AFASİNEMA

Akira Kurosawa

Aldo Tassone



ALDO TASSONE

AKİRA KUROSAWA

AFA
YAYINLARI

Sinema Kitapları : 3
AFA Yayınları : 11

Ekim, 1985

Bu çevirinin yayın hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.

Çeviren: AHMET T. ŞENSILAY

Dizgi - Baskı: Kent Basımevi

Kapak ve Fotoğraf Baskısı: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş. Çatalçeşme Sok. 46/4 Cağaloğlu - İST.
Tel. : 526 39 80

İÇİNDEKİLER

Talihli bir adam 7

Oluşan bir kişilik:
Sugata Sanshiro 21

Sansürün ilmekleri arasında:
En Güzel 33

Kurosawa'nın samurayları:
Kaplanın Kuyruğunda 37

Japon sıfır yılı:
Gençliğime Hayıflanmıyorum 40

Kurban edilmiş bir kuşağın alaya alınmış düşleri:
Harika Bir Pazar 51

Bir bilinç aydınlığı:
Sarhoş Melek 57

Kayıp köpek kuduruyor:
Kuduz Köpek 68

Melodram eğilimi:
Sessiz Düello, Skandal,
Canlı Bir Varlığın Kroniği 76

Gerçek herkese göre değişir mi?
Rashômon 86

Başka bir dünyadan bir öykü:
Budala 100

Yaşam bana geri verilseydi:
Yaşamak 114

"Armağanınızı kabul ediyorum":
Yedi Samuray 129

Kötülük yolları:
Örümceğin Şatosu 145
İnsanlık durumuna ağıt:
Ayak Takımı 157
Safkan bir macera:
Gizli Kale 165
Bir şiddet parodisi:
Yojimbo, Sanjuro 171
Yeni yönetici sınıf:
Ahmaklar Barış İçinde Uyuyor 186
Cennet ve cehennem:
Gökyüzüyle Cehennemin Arasında 194
Doktor Kızıl Sakal'ın kliniği:
Kızıl Sakal 201
Özyaşamda bir kesinti 208
Tokyo gecekonduları:
Dodes'caden 211
Tayga adamı:
Dersu Uzala 217
Takeda klânının gözkamaştırıcı çöküşü:
Kagemusha, Ran 226
Güçlü bir sinemacılık 235
Filmografi 251

Talihli bir adam

Kagemusha'yı çekmeye başlamadan önce zorunlu bir bekleme dönemi geçiren Kurosawa, bu aradan yararlanarak anılarını yazdı. Doğal bir zırhın içine saklanarak yaşam öyküsüne her türlü dıştan karışmayı engelleyen bu anlatıdaki gizemli ve nesnel ergenlik deneyimlerinin etkileyici iç çatışmalarını, okumadan imgeleyebilmek çok güç. Bu otobiyografinin üçte ikisi gelişim yıllarına, yani 1910-1940'lara ilişkin. Japon sinemasının imparatoru —platodaki uzlaşmaz tutumu ve yapımcılarla ilişkileri dolayısıyla yurttaşlarınca böyle adlandırılmıştır— düşünülebilecek en kırılgan insandı. Samuray bir babadan gelmese, görsel sanatlara düşkün, aydın bir ağabeyi ve resime olan eğilimini özendirerek geliştiren bir öğretmeni olmasa, Akira Kurosawa hiçbir zaman Kurosawa olamazdı. İlk filmlerini yazdıklarının ışığında yeniden gözden geçirdiğimizde yazarın bazı kişilere olan sevecenliğini, belli temalara sık sık geri dönüşlerini ve hatta —Proustvâri bir deyişle söyleyecek olursak— "Bir sanatçının düşgücü zenginliğinin kaynağı ve gürlüğü, anılarının güçlülüğünden kaynaklanır" deyişinin gerçekliğini daha iyi kavrayabiliyoruz.

Sinema düşkünü ve samuray bir baba

1910 martında Tokyo'da doğan Akira Kurosawa, yedi kar-

deşin sonuncusuydu. Annesi Osakalı tüccar bir aileden geliyordu. Ülkenin kuzeyindeki Tohohu civarından gelen babası (ki Hokkaido adası halkı, boylarının uzunluğu ve geleneklerine olan düşkünlükleri ile ünlüdür) uzun bir geçmişi olan samuray bir aileye mensuptu. Kurosawa ailesinin kurucusu olan Jirisaburô, imparatorluk erkinliğine karşı başkaldıran ve 1062 yılında Zenkunen savaşında ölen ünlü bir kuzeyli samurayın —Abe Sadato'nun— üçüncü çocuğuydu. Toyoma İmparatorluk Akademisini bitiren baba Kurosawa savaş sanatı hocalığı yapıyordu ve kendini spora adamış bir adamdı. "Japonya'nın ilk yüzme havuzunu yaptırttı ve beyzbolun Japonya'da yaygınlaşmasını sağlayabilmek için didinip durdu."

"Coşkulu bir eylemci" olan bu mücadeleci adam, ciddi ve uzlaşmaz bir öğretmendi. Onun Spartavâri yöntemleri tüm oğullarının, ama özellikle "yeterince uyanık olmayan", "kibar ve aşırılıklara uysalca boyun eğen" en küçüğünün üzerinde silinmez izler bırakmıştır. Küçük oğlunun çıtkırıldım bünyesini güçlendirmek için babası ona çok sert bir günlük çalışma düzeni koymuştu. Gün doğmadan kalkıyordu. Daha sonra günlük eskrim dersi için (genç çocuğun gerçek bir tutkuyla sevdiği "Kendo" sporu) Ochiai salonuna dek tek başına bir saatlik yürüyüş yapıyordu. Bu çalışmayı kısa bir meditasyon izliyordu. "Tüm yaşamsal akışlarımızı midemizin üzerinde toplayabilmek zorundaydık." Genç öğrenci geri dönerken düşüncelerini toparlayabilmek için Hachiman tapınağında duraklıyordu. Geçmiş yaşamını kafasında canlandıran Kurosawa hiçbir olumsuz yargıya ulaşmıyor; her şeye karşın o döneme göre alışılagelmiş olmayan hiçbir şey yok çünkü. Şu gözlemi yapmakla yetiniyor: "Okula gitmek üzere üstümü başımı toparlamaya eve yollandığımda, güneş ufuktan yükselirken, o içinde bulunduğum andan itibaren geçecek olan günümün, yaşıtım olan çocuklarınkiyle tıpatıp aynı olduğunu düşünürdüm; hiç de hoşnutsuzluk duyduğumu söyleyemem. Buna gizli bir doygunluk, hatta bir tür boşluk, hiçlik duygusu bile denebilir."

Öğrenci Akira'nın uzun günü ancak gecenin ilerlemiş saatlerinde bitebiliyordu: özel olarak alınan bir güzel yazı —kaligrafi— dersinden sonra aile yuvasına dönebilirdi. Bu bilgilerin ışığında Kurosawa'nın bazı filmlerindeki eğitici tavrını ve geri dönüşlerini gözlemek pek de şaşırtıcı değil; hemen bunun yanısıra kişilerinin özellikle kararlı ve yılmaz bir dayanıklılıkla, olağanüstü bir kendilerine egemen oluşla ve engeller karşısında sarsılmayan bir irade gücüyle biçimlendiklerini de gözlemleyebiliriz.

Doktor Kızıl Sakal'ın (aynı adlı filmin suratsız başrolü) kişiliğinde sert bir savaşçı görünümünün altında gizlenen altın kalpli bir savaş sanatları hocasını görürüz. "Başka türlüymüş gibi görünse de ailemin en duygulu kişisi babamdı aslında. Yorulmak bilmez bir direnç simgesi olan tatlı annem ise, onun tam tersine, gerçekçiydi." Çocuklarına kış ortasında bile keçe çizme giymeyi yasaklayan bay Kurosawa diğer alanlarda sınırsız bir açık görüşlülük sergiliyor ve çocuğunun kişiliğinin biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynuyordu. "Çağdaş yaklaşımlara karşı gösterilen en küçük ödüncü tutumun dahi eğitim kuruluşları ortamında güvensizlik ve kuşku uyandırdığı bir çağda bile, babam, bizi düzenli olarak dönemin en ünlü sanatçılarını görebilmemiz için sinemaya ve müzikhollere götürmekten geri kalmadı. Yeni gelişen görsel sanatların tüm ekinsel ve eğitsel değerini sezgileriyle kavrayabilmişti." 1910'lu yıllarda Tokyo'da en yaygın biçimde gösterime sunulan filmler o ünlü Amerikan "dizi"leriydi. Genç Akira'nın sinemaya ilişkin unutamadığı ilk anılarından biri, geri planda Alaska'nın buzlu zemininin sergilendiği bir görüntüydü: yağız, sert ve korkusuz bir William Hart (Thomas Ince'in üne kavuşturduğu bir aktör). "Ten kokusuyla birleşen enerjik ve güçlü bir espriyi anımsıyorum." Demek ki Kurosawa'nın maceraya ve yiğit karakterli kişiliklere olan yadsınamaz tutkusunun kökenleri çok gerilere, Ford'un henüz küçük bir çocuk olduğu yıllara kadar eskiye götürülebilecektir.

Üç "kılavuz"

"Yaşamımın keskin dönemeçlerinde, yolumun beni iyiye ve güzele götüren insanlarla kesişmesi gibi büyük bir şansım oldu. Hiç kimse benden daha talihli olamaz." Birçok karşılaşmamızdan birinde, 1971'de Kurosawa'nın bana söylediği ve gizemli bir hâleyle çevrili bu sözler, anılarında da çok geniş ve ayrıntılı bölümler halinde açımlanmıştır. Kurosawa bu kılavuzları, "benim unutulmaz gizli güçlerim" biçiminde adlandırıyor. İlk kılavuzu olan bay Tachikawa, yenilikçi görüşler taşıyan bir resim öğretmeniydi. Sınıfa ilk kez ödev verdiğinde, "nasıl hoşunuza giderse öyle resim yapın" demişti. Yapılan resimlerin düzeltilmesi sırasında bay Tachikawa resimleri teker teker tahtaya asıp, çizen öğrencileri çağırmaya başladı. "Sıram geldiğinde tüm sınıf kıkırdamaya koyuldu." Çocuklar modelleri "tiksinti uyandıran bir zevkle, maymunlar gibi taklit etmeye öylesine alışmışlardı ki", Akira'nın kâğıdını bezeyen renkli lekelerden hiçbir şey anlamamış ve bunları saçma-sapan bir karmaşa olarak değerlendirmişlerdi. "Bay Tachikawa öfkeli bir bakışla sınıfta sessizliği sağladı ve hemen ardından da resimlerime övgüler sıraladı. En yüksek notu ben aldım ve böylelikle de o güne dek neredeyse iğrendiğim okulumu yeniden sevmeye başladım." Akira kendine güvenini yeniden kazandı ve yeteneğinin bilincine vardı. Orta öğrenimini tamamladıktan sonra da kendisini resime adayacaktır.

