kurosawa grafik şiddetin sinemada nerelere gideceğini, bunun cazibesine kapılan yönetmenleri kapana kıştıracağı sanatsal ve ahlaki açmazları sezmiş gibiydi. Bu kaydadeğer anların sağladığı duygusal memnuniyetlerin şüpheli olduğunu kavramıştı ve hayat görüşü karanlıklaştıkça bu şüpheli hazzardan geri çekilmişti. *Kagemusha* ve *Ran*'daki ölümler zafer havasında değildir, çok az parlıltı ve çok fazla acı içerir. Kurosawa'nın filmlerinin şiddetin modern sinemadaki evrimini kapsamasının nedeni budur. Yönetmenlere ilk bunun nasıl yapılacağını, sonra da neden yapılmaması gerektiğini göstermişti. Bunun bizi nereye götüreceğini sezmiş ve bunun yapılmaya değer bir yolculuk olmadığını fark etmişti. Bu nedenle Kurosawa'nın eserleri zaman zaman gösterişli olan şiddetini aşan bir genişlik ve ahlaki bütünlüğe sahiptir.

Fakat bu önemli noktayı aklımızda tutarak, Kurosawa'nın etkisinin nasıl işlediğini görmek önemli. Dünya sinemasının bu kadar derinden etkileyen şey sadece Kurosawa'nın şiddetinin şaşırtıcı gösterişliliği değil, gelecekteki yönetmenlere miras bıraktığı stilize etme yöntemiydi. Şiddeti stilize etmek için ağır çekimi, çoklu kamera çekimini ve montaj kurgusunu kullanışı

modern sinemayı gerçek anlamda değiştirmişti. Ağır çekimi bir şiddet sahnesinde daha ilk filminde, *Sanshiro Sugata*'da kullanmış olmasına karşın sadece normal hızda giden bir sahnenin içine ağır çekim yerleştirmişti. Yarattığı etki şaşırtıcı ve unutulmazdı ama sinemayı değiştirmeye yeterli değildi. Bunun aksine *Yedi Samuray*'da Kambei'nin çocuğu kaçırان hırsız öldürdüğü sahnede Kurosawa ağır çekim ve normal hızda çekimler arasında *gidip gelmiş*, böylece de dinamik, diyalektik uzam-zaman gerilimleri yaratmıştı. Kurosawa ölen hırsız kapıya çarpıp geçerken, parmak uçları üzerine yükselirken ve yere yığılırken gösteren üç ağır çekimi ile onu dehşet içinde izleyenleri gösteren üç normal hızlı çekim arasında geçiş yapıyor. Bu çekimlerde hareket de gerçekleştiği için Kurosawa bu farklı zamansal haller arasında tezat ve çatışma yaratıyor ve bunu altı çekimlik diziye yayıyor. Nasıl kullanılacağı ve tasarlanacağını yanı sıra bu yöntemin kendisini de Kurosawa bulmuştu. Ağır çekimin şiddet sahnelerinde nasıl kullanılacağına dair temel keşiflerin çoğu burada yapılmıştı. Ağır çekimler çok kısa süreli olmalıdır ve burada da öyledir. Ağır çekim tek başına kullanıldığında hareketsizliğe, olay akışının engellenişine doğru meyleder ve dolayısıyla bir dinamizm kaybı yaşanır. Ağır çekimi normal hızdaki eyleme gönderme yaparak sunmanın esas olduğu ustalıklı bir kurguyla bu eğilimin üstesinden gelmek gerekir. Bu nedenle Kurosawa sahnenin yapısında gizli olan paradoksun önemini kavlıyor: etraftaki normal hızda akan eylem, kısa olması koşuluyla ağır çekime enerji kazandırıyor. Araya sokulan ağır çekimler kısa olduğu için Kurosawa zamansal karşıtlıkları azami düzeye çıkarıyor, bu da ağır çekimle filme alınan malzemeye kinetik bir enerji yüklüyor. Kurosawa seyirci için montaj içersinde zamanın uyumsuz düzenlenişinden kaynaklanan algısal bir şok hazırlıyor ve çekimleri kısa tutarak yavaşlatılmış anların içine kolayca girip çıkabiliyor.

Yedi Samuray'daki bu küçük sahne modern yönetmenler için ağır çekim ve şiddet konusunda bir ders kitabı gibidir.¹⁴

Kariyeri ilerledikçe Kurosawa ağır çekimle ancak arada sırada ilgilenirdi. Ağır çekim, üslubunun daimi bir parçası olmadı. Buna karşın *Yedi Samuray*'da sunduğu örneğin etkisi çok büyük olmuştur. Bu örnek sonraki yönetmen kuşaklarına ağır çekimi şiddetli eylem içeren sahneler nasıl dahil edeceklerini göstermiştir ve modern sinemadaki şiddet cephaneliğinde, kurşun atışları yerine çatapatların kullanılması hariç, hiçbir yöntem bu kadar sık ya da geniş kapsamlı olarak kullanılmamıştır. Özellikle de iki yönetmen bu yöntemi popülerleştirerek ultra şiddeti ortalama ticari sinemaya sokmuştu: *Bonnie ve Clyde*'da (1967) Arthur Penn ve *Vahşi Belde*'de (1969) Sam Peckinpah. *Bonnie ve Clyde*'daki son silahlı çarpışma için Penn çoklu kamera çekimi yöntemi kullanmış ve çeşitli ağır çekimler yakalamak için farklı film hızları kullanarak bu yöntemi genişletmişti. Daha sonra, tıpkı Kurosawa gibi, farklı zamansal hallere dinamik bir şekilde girip çıkabilmek için farklı süreler arasında gidip gelmişti. Penn bu son sahnenin nasıl çekileceğini ve kurgulanacağını hali hazırda bildiğini ve Kurosawa'nın filmlerini model aldığını söylemişti. "O ana kadar yeterince Kurosawa izlediğim için, bunu nasıl yapacağımı biliyordum."¹⁵

Peckinpah çoklu kamera yöntemini, telefoto mercekleri ve ağır çekimi şiddetli *Vahşi Belde* destanında bir araya getirerek Kurosawa'nın üslubunu daha da genişletmişti. *Vahşi Belde* hepsi erkek olan maceracıları, savaş sanatları değerleri ve bir tarihsel kriz döneminde geçmesi bakımından doğrudan doğruya *Yedi Samuray*'ı takip etmektedir. Peckinpah bu filmi yaparken Penn'in *Bonnie ve Clyde*'da sergilediği şiddeti gölgede bırakmaya kararlıydı. Yani Kurosawa'nın üslupsal temeli Penn aracılığıyla Peckinpah'as uzanmıştı. Penn'in filminin onu etkilediğini inkâr

etmesine karşın, Peckinpah'ın belge arşivinde Warner Bros.'un *Vahşi Belde*'nin yapım amirine *Bonnie ve Clyde*'ın bir kopyasının Peckinpah'ın Meksika'daki çekim bölgesine 23-24 Mart 1968'de gönderildiğini onaylayan bir mektup var. Bu *Vahşi Belde*'nin 25 Mart'taki temel çekimlerinin başlayışından hemen önceydi. Açıkça görülüyor ki Peckinpah Penn'in tasarımını gölgede bırakmak için ilk önce incelemek istemişti.

Peckinpah'ın Kurosawa'nın etkisini kendi filmleri üzerinde hissettiği *Film Quarterly*'den Ernest Callenbach'a yaptığı, Kurosawa'nın çektiği gibi Westernler çekmek istediği yönündeki açıklamadan açıkça görülüyor.¹⁶ Bir meslektaş Peckinpah'a *Vahşi Belde*'deki kurgunun Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'daki başarısıyla kıyaslanabileceğini söylediğinde Peckinpah gururla "Daha iyi" diye cevap vermişti.¹⁷ Kurosawa'nın etkisi Peckinpah'ın ekibi arasında bile alenileşmişti. *Çelik Haç*'ın (1977) yapımı esnasında, yapım amiri Ted Haworth Peckinpah'a belli bir aksiyon efektinin "en iyi haliyle Kurosawa Peckinpah" olacağını söylemişti.¹⁸ Ne ilginçtir ki Peckinpah'ın belge arşivi Toshirō Mifune'yle yapılan yazışmaları içeriyor. *Yedi Samuray*'a çok şey borçlu olan *Vahşi Belde*'nin yapımına başladığında Mifune yeni filmde şans dilemek için Peckinpah'a yazmıştı.¹⁹ Film 1969'da ABD'de gösterime girmeden önce Peckinpah filminden keyif alacağını ümit ettiğini belirtmek için Mifune'ye yazmıştı.²⁰ Yıllar sonra, Kurosawa *Kagemusha*'yı bitirip, promosyon ve gösterimini ayarlamaya başladığında, filmin Tokyo galasına bir grup seçkin kişisel kon uğun parçası olarak Peckinpah'ı da kişisel olarak davet etmişti. Peckinpah da bu daveti resmen kabul etmek için cevap yazmıştı.²¹ Peckinpah Kurosawa'yla tanıştığında, *Vahşi Belde* yi mümkün kılan filmi yaptığı için Kurosawa'ya teşekkür etmişti.

Kurosawa'nın üslubunun kinetik özellikleri uluslararası sinemaya derinden nüfuz et-

mişti. Şiddetin sunumu açısından bu özellikler Arthur Penn ve Sam Peckinpah'ı, buradan da Hong Kong'lu yönetmen John Woo'yu, o zamandan beri de hemen hemen herkesi etkilemiştir. Şiddeti Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'da gösterdiği şekilde stilize etmek için ağır çekim, montaj ve çoklu kamer çekimini kullanan herkesin ona büyük bir borcu var. Dahası, Kurosawa'nın akışkan kamera hareketleri ve dinamik montajlarla ilintili olan anlatısal ekonomisi, 1970'lerde ortaya çıkan Amerikalı yönetmenler grubuna bir hikâyeyi tutarlılık, devinim ve zarafetle nasıl anlatacaklarını göstermişti. Kurosawa filmlerinin temel önermelerini çabucak, genellikle de açılış sahnelerinde ortaya koyuyordu ve bunlar ne kadar da etkileyiciydi: silahını çalmış olan hırsız kovalayan bir polis, tehdit edilen ve kendisini savunması için samurayları kiralamaya karar veren bir köy, rakip çeteleri birbirlerini yok ettirecek şekilde parmağında oynatan bir samuray, yanlış çocuğu kaçıran bir fidyeci ve bir suçun birbirinden temelde farklı versiyonlarını hatırlayan tanıklar. Kurosawa bir filmin başlangıcına uzun açıklama sahneleri dahil etse bile, tasarımları genellikle ustalıklı bir şekilde sinemasaldı; *Yōjimbō*'nun başlangıcında hancının bir tahta çekme perdeyi açıp kapayarak Sanjuro'ya dramdaki bütün önemli oyunculara tanıttığında olduğu gibi.²² Kurosawa'nın zekice tasarlanmış ve kurgulanmış anlatıları bütün türlerden çeşitli yönetmenler için kalıcı bir örnek ve ideal oluşturmuştu: John Sturges (*Müthiş Yedili* [1960]), Martin Ritt (*Öfke* [1964]), Sergio Leone (*Bir Avuç Dolar* [1964]), Walter Hill (*Son Adam* [1966]), Ron Howard (*Fidye* [1996]), George Lucas (*Yıldız Savaşları* [1977]), Brian De Palma (*Yılan Gözler* [1998]). Bir Kurosawa anlatısı aktarmamalarına karşın birçok yönetmen kendi eserlerinde onun eserlerine gönderme yapma yükümlülüğü hissetmiştir: Walter Hill (*48 Saat* [1982]), Clint Eastwood (*Solgun Süvari* [1985]),

Philip Kaufman (*Yükselen Güneş* [1993]) ve Kohn Sayles (*Yalnız Yıldız* [1996]).