Diğer iki kılavuzu ise ağabeyi Heigo ile sınıf arkadaşı, geleceğin senaryo yazarı Keinosuke Uegusa olacaktır. (Kurosawa otobiyografisinde annesiyle kızkardeşlerine kıyasla bu iki kişiden çok daha fazla söz eder ve onların kişiliklerinin kendisini ergenliğinde dahi etkilemeyi sürdürdüğünü söyler. Belirleyici olan da budur.) Akira ile Keinosuke arasındaki ilişkiler basit bir dostluğun çok ötesindeydi; bu ayrılmaz ikili bay Tachikawa'yı sık sık ziyaret ederdi, her ikisinin de ortak bir diğer tutkusu ise edebiyattır.

Uegusa, Donald Richie aracılığıyla bizlere seçkin bir tanıklıkta bulunuyor: "Akira sınıf başkanı olduğunda bile hiçbir zaman, hani o tüm ödülleri toplayanlara özgü çokbilmişlik havasına girmedi. Doğal, kendiliğinden bir saygınlığı vardı ve hiç kimsenin alınganlığına yol açmadan kitleyi yönetmeyi biliyordu. Üçkâğıtçılığı ve namussuzluğu alabildiğine aşağılamıştı." Ama hiç kuşkusuz ergenlik döneminin asıl "kılavuzu", genç yaşına karşın belirgin bir olgunluğa erişmiş olan Heigo'dur. ("Aramızda yalnızca dört yaş vardı, ama sanki benden on yaş büyük gibiydi.") Göz kamaştırıcı, töretanımaz, çok kültürlü bir genç olan Heigo, babalarının eğitiminin alabildiğine katı etkilerini ılımlılaştırabiliyordu. Çekingen ve yapısal olarak gözalıcı başkaldırılarda bulunabilmekten uzak olan küçük erkek kardeşine omuz verdi ve aile ortamının dayatmalarına karşın ilk yol alışlarında ona yardımcı oldu. Akira lise öğrenimini o zamanki programda bulunan askerlik dersi dışında tamamladı. Bu durum, savaş sanatı hocasının hiç de hoşuna gitmemişti. "Gençliğimden kaynaklanan tüm başkaldırımı askerlik hocama yöneltmiştim. Onun tüm çabalarına karşın ne tüfeği doğru-dürüst taşıyabildim, ne de bir tek el ateş edebildim." Akira on sekiz yaşına geldiğinde üniversiteye gideceğine öğrenimini yarıda bıraktı ve kendisini tümüyle resime adadı. Heigo'nun Tokyo'nun en gözalıcı semtlerinden birindeki evinde kalıyordu. "Nice kuşaklar önce, eski zamanların halk ozanlarına esin kaynağı olmuş gibi bir yerdi." *Aşağı Tabaka*'nın ve *Dodes' Caden*'ın gelecekteki yazarı, çevresinde bulunan halkla canlı iletişim içerisinde "roman kişilikleri" tanıyarak imgelemini zenginleştiriyordu.

Evrensel bir merak

Heigo'nun olumlu etkileri, ünlü sinemacının geleceği için iki açıdan çok yararlı oldu: resim ve edebiyat. Heigo'nun

koruyuculuğu altında Kurosawa, büyük Rus yazarlarını keşfetti: Dostoyevski'ye yönelik derin içsel tutkusu bu döneminde yükseldi. Bu anlamda Kurosawa'yı Heigo'nun yarattığı dahi söylenebilir. "Sinemacılık alanında tek rehberim Heigo'ydu. Onun önerdiği tüm filmleri bir bir gördüm." Heigo'nun eşsiz bir mesleği vardı: "benshi", yani "sessiz film" anlatıcısı. Böylece genç Akira, ağabeyinin çalıştığı sinemalara bedava girebiliyordu. Bu rastlantısal talihinden alabildiğine yararlanmayı bildi. Anılarının bir bölümünde yer alan ayrıntılı film listesini okuduğumuzda 1920 ile 1934 yılları arasında genç Akira'nın yüzden fazla eseri izleyebildiğini görüyoruz ki bunların büyük bir çoğunluğunu sinemanın klasikleri oluşturuyordu. Vidor, Borzage, Griffith, Stroheim, Chaplin, Keaton, Lubitsch, Sternberg, Ford, Wyler gibi Amerikalıları (ki dış dünyaya en iyi dağıtılan filmler Amerikan filmleriydi); Epstein, Dulac, Man Ray, Feyder, Clair, Renoir ve Gance gibi Fransızları (ki Gance'ın *Tekerlek*'i —La Roue— genç öğrencinin üzerinde unutamadığı bir şok etkisi yaratmıştı); Wiene, Lang, Lupu-Pick, Murnau, Pabst, Dupont gibi Almanları; Dreyer ve Sjöstrom gibi İskandinavları; Bunuel gibi bir İspanyolu; Eisenstein, Pudovkin ve Dovjenko gibi Rusları bu dönemde izleyip tanıdı. Bunların yanında Japon sineması, o sırada son kerte zayıftı ve Cyrano de Genina'nın dışında İtalyan sineması diye bir olay henüz yoktu. Böylelikle genç Kurosawa aralarında kendilerine çok şeyler borçlu olduğu Eisenstein, Sternberg, Stroheim, Lang, Ford ve Renoir gibi en önemli yönetmenlerin yapıtlarını görebildi. (Ford ile Renoir onun en beğendiği sinemacılar olmuştur.)

Evet, Kurosawa henüz on sekiz yaşındayken resmi yeğledi; bu tutumu üniversite öğreniminden kaçmaktan çok öte, açığa vurulan kesin bir iç eğiliminin somutlaşmasıydı. Genç adam, Gorki'nin deyişiyle bu "özgürlük üniversitesi yılları"nı "sinema, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi birçok konuda zemin yoklamak için denedi, durdu." "Hiçbir ayırım yapmadan tüm Japon ve yabancı klasikleri okuyup duruyordum." Belki de Kurosawa'nın kendi kendisini

yetiştiren seçmeci oluşumunun altında yatan şey bu yansız yaklaşımdır. Doymak bilmez bir öğrenme tutkusu ve evrensel bir ilgi alanı vardı: Tessai, Urozu, Taiga (üç ünlü japon peyzaj ressamı) gibi Cezanne ya da Van Gogh'dan da zevk alıyor, Heike Monogatari (XIII. Yüzyıl klasik Japon yazarı) ile Macbeth'i aynı hazla okuyor, Nô'nun soyut temalarının yanısıra Schubert ve Haydn dinliyor, Ford ve Renoir'ı izliyordu. Kurosawa için kültürün sınırı yoktu. Onun için yaşamsal bir gereksinme niteliğindeki bu çok yönlülüğü, ancak Batılılara özgü cehaletimiz, egzotiklikle suçlayabilirdi. "Benim kuşağımın insanları, Japon ya da Batılı diye ayırmadan tüm klasikleri okudular. Bu bizler için son kerte olağandı. Bana zaman zaman yöneltilen "Batıcılık" yakıştırması hiç de benim sorunum değil; bu sizin kendi sorununuz. Ben kendimi dünya yurttaşı sayıyorum."

Resimlerinden birinin Nitten sergisine kabul edildiği 1928 yılında Kurosawa ayrılmaz arkadaşı Uegusa ile birlikte "Proleter Sanatçılar Birliği"ne katıldı. Bu, Marksist eğilimli, yasadışı bir örgüttü. Daha sonraları, "hiçbir zaman inanmış bir komünist olmadım" diye yazacaktır. "Eğer o topluluğa katıldıysam, bu yalnızca onların o dönemde varolan en radikal örgüt olmalarındandı. Benim görevim örgütten olmayan kişilerle ilişkiler oluşturmaktı. Ama polisin baskıları öylesine yoğundu ki, birçok kez görüşeceğim kişiler sözleştiğimiz yerlere bile gelmediler." Giderek büyüyen mali zorluklar ve oldukça uzun süren bir hastalık Kurosawa'nın bu tehlikeli devrimcilik girişimini çabucak bırakmasına yol açtı. Bu döneminin bir yansımasını *Gençliğime Hayıflanmıyorum*'da bulabiliyoruz.

Tehlikeli bir dönemeç

Sesli sinemanın başlaması "benshi"leri (yorumcu-anlatıcı) işsizliğe mahkûm etti. Bu, Heigo için güç günlerin haberci-

siydi. "Greve önderlik eden ağabeyim tüm varlığı ve ruhuyla kavgaya atıldı. Savaşın yitirildiğini görünce de bir akşam bir daha geri dönmemek üzere dağa çıktı. Otuz yaşını geçtikten sonra kendisini öldüreceğini sık sık yinelemişti bana. Kötümser bir yaşam felsefesine kapılmıştı. Ona göre insanoğlunun her türlü çabası, anıtsal bir sunağın üzerinde yapılan bir dansla kıyaslanabilirdi." Japonya'da bu tür efsanelerin son derece yaygın olmasına karşın yine de Heigo'nun intiharı Akira'nın üzerinde ezici, örseleyici bir etki yaptı. "Otel odasına girip de kanlı bir çarşafla örtülmüş cesedi görünce sanki felç inmişçesine donup kaldım. Babamın bir arkadaşı bana, "orada öyle kazık gibi dikilmiş, ne duruyorsun?" diye bağırdı. Ölü gövdeyi giydirmek gerekiyordu. Ne yapacaktım? Gözlerim ağabeyimin cansız gövdesine takılıp kalmıştı. Biz aynı kandandık ve bu kan da damarlardan akıp gitmişti. Yerini hiç kimsenin dolduramayacağı varlık ölmüştü işte! Bundan böyle ne yapacaktım?" Birkaç yıl sonra Heigo'nun arkadaşı olan seçkin bir "benshi" Akira'ya şöyle diyecekti: "Sen ağabeyinin neredeyse tıpkısısın; ama o ne denli negatif idiyse, sen o denli pozitifsin." Bu görüşe takılan ünlü yönetmen, şöyle yorumluyor: "Bu adam hiç kuşkusuz benim, ağabeyime kıyasla çok daha kıyıcı bir mizacım olduğunu söylemek istemişti. Bense, pozitifi ağabeyim olan bir filmin negatifi olduğumu düşünmek istiyordum."

Kurosawa yirmi beş yaşına geldiğinde yeni bir girdaba kapıldı. Resim öğrenimine ayırabildiği sınırlı zaman (yaşamını kazanmak için aşk romanlarına ve mutfak kitaplarına resimler yapıyordu), ona göre, bir sanatçı ressamın bütünsel olarak yetişmesi için vazgeçilmez olan "nesnelerin yansız bir bireysellikle gözlenebilmesi"ne yetmiyordu. Bu profesyonel tatminsizliklere yeni ailevi acılar da eklendi. İkinci ağabeyinin de ölümünden sonra Akira, ailenin hayatta kalan son erkek çocuğu olarak kendisini anababasına ve ablalarına karşı sorumlu görmeye başladı. "Tehlikeli bir dönemeçteydim. Babam soğukkanlılığımı yi-

tirmememem için sürekli telkinde bulunuyor, hiç durmadan 'sonunda yolunu bulacaksın' diye yineliyordu. Bu sezginin nereden kaynaklandığını bilemiyorum, ama aslında bütünüyle haklıydı. 1936 yılında bir gün gazetede bir ilan gözüme çarptı: sinema stüdyolarına yönetmen yardımcıları aranıyordu. Tercih yapabilmek için "Japon sinemasının eksikleri, bunların nedenleri ve çözümleri" üzerine bir yazı istiyorlardı. Bizim sinemamızın durumu hakkında bir yorum yapabilmek için yeterince yabancı film görmüş, yalayıp yutmuştum. Birkaç sayfa yazıp Photo Chemical Laboratory stüdyolarına yolladım. Kısa bir süre sonra görüşmeye çağırıldım. Sınavı yapacak olanlar arasında yönetmen Kajiro Yamamoto da vardı. Nitekim kendisi daha sonra yaşantımdaki en büyük öğretmenim olacaktı." Kuşkusuz adayın eşi görülmemiş sinema kültürü seçicileri derinden etkiledi. "İyice düşündüğümde anlıyorum ki" diyor Kurosawa, "tüm bu yıllar boyunca yaptığım bütün işler beni yazgım olan bu işe sürüklemişti. Edebiyat, resim, müzik, tiyatro... büyük bir tutkuyla öğrendiğim ne varsa beni sinema sanatına yöneltiyordu. Ben pek bilincinde değildim ama, aslında en üst düzeyde bilgili olan adaymışım meğerse."

En büyük öğretmen

Özünde bir araştırma enstitüsünden başka bir şey olmayan PCL (Photo Chemical Laboratory) giderek bir prodüksiyon merkezine dönüştü. Burası kendisini yönetme sanatına adamak isteyenler için, o, dönemin en ideal ortamıydı. "Genelde hemen tüm yöneticiler gençti. Bu nedenle de ortam fıkır fıkır kaynıyordu. PCL yönetmenlerince —Yamamoto, Naruse, Kimura, Fushimizu— yapılan filmler, sıradan yapımlarla kıyaslandıklarında esinlenmelerdeki taze

soluklulukları ve anlatım biçemlerindeki keskinlikleriyle hemen ayırdedilebiliyorlardı. O ortamda gelişen oluşumum ve biçimlenmem, benim için çok değerli olmuştur." Kurosawa okulun ve profesyonel eğitimin tümüyle ayrıntı olduğuna inanan sinemacılardan değildi. "Bir filmin yapımının tüm aşamaları en ince ayrıntılarına dek bilinmezse iyi bir yönetmen olunamaz. Yönetmen, cepheye yollanan bir subaya benzer: her birliğe ayrı ayrı kumanda edemiyorsa hiçbir zaman operasyonların tümünü bir bütünlük içinde yönetemeyecektir."

Vasat düzeydeki yönetmenlere asistanlık yaparak aldatıcı birkaç deney geçiren Akira Kurosawa en sonunda 1936'da "Yamamoto grubu"na girmeyi başardı. "Onunla birlikte çalışmak, yüce dağların doruklarına ulaşmak gibi canlandırıcı ve diriltici bir şeydi. Bitmek-tükenmek bilmeyen bir enerjisi olan ve çevresine tam bir güven duygusu telkin eden olağanüstü bir adamdı. Onunla birlikte çalışmak, gerçek bir bayramdı." Elbette ki öğrenci, hocasının tüm kusurlarını, özellikle de kendisini, savaş yılları boyunca saygınlığını zedeleyici propaganda filmleri çevirmeye zorlayan tutuculuğunu sessizce görmezlikten geldi. İçindeki ezikliği ancak 1946 yılında Toho sendikası için çevirdiği bir propaganda filmiyle onarabilecekti. Ünlü bir senaryocu ve aktörleri yönetme sanatı hocası olan Kajiro Yamamoto sinemanın temel direklerinden biri değildi ama mesleğini ve onu öğretmeyi iyi biliyordu. Ekibini film yapımının değişik evrelerinde görevlendirmekten ve hatta başta ilk senaryocusu olan Kurosawa olmak üzere onlara filmlerinin belli sahnelerini yönetip çekme sorumluluğunu vermekten kaçınmadı. Bu uyumsuz ve huysuz yönetmenin başeseri olan ve Tohoku köylülerinin yaşamları üzerine çekilmiş yarı belgesel *At* filminde bile böyle oldu. Yamamoto, daha sonraları Richie'ye, "Baş asistanıma bütünüyle güvenebileceğimi biliyordum" diyecektir. "Her şeyi gayet açık-seçik ve kesin doğru olarak görebiliyordu. Ona montaj tekniklerini gösterdiğimde her şeyi hemencecik kavrayıverdi. Biçim olarak olduğu kadar fon açısından da çar-

pıcı bulduğum senaryolarını birbiri ardından yazmasını istiyordum. Metodik bir uygulamaya ilişkin herhangi bir ipucu vermeyen bu senaryolar ansızın patlak veren bir esinlenme coşkusu gösteriyorlardı. Kurosawa'nın, doğuştan gelen ve herkesçe de çok doğalmış gibi algılanan bir sinemacılık yeteneği vardı."

Bir senaryodan ötekine

Kurosawa öğretmeninden, 1941'de "Sahneye koyucu olmak açısından umutsuzluk savaşı" diye adlandırdığı savaşın ilk yılında ayrıldı. (Geçerken hemen belirtelim ki radikal açıdan hocasıyla zıt bir yönelişe girecektir: Yamamoto denizcilerin yengilerini öven *Denizlerde Savaş* adlı bir film çekerken eski asistanı ise konuya *Sugata Sanshiro'nun İç Kavgaları*'yla yaklaşacaktır.) Bir solukta yazdığı senaryolar yapımcıların hoşuna gidiyor ve hatta ödüller bile alıyordu, ama yazar bunların filme çekilmesini önerdiğinde aşılmaz iki engele çarpıyordu: kuşku ve sansür. Prodüktörler en güzel yapıtlarını çekmecelere kaldırıyorlar (*Her Şey Sakin* ve kendilerini tüm varlıklarıyla görevlerine adayan bilimsel araştırmacıların öyküsü olan *Kar* gibi) ve başka yönetmenlere macera filmleri çektiriyorlardı. 1942'de Fushimizu ve Satsuo Yamamoto, Kurosawa'nın senaryolarıyla genç havacıları konu alan iki film çektiler. Rus-Japon savaşı sırasında Mançurya'da olup bitenleri konu alan *Düşman Hatlarının Gerisinde Otuz Bin Kişi* ancak 1956'da çekilebildi. Savaş yılları döneminde bu genç senaryocunun yeteneklerinden kuşku duyan prodüktör Morita, daha sonraları "Bu benim hayatım boyunca yaptığım en büyük hataydı" diyecektir. Bunun üstüne sansür daha da bağışlanamaz bir hata yapacak ve Kurosawa'nın o dönemde yazdığı senaryoların tartışmasız en ilginci olan *Larıma Tapınağında Bir Alman*'ın çekiminin gerçekleşmesini engelleyecektir

Senaryo, konusunu, Bauhaus'un kurucularından biri olan ve Japon mimarisinin biçim güzelliğiyle büyülenerek 1939'da Almanya'yı terk edip belirsiz bir zaman için ortalıktan kaybolan ünlü mimar Bruno Taut'un bireysel macerasından alıyordu. Mimar Taut, doğu ile yüzyüze geldiğinde tıpkı ressam Kurosawa'nın Batı'yla yüzyüze geldiğinde sergilediği tepkileri duyumsamıştı. Bir Avrupalı tarafından keşfedilen antik Japon uygarlığının, Batı özenticiliğine tepki duyan bir Doğulu tarafından anlatılması, Kurosawa'nın ilk büyük yapımı için düşlerini kurduğu bir tasarımdı. Ne var ki o çağ, böylesi ekinsel alış-verişlere elverişli değildi.

O dönemin militaristlerinin dar kafalılıklarını gösterebilmek için Kurosawa bir anısını anlatır. *En Güzel* adlı senaryosunda (savaş sırasında genç bir gönüllüler grubunun öyküsü) şöyle bir replik varmış: "Hangarların kapıları kollarını açmış, genç kızları bekliyor." Bu tümce sansürcüler tarafından çizilerek diyalogdan çıkartılmış. Çünkü bürokratlara göre "kapı", vajinayı simgelermiş! Olayı yorumlayan Kurosawa, "İşte çırılçıplak ve son kerte açık bir cinsel patoloji örneği" diyor ve ekliyor: "Zamanının önyargılarının kurbanı olmuş bir bürokrattan daha kötü bir şey yoktur. Savaşın sonuna doğru birkaç dostla bir anlaşmaya vardık. Eğer korktuğumuz şey gerçekleşir de İmparator ulusal harakiri yapılmasını önerir ve telkin ederse, kendimizi öldürmeden önce İçişleri Bakanlığındaki tüm sansürcüleri gebertmeye ant içtik." Bugün dahi sansürcüleri ve bürokratları çağrıştıran en küçük bir sözcük bile Kurosawa'nın yüzünü ekşitmesine yetmektedir. Memurların at gözlüklü kavrayış biçimlerine yönelik öfkesini de *Yaşamak*'ta haykırmıştır.

İşlevi, yaşamaya çabalamak olan bir sinema

Böylesi bir ortamın ancak pek ender olarak başeserler üretebilmesine olanak vermesi şaşırtıcı olabilir mi? *Sugata*

Sanshiro bir *Ossessione* (Visconti'nin ilk filmi; o da aynı yıl çevrilmiştir) olamamıştır ama, genç Kurosawa'nın ilk adımlarını etkileyen koşulların Mussolini İtalyası'ndakilerden bile çok daha bunaltıcı olduğunu unutmamak gerekir. Tarihçi Anderson ve Richie, "1942'den itibaren Japon sinema endüstrisi, başka hiçbir yerde bir eşi daha görülmedik biçimde sıkı sıkıya ülkeye egemen olan güçlerin eğilimlerinin güdümüne girdi" diye yazıyorlar. "Milli Eğitim Bakanlığı, zararlı olabilecek etkilerinden arındırmak gerekçesiyle tüm film yapım şirketlerini bünyesinde eritti. Silah altına alınmayan tüm öğrencilere istek ve tutkularını doyuma ulaştırabilecekleri tek çözüm olarak savaş endüstrisi içinde rol üstlenmek kaldı. Filmlerin bireysel başarıları, aşkı ve eğlenceyi konu almaları düşünülemezdi; tam tersine, 'kutsal Japon halkının olağanüstü yüksek karakteri', sadakat, aileye düşkünlük, tutku ve özveri gibi kavramlar üzerinde duruluyordu. Hatta bu dönemde gerçekleştirilen belgeseller bile İngiliz belgesel okuluna kıyasla, Alman Kültür-Film yapımlarına daha çok benzemişlerdir."