Bu tamamen ya da kısmen Kurosawa'nın filmlerinden esinlenmiş filmlerden muhtemelen en ünlüsü George Lucas'ın çeşitli sinemasal kaynaklar ve kültürel arketiplerden serbestçe faydalandığı bilimkurgu macerası *Yıldız Savaşları*'dır. Çoğu insan Kurosawa'nın *Gizli Kale*'sinin (1958) Lucas'ın bu filmdeki tasarımı üzerinde çok etkili olduğunu genel hatlarıyla bilir. Filmler arasında bariz benzerlikler var. Bu benzerlikler karakterleri (Lucas'ın robotları R2D2 ve C3P0 birbiriyle çekişen çiftçiler Tahei ve Matakishi'nin farklı bir bağlama aktarılmış halleridir) ve anlatı durumlarını (her iki filmde de bir prenses ve tahtundan indirilmiş eşi düşman bölgesinden geçerek kaçmaktadır) içeriyor. Ama *Gizli Kale*'nin ve genel anlamda Kurosawa'nın filmlerinin Lucas için taşıdığı gerçek yapısal önem o kadar çok bilinmiyor. Lucas Kurosawa'nın bilhassa da dönem filmlerinde olağanüstü derecede ayrıntılı bir tarihsel bağlamı seyirciye çok fazla açıklama yapmadan hızla ortaya koyma yetisinden derinden etkileniyordu. Lucas bu zengin dönem ayrıntısının, aleni tarihsel bağlamlaştırmanın olmayışının ve arketipal karakter dramlarının filmleri efsaneleştirdiğini hissetmişti. Kurosawa'nın dönem dramlarının çoğu 16. yüzyılda iç savaşları esnasında geçiyordu ve Kurosawa bu dönemi ayrıntılara keskin bir özen göstererek canlandırıyordu. Örneğin *Yedi Samuray*'da savaşçı olan çiftçi Kikuchiyo bu dönemdeki akışkan sınıf sınırlarının belirtisidir ki Kurosawa bu akışkanlığa büyük bir ilgi duyuyordu. Fakat Kikuchiyo ayrıca öz yaşam öyküsü olmayan bir karakterdir. Anlatı onun için bir geçmiş, bir aile ya da hatta güvenilir bir yaş bile belirlemiyor. Bunun yerine macera şevki aracılığıyla tanımlanıyor. Dolayısıyla Kikuchiyo aynı anda hem efsanevi hem de tarihseldir. Benzer bir şekilde, *Yōjimbō*'nun ronin kahramanı da hem çağın (yani

Tokugawa döneminin sonlarının) çalkantısını hem de ihtişamlı bir şekilde dile getirilen efsane malzemesini ifade ediyor. Sanjuro'nun geçmişiy yok, adı bile yok ve filme tabiatı gereği esraren-giz bir figür olarak girip, yine öyle çıkıyor. Yine de Tokugawa döneminin sonlarındaki yükselen kapitalist sınıfla yüzleşiyor ve neokonfüçyüs-çü bir doğruculukla bu sınıfı silip süpürüyor. Sanjuro'nun ronin statüsü 19. yüzyıl ortalarında Japonya'da samuray sınıfının müşkül durumunu ve karakterin efsanevi haşmetini simgeliyor. *Kan Hükümdarlığı* ve *Ran*'de Kurosawa Sengoku Jidai'yi insan kötülüğünün zaman üstülüğü ve "öz yıkım" üzerine şiirsel beyanlarda bulunmak için kullanıyor.

Kurosawa *Gizli Kale* boyunca Sengoku döneminin bölgesel savaşları ve klan çekişmelerini çok genel ve soyut bir şekilde aktarıyor. Prenses Yukie, generali ve bölgesel düşmanları arasındaki mücadelenin nedenleri anlatıda izah edilmiyor. Bu nedenlerin var olması ve bölgenin prensesin kaçışını engellemek için bloke edilmiş olması yeterlidir. Kurosawa yol alırken, zorla çalıştırılan insanları, zorla toplanmış orduları ve çatışmaların evsiz bırakıp, yerinden yurdundan ettiği insanları gösteren destansı tarihsel çatışmalar sunuyor. Dahası, diğer birçok filminde olduğu gibi, Kurosawa anlatısına *medias res*'te başlıyor. Tahei ve Matakachi ıssız bir ovada, yıllar süren savaştan bezmiş halde dolaşırlarken bir düşman askerini infaz etme niyetinde olan bir grup atlı samuray tarafından sarmalanıyorlar. Kurosawa izleyicisini eksiksiz bir tarihsel dünyaya ve filmde önce başlamış olan bir eylemin içine daldırıyor.

Lucas bu anlatı stratejilerini takdir etmişti. O da *Yıldız Savaşları*'na olayların orta yerinde, prenses ve yanındakilerin Darth Vader'ın güçleriyle çarpıştığı esnada başlıyor. Daha da önemlisi *Yıldız Savaşları* dokuz filmlik bir projenin orta parçasıydı. Aslında bu film, çok sayıda karakter

ve altkurguyla dolu olan ama mücadelenin nasıl ve niye yapıldığına dair asgari açıklama içeren zarif ayrıntılarla bezenmiş fantezi evreniyle seyirciyi devasa bir anlatı döngüsünün ortasına yerleştiriyor. Kurosawa'nın dönem filmlerinde olduğu gibi, bu evren film başladığında zaten tam anlamıyla canlanmış haldedir. Özelden genele uzanan, efsaneyi bulmak için tarihin derinliklerine inen Kurosawa Lucas'a son derece güçlü bir anlatı yöntemi ve temeli sunmuştu. Genç yönetmen de buna, başka türlü Kurosawa'dan haberdar olmayacak olan meraklı seyircileri ünü ve popülerliğiyle *Gizli Kale*'ye ve de mesafeli bir şekilde *Yıldız Savaşları*'nın ardında duran yönetmene yönlendiren ayrıntılı bir film evreni kurarak karşılık vermişti.

1970'lerin ortasında *Jaws* ve *Yıldız Savaşları*'nın etkisiyle bu akışkan ve kinetik anlatı ve film üslubunun uluslararası ticari sinema için normatif kalıp olduğu malum. Dolayısıyla, bu yönetmenler grubu aracılığıyla Kurosawa'nın olağanüstü kinetik tasarımları çağdaş anlatı sineması için genel önem kazanmıştır. Çağdaş anlatı sinemasının (en azından en büyük gişe başarısı için tasarlanmış filmlerin) tasarımına kinestetik bir üslubun hâkim olduğu düşünüldüğünde, Kurosawa'nın mirası muazzamdır. Kurosawa herkese filmlerin nasıl hareket ettireceğini göstermişti. Ama bu, üslubunun sadece bir altbölümüyle örtüşen tuhaf bir şekilde çarpıtılmış bir mirastır. Kurosawa'nın filmleri en belirgin etkilerinin işaret ettiğinden daha geniş ve daha zengindir. Bazı açılardan *Yedi Samuray* Kurosawa'nın filmleri arasında bir anomalidir. Kurosawa bir daha asla bu filmin sahip olduğu katıksız anlatı dürtüsüyle film yapmamıştı. *Yojimbo* olay örgüsüne dayanan, aksiyon koreografisinin baskın olduğu bir film, *Yüksek ve Alçak*'taki anlatı ise kısa ve özdür ama bu filmlerde de bariz eylemin çok az olduğu uzun, düşünsel sekanslar var. Kurosawa bir hızlı-aksiyon

yönetmeni değildi. Çoğunlukla ağır bir hızı tercih etmiş ve filmlerinin birçoğu -*Sarhoş Melek, Canlı Bir Varlığın Kaydı, Ikiru, Kan Hükümdarlığı, Daha Derine* ve *Kızıl Sakal*- yavaş bir tempoya sahiptir. Kurosawa'nın izlediği normatif kalıp eşsizdi. Yönetmenlerin bir filmde ya da bir dizi filmde ancak nadiren bir araya getirdiği iki üslupsal tasarım arasında gidip geliyordu. *Serseri Köpek, Yüksek ve Alçak, Kan Hükümdarlığı* ve diğer filmlerde Kurosawa hararetli aksiyon sahaneleriyle, çok az eylemin gerçekleştiği, ağır ağır akan uzun sekanslarla birleştiriyor. Bu nedenle birçok Kurosawa filminde görsel ilgi merkezinin karakterlerin biçimsel donukluğu olduğu ve bu donukluğun da genellikle karakterlerin söylediklerinden daha önemli bir özellik olduğu uzun, düşünsel diyalog sahneleri vardır. Kurosawa'nın üslubu bu bakımdan ilginç bir şekilde iki yönlüdür. Hem hızlı hem de ağırdır ve bu iki hal arasında sürekli gidip gelmektedir. *Yedi Samuray*'daki güçlü, hızla yol alan anlatı makinesi hiç Kurosawa'ya özgü bir şey değildir aslında.

Farklı tasarım yaklaşımlarının bir araya gelişi Kurosawa'nın en ayırt edici özelliklerinden biridir. Kurosawa hızlı montaj kurgusu, bol bol kamera hareketi ve keskin aksiyon koreografisinin yanı sıra uzun çekimleri, sabit ve hareketsiz kamera konumlarını ve asgari fiziksel eylem içeren tezat bir tasarımı da kullanıyordu. Kurosawa sürekli olarak bu dinamik ve statik tasarımlar arasında, sık sık da aynı film içersinde (örneğin *Kan Hükümdarlığı, Yüksek ve Alçak, Ran*) gidip gelmektedir. Bu tasarım yaklaşımlarına yaptığı genel vurgu kariyeri boyunca biraz değişmiş, durağanlık son dönem filmlerinde daha büyük önem kazanmış olsa da, Kurosawa her zaman için her iki tasarımı da cazip bulmuş ve her ikisine de büyük bir düşkünlük sergilemiştir. Kurosawa'nın filmlerini çektiği dönemde çoklu kamerayı bütün sahneler için (sadece

şiddet sahneleri için değil) bir standart uygulama olarak kullanması, uzun planları ve kopuk kopuk kurgu usulü Hollywood filmlerinden türemiş popüler sinema normlarından bir hayli farklıydı. Amerikan dekopaj üslubu kısa sürede dünya sineması için kabul gören üslup olmuştu ve uzun planlara dayanmıyordu. Kurosawa sahneleri birçok kamerayla ve az çekimle filme almayı tercih ediyordu çünkü bu oyunculara oyun zamanlarını genişletiyor, böylece de daha iyi performanslar ortaya çıkarıyordu. Bunun aksine Hollywood yapımları birçok kısa çekimden film inşa ediyordu. David Bordwell'in işaret ettiği gibi,

Uzun süreli çekimler uzun provalar gerektiriyordu ve çekim esnasında eğer herhangi biri hat yaparsa bütün oyuncular ve ekip baştan başlamak zorunda kalıyordu. Endüstriyel organizasyon açısından bakıldığında, sahneyi ayrı ayrı çekilebilecek ve genellikle tek bir oyuncu ve az bir ekip içerecek daha kısa, daha basit çekimlere bölmek mantıklı.²³

Bordwell Hollywood tarzı kurgu ve uzun planların bazı yönetmenlerin eserlerinde "sık sık esnek, başka olasılıkları dışarıda bırakmayan seçenekler olarak iş gördüğüne" işaret etmesine karşın, bu ortak bir kural değildir. Daha genel olarak, yönetmenler ya hareket ya da durağanlığa meyledecek ve tasarımlarını bu özellikler üzerine inşa edecektir. Fakat Kurosawa ikisine hemen hemen aynı vurguyu yaparak, kariyeri boyunca her ikisini birden kullanmıştı. *Kan Hükümdarlığı, Kagemusha* ve *Ran*'daki uzun ve katı tabloları öfkeli bir şiddet sona erdiriyor. *Ikiru* ikinci, sonuç bölümünde, tıpkı *Yüksek ve Alçak*'ın ilk yarısında yaptığı gibi, durağanlığa kayıyor.