Daha iyi günlerin gelmesini beklerken Japon sineması kendisine işlev olarak ancak yaşamaya çabalamayı seçebildi. Mizoguchi, Gosho ve Naruse gibi ustalar kendilerini frenlediler. Yalnızca Ozu, her türlü baskıya karşın inatla doğru bildiği yolda yürümeyi sürdürdü, ama 1942'de *Bir Baba Vardı*'yı tamamladıktan sonra tam beş yıl sürecek olan bir edilginliğe mahkum oldu. Epik tarz için hayli hecansız bir anlatımı olan Mizoguchi, şirketini iflastan kurtarabilmek için (militaristler yalnızca ulusun savaşçı ruhunu çelikleştiren filmler istiyorlardı) kahramanlık klasiklerinden olan *47 Ronins*'i 1942'de yeniden çekmeye koyuldu. Gosho'nun *(Yeni Kar)* ve Naruse'nin *(Tüm Aile Çalışıyor* ve *Laternacının Şarkısı)* aynı dönemde yaptıkları filmler ise bu yönetmenlerin kazanmış olduğu üne ve saygınlığa gölge düşürecek ölçüde niteliksiz yapıtlardı. Günden güne daha da yoğunlaşarak süren sansür baskısının engellerine takılmaktan kaçınan kimi bağımsız sinemacılar ise Meiji dönemini (1867-1912) konu alan filmler yapmayı yeğle-

diler. Tokugawa hanedanı döneminde yaşanan iki buçuk yüzyıllık tutuculuk çağından sonra gelen Meiji hanedanı, "Işıklar Çağı" diye adlandırılıyordu; bu dönem, tüm Japon tarihinin göreceli olarak en özgür ve en az kahramanlık öğesi içeren dilimiydi. O sırada otuzüç yaşında olan Kurosawa da bu arkadaşlarına ayak uydurarak "Işıklar Çağı" içersinde kendisine güvenli bir korunak aramaya başladı. (Bu sırada Mizoguchi ve Naruse de ünlü Kabuki ve Nô aktörlerinin biyografilerini çekmeye başlamışlardı.)

Oluşan bir kişilik

1943 yılında, kuralları 19. yüzyılın sonlarında düzenlenmiş, soylulara özgü bir spor olan judonun, efsanevi bir üne kavuşmuş olan şampiyonu Sugata Sanshiro'nun bir yaşam öyküsü yayınlandı. Kurosawa, daha kitabı bile okumadan, içgüdüleri ve sezgisiyle bu konunun sansürcüleri aşabileceğini (çünkü judo ulusal bir onurdu) ve halkça benimsenebileceğini (çünkü halk, daha önceki tarihi boyunca hiç olmadığı kadar büyük bir iyimserlik aşısı gereksinmesi içindeydi) kavradı. Derhal önerisini kabul etmeye yatkın bir yapımcı aramaya ve yapıtın filme çekme hakkını gecikmeden satın almak için çalışmaya koyuldu. Kurosawa hakkındaki övgüleri duymuş olan yapımcı Morita'nın karısı, kocasını ikna etmeyi başardı. "Yaşamımın en can alıcı dönemlerinde, beni çok şaşırtan bir şey olmuş, daima esrarengiz bir biçimde beliriveren bir koruyucu meleğim ortaya çıkıvermiştir." Filmin, ulusun savaşçı ruhundan herhangi bir şey yitirmesine yol açmayacağına kani olan sansürcüler, tasarıya hiçbir direniş göstermediler. Ne var ki yapım tamamlanıp da yapıt ortaya çıkınca, ne büyük bir yanılgıya düştüklerini göreceklerdi: Sugata Sanshiro'daki "va'zedilmiş" değerler, onların beklentilerinden çok, ama çok farklıydı.

Kurosawa, otobiyografisinde bu karmakarışık dönemi şöyle yorumluyor: "Götürdüğüm metinleri her sansür edişlerinde, hemencecik bir başkasını yazmaya koyulurdum. En sonunda da başardım. Otuziki yaşındayken dağın eteklerindeydim. Ondan sonra da bana yalnızca oraya tırmanmak kalıyordu." Sinemacılık kariyerini dağcılıkla kı-

yaslamak, samuray gelenekli bir aileden gelen bir Japonun ağzından duyulduğunda hiç de yadırganmıyor. Filmin yönetmen tarafından çekilen ilk sahnesinde de, ilginç bir raslantı olarak, genç judo öğrencisi Sugata, hocası Yano ile birlikte Shinto tapınağına giden dağ yolundaki merdivenleri tırmanmaktadır. Sahneyi görünce, öğrenci Akira Kurosawa'nın öğrenimi sırasında, gün doğarken Hachiman tapınağına gidişini anımsamamak elde değil. Sugata'nın içinde kopan fırtınalar belki de aslında öğrenci Akira Kurosawa'nın iç hesaplaşmalarının bir yansımasından başka bir şey değil ve belki *Sugata Sanshiro* da "bir sanatçının genç bir adam olduğu döneminin portresi"nin filigranından öte bir şey değildir. Bir sanatçının imgeleminin ve düşgücünün kökeni ve güçlülüğü belleğinden kaynaklanır...

İki ayrı anlayış, iki ayrı yaşam biçimi

1882 yılındayız. Güzel bir gün. Döğüş sanatlarına hevesli genç bir adam kent merkezindeki canlı bir sokaktan geçip dar bir ara sokağa dalıyor. (Yazarın dediğine göre Meiji dönemi neşe, enerji ve canlılık doluydu.) Çocuklar gülerek, içinde jiu-jitsu yapılan bir spor salonunun kapısını gösteriyorlar. Bu işte saçını-sakalını ağartmış kişilerin ve hoca Monma'nın gözünde yeni yetmenin biri olan gencin gördüğü şeylerde hiç de yüceltilecek bir yan yok: sarhoş üçkâğıtçıların inine mi girdi, yoksa bir okula mı? Aynı günün akşamı genç ve acemi çocuk bireysel bir meydan okumaya tanık oluyor: Monma, judo denilen yeni bir yakın döğüş disiplininin yaratıcısı olan tehlikeli rakibi hoca Yano'yu ciddi bir yaptırımla cezalandırmaya karar vermiştir. Öğrencilerinin de suç ortaklığı ile gözlerden uzak, kuytu bir köşede, limanın ıssız bir kesiminde ona tuzak kurmuştur.

Karşılaşmaları, iki ayrı fizik döğüş anlayışının, iki ayrı yaşam biçiminin çatışmasını dayatmaktadır. Judo hocasının ruhsal sağlamlığı ve Olimpos tanrılarına özgü bir soğukkanlılıkla beliren sükuneti, kısa zamanda bozguna uğrayıp gülünç duruma düşecek olan jiu-jitsu heveslilerinin hoyrat ve kaba kırıcılıklarını hiçe indirger. Gayet planlı ve zarif hareketlerle Yano, düşmanlarını birbiri ardına suya fırlatır. (Ay, sahneyi, birbirini izleyen kavgaları soyut bir baleymiş gibi gösterecek biçimde, gayet soluk bir ışıkla aydınlatmaktadır: Kurosawa'da şiddet öğesi hiçbir zaman hoyrat, kaba ve kırıcı değildir.) Olaya tanık olan Sugata bir an bile ikirciklenmez: eski pabuçlarını oracıkta bırakır —böylelikle artık çok daha hafif olabilecektir— Yano'yu getiren çekçeği kullanan adam ortalıktan kaybolduğu için saplarına yapışır ve yeni hocasıyla birlikte oradan uzaklaşır. Terk edilen pabuçların her dört mevsimdeki yazgıları Sugata'nın öğreniminin değişik evrelerden geçişini simgeleyen bir öğe olarak kullanılır. Böylece, lirik ve ustaca bir tarzda işlenmiş olan bu natürmortlar zamanın akışını anlattıkları gibi, kar ve yağmur pabuçların üzerindeki kir ve lekeleri nasıl yıkayıp temizliyorsa hocanın eğitiminin de ruhsal açıdan giderek arınan öğrenciyi nitelik olarak yücelten etkilerini vermektedir. Kurosawa ilk filmlerinde sessiz sinemaya özgü bu *istiare* yöntemlerinden sık sık yararlanacaktır: kusursuz bir montaj, "beceri ve ustalığı" alabildiğine yükseltmektedir.

Hocasının öğretileriyle biçimlendirilmiş olan Sugata, sonunda ulaşabileceği en yüksek noktaya varır. Ama tekniği mükemmelleştirmek yeterli değildir: aynı zamanda içsel tepkilerin denetim altına alınması da öğrenilmelidir. Kentin sokaklarında sakin sakin dolaştığı bir akşam, rakip çetenin döğüşçüleri Sugata'yı tahrik ederler. O da bu kışkırtmalara kapılır ve onlara yeteneklerini olabileceği kadar iyi bir biçimde kanıtlar. Bu olayı duyan Yano, Sugata'yı çağırır. Kınayan bir ses tonuyla, "Biz seninle aynı judo anlayışını paylaşmıyoruz" der. "Sen bu işin esasının rakibini olabildiğince sert bir şekilde fırlatıp atmak oldu-

ğunu sanıyorsun. Peki ama bu saldırgan ve şiddet düşkünü gösteriler ne işe yarıyor? 'İnsancıllık duygusu' dediğimiz şeyden hiç mi haberin yok? Sen kaba bir sokak haydutundan başka bir şey değilsin." Bu sözlerden ötürü gururu derinden kırılmış ve aşağılanmış olan öğrenci, yumruklarını sıkar. Hocasına yanlış düşündüğünü kanıtlayabilmek için her şeyi yapmaya hazırdır. "Ben ölümden, ölmekten falan çekinmiyorum" diyerek karşı çıkar. Bir sıçrayışta pencereye varır ve kendisini "boşluğa" bırakır. Yano'nun odası, nilüferlerle süslü güzel bir gölcüğün hemen kıyısındadır. Zaten Sugata'nın da intihar etmek gibi bir niyeti yoktur, bu davranışının temelinde her şeyden önce hocasını etkileyebilmek amacı yatmaktadır. Hocasının kendisini affettiğini söylemesine dek suyun içinde çürümeyi bekleyecektir. Ama Yano kupkuru bir sesle, "Ölmek mi istiyorsun? Eh, öl öyleyse!" der ve pencereyi kapatır. Öğrencisinin restini görmüştür. Diğer iki öğrencisi, "Gece çok soğuk oluyor, hastalanacak" diye arkadaşlarını savunurlar ama Yano'nun tutumunda en küçük bir değişiklik bile olmaz.

Güzelliğin ortaya çıkışı

Göldeki bir ağaç kütüğüne tutunup gök ile yeryüzü arasında asılı kalmış gibi buzlu sularda salınan asi öğrenci, çok derin bir meditasyona dalar. Şafak söktüğünde o keskin soğuktan ve yorgunluktan dolayı yatışmış olan Sugata, ansızın gelen tanrısal bir esine varmıştır. Gecenin sessizliğinde sanki tuhaf bir müziğin notalarını duyar gibidir. Şaşkın bakışlarla izler: harikulade bir lotüs çiçeği, taç yapraklarını açmaktadır. (Kurosawa, eleştirmenlerin alışılagelmiş saldırılarından söz ederken bu gibi çıkışlara karşı yeterince deneyimli olduğunu belirtiyor ve "Sugata'nın öykü-

sünü eleştiren bazı septikler —şüpheciler— işittiği saydam müzik seslerini ve büyülü bir lotüs çiçeğinin açılmasını her türlü duygusallıktan yoksun olgular olarak değerlendirdiler" diye yazıyor.) Bu çiçek Uzakdoğuda geleneksel olarak yaşayan bir duyarlılık ve mükemmellik simgesi olarak değerlendirilir. Doğuya özgü resim sanatı, lotüsü izlerken kendinden geçip dünyadan soyutlanan bilge kişi konusunu çok sık işlemiştir. En özgün biçimiyle esin gelen bu güzellik, Sugata'nın üzerinde çok şiddetli bir etki yapar: hıçkırıklara boğulur, sudan fırlayarak çıkar ve hocasının ayaklarına kapanarak bağışlanmayı diler. Hoca da bütün gece boyunca onun bu vecd anına gelmesini beklemiştir. Çiçeğin mucizevi bir biçimde fışkırdığı su, Sugata'yı yeniden hayata döndürmüştür. Bu vaftizden sonra genç öğrenci artık yaşamın getirebileceği her türlü zorlu savaşımı göğüslemeye hazırdır. Yaşamının en duyarlı ve can alıcı anlarında o lotüsün görüntüsü yolunu aydınlatacak, toprağa dokunduğu anda altedilemez bir güce ulaşan Anthée gibi gereksindiği kuvveti ve dayanıklılığı bulacaktır. (Filmi görmeyen bazı okurlar tüm bunların belirgin katolik saplantılarından kaynaklandığını düşünebilirler. Her ne kadar Mesnil pek te inandırıcı olmayan kanıtlara dayanarak tersini savunuyorsa da, *Sugata*'nın yazarı Batılı dinsel efsaneleri hiç bilmiyordu. O ne Hıristiyan, ne Zen-Budistti, yalnızca bir ozandı, "dünyalı bir ozan." Gölcüğün çamurlu suları Sugata'nın kalbinde soylu tepkiler yaratmıştı. Bu yeniden doğuş ise ona yukarıdan değil, aşağıdan gelmiştir. Doğulular için doğa, Batılıların hiç tanımadıkları kozmik bazı duyguların kaynağıdır.)

Başlangıçtaki bu güzel yükselişten sonra filmin ikinci bölümünde değişik yakın döğüş gösterimleri (hepsi beş tanedir) ve şiirsel ama pek de tutarlı olmayan bir aşk öyküsünün inişli-çıkışlı oluşumu izlenir. Ünlü sinemacı böylelikle Japon sinemasının iki savaş arası döneminde epey sık görülen klasik aşk-görev ikilemini işlemiştir. Sugata'nın tapınağa gidip gelirken sık sık karşılaştığı tatlı "Madonna" (Sayo), yakın gelecekteki rakibinin (Murai'nin) kızından

başka biri değildir. Gerçeği öğrenen genç judo şampiyonu döğüşmekten kaçınır. Görev (judonun geleceği Sugata-Murai karşılaşmasına bağlıdır), duyguların ağır bastığı yerde sona erecektir. Sugata'nın içindeki savaşımda kazandığı yengi, hakettiği ödülü alacaktır: hükmen galip gelen Murai, rakibinin kendisine gösterdiği dostluğa, kızının elini ona uzatarak cevap verecektir. Ne var ki aşılması gereken bir engel daha kalmıştır: Murai'nin en iyi öğrencisi olan Higaki, kesin bir ısrarla bir rövanş döğüşü ister ve bunun "ölümüne" bir döğüş olmasında diretir. Zarif, tutkulu ve bükülmez biri olan Higaki, hoyrat ve kabaca kullanılan kuvvetin tek üstünlük aracı olduğuna inanmaktadır. Sugata'nın ise eski-püskü bir ceketinden başka hiçbir şeyi yoktur; her türlü tutkudan arınmış, uysal ve yumuşak başlı olmasını öğrenmiş, en büyük gücün düşünme biçimindeki esneklik olduğuna inanmıştır. Işığın oğlu ile karanlıkların prensi arasındaki savaşım, kıyamet sonrasını andıran bir dekorda gerçekleşir: bu mekan, çan çiçeklerinden oluşan etek örtüsünü kamçılayan ve kudurmuş bir denizin dalgaları gibi çalkalayan, boyutları hallaç pamuğu gibi karmakarışık savuran deli bir rüzgarın alabildiğine kükrediği çıplak bir tepedir. Yersel ve göksel öğelerin zincirinden boşanmışçasına çıldırması, savaşın ne denli şiddetli olacağını sezdirmektedir. Kısa, sert ve kesin bir karşılıklı yoklamadan sonra, neredeyse yabani hayvanlar gibi çılgınca kapışan döğüşçüler yüksek otların içine gömülürler ve zaman zaman Pollialo'nun ünlü tablosundaki Herkül ve Anthée gibi biribirlerine kenetlenmiş olarak, bir an sonra yeniden otların arasında gözden kaybolmak üzere, ansızın beliriverirler. Higaki, Sugata'yı neredeyse bir mengene gibi kıstırır, boğmak üzeredir; ama tam o sırada o mucizevi lotüs çiçeği gökteki bir bulutun biçimlerine bürünerek beliriverir. Higaki'nin esmer gövdesi yamaçtan aşağı yuvarlanır ve otların üstünde serili kalır. Bu sırada görüntü de iyice buğuludur. Film, olağanüstü temiz bir sevgiyi işleyen duyarlı bir görüntüyle sona erer: küçük bir lunapark trenine rahatça oturmuş olan Sugata, Sayo'nun gözüne ka-

çan küçük bir toz parçasını sevdiği kızı incitmemeye çalışarak, yumuşak bir hareketle almaktadır.

"Tebrikler Kurosawa!"

Sugata Sanshiro hem judo'nun kökeni üzerine kurulu bir masal, hem de düşünsel eğitimi konu alan bir öyküdür. "Ulusun yengileri"nden görkemli sözcüklerle dem vuranlar, bu film hakkında yanılgıya düşmekten kurtulamamışlardır. Böylesi bir konudan çok daha yiğitçe ve gücü yüceltici bir yapım üretilmesini bekleyen militaristler (Sugata her rakibini yendikten sonra, hep aynı biçimde, sanki tüm gücü tükenmiş ve yenik düşmüşçesine, özür dilercesine ezik görünüyordu) bu kez saldırılarını aşk sahnelerine yönelttiler: "Kadınların çok anglo-sakson bir havaları var" eleştirisi geldi. Kendisinden istenen parçaları yollayan yönetmen (ne yazık ki orijinal negatifler kayıptır) en sonunda sansür komisyonunun huzuruna çıktı. "Masanın bir yanına oturmuşlardı ve kahvelerini tadını çıkara çıkara höpürdetiyorlardı. Masanın öbür yanında, tam karşılarında da ben oturuyordum ve bir bardak su içmeye bile hakkım yoktu." Tartışma uzadı. "Artık öyle bir an geldi ki oturmaktan fenalık geçiriyordum. Ayağa fırladım ve tanrı tanığımdır ki tüm o ahmakların suratlarına içimdekileri kusmak üzereydim..." Ama aynı anda masanın öbür tarafında bulunan ve oturuma uzman olarak çağırılmış olan yönetmen Yasujiro Ozu da ayağa fırladı. "Hoca aynen şu sözleri söyledi: 'Eğer tam not yüz ise, *Sugata Sanshiro* yüz yirmi almayı hak etmiştir! Tebrikler, Kurosawa!' " Sansürcülerin gösterebilecekleri olası tepkileri umursamayan Ozu sanığın yanına gelir ve kulağına bu mutlu olayı kutlamak için buluşmalarını önerdiği lokantanın adını fısıldar. Kurosawa, "Sandalyemi sansürcülerin kafalarında parçalama-

ma engel olduğu için Ozu'ya şükran borçluyum" diye yazıyor.

Tarihsel değeri sanatsal değerini aşan yapıtlar vardır. *Sugata Sanshiro*'nun da bunlardan biri olduğu söylenebilir. Anderson ve Richie, "*Sugata* ve Kinoshita'nın *Çiçekli Liman*'ı yeni ufuklar açıyor ve Japon sinemasının en sonunda, neredeyse bir ara içinde boğulmak üzere gibi göründüğü açmazdan çıktığını düşündürüyorlardı" diye yazıyorlar. Ama Leyda, 1954'te "Olağanüstü bir canlılığın sanatsal başarısı" diye söz ederken herhalde biraz aşırı gidiyordu. Aslında filmde belirgin biçimde olağanüstü olan bir şey varsa o da montaj (tümü de biribirinden çok farklı olan beş yakın döğüşün her biri birer özlü anlatım ve ritm modeliydi) ve doğayı canlandırmak konusundaki çok özel yetenekti. Şurası da yadsınamaz ki anlatımdaki lirizm bazan insanların iç duyarlılıklarını tedirgin ediyor ve çizilen kişiliklerdeki tazelik o tipin derinlerine inilmesini engelliyordu. Bundan başka, hiç kuşkusuz gölde geçen geceyi anlatan göz kamaştırıcı sahneden de söz etmek gerekecektir (bu sahne, filme konu olan kitapta yoktu). Herhalde hoca-öğrenci ilişkisi daha derinlemesine işlenmeyi gerektirirdi. Kurosawa bu yetersizliğini *Kızıl Sakal*'daki (1964) çözümlemesinde gidermeye çalışacaktır buna karşın neredeyse bütünüyle mükemmel olan bu film de, *Sugata*'ya özgü nitelikler olan doğallık ve yaşama sevincinden payına düşeni fazlasıyla almıştır.

Acaba ünlü yönetmenin ilk filmi olduğu için mi, yoksa Susumu Fujita'nın aydınlık ve ışıl ışıl yüzü (ki bu filmden sonra ulusal sanatçı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır) nedeniyle mi böylesine büyük bir ilgi topladı? Her durumda, Sugata anılarımızda Kurosawa'nın acemilik döneminin en cana yakın yapıtı olarak belirgin bir iz bırakmıştır. Birçokları ünlü yönetmenin samuray bir babanın "öğrencisi", okumuş bir ağabeyin kardeşi ve pedagog bir yönetmen olduğunu bilmelerine karşın yine de onun için eğitim-öğretim temasının neden çekici olduğunu araştırıp

dururlar. Kurosawa bu gizemin anahtarını otobiyografisindeki son kerte anlamlı ve ipuçları taşıyan iki sayfalık bölümde vermektedir: "Beni çok güçlü kişiliği olan biri diye tanımlıyorlar. Bu hiç de doğru değil. Ne özel olarak yetenekli bir adamım, ne de sanıldığı kadar güçlüyüm. Zayıflıklarımı açığa vurmayı ve kaybetmeyi sevmem; bu nedenle de olabildiğince fazlayı ve yükseği hedeflerim (...). Oluşma sürecindeki karakterler bana çok çekici gelir, çünkü belki de kendimi hâlâ sürekli oluşmakta olan birisi olarak değerlendiriyorum. Olgunlaşma sürecinde yol alan ve giderek gelişen bir varlığın görüntüsü beni büyülüyor. Bu nedenle de benim filmlerimin eksenini genellikle toy, acemi ve çömez tipler oluşturmaktadır."