Böylece, Kurosawa'nın üslubunun kinetik özellikleri muhtemelen daha sonraki yönetmenler üzerinde en büyük etkiyi bırakmış olsa da, bu etki Kurosawa'nın eserlerinde bu öğeler arasında kurulan dengenin takdir edilmesini engelliyor.

Ve Kurosawa'nın biçimsel tasarımlarının diğer temel özelliklerinin (esasen, duraganlığa ve tablo benzeri kompozisyonlara olan düşkünlüğü) daha az etkili olduğuna işaret ediyor. Dahası, Kurosawa'nın daha sonraki yönetmenleri nasıl etkilediği, önemli olmasına karşın, daha temel ve kapsamlı bir soruyu, yani Kurosawa'nın sinema tarihindeki yerini ele almamızı sağlamıyor. Eğer Kurosawa sadece eserleriyle daha sonraki yönetmenlerin takip edeceği bir gelenek ve soy oluşturan bir yönetmen olsaydı, sinema tarihinde bir yeri olurdu ama bu bize eserlerinin niteliği konusunda bir şey söylemezdi. Kurosawa'nın eserlerinin kalıcı önemi, bunlar filmlerinde ne kadar yetkin olsa da teknik ya da biçimsel tasarımda değil daha çok sinemayı kullanma amaçlarında yatmaktadır.

Kurosawa için sinema etrafındaki dünyayı ve insanları soruşturmanın ve hakikate daha da yaklaşmanın bir aracıydı. Bu bakımdan, Kurosawa'nın filmleri sinema tarihinin büyük bir kısmına hâkim olan ve gerçekçi-biçimci ayrımının ve bunun doğurduğu teoremin ötesindedir. Daha önceki bölümlerde gösterildiği gibi, Kurosawa'nın filmleri boyunca ince ince işlenen birçok benzersiz görsel kalıp barındıran derinlemesine biçimci bir sinemadır. Ama Kurosawa'nın zıt ve çekişen öğe ve tasarımlardan müteşekkil diyalektik üslubu onun anladığı haliyle gerçeklikten türetilmiştir. Tarih bir felakettir; hayat bir ateşten gömlektir. Bir şey düşman bir evrene fırlatılmıştır ve hayatta kalmak için mücadele etmek zorundadır ve bu mücadele bitimsizdir. Kurosawa'nın üslubunun çekişen, gerilim içersindeki öğeleri -biçimciliği- bu temel gerçeklikten türetilmiştir. Kurosawa hakikate inanan ve sanatçının da insan varoluşunun temel koşulları ve açmazlarını göstermek gibi bir sorumluluğu olduğuna inanan bir sanatçıydı. Bir sanatçı olarak bir düsturu ve felsefesi vardı: "Sanatçı olmak demek gözlerini asla kaçırmamak

demektir." Bütünlük sahibi sanatçı insan vahşeti ve ikiyüzlülüğünün en feci ve afallatıcı yönleriyle yüzleşme, bunları doğrudan ve sakınmadan gösterme ve dolayısıyla da seyirciyi bunlar üzerine düşünmeye davet etme cesaretine sahip olmalıdır. Kurosawa bu felsefeyi ona travmayı kişisel gelişim ve bilgelik kazanmayla (bu, büyük filmlerinin anlatılarına yedirdiği bir süreçtir) özdeşleştirmeyi öğreten bir ömürlük bir deneyimden devşirmişti. Kurosawa'nın Dostoyevski hayranlığının ve özellikle de Dostoyevski'nin edebiyatının kendi sanatının karşısına koyduğunu ve kendi sanatının karşılayacak kadar değerli olması gerektiğini hissettiği ahlaki çağrının temelinde bu düstur yatıyordu. İnsan Kızıl Sakal'da Kurosawa'nın insan varoluşunun gizemlerine daha da yaklaşma çabası içersinde tutku ve yoğunlukla çalıştığını hissediyor ve Dostoyevski'nin ruhu başka hiçbir filmde buradakinden daha güçlü değil.

Kurosawa için sinema bir hikâye anlatma ya da para kazanma aracından daha fazlasıydı. Hikâye anlatmakta tam bir usta olması kesinlikle dehasının bir parçasıydı, tıpkı film endüstrisinin "iş dünyası" yönlerinden duyduğu tiksintinin sinemaya olan tutkusunun bir parçası olması gibi. Kurosawa için sinema diğer insanlarla olan dayanışmasını ve eğer acı ve sınamalarına katlanabilmek istiyorsak hayatın her birimizden cesaret beklediği yönündeki savaşçı sezişini ete kemiğe bürümenin bir aracıydı. Seyircilerin onu böylesine sevmesinin ardındaki derin sebep burada yatıyor. Kurosawa'nın filmlerinde seyirciler insanlıklarının onaylandığını ve sanatçının onlara şefkat ve hürmetle uzandığını hissediyorlar. İnsanlık hissi ve buna gösterilen hürmet Kurosawa'nın filmlerinde çok engindir. Stanley Kauffman'ın belirttiği gibi, "Her sanattaki bütün büyük sanatçılar gibi Kurosawa'da da bir enginlik hissi var. İster 16. yüzyıldaki yedi samurayın farklı bir Japonya'ya geçiş dönemindeki destanını yaratsın ister modern Tokyo'da ölümcül bir



67. *Yedi Samuray*'da magrur samuray Kikuchiyo'nun aslında bir çiftçi olarak doğduğunu fark ettiğinde Kambei'nin gözleri yaşlarla doluyor. Kurosawa'nın filmlerindeki olağanüstü insanilik ve şefkat dünyanın her yerinden seyircileri etkilemişti.

hastalığa yakalanmış bir memura eşlik etsin, iç boyutlar engindir. Bu, dünyadaki en büyük eşitçiliktir: her insanın kalbindeki sırlar, gerçek sanatla algılandığında engindir, alabildiğine uzanır.²⁴

Eserleri bu özellikleri aktaran çok az yönetmen var ve bu özelliklerin Kurosawa için taşıdığı yoğun önem sinemayı bir popüler araç olarak kullanışından, insanlara ulaşmanın ve uzanmanın bir yolu olarak kalıcı türler içersinde hikâyeler anlatmasından belli. Bu açıdan kaydettiği afallatıcı başarı, başarısının benzersiz doğası ile ölçülebilir. Her zaman için Japon seyirciler için film yaptığı konusunda ısrar etmiş ama kendini bir dünya vatandaşı saymıştı. Seyirci kitlesi de uluslararası bir seyirci kitlesi olmuştu ve bu ona kendi ülkesinde daha genç kıskanç yönetmenler

arasında sorun yaşatsa da, Kurosawa filmlerini Japon seyirciler için yaparak ayrıca bütün dünyadaki seyircilere ulaşacağını biliyordu. Böylece hayatının projesine, Meiji dönemi gruplarının projesine, yani Japonya'yı Batı'ya ve uluslararası kültüre entegre etme projesine sadık kalmıştı. Kurosawa'nın sinemasal projesi kültürü uluslararası düzeyde sentezlemek, hem tarihsel hem de toplumsal açıdan özel ve evrensel kılmaktır.

Kurosawa'nın sinema tarihindeki kalıcı yeri burada yatmaktadır. Postmodern dönemin parçalanmış grupları ve cemiyetlerinin arasında Kurosawa'nın modernizmi insanların birleştirici özelliklerine işaret ediyor. Kurosawa bu özelliklere inanıyordu, tıpkı kendi kuşağı ve ülkesinin tarihinin uluslararasılığın aranıp ulaşılabilecek bir gerçeklik olduğunu göstermesi

gibi. Kurosawa sinemayı olağanüstü tarihsel ve kültürel zorluklara cevap vermek için kullanan ve filmlerin hayatın üstünde ya da hayattan kopuk değil, hayatın içinden olduğunu anlayan bir yönetmendi. Kurosawa filmlerini bir çekirdek değerler takımına dayandırmaksızın sinemayı böyle muazzam hırslı bir şekilde kullanamazdı. Bu zaman zaman filmleri vaazımsılaştırmıştı. Ama bu değerler -kahramanlık, adalet ve talih-sizlik karşısında metanetli olmak- seyircilerin teknik ustalık kadar karşılık verdiği bir şeydi. Yönetmen John Sayles Kurosawa'nın eserlerinin bu yönünü algılamış ve kabul etmişti:

Benim sevdiğim, birçok insanın çok duygusal bulabileceği başka bir şey daha var; Kurosawa'nın filmlerinin içinde değerlerin olduğu gerçeği... Bence Kurosawa bunu hakikaten anlıyor ve insanların zora düşmesinin, yeterince güçlü olmamalarının nasıl bir şey olduğunu da anlıyor. Ama yürüyüp sorunlardan uzaklaşabilen ya da güçlüler arasına girebilen ama çaresizlere yardım etmek için kendilerini riske atmaya karar veren insanlara da büyük ilgi duyuyor.²⁵

Hiç şüphesiz bu modası geçmiş bir duruş. "Hümanizm" günümüzde, postmodern dönemin afallatıcı ışığı altında görüldüğü haliyle, şüpheli bir terim, tıpkı hakikat ve sanatçının kendini hakikatin izini sürmeye adanması gibi anlayışların şüpheli olması gibi. Ama Kurosawa'nın bağlılığını sinemaya çeken şey bu ideallere ve sanatın dönüştürücü gücüne olan inancıydı. Ve daha radikal bir üsluba ya da daha entelektüel eğilimlere sahip yönetmenlerin ürettiği kendine dışarıdan bakan (*self-conscious*) film çekme usulüyle kıyaslandığında, Kurosawa'nın uluslararası popülerliği başarısının çürütülemez bir kanıtıdır. Yönetmen Frank Capra insanlara karanlıkta iki saat boyunca hitap etmeye ancak ahlaki açıdan cesur kişilerin değer olduğunu söylemişti.²⁶ Kurosawa bu cesarete sahipti. Sineması derinlemesine biçimcidir ama bu biçimler sadece çok

önemli olduğunu düşündüğü bir amaç için araçlardır. Bu amaç ortak insanilik ve ortak acının tanınmasıdır. Seyircileri bu yolculuğa çıkarmak için gereken dürtüye, baskın sorumluluk hissine ve yeteneklere ancak çok az yönetmen sahipti. Kurosawa bunlara sahipti ve böylece sinemanın daha neler başarabileceğini göstermişti.

Notlar

- ¹ Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, s. 90.
- ² George Lucas, "Kurosawa and *Ran*," James Goodwin, ed., *Perspectives on Akira Kurosawa* (New York: G. K. Hall, 1994), s. 39.
- ³ Martin Scorsese, "Euology," *Time*, 21 Eylül 1998, s. 29.
- ⁴ Elizabeth Sneed, "Cinema Loses Its Shakespeare," *USA Today*, 8 Eylül 1998, s. 2D.
- ⁵ Akira Kurosawa, "Drawing and Directing," çev. Margaret Benton, bkz. Akira Kurosawa, *Ran*, çev. Tadashi Shishido (Boston: Shambala, 1986)
- ⁶ a.g.e.
- ⁷ Barbara MacAdam, "Samurai Artist," *ArtNewa* 93, sayı 5 (Mayıs 1994): 33.
- ⁸ Garth Alexander, "Japanese Helmers Direct Rights Effort," *Variety*, 11 Mayıs, 1992, s. 79-80.
- ⁹ Bkz. Goodwin, s. 41.
- ¹⁰ *USA Today*.
- ¹¹ Ayrıca, mercek tercihleri konusunda Kurosawa bir telefoto düşünüyken, Scorsese'nin geniş açılı mercekler kullanmak konusunda Orson Welles'i takip ettiğini belirtmeliyim.
- ¹² Marcia Pally, "'Double' Trouble," *Film Comment* 20 (Eylül-Ekim 1984): 14.
- ¹³ Richard Corliss, "Long Live the Emperor!" *Time International*, 21 Eylül 1998, s. 58.
- ¹⁴ Bu bakımdan David Weddle Kurosawa'nın ağır çekimi *Yedi Samuray*'ın kurgusuna dinamik bir şekilde dahil etmediğini iddia etmekte hata ediyor. Weddle, Kurosawa'nın bunu filmin çeşitli noktalarındansa sadece bu sahnede yaptığını belirtse daha doğru olurdu. Bkz. David Weddle, *If They Move... Kill 'Em: The Life and Times of Sam Peckinpah* (New York: Grove Press, 1994), s. 271.
- ¹⁵ Gary Crowds ve Richard Porton, "The

- Importance of a Singular, Guiding Vision: An Interview with Arthur Penn," *Cineaste* 20, sayı 2 (Bahar 1993): 29.
- ¹⁶ Ernest Callenbach, "A Conversation with Sam Peckinpah," *Film Quarterly* 17, sayı 2 (Kış 1963-64): 10.
- ¹⁷ Sam Peckinpah Koleksiyonu, *Vahşi Belde* - Yazışma, 4 Nisan 1968 tarihli mektup, dosya no. 26.
- ¹⁸ Sam Peckinpah Koleksiyonu, *Çelik Haç* - senaryo notları, 5 Şubat 1976 tarihli mektup, dosya no. 26.
- ¹⁹ Sam Peckinpah Koleksiyonu, Genel-çeşitli belgeler, 30 Aralık 1968 tarihli mektup, dosya no. 127.
- ²⁰ Sam Peckinpah Koleksiyonu, Genel-çeşitli belgeler, 23 Haziran 1969 tarihli mektup, dosya no. 127.
- ²¹ Sam Peckinpah Koleksiyonu, Genel-çeşitli belgeler, 28 Şubat 1980 ve 25 Mart 1980 tarihli mektuplar, dosya no. 175.
- ²² Yönetmen John Sayles bu sahnenin sinemasal güzelliğine dikkat çekmişti: "İlgimi çeken şey, şimdi neredeyse imkânsız olan bir şeyin altından kalkmasıdır: çok uzun bir açıklama sahnesi dahil ediyor. Ve bunu, güzel kaydırmalı kapıların bulunduğu bu eski, geleneksel Japon evini kullanarak güzel, mimari bir şekilde yapıyor." Leslie Felperin, "John Sayles Walking Alone," *Sight and Sound* 6, sayı 9 (Eylül 1996): 23.
- ²³ David Bordwell, *On the History of Film Style* (Cambridge: Harvard University Press, 1997), s. 198.
- ²⁴ Stanley Kauffmann, "On Films, Afterlives," *The New Republic*, 26 Ekim 1998, s. 24.
- ²⁵ Felperin, "John Sayles," s. 24.
- ²⁶ Frank Capra, *The Name above the Title* (New York: Macmillan, 1971), s. 486.

KAYNAKÇA

- Anderson, Joseph L. "Japanese Swordfighters and American Gunfighters." *Cinema Journal* 12 (Spring 1973): 1-21.
- "Spoken Silents in the Japanese Cinema." *Journal of Film and Video* 40, no. 1 (Winter 1988): 13-33.
- "When the Twain Meet: Hollywood's Remake of The Seven Samurai." *Film Quarterly* 15 (Spring 1962): 55-58.
- and Donald Richie. *The Japanese Film: Art and Industry*. Expanded ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- Andrews, Nigel. "Sanjurō." *Monthly Film Bulletin* 38 (January 1971): 14.
- Apter, David E., and Nagayo Sawa. *Against the State*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Beasley, W. G. "The Samurai Tradition." In *Imperial Japan, 1800-1945*, ed. Jon Livingston, Joe Moore, and Felicia Oldfather. New York: Pantheon Books, 1973.
- Bellah, Robert N. "Ienaga Saburō and the Search for Meaning in Modern Japan." In *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, reprint 1972.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer." In *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt. New York: Urizen Books, 1978.
- Blacker, Carmen. "Millenarian Aspects of the New Religions in Japan." In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. Donald H. Shively. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- Blumenthal, J. "Macbeth into Throne of Blood." *Sight and Sound* 34 (Autumn 1965): 191-195.
- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. New York: Kodansha International, 1978.
- "Kurosawa: His Life and Art." In *Rashōmon*, ed. Donald Richie. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1987.
- "Kurosawa on His Innovative Cinema." *New York Times*, October 4, 1981, sec. 2, p. 21.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- "On Our Dream Cinema: Western Historiography and the Japanese Film." *Film Reader* 4 (1979): 45-62.
- *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
- Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Branigan, Edward. "The Space of Equinox Flower." *Screen* 17 (Summer 1976): 74-105.
- Brecht, Bertolt. "Against Georg Lukács." Trans. Stuart Hood. *New Left Review*, no. 84 (March-April 1974): 39-53.
- *Brecht on Theatre*. Trans. John Willett. New York: Hill and Wang, 1957, reprint 1979.
- Burch, Noel. "Akira Kurosawa." In *Cinema: A Critical Dictionary*, ed. Richard Roud. Norwich, Great Britain: Fletcher and Son, Ltd., 1980.
- *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Calvocoressi, Peter, and Guy Wint. *Total War: Causes and Consequences of the Second World War*. New York: Penguin Books, 1972, reprint 1979.
- Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. Vol. 2. Trans. Ralph Manheim. New Haven, CT: Yale University Press, 1955, reprint 1977.
- Chipp, Herschel B., ed. *Theories of Modern Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Cohen, Jerome B. *Japan's Economy in War and Reconstruction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1949; Greenwood reprint 1973.
- Combs, Richard. "A Shaggy Ghost Story." *Sight and Sound* 50 (Winter 1980-81): 61-62.
- Croizier, Ralph. "Beyond East and West: The American Western and Rise of the Chinese Swordplay Movie." *Journal of Popular Film* 1 (Summer 1972): 229-243.
- Crowther, Bosley. "Gem From Japan." *New York Times*, January 6, 1952, p. 1x.

- Curtis, Gerald L. *The Japanese Way of Politics*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Davies, Anthony. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook, and Akira Kurosawa*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- Desser, David. *Eros plus Massacre*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- *The Samurai Films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983.
- Dumoulin, Heinrich. *A History of Zen Buddhism*. Trans. Paul Peachey. New York: Pantheon Books, 1963; Beacon reprint, 1969.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. Ed. and trans. Jay Leyda. New York: Harvest Books, 1949.
- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Trans. Willard R. Trask. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954, reprint 1974.
- Elison, George. "The Cross and the Sword." In *Warlords, Artists, and Commoners*, ed. George Elison and Bardwell L. Smith. Honolulu: University Press of Hawaii, 1981.
- Elley, Derek. "Kurosawa at the NFT." *Films and Filming* 380 (May 1986): 18.
- Ellwood, Robert, and Richard Pilgrim. *Japanese Religion: A Cultural Perspective*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1985.
- Erllich, Victor. *Russian Formalism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1955, reprint 1981.
- Ewen, Frederick. *Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Times*. New York: Citadel, 1969.
- Fletcher, III, William Miles. *The Search for a New Order: Intellectuals and Fascism in Prewar Japan*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.
- Foerster, Norman, ed. *Humanism and America*. New York: Farrar and Rinehart, 1930.
- Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo. The Basic Writings of Sigmund Freud*. Ed. A. A. Brill. New York: The Modern Library, 1938, reprint 1966.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957, reprint 1973.
- Gillett, John. "Kurosawa's Army." *Sight and Sound* 49 (Spring 1980): 71-73.
- Gluck, Carol. *Japan's Modern Myths*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.
- Gorky, Maxim. *The Lower Depths*. Trans. Kitty Hunter-Blair and Jeremy Brooks. London: Eyre Methuen, 1973.
- Hall, John Whitney. "The Castle Town and Japan's Modern Urbanization." In *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, ed. John W. Hall and Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.
- "Changing Conceptions of the Modernization of Japan." In *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, reprint 1972.
- "Feudalism in Japan: A Reassessment." In *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, ed. John W. Hall and Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.
- "Japan's Sixteenth-Century Revolution." In *Warlords, Artists, and Commoners*, ed. George Elison and Bardwell L. Smith. Honolulu: University Press of Hawaii, 1981.
- Harootunian, H. D. "Between Politics and Culture: Authority and the Ambiguities of Intellectual Choice in Imperial Japan." In *Japan in Crisis*, ed. Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.
- "A Sense of an Ending and the Problem of Taishō." In *Japan in Crisis*, ed. Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.
- Harvey, Sylvia. *May '68 and Film Culture*. London: BFI Publishing, 1980.
- Hashimoto, Mitsuru. "The Social Background of Peasant Uprisings in Tokugawa Japan." In *Conflict in Modern Japanese History*, ed. Tetsuo Najita and J. Victor Koschmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- Heath, Stephen. "The Question Ōshima." *Wide Angle* 2, no. 1 (1977): 48-57.
- Hibbett, Howard S. "Natsume Soseki and the Psychological Novel." In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. Donald H. Shively. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- Higham, Charles. "Kurosawa's Humanism." *Kenyon Review* 27 (Autumn 1965): 737-742.
- Hirano, Kyoko. "Japanese Cinema Under the American Occupation: 1945-1952." Ph.D. dissertation, New York University, 1988.
- "Making Films for All the People: An Interview with Akira Kurosawa." *Cineaste* 14, no. 4 (1986): 23-25.