Sportif başarılar

Sugata korkunç bir sükse yaptı. O yılın en tutulan filmiydi. Yapımcı şirket Toho, halkın gözünde son derece popüler olan bu judo şampiyonunun maceralarına devam etmesini istedi yönetmenden. Ekonomik düzenin dayattığı çok kolay anlaşılabilir nedenlerle (yeni evlenmişti, karısı çocuk bekliyordu, düzenli bir geliri yoktu) Kurosawa 1945'te bu öneriyi benimsemek zorunda kaldı. *Sugata Sanshiro II* (1945) Kurosawa'nın meslek yaşamında ısmarlama yaptığı ilk ve son film oldu; bu da daha sınırlı bir düzeyde kalan esinlenmeyi açıklayabilecektir. Bu genç şampiyonun kişiliğinde Kurosawa'ya çekici gelen neydi? Kuşkusuz onun sportif başarıların doruklarına ulaşması değil, kişiliğini bulmaya çalışırken çektiği sıkıntılar ve katlanmak zorunda kaldığı acılardı. Sugata mükemmel bir iç denetime ulaştığı anda Kurosawa'nın gözündeki tüm çekiciliğini yitirmişti. İkinci bölümün başrolündeki kahraman genellikle uzlaşmaya yatkın özellikler taşıyan, "pozitif" bir adamdı; jiu-

jitsucularla judocular arasındaki bitip tükenmek bilmeyen düşmanlık içersinde üstüne düşeni yapıyordu yalnızca. Sonuçta da başoyuncu derinlikten yoksun ve belirgin bir açmaza sürükleniyordu ki bu da açık-seçik bir uzlaşmacılık imgelemiydi. Sugata hocasına, "Bana karşı hiç durmaksızın sürüp *giden* bu kin *neden*?" diye soruyor, bu bölümdeki rolü ciddiyet ve kesinlikçi bir tavırla sınırlı kalan Yano Shogoro da "çünkü tüm rakiplerini yendin" diye yanıtlıyordu. "Yaşam boyunca hep dikenler olacaktır, onlardan kaygılanmamalısın."

Filmdeki sürpriz unsuru, Sugata'nın hiç istemeden karışmak zorunda kaldığı değişik döğüşlerden oluşuyordu. Filmin başlangıç sahnesi, *Sugata I*'in başındaki gece dövüşünün gülmeceli bir biçemde yenilenmesiydi. Beceriksiz bir çek-çek sürücüsü aracını devirerek müşterisini yola düşürür. Bu, amerikalı bir denizcidir. (Japonya, bir kaç yıldır kapılarını dışarıya açmıştı). Düşürülmesine çok kızan denizci, ünlü bir amatör boksördür ve öfkeyle zavallı sürücüyü dövmeye başlar. Yoldan geçenler şaşkınlıkla bu pek alışılagelmedik gösteriye takılarak çevrelerinde bir çember oluştururlar. En sonunda olaya tanık olanlardan biri olan Sugata, genç sürücüden yana işe karışmak zorunda kalır. Denizci neredeyse bu işten hoşlanmış gibidir, çünkü nihayet boy-pos bakımından kendisine denk gibi görünen bir rakip bulmuştur. Bu japonun gayet alçakgönüllü bir tavırla çok açık veren taktiği, sağ yumruğunun öldürücü etkisinden emin olan yankee kaplanını iyiden iyiye tahrik etmiştir. Sugata ise ustalıklı manevralarla rakibini rıhtımın kıyısına getirir, sonra da yakalayıp dengesini bozar ve ırmağın karanlık sularına fırlatır. Çek-çek sürücüsü kurtarıcısına yürekten şükranlar sunar ve bu döğüş sanatının inceliklerini öğretmesi için yalvarır.

Olay sonuçsuz kalmayacaktır. Kısa bir süre sonra Amerikan büyükelçiliğinden gelen bir görevli (eğlence programları gibi şeyler düzenleyen birisi) Sugata'ya Büyükelçilikte hazırlanacak olan bir ringde "bireysel" bir karşılaşma yapmasını önerir. Bir boks şampiyonuyla seçkin bir

judocunun hiç alışılagelmedik bir biçimde karşılaşmaları kuşkusuz halkın büyük ilgisini çekebilecek ve böylelikle de maçı düzenleyenlere hatırı sayılır bir kazanç bırakacaktır. Gösteri amaçlı her türlü "show"a karşı olan Sugata, öneriyi geri çevirir. Ne var ki kazanç hırsıyla gözü kamaşmış bir jiu-jitsu şampiyonu bu işe gönüllü çıkar. Sugata karşılaşmayı kapının eşiğine büzülerek izler. Kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi boksör rakibini bir yumrukta yere serer. Yabancıların çok kolayca kazandıkları bu yengi karşısında derinden sarsılan Sugata, oradan aceleyle ayrılır. Bunu izleyen günlerde Sugata'yı tek başına, yöntemli bir hazırlık çalışması yaparken izleriz. Hocası Yano' nun öğretileriyle bütünüyle çelişmesine karşın Sugata yine de yabancılardan rövanşı almaya ve onlara hakettikleri dersi vermeye kararlıdır. Sugata-Lister (Amerikan aygırı) karşılaşması, sessiz sinemaya özgü ve David ile Goliath arasındaki dövüşü anıştıran gülünç bir tarzda gelişir. Sugata gururlu rakibini seyircilerin arasına fırlatmadan önce yerden kaldırıp sonra yeniden topaç gibi çevirerek iyice gülünç durumlara düşürür. Daha önce de rakibinin defalarca boşa yumruk sallamasını sağlamıştır. Ülkesinin onurunu kurtaran ve judonun üstünlüğünü kanıtlayan Sugata, maçı düzenleyen adamın bilet gelirlerinden kendisine vermek istediği payı, alışkın olduğu üzere son kerte saygılı bir tavırla geri çevirir. Filmin görsel olarak pek te başarılı sayılamayacak olan bu yabancı düşmanlığı içeren kısmından sonra gelen ikinci bölümünde Sugata'yı Tesshin'le karşı karşıya getiren gösterişli ve görkemli son döğüşün dışında hiç bir özel sürpriz yoktur. Tesshin, Sugata'nın ilk filmde perişan ettiği jiu-jitsu şampiyonu Gennosuke Higaki'nin kardeşidir. Sugata ile yaptığı döğüşten sonra sakat kalan Higaki'nin intikamını alabilmek için Tesshin (hiç konuşmayan, dolayısıyla da suratı Nô'ya özgü bir mask hareketsizliği içindeki genç bir adam olan küçük erkek kardeşiyle birlikte) Sugata'yı en sonunda döğüşmeyi kabul etmesini sağlayıncaya dek kışkırtır. "Ölümcül" döğüş son kerte vahşi ve dağın doruklarına yakın bir yerde yapılır. Döğüşçü-

lerin çıplak ayakları karlara gömülmekte, vücutlar yamaçtan aşağı sanki bir düşteymiş gibi yuvarlanmaktadır: bu yeni dekor sayesinde yönetmen ilk filmin sonundaki karşılaşma modeline parlak ve yeni anıştırmalar yapabilmektedir. Tesshin'i yorarak biricik üstünlüğü olan acı kuvvetinden yoksun bırakan Sugata, onu bayılttıktan sonra küçük kardeşe acımasız bir oyun oynar ve tek silâh olarak kullandığı gülümsemesiyle genç adamı bozguna uğratır.

Yıkıcı ve bozguncu propoganda yapmakla suçlanan *Sugata Sanshiro II*, 1946'da amerikalılar tarafından yasaklandı ve sonuç olarak ta gösterimden çıktı. Propoganda suçlaması çok ağırdı: bazı sahnelerdeki yabancı düşmanlığı gibi yorumlanabilecek atılımlar, Kurosawa'nın yalın bir 'önfikir" verdiği ışıltılı ironisinin altında perdelenmişti. Esasen konuya çok büyük bir tutku ve sıcaklıkla yaklaşmamış olan yönetmen, izleyicinin yüzünde belli-belirsiz bir gülümseme uyandıran silikleştirilmiş bir gülmece tonuyla filmi kurtarmaya çalışmıştı. Bu yaklaşımın çok parlak bir örneğini *Kaplan Kuyruğu*'nda gösterecektir. Buna karşın "ironi" yokluğu, zararlı etkilerini Kurosawa'nın her iki *Sugata* arasında çevirdiği *En Güzel*'de (1944) göstermiştir.

Sansürün ilmekleri arasında

1943 sonlarına doğru Japon deniz kuvvetleri (ki kara ordusuyla kıyaslandığında, *Sugata*'ya çok daha fazla değer vermişlerdi) Kurosawa'ya, Amerikalılar tarafından "kara canavarlar" diye adlandırılan ünlü Zero uçaklarını kullanacağı "Yamamotovari" bir macera filmi çekmesini önerdiler. Bu samuray çocuğunun, orduyla hiç bir zaman yakın ilişkileri olmamıştı. Öğrenciyken askerlik dersini boykot etmiş, daha sonra da gayet akıllıca bir çözüm bularak askere gitmekten kurtulabilmişti. Havacılarla arasında varolan karşılıklı saygı ilişkilerini korumak isteyen Kurosawa, onların önerilerine bir seçenek sunabilmek için uzun uzadıya düşündü: ordunun gereksinmelerini karşılamak için çalışan bir fabrikadaki işçilerin ortamını anlatacaktı. Yönetmen, vatana bağlılık ve özveri gibi konuları işlerken olabildiğince özgür davranabilmenin peşindeydi ve bu nedenle de yarı belgesel diyebileceğimiz bir biçem üzerinde durdu: izleyicilerini daha inandırıcı bir gerçekçiliğe zorlayabilmek için onları fabrikanın en kuytu köşelerine dek sokacak ve yapaylıktan arındırılmış, olabildiğince doğal bir oyuna katacaktı. Bundan başka, yönetsel düzenlemelerle üzerinde ne kadar durulursa durulsun, takım ruhundan önce ve öte, her bireyin teker teker psikolojilerini irdeleyip inceleyecekti. Kurosawa'nın bu yeğlemesi, sürü halinde yaşama güdüsüyle bezenmiş bireylerden oluşan ve herkesin bir bütün içersinde üzerine düşen rolü oynadığı bir toplumda, o döneme göre kuşkusuz çok devrimci bir çıkıştı. Richie, Japonya'da "bireyciliğin" "batıcılıkla" eş anlamlı olarak

kullanıldığına dikkatimizi çekiyor; Kurosawa'ya yurttaşlarınca yöneltilen "batıcılık" suçlaması da hiç kuşkusuz onun temelde bireyci olan Dünya görüşünden dayanak buluyordu.

En Güzel (1944), bir fabrika müdürünün avluda toplanmış bulunan işçilere hoparlörler aracılığıyla duyurulan dramatik bir çağrı konuşmasıyla başlar: "Üretimi artıramazsak, düşmanı yenemeyiz!" Askeri düzeni anımsatan saflar halinde dizilmiş erkekler, kadınlar ve çocuklar (gerçekçilik kaygısıyla görüntülenmiş bir dizi genel plân çekimi, bize o dönemde egemen olan düşünce biçimi hakkında bir fikir vermektedir) sessizce dinlemektedirler. Kadın işçiler bölüğünün yanıtı, yönetimin tüm umutlarının üstündedir. Erkek çalışma arkadaşlarından geri kalmak istemeyen genç kızlar, çalışma hızlarını artırıp yoğunlaştırırlar. Filmin gelişen ilk sahneleri kadın işçilerin üretimi yavaşlatan her türlü engelle, hastalıkla, yorgunlukla zamana karşı bir yarış biçiminde gelişen zorlu savaşımlarının değişik evrelerini görüntülemektedir. Bu arada kız işçilerden biri, işini savsaklayan kısım şefine karşı son kerte öfkeli bir çıkışta bulunmak zorunda bile kalacaktır. Zaman ilerledikçe bu kahramanlık gösterisi yavaş yavaş o başlangıçtaki fanatik niteliğini yitirir. Ne denli ince, narin ve kırılgan olduklarını yavaş yavaş görmeye başladığımız bu genç kızlar, giderek bir "kadın stakhanovistler bölüğü"nden çok, rekor kırma amacıyla didinen bir bayan spor ekibinin bireylerine benzemeye başlarlar. Bu kararlı, özverili ve inatçı savaşımın dış görünüşü, insana özgü bazı görüntüleri perdeleyip saklamaktadır.

En soylu düşünce

Filmin ikinci bölümünde dikkatler görünüşte diğer arkadaşlarından hemen hiç bir farkı olmayan, ama aslında çok

büyük bir iç "güzellik"le aydınlanmış olan Watanabe adında bir genç kızın üzerinde yoğunlaşır. Zaten filmin orijinal metinde "En Soylu Düşünce" olan adı da ona yollama yapmaktadır. Sugata'nın kızkardeşi gibi düşünülebilecek olan bu genç kız, gözleri mikroskobuna dikili, iyi denetlenememekten ötürü araya bozuk bir parçanın karışmış olabileceği bir ürün yığınını tüm gece boyunca hiç uyumadan gözden geçirebilmektedir. Watanabe, kendi hatalarının bedelini cephedeki bir askerin canıyla ödemesi olasılığını içine sindirememektedir. Kılı kırk yararcasına titiz ve özenli, ama aynı zamada tümünün de en insancılıdır: kendisine haksız olarak yöneltilen kayırmacılık suçlaması karşısında bile, hasta olan bir arkadaşına ihanet etmemek için savunma yapmaz. Çalışma arkadaşlarının iş yüklerini artırmaktan kaçındığı için, yakın bir akrabasının ölümünde dahi yasal izin hakkını kullanmaktan kaçınacaktır. Ama mikroskobuyla başbaşa kaldığında görüşünü bulanıklaştırıp işine engel olan gözyaşlarını tutamayacaktır. Yönetmenin en ince ayrıntısına dek özenle dokuyarak filme çektiği bu vatan görevi ile kişisel duygular arasındaki çok insancıl ikilem dahi sansürcülerin hoşnutsuzluklarına neden olacaktır.

Batılı biri, o tarihte çevrilen belgeselle düşsel arası, bir yandan yönsenmişken beri yandan öznel çizgiler taşıyabilen bu film hakkında bugün dahi kolay kolay bir değerlendirme yapamaz. Bu karışım içersindeki ögeler yerli yerine nasıl oturtulabilir ve yapımcıların gerek gördükleri ögelerle yönetmene özgü "ideoloji" nasıl ayrımlanabilir? Şaşırtıcı ölçüde gerçekçi olarak çekilmiş belgesel bölümler (malların üretilmesindeki evreler, genç kızların gündelik yaşamlarının belli anları, vb.) savaş yıllarında japon halkının bütününe sinmiş olan özveri düşüncesine tanıklık etmektedir. Watanabe'nin, gözleri mikroskobun camına dikili olarak geçirdiği gece, analitik montajın çarpıcı bir örneğidir. Çok ince ve etkili biçimde çalınan kreşendo bir müzik bizi genel plândan alıp yavaşça yakın plâna taşımaktadır. (Kurosawa böylelikle seyirciyi başoyuncunun yü-

rekli savaşımına iyice sokuyor): giderek bastıran uykuya karşı direnebilmek için Watanabe yavaş yavaş zayıflayan bir sesle marş söylemeye çabalar. Şafak söküp te ayakları birbirine dolaşarak ve sendeleyerek salona çıktığında tıpkı kendisi gibi, kendilerini yapayalnız sanarak tüm gece boyunca uyumadan çalışmış arkadaşlarını görür ve hep birlikte kahkahalarla gülmeye başlarlar. Kurosawa, mistik bir İspanyol deyişiyle söyleyecek olursak "ruhun karanlık gecesi"ni, yapayalnız verilen bir savaşımın boğucu sıkıntılarını sergilemeyi başarmıştır. Ne var ki yönetmenin kendisine "dayatılan" bu konuya kendi esinlenmelerinin izini vermeye elinden geldiğince çalışmasına karşın Watanabe bizleri ancak pek ender bir kaç durumda Sugata gibi etkileyebilmektedir. Belki de Sugata'nm kahramanca fedakârlığındaki siyasal finali unutmakta güçlük çekiyoruz. Ama bu deneyden yeterince bağışıklık kazanan Kurosawa, bundan sonra propoganda filmleri yapmaktan özenle kaçınacaktır. Benzer bir durumda olan Rossellini ile kıyaslayacak olursak (O faşist propoganda filmleri yapmakla suçlanmıştı) Kurosawa'nın *Nave Bianca*'dan (1941) sonra bir *Un Pilota Ritorna* (1941) yapmadığını söyleyebiliriz. Ünlü yönetmen, anılarının bir yerinde dokunaklı bir duyarlılıkla şöyle yazıyor: "Savaş sırasında militaristlere karşı çıkmak için yeterli cesareti bulamadım. Sansürün ilmekleri arasında boğulmamak için yaşar gibi bir şeydi yaptığım... İçtenlikle söylemeliyim ki bundan utanç duyuyorum."

Kurosawa'nın Samurayları

İlk Amerikan uçaklarının Tokyo göklerinde göründüğü 1945 yılında Kurosawa, Watanabe'yi çok başarılı bir yorumla oynayan Yoko Yaguchi ile evlendi, Sugata'nın ikinci bölümünü çekti ve XIV. Yüzyılın değerli generali, büyük kültür adamı Nobunaga Oda'yı konu alan tarihsel bir fresk hazırladı: *Mızrağı Savururken*. Ama en sondaki vazgeçilmez savaş sahnesini çekebilmek için yadsınmaz ön koşul olan yeterli sayıda atı bulamayınca tasarımını bir yana bırakmak zorunda kaldı. Nobunaga tipini daha sonraları, *Kagemusha*'da (1980) yeniden göreceğiz. Bu at yokluğu, yönetmenin yılın ikinci yarısında çok dar olanaklarla çekmeye çalıştığı ikinci filmini de ağır zarara sokacaktır. *Kaplanın Kuyruğu Üzerinde* (1945), bir Nô dramının (*Ataka*) halk için yeniden yazılmış biçimi olan ünlü bir Kabuki tiyatrosu piyesinin (*Kanjincho*) özgün bir uyarlamasıdır. Film adını koronun söylediği bir şarkının mısralarından alır: "Tam yılanın ağzından kurtulmuşlardı ki, bir de baktılar, kaplanın kuyruğu üzerinde yürüyorlar..."

XII. Yüzyılda, güçlü Taira ve Minamoto klânları arasındaki büyük savaş sırasında, Benkei adlı bir önderin komutasındaki bir avuç samuray, genç prens Yoshitsune'yi düşman topraklarından geçerken koruyup kollama görevini üstlenirler. Bu "Yedi kahraman samuray", tapınakları için para ve erzak toplamaya çıkmış keşişler kılığına girerler; prens te eski-püskü bir uşak kıyafeti giyer. Yolda giderlerken, ille de kendilerine katılmak için yalvaran iş-

siz, aylâk biriyle karşılaşırlar. Garibin ısrarı üzerine, onu da hamal olarak aralarına almaya karar verirler. (Bu olay bizlere *Yedi Samuray*'daki köylü/samuray Kikuchiyo'yu anımsatıyor). Ataka'ya geldiklerinde, başkaldıran grupların denetimindeki ve kumandan Togashi'nin yönettiği bir sınır karakoluna takılırlar ve böylelikle "kaplan"la karşılaşmış olurlar: başkaldırıcıların horgörülü ve kılı kırk yararcasına inceden inceye yoklayan bakışları altında kimliklerini kanıtlamaya çağırılırlar. En küçük bir yanlışlık bile çok ağır sonuçlar doğurabilecektir. Bu gezginci keşişlerin önderi durumunda görülen Benkei'nin geleneksel bir duayı tekdüze bir sesle okumak zorunda kaldığı anda gerilim en yüksek noktasına ulaşır. Boş bir parşömen parçasından okuyormuş gibi yaparken bir yandan da düşmanlarının hilesini anlamamaları için binbir numara yapmaktadır. Büyük sınavı başarıyla tamamladıktan sonra aşılması gereken son ve bir samuray için çok güç bir engel daha kalmıştır: sahte uşak üzerinde yoğunlaşan kuşkuları giderebilmek için Benkei, efendisine temiz bir kötek atmak zorunda kalır; oysa samurayların son derece katı kurallarına göre ("Bushido") böyle bir olayın düşünülmesi bile abestir. Ama Benkei, "Kurosawa'ya özgü" bir samuraydır: Şeref töresine göre, efendinin yaşamını kurtarabilmek çok daha önemlidir. Elindekilerin gerçek kimliklerini kuşkuya yer kalmayacak biçimde tahmin etmiş olan Togashi, Benkei'nin karakterindeki soyluluktan çok etkilenmiştir ve böylelikle sahte keşişlerin yollarına devam etmelerine izin verir. Cesaretlerini yeniden toparlamalarını sağlayabilmek amacıyla da onlara yolluk olarak bol bol saki verilmesini sağlar. Aslan ininden kazasız-belasız sıyrılan sekiz kahraman (!) sevinçten neredeyse uçuyorlardı. Hamal ise körkütük sarhoş bir halde, geleneksel olarak piyesin sonunu bağlıyan dinsel dansa kendini kaptırır, ertesi sabah uyandığında düş gördüğünü sanacaktır: sekiz yol arkadaşı sanki buhar olup uçmuş, giderlerkende ona zengin izler bırakmışlardır.

Yönetmen, ünlü Kabuki piyesini sinemaya aktarırken

araya militaristleri şaşkınlığa düşüren iki temel yenilik sokuşturmuştur. Bu ünlü çatışmanın efsanevi iki baş oyuncusu olan Benkei ve Togashi filmde, tiyatro oyunundaki ulaşılmaz ve erişilmez doruklardaki yerlerinden inmiş, insanlar içinde yaşayan insanlar haline gelmiş, samuray töresinin kurallarına neredeyse keyifle karşı çıkmış ve daha az katı, daha çok insancıl olan şövalye ruhlu yeni bir töre üzerinde buluşmuşlardı. Samuraylar üzerine yaptığı bu ilk filmden itibaren Kurosawa alışılagelmiş klişelere karşı çıkmayı sürdürmüştür. Bu "yarı-tanrı"lara gerçekler dünyasında verdiği yeni yeri büsbütün sağlamlaştırmak için imgeleminde dalavereci ve gülünç bir hammal tipi yaratıp yerli yerine yerleştirmiştir. Filmde dönemin ünlü bir komiği olan Enoken (bir tür japon Toto'su) tarafından canlandırılan bu beklenmedik saf hokkabaz tipi, dramı, trajikomik bir çizgiye dönüştürerek ironiyle dolu bir zıt noktaya getirmiştir. Richie, "Enoken gibi bir oyuncuyu japon tiyatrosunun bir dramında oynatmak, sanki Jerry Lewis'e Hamlet'te rol vermek gibi bir şey" diye yazıyor. Kurosawa bu tadına doyulmaz kısacık macera filminde (ancak 58 dakikadır) bizlere sonradan *"yedi samuray ve gizli kale"* de doruklarına yükseleceği epik anlatım becerisinin ilk örneğini veriyordu.