- Holquist, Michael. *Dostoevsky and the Novel*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1977.
- Irokawa, Daikichi. *The Culture of the Meiji Period*. Trans. Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.
- Iwasaki, Akira. "Kurosawa and His Work." In *Focus on Rashōmon*, ed. Donald Richie. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971, reprint 1974.
- Jansen, Marius B. "Tokugawa and Modern Japan." In *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, ed. John W. Hall and Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.
- Kaminsky, Stuart. *American Film Genres*. New York: Dell Publishing Co., Laurel Edition, 1977.
- Kaplan, Frederick. "A Second Look: Akira Kurosawa's *Seven Samurai*." *Cineaste* 10 (Winter 1979-80): 42-43, 47.
- Katō, Shuichi. *Form, Style, Tradition: Reflections on Japanese Art and Society*. New York: Kodansha International, 1986.
- *A History of Japanese Literature*. Vol. 3. Trans. Don Sanderson. New York: Kodansha International, 1983.
- "Japanese Writers and Modernization." In *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, reprint 1972.
- Kawai, Kazuo. *Japan's American Interlude*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1960, reprint 1969.
- Keene, Donald. *Dawn to the West (Fiction)*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.
- *Landscapes and Portraits: Appreciations of Japanese Culture*. Tokyo and Palo Alto, CA: Kodansha International, 1971.
- ed. *20 Plays of the No Theatre*. New York: Columbia University Press, 1970.
- Kinder, Marsha. "Kagemusha." *Film Quarterly* 34 (Winter 1980-81): 44-48.
- "Throne of Blood: A Morality Dance." *Literature/Film Quarterly* 5 (Fall 1977): 339-345.
- Kitagawa, Hiroshi, and Bruce T. Tsuchida, trans. *The Tale of the Heike*. Tokyo: University of Tokyo Press, 1975.
- Kitagawa, Joseph. *Religion in Japanese History*. New York: Columbia University Press, 1966.
- Kolker, Robert Phillip. *The Altering Eye*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Kurosawa, Akira. *Ran*. trans. Tadashi Shishido. Boston: Shambhala, 1986.
- *Something Like an Autobiography*. Trans. Audie Bock. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
- Lary, N. M. *Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.
- Lebra, Takie Sugiyama. "Nonconfrontational Strategies for Management of Interpersonal Conflicts." In *Conflict in Japan*, ed. Ellis S. Krauss, Thomas P. Rohlen, and Patricia G. Steinhoff. Honolulu: University of Hawaii Press, 1984.
- Lehman, Peter. "The Mysterious Orient, the Crystal Clear Orient, the Non-Existent Orient: Dilemmas of Western Scholars of Japanese Film." *Journal of Film and Video* 39 (Winter 1987): 5-15.
- Leyda, Jay. "The Films of Kurosawa," *Sight and Sound* 24 (October-December 1954): 74-78, 112.
- Lockwood, William W. *The Economic Development of Japan*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1954, expanded ed. 1968.
- Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film*. New York: Praeger, 1971.
- Maruyama, Masao. *Thought and Behavior in Modern Japanese Politics*. Ed. Ivan Morris. New York: Oxford University Press, 1963, expanded ed. 1969.
- McDonald, Keiko. *Cinema East*. East Brunswick, NJ: Associated University Presses, 1983.
- "Noh into Film: Kurosawa's *Throne of Blood*." *Journal of Film and Video* 39, no. 1 (Winter 1987): 36-41.
- "Swordsmanship and Gamesmanship: Historical Milieu in *Yojimbo*." *Literature/Film Quarterly* 8 (Summer 1980): 188-196.
- McKean, Margaret A. *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- McMullin, Neil. *Buddhism and the State in Sixteenth-Century Japan*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.
- McNelly, Theodore H. "Induced Revolution: The Policy and Process of Constitutional Reform in Occupied Japan." In *Democratizing Japan*, ed. Robert Ward and (Yoshikazu Sakamoto). Honolulu: University of Hawaii Press, 1987.
- Mellen, Joan. "The Epic Cinema of Kurosawa." *Take One* 3 (June 1972): 16-19.
- *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975.
- *The Waves at Genji's Door*. New York: Pantheon Books, 1976.

- Mesnil, Michel. *Kurosawa*. Paris: Seghers, 1973.
- Milne, Tom. "Dersu Uzala." *Monthly Film Bulletin* 45 (January 1978): 5.
- Mitchell, Greg. "Kurosawa in Winter." *American Film* 7 (April 1982): 46-51.
- Mochulsky, Konstantin. *Dostoevsky: His Life and Work*. Trans. Michael A. Minihan. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967, reprint 1973.
- Monaco, James. *The New Wave*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Morris, Ivan. *Nationalism and the Right Wing in Japan*. Westport, CT: Greenwood Press, 1974 reprint; orig. pub. Oxford University Press, 1960.
- *The World of the Shining Prince*. New York: Penguin Books, 1964, reprint 1986.
- Murakami Hyoe. *Japan: The Years of Trial, 1919-52*. Tokyo: Japan Culture Institute, 1982.
- Nakamura, Hajime. *Ways of Thinking of Eastern Peoples*. Rev. trans. ed. Philip Wiener. Honolulu: East-West Center Press, 1964, reprint 1968.
- Nakamura, Takafusa. *The Postwar Japanese Economy*. Trans. Jacqueline Kaminski. Tokyo: University of Tokyo Press, 1981.
- Nakane, Chie. *Japanese Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970, reprint 1972. Nolley, Kenneth S. "The Western as Jidai-Geki." *Western American Literature* 11 (November 1976): 231-238.
- Paine, Robert Treat, and Alexander Soper. *The Art and Architecture of Japan*. New York: Penguin Books, 1955, reprint 1985.
- Passin, Herbert. "Modernization and the Japanese Intellectual: Some Comparative Observations." In *Changing Japanese Attitudes Toward Modernization*, ed. Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965, reprint 1972.
- Perrin, Noel. *Giving Up the Gun*. Boulder, CO: Shambhala, 1979.
- Polan, Dana. *The Political Language of Film and the Avant-Garde*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.
- Pym, John. "Kagemusha." *Monthly Film Bulletin* 47 (December 1980): 237-238.
- Rayns, Tony. "Tokyo Stories." *Sight and Sound* 50 (Summer 1981): 170-176.
- Richie, Donald. "Dostoevsky with a Japanese Camera." *Horizon* 4 (July 1962): 42-47.
- *The Films of Akira Kurosawa*. Rev. ed. with additional material by Joan Mellen. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- "Kurosawa on Kurosawa." *Sight and Sound* 33 (Summer 1964): 108-113.
- Ozu. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.
- ed. Focus on Rashōmon. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972. Robinson, David. "Dodeskaden." *Monthly Film Bulletin* 42 (May 1975): 103.
- Sansom, George. *A History of Japan*. 3 vols. Stanford, CA: Stanford University Press, 1958-1963, reprint 1987.
- Sarris, Andrew, ed. *Interviews with Film Directors*. New York: Discus Books, 1967, reprint 1969.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique of Dialectical Reason*. Vol. 1. Ed. Jonathan Ree. Trans. Alan Sheridan-Smith. London: Verso, 1982.
- Satō, Tadao. *Currents in Japanese Cinema*. Trans. Gregory Barrett. New York: Kodansha International, 1982.
- Scalapino, Robert A., and Junnosuke Masumi. *Parties and Politics in Contemporary Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962, reprint 1967.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.
- Seydor, Paul. *Peckinpah: The Western Films*. Chicago: University of Illinois Press, 1980.
- Shillony, Ben-Ami. *Politics and Culture in Wartime Japan*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Shively, Donald H. "The Japanization of the Middle Meiji." In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. Donald H. Shively. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- Silberman, Bernard S. "Taishō Japan and the Crisis of Secularism." In *Japan in Crisis*, ed. Bernard S. Silberman and H. D. Harootunian. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.
- Silver, Alain. *The Samurai Film*. South Brunswick, NJ, and New York: A. S. Barnes and Co., 1977.
- Silverstein, Norman. "Kurosawa's Detective-Story Parables." *Japan Quarterly* 12, no. 3 (1965): 351-354.
- Smith, II, Henry Dewitt. *Japan's First Student Radicals*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Smith, Robert J. *Japanese Society: Tradition, Self, and the Social Order*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- Smith, Thomas C. *The Agrarian Origins of Modern Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press,

- 1959, reprint 1965.
- Soviak, Eugene. "On the Nature of Western Progress: The Journal of the Iwakura Embassy." In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, ed. Donald H. Shively. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1959, reprint 1985.
- Steinilber-Oberlin, E. *The Buddhist Sects of Japan*. Trans. Marc Loge. Westport, CT: Greenwood Press, 1970 reprint, orig. pub. 1938.
- Strayer, Joseph. "The Tokugawa Period and Japanese Feudalism." In *Studies in the Institutional History of Early Modern Japan*, ed. John W. Hall and Marius B. Jansen. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.
- Suzuki, D. T. *Zen and Japanese Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1959, reprint 1973.
- Thompson, Kristin, and David Bordwell. "Space and Narrative in the Films of Ozu." *Screen* 17 (Summer 1976): 41-73.
- Tsunoda, Ryūsaku, Wm. Theodore de Bary, and Donald Keene, eds. *Sources of Japanese Tradition*. New York: Columbia University Press, 1958, reprint 1964.
- Tucker, Richard N. *Japan: Film Image*. London: Studio Vista, 1973.
- Tyler, Parker. "Rashōmon as Modern Art." In *Focus on Rashōmon*, ed. Donald Richie. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.
- Ueda, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, OH: Western Reserve University Press, 1967.
- Varley, H. Paul. *Japanese Culture*. 3rd ed. Honolulu: University of Hawaii Press, 1973, reprint 1984.
- Ward, Robert E., and (Yoshikazu Sakamoto), eds. *Democratizing Japan: The Allied Occupation*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1987.
- Watts, Alan W. *The Way of Zen*. New York: Vintage Books, 1957.
- Wilson, David. "Red Beard." *Monthly Film Bulletin* 36 (January 1969): 3.
- Wilson, George. "Pursuing the Millennium in the Meiji Restoration." In *Conflict in Modern Japanese History*, ed. Tetsuo Najita and J. Victor Koschmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- "Restoration History and Shōwa Politics." In *Crisis Politics in Prewar Japan*, ed. George M. Wilson. Tokyo: Sophia University, 1970.
- Wolf, William. "Wisdom from Kurosawa." *New York Magazine*, October 20, 1980, 91-94.
- Wolff, Barbara. "Detectives and Doctors." *Japan Quarterly* 19 (January-March 1972): 83-87.
- Wright, Will. *Sixguns and Society*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977.
- Yakir, Dan. "The Warrior Returns." *Film Comment* 16 (November-December 1980): 54-57.
- Yamamura, Kozo. *Economic Policy in Postwar Japan*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.
- Yazaki Takeo. "The Samurai Family and Feudal Ideology." In *Imperial Japan, 1800-1945*, ed. Jon Livingston, Joe Moore, and Felicia Oldfather. New York: Pantheon Books, 1973.
- Young, Vernon. "The Hidden Fortress: Kurosawa's Comic Mode." *The Hudson Review* 14 (Summer 1961): 270-275.
- Zambrano, Ana Laura. "Throne of Blood: Kurosawa's Macbeth." *Literature/Film Quarterly* 2 (Summer 1974): 262-274.
- (Zeami Motokiyo.) *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*. Trans. and ed. J. Thomas Rimer and (Masakazu Yamazaki). Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

GÖRSEL DİZİN

1. Akira Kurosawa (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 18
2. Kurosawa *Yedi Samuray*'ın setinde. Katsushirō rolündeki Kō Kimura solda (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 24
3. Kurosawa'nın etkisi: *Yedi Samuray*'dan uyarlanan *Müthiş Yedili*'de (1960) olduğu gibi doğrudan yeniden çevrimler söz konusuydu (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 28
4. ve 5. Kurosawa'nın etkisi: geniş aç kompozisyon ve şiddetin stilize edilişi konulu dersler. (Üstte) Peckinpah'ın savaşçıları stoacı bir sabırla *The Wild Bunch*'ta sonlarıyla yüzleşiyorlar. (Altta) Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Batıda*'sında Frank (Henry Fonda) Harmonica'yla (Charles Bronson) karşı karşıya geliyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 29
6. Kurosawa, Toshiro Mifune'yi (oturan) *High and Low* setinde yönetiyor. (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 36
7. Kajiro Yamamoto'nun, Kurosawa'nın yönetmen yardımcılığı yaptığı *At*'ı. (R5/S8 Sunar)..... 48
8. Sanshiro (Susumu Fujita, sağda) uğuldayan rüzgârlarla sarmalanmış bir halde, doruk noktası oluşturan düelloları için Higaki'yle yüzleşiyor (R5/S8 Sunar)..... 56
9. Hâlâ bir çocuğun kalbini taşıyan Sanshirō, Sayo'ya şefkatle bakıyor (R5/S8 Sunar)..... 58
10. Yalnız ve kararlı birey: genç bir fabrika işçisi kayıp bir lensi aramaya başlamadan önce dua ediyor *Güzeller Güzeli* (*The Most Beautiful*) (R5/S8 Sunar)..... 60
11. Savaş zamanındaki ihtiyaçları karşılayan Sanshirō *Sanshirō Sugata, Bölüm II2*'de Amerikalı boksörü sembolik bir şekilde eziyor (R5/S8 Sunar)..... 62
12. *Kaplanın Kuyruğuna Basanlar*'da, mırıldanıp duran, ürkek bir hamalın (Kenichi Enomoto) acayiplikleri Yoshitsune'nin kaçışını konu alan tarihsel oyunun altını boşaltıyor. 63
13. ve 14. (Üstte) Kendi kafelerini açma düşleri savaş sonrası yıkıntıları arasındaki fakir çiftin keyfini yerine getiriyor. *Hariha Bir Pazar* (Altta) Toplumsal bir metafor olarak hastalık: genç bir doktor (Toshirō Mifune) savaş sonrası Japonya'da frengiyle savaşıyor. *Sessiz Düello* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 76
15. Ahlsız avukat Hiruta (Takashi Shimura) ve kurbanı (Toshirō Mifune) *Skandal* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 78
16. Yukie (Setsuko Hara) dönüşüm geçirmeden önce, ayrıcalıklı bir profesör kızı olarak karışımızda. *Gençliğimiz İçin Üzülmeyin* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 80
17. Matsunaga (Toshirō Mifune) Kurosawa'nın alegorik *Sarhoş Melek*'inde hastalıklı bedeni ve ruhunu iyileştirmek isteyen doktor Sanada'yla (Takashi Shimura) boğuşuyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 83
18. Matsunaga çetenin patronu Okada'nın etkisi altına giriyor. *Sarhoş Melek* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 86
19. *Serseri Köpek*'te birbiriyle yarışan görsel gerilimler. Satō (Takashi Shimura) bir tanığı sorgularken, iki geysa kadrajın köşesinde bir maytabı yakıyor (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 88
20. Murakami (Toshiro Mifune) ve Satō katil avında. *Serseri Köpek* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 93
21. Watanabe'nin (Takashi Shimura) ölümle yaşadığı yoğun kişisel yüzleşme etrafındakileri yabancılaştırıyor ve toplumsal düzene meydan okuyor. *Ikiru* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 99
22. Watanabe Toyo'ya uzanmaya çalışıyor ama yalnız kalacağını öğreniyor. *Ikiru* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 103
23. Kurosawa, "Son samuray" (Toshirō Mifune sol köşede) (Modern Sanat Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi)..... 112
24. Kurosawa kahramanı. *Yedi Samuray*'da Kambei (Takashi Shimura) (Modern Sanat Müzesi/Film

- Fotografları Arşivi).) 114
25. Haydut (Toshirō Mifune) ve savaşı (Masayuki Mori): karakterler “kalplerinin canlılığında yollarını kaybediyor.” *Rashōmon* (Modern Sanat Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 121
26. Kurosawa'ya göre *Rashōmon*'daki orman görüntüleri insan kalbinin karanlık labirentini ifade ediyordu (Modern Sanat Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 123
27. Toshirō Mifune (solda) ve Masayuki Mori *Budala*'da Rogozhin ve Mişkin rolünde (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşiv).) 130
28. Washizu (Toshirō Mifune) ok yağmuru altında hayatının sonuna ulaşıyor. *Kan Hükümdarlığı* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 134
29. *Kan Hükümdarlığı*'ndaki resimsi üslup. Beyazlaşmış gökyüzü, sis ve ıssız ovalar bu hırs ve vahşet hikâyesi için kozmik bir çerçeve yaratıyor. (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 136
30. *Daha Derin*'de uzamsal parçalanma ve doğrusal biçim gerilimi (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 140
31. Nükleer bir çağın kaygıları: Nakajima (Toshirō Mifune) *Canlı Bir Varlığın Kaydı*'nda kıyameti düşünüyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 150
32. Nakajima toplumsal aile alanından kaçamıyor. *Canlı Bir Varlığın Kaydı* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 156
33. Azap çeken bir Kurosawa kahramanının (Toshirō Mifune) müşkül vaziyeti. 161
34. Modern şehir çevresinin kargaşası. *Kötüler Rahat Uyum* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 170
35. Gondō (Toshirō Mifune) polislerin ve karısının bakışları altında servetini fidyeciye götürecek olan bavulu hazırlıyor. Çoklu kompozisyon alanları çok katmanlı bir toplumsal uzamı görselleştiriyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 173
36. Tokurō (Tatsuya Nakadai) polis av için harekete geçerken fidyecinin izini sürüyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 175
37. Toplumsal bir metafor olarak uzam: Gondō ona azap çektiren fidyeciyle yüzleşiyor, aradaki cam pencere ve tel onları ayırıyor. *Yüksek ve Alçak* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 177
38. İki yanına Gorobei (Yoshio Inaba) ve Katsushirō'yu almış olan Kambei (Takashi Shimura) çiftçi ve samurayların hep beraber mücadele etmesi gerektiğini ilan ediyor. *Yedi Samuray* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 189
39. *Yedi Samuray*'da ölümün ağırlığı ve topluluğun vaat ettikleri (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 190
40. Kikuchiyo (Toshirō Mifune) ve Kyūzo (Seiji Miyaguchi) bir yağmur, çelik, çamur ve ölüm girdabı olan son çarpışmada. *Yedi Samuray* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 195
41. 16. yüzyıldaki iç savaşların vahşeti, bir peri masalı bağlamında sunuluyor *Gizli Kale*. (R5/S8 Presents).) 196
42. Sanjurō (Toshirō Mifune) *Yōjimbō*'da gözetleme kulesinden katliamın tadını çıkarıyor. Yönetmen Masahiro Shinoda bu görüntüden ötürü Kurosawa'yı eleştirmişti (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 198
43. Gangsterler ve tüccar destekçilerinin şiddeti kasabayı kemirirken, kötülük zincirlerinden boşalmış durumda. *Yōjimbō* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 203
44. Düelloya hazırlık, Sanjurō ölü bir adamın kılıcını kuşanıyor. *Yōjimbō* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 206
45. Sanjurō düşmanı ve alter ego'sunu (Tatsuya Nakadai) alt ediyor. Bu sahne samuray sinemasında şiddetin görselleştirilişinde kilit bir sahne: dakikalar önce Sanjurō'nun kılıcı öylesine derine girmiştir ki, düşmanının göğsü bir kan fışkıyesi eşliğinde patlamıştır. *Sanjurō* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 207
46. Yasumoto (Yūzō Kayama) yaşam ve ölümün sınırlarını, Kurosawa sinemasının yüce hoca-öğrenci ilişkisi içerisinde Niide'den (Toshirō Mifune) öğreniyor. *Kızıl Sakal* (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotografları Arşivi).) 209
47. Niide ve Yasumoto hırpalanmış çocuğu, Otoyo'yu güvenli kliniğe taşıyor. İnsanların çektiği acı

gittikçe karanlıklaşan bir dünyada artıyor. <i>Kızıl Sakal</i> (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	213
48. Niide ve Yasumoto Cöhöbo'yu kurtarmaya çalışırken ölüm muamması ve tıbbi bilginin sınırlılığıyla yüzleşiyorlar. <i>Kızıl Sakal</i> (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	215
49. Rokuchan hayali tramvayını gece kondular arasında sürerken ruhu fantezilerle kabarıyor. <i>Dodeskaden</i> (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	225
50. Endüstriyel bir çoraklıkta yaşamın dehşeti. <i>Dodeskaden</i> (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	229
51. Kâşif Arseniev ve Dersu, son Kurosawa kahramanı. <i>Dersu Uzala</i> (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	234
52. Kurosawa <i>Kagemusha</i> 'nın çekileceği bölgede (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	239
53. Kurosawa <i>Kagemusha</i> 'nın yapım sürecinde Amerikalı yönetmenler Francis Ford Coppola ve George Lucas'la birlikte. Lucas ve Coppola Kurosawa'nın bu filmi yapmasına yardım etmişti (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	241
54. Karizmatik klan lideri mi yoksa gölge savaşçı mı? <i>Kagemusha</i> 'da bir epistemolojik ve toplumsal sorun olarak benlik (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	245
55. Kaede'nin (Mieko Harada) intikamı <i>Ran</i> 'da Ichimonji klanının çöküşünü tetikliyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	250
56. Kurosawa <i>Düşler</i> 'de çocukluğunu temsil eden oyuncuyu yönetiyor. Seksenli yaşlarında çalışmaya devam eden Kurosawa yönetmenliğini yeni ve o ana kadar keşfedilmemiş bir alana taşımıştı (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	259
57. Kar şeytanının gaddar surati ölümün yaklaşmasının barındırdığı dehşetleri simgeliyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	269
58. Kurosawa'nın temsilcisi (Akira Terao) usta ressam Vincent van Gogh'tan (Martin Scorsese) sanat dersleri alıyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	272
59. Yaşlı adam (Chishu Ryū) ölümlülüğü müzik ve dansla kutlayan neşeli bir tören alayına liderlik ediyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	275
60. Kane, torunları yanındayken Hawaii'den beklenmedik bir mektup alır (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	276
61. Tartışmalı bir uluslararası uzlaşma anında Kane Amerikalı yegeni Clark'la el sıkışıyor (Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi).	278
62. <i>Madadayo</i> 'nın yaşlı profesöre ve onu taparcasına seven öğrencilerine dair sunduğu portre Kurosawa'nın sanatsal mirasının sürmesi dileğini ete kemige bürümüştü.	284
63. Profesör küçük kulübesinde zamanını geçirirken dört mevsimi gösteren güzel bir montaj için ustalıklı sanatsal yetisini devreye sokuyor.	289
64. Yaşlı profesörün sadık öğrencileri yıllık <i>Maadhakai</i> kutlamalarından birinde onu şarkıyla onurlandırıyorlar.	290
65. <i>Düşler</i> 'in "Sudegirmenleri Köyü" bölümünü çekiyor. Ölümü bütün dünyada bir tepki seline yol açmıştı.	296
66. Kurosawa'nın eserleri dünya sineması üzerinde, özellikle de Amerikalı yönetmen ve yıldızlar üzerinde silinmez bir etki bıraktı. Aktör Richard Gere <i>Agustos'ta Rapsodi</i> 'de Kurosawa'yla birlikte çalışma fırsatını kucaklamıştı.	300
67. <i>Yedi Samuray</i> 'da mağrur samuray Kikuchiyo'nun aslında bir çiftçi olarak doğduğunu fark ettiğinde Kambei'nin gözleri yaşlarla doluyor. Kurosawa'nın filmlerindeki olağanüstü insanilik ve şefkat dünyanın her yerinden seyircileri etkilemişti.	307

DİZİN

- Açık Şehir (Rossellini) 79
Akutagawa Ryūnosuke 120, 128, 131
Alexander Nevsky (Eisenstein) 193
Alfredo Garcia'nın Kellesini Getirin (Peckinpah) 205
American Western 39
Anderson, Joseph 17, 18, 24, 25, 38, 39, 40, 107, 125, 142, 183, 219, 220
Andrews, Nigel 25, 40
Antonioni, Michelangelo 104, 209
Apter, David E. 179, 221, 248, 255
Arnheim, Rudolf 11
Ashikaga 115
At 47, 48, 234
Ataka (Kanze Nobumitsu) 61
Ateşe Verin! (Pontecorvo) 146
- Babbitt, Irving 22, 39
Bad Day at Black Rock 25
Bakhtin, Mikhail 109, 113, 128, 141, 143, 272, 292
Barışı Koruma Yasası 71
Bashō 17
Beckett, Samuel 126
Bellah, Robert 32, 40, 41, 73, 107, 141, 254
Ben-Ami Shillony 42, 72
Benjamin, Walter 147, 179
Bergman, Ingmar 20, 22, 121, 298
Bertolucci, Bernardo 147
Bir Avuç Dolar (Leone) 30, 303
bireycilik 12, 33, 35, 36, 73, 140, 271
Bir Zamanlar Batıda (Leone) 26, 30
Bisiklet Hırsızları 20
Blumenthal 70, 132, 142, 143
Bock, Audie 8, 22, 38, 39, 42, 119, 142, 179, 182, 217, 218, 221, 254, 255, 292
Bokuzen Hidari 14
Bond, Ward 24
Bonnie ve Clyde 25, 302
Bordwell, David 8, 15, 33, 39, 41, 49, 66, 69, 70, 181, 182, 218, 305, 309
Brando, Marlon 146
Brecht, Bertolt 38, 46, 69, 96, 97, 98, 105, 109, 145, 147, 148, 164, 165, 178, 181, 227
Bresson, Robert 208
Bronson, Charles 29
Budala 9, 12, 71, 119, 120, 126, 128, 129, 130, 131, 138
Budizm 117, 118, 142
Burch, Noël 10, 15, 22, 30, 39, 40, 68, 69, 70, 104, 108, 109, 135, 143, 172, 179
bushidō 63, 114, 141, 184, 195
- Canlı Bir Varlığın Kaydı 12, 87, 113, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 169, 171, 178, 196, 214, 231, 247, 271, 281, 282, 305
Chaplin, Charles 30
Combs, Richard 40
Conrad, Joseph 122
Conversations at Suruga-dai (Muro) 197
Coppola, Francis Ford 239, 241, 263
Costa Gavras, Constantin 146
Croizier, Ralph 25
Curtis, Gerald 41, 161, 179
- Daha Derin 12, 65, 118, 119, 120, 138, 139, 140, 224, 226
Daikichi Irokawa 72, 107
Daisuke Itō 30
Daisuke Katō 14, 186, 199
Denjirō Ōkochi 49, 63
Dersu Uzala 13, 19, 24, 25, 39, 40, 58, 116, 159, 218, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 244, 245, 246, 254, 260, 263, 271
De Sica, Vittorio 22, 80
Desser, David 9, 10, 13, 15, 23, 25, 26, 35, 38, 39, 40, 41, 57, 69, 70, 74, 107, 143, 185, 218, 219, 220, 221, 254, 255
Dickens, Charles 209, 220
Dodeskaden 13, 19, 20, 22, 39, 75, 138, 139, 207, 217, 218, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 237, 238, 245, 254, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 268
Dostoyevsky, Fyodor 109, 142, 143, 144, 292
Dreyer, Carl 43, 208
Dumoulin, Heinrich 68, 118, 141

- Eijirō Hisaita 47
 Eijiro Tono 199
 Eiko Miyoshi 14
 Eisenstein, Sergei 30, 45, 52, 53, 54, 86, 120, 126, 128, 142, 147, 159, 178, 193, 261
 Eisuke Takizawa 183
 Eliade, Mircae 207, 216, 221
 Eugene Soviak 31, 40

 Fellini, Federico 20, 298
 F. K. L. (Foto Kimya Laboratuvarı) 43, 47
 Foerster, Norman 22, 39
 Fonda, Henry 29
 Ford, John 23, 24, 25, 30, 39, 112, 113, 239, 241, 257
 Freud, Sigmund 205, 220
 Frye, Northrop 192, 219
 Fumio Hayasaka 87, 99, 124, 148

Gece ve Sis (Ōshima) 20, 280
Gençliğimiz İçin Üzülmeyin 12, 21, 46, 77, 78, 79, 94, 106, 108, 111, 115, 118, 145, 183, 204
 Gillett, John 24, 39
Giri 17, 27
Gizli Kale 9, 13, 30, 62, 159, 184, 196, 197, 303, 304
 Gleizes, Albert 159
 Gluck, Carol 31, 34, 40, 41, 72, 107
 Godard, Jean-Luc 38, 45, 126, 147, 209, 223
 Gorki, Maksim 119, 120, 137, 138
 Griffith, D. W. 30, 147
Gündoğumu 125
Güzeller Güzeli 12, 59, 60, 74, 78

 haiku 27, 135
 Hajime Nakamura 113, 118, 140
 Hall, John Whitney 31, 33, 39, 40, 41, 57, 69, 70, 141, 219, 293, 308
Hamlet (Shakespeare) 164
Hara-Kiri (Kobayashi) 27
Harika Bir Pazar (Leone) 12, 75, 76, 94, 138, 168, 227, 228, 257, 264, 269
 Harootunian, H. D. 35, 41, 254
 Hawks, Howard 23
 Heian dönemi 286
 Heian Mahkemesi 61
 Heigo Kurosawa 264
 Hideko Takamine 47
 Hideo Oguni 47, 273

 Hideo Sekigawa 17
 Higham, Charles 22, 24, 39, 70
Hiroşima Sevgilim 122, 280
 Hitchcock, Alfred 8, 65, 123, 257
 hoca-öğrenci ilişkisi 116, 187, 209, 246
 Hokusai 28
 Holquist, Michael 127, 142
 Hotsumi Ozaki 77
 hūmanizm 22, 23, 177, 308

 Ikiru 10, 12, 17, 21, 46, 75, 77, 82, 87, 96, 97, 99, 103, 105, 106, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 120, 126, 128, 137, 139, 146, 155, 156, 169, 188, 197, 201, 208, 209, 223, 245, 273, 291, 295, 305
 Isuzu Yamada 133
 Iwasaki, Akira 22, 23, 39, 40, 141

 Jameson, Fredric 147, 179
 Jancsó, Miklós 147
 Jansen, Marius 32, 33, 34, 40, 41, 107
Jeremiah Johnson (Pollack) 25

 Kabuki tiyatrosu 54
 Kafū Nagai 33
Kagemusha 13, 19, 24, 25, 43, 47, 136, 183, 184, 218, 233, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 255, 260, 263, 271, 283, 295, 296, 297, 301, 302, 305
 Kajirō Yamamoto 43, 69
 Kamakura dönemi 51, 251
 Kaminsky, Stuart 25, 40
 Kan Hükümdarlığı 9, 10, 12, 47, 118, 119, 120, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 184, 196, 223, 231, 233, 250, 252, 300, 301, 304, 305
 Kanjinchō 61, 62, 65
Kaplanın Kuyruğuna Basanlar 12, 61, 63, 65, 74, 83, 197
Karamazov Kardeşler (Dostoyevski) 95
 karma 119, 136, 192, 210, 219, 251, 252, 253
 Katsunan Kuga 34
Kayıp (Costa Gavras) 92, 146, 267
 Keisuke Kinoshita 223
 Kenichi Enomoto 61, 63
 Kenji Mizoguchi 181
 Kichijirō Ueda 122
 Kiefer, Christie 37, 42
Kızıl Nehir 26

Kızıl Sakal 13, 17, 19, 21, 22, 27, 46, 75, 82, 96,
113, 116, 128, 129, 131, 137, 138, 159, 160,
183, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215,
217, 218, 220, 223, 224, 231, 244, 257, 258,
260, 263, 268, 291, 297, 298, 300, 305, 306

Kō Kimura 14, 24, 90, 186

kokutai 72

Kon Ichikawa 223

Kozo Yamamura 107, 160

Kral Lear (Shakespeare) 248

Kyōko Hirano 8, 38, 68, 73, 77

Lao-Tzu 45

La Strada (Fellini) 20

Lemmon, Jack 146

Lenin, V. I. 146

Leone, Sergio 9, 27, 29, 30, 129, 295, 303

Leyda, Jay 22, 39, 120, 142

Losey, Joseph 122

Lucas, George 17, 30, 40, 239, 241, 263, 295, 297,
298, 299, 303, 304, 308

Macbeth (Shakespeare) 69, 120, 132, 133, 135, 136,
142, 143

Machiko Kyō 122

Magnani, Anna 79

Marksizm 32, 143

Masahiro Shinoda 19, 198, 218, 221

Masaki Kobayashi 223, 295

Masayuki Mori 121, 122, 130, 162

McCabe ve Bayan Miller (Akman) 26

McDonald, Keiko 22, 33, 39, 41, 70, 113, 140, 143,
208, 220

McMullin, Neil 115, 141, 142, 143, 219

Meiji dönemi 31, 32, 49, 307

Mellen, Joan 48, 78, 108, 142, 149, 198, 218, 220,
221, 223, 229, 230, 254

Metzinger, Jean 159

Mieko Harada 250

Milne, Tom 24, 25, 39, 40

Minamoto Yoritomo 61

Minoru Chiaki 14, 122, 188

Mochulsky, Konstantin 142, 143, 144, 210, 220,
254, 292

modern kültür 102

mono no aware 105

Mori Ōgai 33

Morris, Ivan 41, 42, 61, 107, 141

Mosfilm 19, 230, 231

Murasaki Shikibu 51

Murnau, F. W. 30, 120, 125

Müthiş Yedili (Sturges) 25, 28, 30, 303

Müzik Kutusu 146

Nagashino Savaşı 47, 239, 240, 244

Nagisa Ōshima 19, 147

Naruse 20

Natsume Sōseki 32, 33, 140

neokonfüçyüsçü ideoloji 197

Nirvana 118

Nobuo Nakamura 14

Noh tiyatro 44, 54, 75, 133, 135, 223

Nolley, Kenneth 25, 39

Obasute 117

O'Brien, George 125

Oda Nobunaga 47, 118, 184, 239, 240

Paine, Robert Treat 43, 68, 143, 179, 255

Pasolini, Pier Paolo 147

Passin, Herbert 33, 41

Peckinpah, Sam 9, 25, 27, 29, 30, 40, 79, 92, 129,
205, 302, 303, 308, 309

Pick, Lupu 30

Pinter, Harold 126

Polan, Dana 147, 178

Pollack, Sydney 25, 257

Pontecorvo, Gillo 146

Potemkin Zırhlısı 30, 54

Proleter Sanatçılar Cemiyeti 127

Pym, John 24, 39

Ran 9, 13, 14, 17, 19, 43, 137, 139, 142, 183, 184,
206, 218, 233, 239, 244, 247, 248, 250, 251,
252, 253, 255, 257, 260, 263, 268, 271, 276,
283, 290, 291, 296, 297, 301, 304, 305, 308

Randevu 232

Rashōmon 9, 12, 19, 20, 21, 22, 27, 39, 43, 61, 68,
70, 75, 87, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 126, 128, 131, 142, 156, 169, 181, 202,
214, 231, 233, 255, 286, 295

Ray, Satyajit 20, 22, 298

Renoir, Jean 257

Resnais, Alain 122, 209, 279, 280

Richie, Donald 8, 9, 17, 22, 23, 24, 25, 38, 39, 40,
42, 45, 47, 48, 60, 65, 68, 69, 70, 77, 81, 89, 98,
107, 108, 109, 114, 130, 131, 133, 141, 142,
143, 144, 154, 163, 164, 167, 169, 174, 176,

- 179, 180, 182, 184, 197, 216, 218, 219, 220,
221, 254, 255, 272, 278, 292, 298
- Robinson, David 22, 39, 228, 254
- Rocha, Glauber 147
- ronin 303, 304
- Rossellini 22, 79, 80
- Rüyalar 17, 230, 296
- Ryuzō Kikushima 47, 273
- Saburō Ienaga 32
- Samuray İsyani* (Kobayashi) 27, 295
- Sanjurō 9, 25, 26, 40, 114, 160, 197, 198, 199, 200,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 220, 295,
297, 300, 301
- Sanshiro Sugata 116, 204, 231, 253, 257, 258, 262,
290, 301
- Sansom, George 61, 70, 192, 219, 221, 255
- Sarhoş Melek* 9, 12, 75, 77, 79, 80, 83, 85, 86, 87,
88, 89, 91, 95, 96, 97, 98, 101, 106, 108, 109,
115, 116, 118, 128, 129, 137, 145, 158, 165,
168, 202, 257, 269, 284, 291, 301, 305
- Sartre, Jean-Paul 181, 192, 218, 219
- Satori 116, 117
- Sawa, Nagayo 179, 221, 248, 255
- Scorsese, Martin 98, 270, 272, 295, 298, 299, 308
- Seiji Miyaguchi 14, 186, 195
- seishin 44
- Sekidera Komachi* (Zeami) 132
- Sengoku dönemi 184, 219, 260, 304
- Sengoku Jidai 184, 248, 304
- Serseri Köpek* 9, 12, 75, 77, 87, 88, 89, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 102, 105, 106, 108, 111, 116, 118,
129, 137, 145, 156, 157, 166, 168, 175, 176,
178, 183, 210, 213, 231, 269, 301, 305
- Sessiz Düello* 12, 75, 76, 106, 118, 168, 269
- Setsuko Hara 77, 80
- Sevgilim Clementine* 26, 112
- Shakespeare, William 31, 70, 119, 120, 132, 133,
136, 143, 248, 249, 250, 295, 308
- Shane* (Stevens) 25, 26
- Shingeki tiyatrosu 120
- Shinobu Hashimoto 47, 273
- Shintō 56, 67, 117
- Shklovsky, Viktor 125
- Shōwa dönemi 11
- Shūichi Katō 33, 34, 41, 73, 107
- Shūji Terayama 19
- Silver, Alain 25, 39, 219, 220
- Silverstein, Norman 22, 39
- Simenon, George 88
- Sivil İstihbarat ve Eğitim Bölümü (SİEB) 73
- Sjöström, Victor 30
- Skandal* 12, 75, 77, 78, 87, 95, 106, 138, 264
- Smith, Henry Dewitt 32, 35, 37, 41, 42, 44, 68, 107,
218, 219, 220
- Smith, Robert 35, 44
- Spielberg, Steven 17, 263, 295, 297, 298, 299, 300
- Stevens, George 23, 39
- Straub, Jean-Marie 45
- Strayer, Joseph 57, 69
- Stroheim, Erich von 30
- Sturges, John 27, 30, 40, 303
- Suç ve Ceza* (Dostoyevski) 128
- Sumi-e 54, 157
- Susumu Fujita 14, 48, 56, 64, 77, 204, 297
- Suzuki, D. T. 45, 68, 115, 135, 141, 143, 219, 220
- Tadao Satō 26, 34, 38, 73, 74, 108, 143, 179, 221,
260, 277, 292
- Taira 61, 117, 287
- Taisho dönemi 231, 260
- Takao Saitō 224
- Takashi Shimura 14, 24, 56, 59, 77, 78, 80, 83, 87,
88, 90, 97, 99, 114, 122, 149, 155, 185, 189,
198, 264, 297
- Takeda Shingen 47, 240
- Takeo Yazaki 35, 41
- Taksi Şoförü* (Scorsese) 98
- Taoist 117
- Tatsuya Nakadai 171, 175, 186, 207, 239, 241, 249
- The Bad Sleep Well* 9
- The Go-Between* (Losey) 122
- The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford) 113
- The Searchers* (Ford) 113
- The Tale of Genji* 51
- The Tale of the Heike* 51, 141, 254
- Tokugawa dönemi 26, 32, 57, 137, 184, 197, 205,
208, 240, 297, 304
- Tokugawa Dönemi 184
- Tokugawa Ieyasu 112, 184, 239, 240
- Tora! Tora! Tora! (Fleischer) 18, 223, 224
- Toshirō Mifune 14, 23, 24, 75, 76, 78, 80, 83, 87,
89, 112, 121, 122, 130, 132, 133, 134, 148, 150,
161, 162, 170, 173, 188, 195, 197, 198, 204,
208, 209, 218, 239, 297, 302
- Toyotomi Hideyoshi 184
- Troçki, Lev 146, 147
- True Grit* (Hathaway) 25

- Tucker, Richard 57, 69, 179
 Turgenyev, Ivan 232
 Tyler, Parker 121, 142
- Ugetsu Monogatari (Mizoguchi) 182
 Ulusal Politikamızın Temelleri (Eğitim Bakanlığı) 72
 Üç Kuruşluk *Opera* 96
- Vadim Ne Kadar Yeşildi* 112, 113
Vahşi Belde 25, 26, 27, 129, 302, 309
 van Gogh, Vincent 28, 269, 270, 272, 291
 Vernon Young 22, 39
 Vertov 147
- Ward, Robert 24, 32, 41, 217, 221
 Wayne, John 24
 Welles, Orson 51, 70, 122, 308
 Wilson, George 34, 41, 220
 Wolff, Barbara 216, 221, 254
- Yakuza 82, 83, 84, 85, 86, 87, 199
 Yamaga Sokô 184
Yarını İnşa Edenler 17, 38
 Yasujirô Ozu 181
Yedinci Mühür (Bergman) 20
- Yedi Samuray* 9, 13, 24, 25, 26, 28, 39, 50, 61, 87, 95, 113, 114, 116, 128, 148, 151, 156, 158, 159, 183, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 195, 196, 197, 202, 206, 208, 214, 220, 231, 233, 242, 246, 262, 272, 282, 283, 291, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308
 Yeni Dalgâ yönetmenler 230, 254
 Yôjimbô 9, 25, 26, 27, 70, 113, 114, 158, 160, 169, 182, 183, 197, 198, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 209, 214, 218, 245, 262, 268, 300, 301, 303, 304
 Yonki no kai 223
 Yoshio Inaba 189
 Yukitoki Takigawa 77
Yüksek ve Alçak 9, 12, 88, 91, 96, 129, 137, 146, 148, 160, 161, 162, 164, 165, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 177, 178, 205, 232, 252, 273, 304, 305
Yurttaş Kane 51, 97, 122, 244
- zaibatsu 72, 107, 160, 162, 165
 Zeami 44, 54, 68, 69, 75, 108, 133, 134, 143, 219
 Zen 15, 40, 44, 45, 68, 82, 115, 116, 117, 118, 125, 135, 141, 143, 182, 185, 219, 220

PFX

10000



85

PFX 38

NO-3



Stephen Prince

SAVAŞÇININ KAMERASI

Akira Kurosawa Sineması

Akira Kurosawa bütün zamanların en büyük yönetmeni sayılır. Ona Japon sinemasının kralı demek abartma olmaz. 1981'de yazdığı biyografisinde, "benden sinemayı çıkarın geriye bir hiç kalır" diyerek belki de kendisi ile ilgili en güzel tanımı yapmıştır. Biz de bu tanımlamayı tersine okuyalım, sinemadan Kurosawa'yı çıkarın geriye az bir şey kalır.

Yaşamı boyunca neredeyse sanatın bütün dallarıyla ilgilendiyse de, yaratıcılığının gerçek zirvesine sahne sahne düzenlediği planlarla, çekim öncesi olduğu kadar çekim sonrası çalışmalarındaki titizliği ile çıkmıştır. 6 Eylül 1998'de 88 yaşındayken Setagaya, Tokyo'da öldüğünde bize otuzun üzerinde film bıraktı.

Sugata Sanshiro(1943) • Rashomon (1950) • Budala (1951) • Yaşamak (1952)
• Dersu Uzala (1975) • Ran (1985) en bilinenleridir.

FİLMOGRAFI

Akira Kurosawa Tarafından Yönetilen Filmler

1940'lar

- Sugata Sanshiro(1943)
- The Most Beautiful (1944)
- Sanshiro Sugata Part Two (1945)
- The Men Who Tread On the Tiger's Tail (1945)
- Those Who Make Tomorrow (1946)
- No Regrets for Our Youth (1946)
- One Wonderful Sunday (1947)
- Drunken Angel (1948)
- The Quiet Duel (1949)
- Stray Dog (1949)

1950'ler

- Scandal (1950)
- Rashomon (1950)
- Budala (1951)
- Yaşamak (1952)
- Yedi Samuray (1954)
- I Live in Fear (1955)
- Throne of Blood (1957)
- The Lower Depths (1957)
- Gizli Kale (1958)

1960'lar

- The Bad Sleep Well
- Yojimbo (1961)
- Sanjuro
- High and Low
- Kızıl Sakal (1965)

1970'ler

- Dodes'ka-den (1970)
- Dersu Uzala (1975)

1980'ler

- Kagemusha, (1980)
- Ran (1985)

1990'lar

- Düşler (1990)
- Agustos'ta Rapsodi (1991)
- Madadayo (1993)

www.kabalcı.com.tr

ISBN 978-605-5272-37-1



9 786055 272371

40 TL

www.kabalcıyayinevi.com