Sansürcülerin güldürü olayına en küçük bir hoşgörüleri bile yoktu. *Kaplanın Kuyruğunda* ne militaristlerin ne de artık neredeyse Japonya'dan ayrılmak üzere olan müttefiklerin hoşlarına gitmedi. Film her iki tarafça da çelişik nedenlerle yasaklandı: militaristlerce samuray geleneğine ağır bir hakaret olarak değerlendirildiği için kınandı. Sürekli olarak samuray temasını işlediği için de Amerikalılarca engellendi: olayı yorumlayan Kurosawa, herşeye rağmen Amerikalıların tepkilerinin Japonlarınkilere kıyasla çok daha yeğlenebilir olduğu sonucuna varıyor: "Amerikalılar çok daha centilmence davrandılar, hiçbiri bizleri bizim militaristler gibi canilikle suçlamadı. "Sonuçta filmin gösterime girmesi ancak 1951'de gerçekleşebilecekti.

Japon sıfır yılı

Özgürlükten sonra Japonlar'da savaş suçlularının üzerlerine gitmeye başladılar. Yetkililer üç ayrı kara liste hazırladılar: ilkinde süresiz olarak film stüdyolarından uzaklaştırılacak olanlar yer alıyordu, ikincisinde belli bir süre için sürgüne gönderilenler vardı, üçüncüsünde ise (Yamamoto ile K. Yoshimura da bu listedeydiler) Çok ciddi bir özeleştiri sınavından geçerlerse yeniden kabul edilebilir olanların adları yazılıydı. Kolaylıkla tahmin edilebileceği gibi (çünkü her yerde aynı nakarat vardır) militarist rejimle daha düne dek tam bir uyum içindeki aydınlar, erdemliliklerini kanıtlayabilmek için yanıp tutuşuyorlardı. Anderson ve Richie, "eski saygınlığını yeniden kazanabilmek tutkusu tüm Japonları sardı" diye yazıyorlar. Eski rejimle tam bir anlaşma içinde olarak onur kırıcı filmler yapmış ya da yönetmiş olanlar şimdi ateşli demokrasi havarileri kesilmişlerdi." Savaş boyunca saf ve yalın propoganda filmleri yapmış ve yönetmiş olan Satsuo Yamamoto *(Uçak Kanatlarının Homurtusu),* Tadashi İmai *(Gözetleme Kulelerindeki Fedailer)* ve Kimi Saburo Yoshimura *(Tankçıların Komutanı)* hemen yüzseksener derece dönmüş ve daha düne dek tam bir işbirliği içinde oldukları insanları "halk düşmanları" olarak nitelemeye başlamışlardı. (bu, aynı zamanda İmai'nin ünlü bir filminin de adıdır: *Bir Halk Düşmanı) Sugata*'nın siyasa dışı kalmış yöneticisi ise, kendi yolunu tutarlı bir biçimde izlemeyi sürdürüyordu. (Özgürlük ve demokrasiyi savunmak için hiç

bir zaman etkin bir savaşım vermemiştim; alçak gönüllülük gösteriyormuş gibi havalara girmekten ve savaş sırasında olup bitenleri eleştirmekten özenle kaçındım. Özgürlük ve demokrasi gibi gerçekte ne anlama geldiği bilinmeyen kavramların ağızda sakız haline geldiği ve ilkokul çocuklarının şarkıları gibi yinelendiği bu dönemde sözü geçen konularda sağlam ve tutarlı bir bilgi edinmeye içten bir gereksinme duydum.)

1945 Ağustosunda askerlerin terhis edilmesi sırasında hüküm süren havayı hatırlatan Kurosawa anlatımını sürdürüyor "İmparator'un, radyodan vermesi dört gözle ve büyük bir sabırsızlıkla beklenen mesajından hemen önce ve hemen sonra yollarda gördüğüm şeyleri hiçbir zaman unutamam. Herkes "yüz milyon insanın onurlu ölümü" denilen şeyin gerçekleşmesini bekler gibiydi. Hava son derece gergindi. Kasalarının ardında oturan esnaflar gözlerini kılıçlarının parlak çeliğine dikmişlerdi: hatta bazıları bunları kınlarından çıkarmışlardı bile. İmparatorun silahların bırakılmasına ilişkin emrinden hemen sonra, daha henüz çok kısa bir süre önce eğer kendilerinden istenseydi kitle halinde harakiri yapmaya hazır bekleyen bu insanlar, çabucak ve sanki eğlenceli bir karnaval yaşanıyormuşçasına sokaklara döküldüler. Bu davranış biçimi Japonlara özgü bir aptallıktan mı, yoksa yine japonlara özgü üstün bir uyum gösterme yeteneğinden mi ileri geliyor bilemiyorum. Ama hangisi doğru olursa olsun, bu iki bileşkenin Japon dünya görüşünde, dolayısıyla da bende de bulunduğunu itiraf etmeliyim. Kendisini feda etme özverisi anlayışıyla yetişen ve büyüyen japonlar, 'ben' demeyi sanki ayıp bir şey gibi değerlendirirler. O zaman anladım ki 'Ben' daha başından pozitif bir değer ve anlam taşımayacak olursa ne özgürlük ve ne de demokrasi hiçbir zaman var olamayacaktır. Bu nedenle de savaştan sonraki ilk filmimin temelinde 'Ben' sorunu ele alınacaktı."

Kurosawa, savaş sonrasında çekeceği ilk film için (To-

ho'daki iki grev arasında) en elverişli zamanı beklerken yeniden okul sıralarına dönmeye karar verdi. "Ülkemin geleneksel kültürünü incelemeye yeniden dalma gereksinmesini duydum." Resim, müzik ve edebiyattan sonra şimdi sıra artık seramik ("Bir dönemin düşünce biçimi bir çanağın incelenmesinden de anlaşılabilir." diyor) ve Nô tiyatrosuna gelmişti. Kurosawa birkaç hafta içinde Nô Tiyatrosunun yaratıcısı Zeami'nin tüm yazılarını (ve onun hakkında yazılanları) okudu.

Ama o günleri derinden etkileyen olaylara yabancı kalabilir miydi? Toho'da çalışan işçilerin sendikası ortak yapım bir propaganda filmine katkıda bulunması için sürekli ısrar edince (diğer yönetmenler K. Yamamoto ve Segikawa idiler) Kurosawa, dayanışma düşüncesiyle, bir haftalık bir çekimi kabul etti. Aslında bu işe son kerte gönülsüzdü, çünkü konu onda hiçbir esin kımıltısı uyandırmıyordu: görsel sanatlar dünyasının emekçilerinden biri, iki kızının konuşmalarından çok fazla etkilenecek ve sömürüldüğünün bilincine vararak bir Mayıs'ta kızıl bayrak sallayarak yürüyüş yapmaya çıkacaktı. Tüm ısrarları boşa gitti, çünkü sendika hiçbir öğüt ve öneriyi benimsemiyordu. Yalnızca filmin adı bile tüm bir programı içeriyordu: *Geleceği İnşa Edenler*. Kurosawa. "Bu film, bir komite tarafından yapılan bir sanat eserinin hiçbir değer taşımayacağı ilkesinin mükemmel bir örneği oldu" diye yazıyor. "Oysa bir sanatçının asıl görevi, başarılı filmler yapmaktır... Yaşasın açık yüreklilik." Bağımlı eleştirmenler Kurosawa'yı tutuculukla ve romantik bir bireyci olmakla suçlamakta özgürdürler. Mutluluğun ve uyumluluğun bireysel arayışı sorununa saplanmış olan bu hümanist ise bundan böyle "siyasal" olana değil "insancıl" olana daha da fazla eğilecektir. Ne var ki bu böyle olmakla birlikte, özgürlükten sonra gerçekleştireceği ilk filmin tüm filmografisindeki en siyasal çözümlemeli film olduğu da bir gerçektir.

Gençliğime Hayıflanmıyorum (1946), konusunu militaristlerin iktidara yükselmelerinin de yardımıyla kamu oyunda büyük tepkiler uyandırmış bir casusluk olayından alıyordu. 1933 yılında Kyoto Üniversitesi öğretim üyelerinden profesör Takikawa, eğitim ve öğretim özgürlüğünü savunmaya cesaret ettiği için görevinden uzaklaştırılmıştı. Liberal görüşleri, en parlak öğrencilerinden biri olan Hidemi Ozaki tarafından yeniden ele alınmış ve yaygınlaştırılmıştı, Sorge olayı patlak verdiğinde (Allman gazetecisi kılığında bir Sovyet casusuydu) Ozaki tutuklanarak işkenceye uğradı ve öldürüldü. Kurosawa, Rosi türünden bir gazeteci değildi: Profesör Takikawa'nın kızı Yukiye'nin de desteğini alarak Ozaki olayını gayet özgürce yorumlayacağı bir film çekmeyi önerdi. "Yönetmenler imgelemin dolambaçlarından da yararlanarak hep birlikte yaşadığımız o karışık yıllarda cesur ve namuslu kalmayı başarabilmiş birkaç insanın portrelerini çizebilmeyi umuyorlardı." (Filmin jeneriğinin ilk sözleri)

1933 ilkbaharının güzel bir günü. Profesör Yagihara (yani Takikawa) kızı Yukiye ve birkaç öğrencisiyle birlikte sakin bir şekilde Kyoto tepelerinde gezinmektedir. Küçük bir ırmak geçidinin önüne geldiklerinde, kızda gözü olan iki delikanlı onun suyu geçmesine yardımcı olabilmek için kıskançça bir yarışmaya girişirler. Kız, güleryüzlü ve tutucu Itokawa ile iç tepkileri güçlü ve hoşgörülü Noge (yani Ozaki) arasında bir yeğleme yapmak durumunda kalır ve ikinciyi seçer. Noge genç kızı kollarından tutar yumuşak bir biçimde dereciğin öbür kıyısına geçirir. Son kerte uyarılmış olan genç kız her iki tutkununu da peşine takarak çılgınca bir koşuya başlar. Sinemada bunun gibi, türdeş nice "izlemeler" görmedik mi? Kurosawa ise, kendi buluşu olan bir sinema yöntemiyle artık klasikleşmiş olan bu alışılagelmiş anlatım kalıbını mutluluk verici ve büyü-

lü bir gücü olan tutkulu bir aşk çeşitlemesine dönüştürmeyi başarır: çok kısa kısa geçilen bir dizi gezinti görüntüsüyle, *panoramik* çekimlerin hızlı bir tempoda montajı kesintisiz bir gezi görünümü yaratmıştır; her üç kaçak ta, sanki tek ve aynı insanmış gibi, sırayla kameranın ortasından gelip geçerler. Yönetmen, *Yedi Samuray*'da da (atlara binip kaçan haydutlar ve samurayların onları kovalayışı sahnesi) sık sık bir "hareketli süreklilik" tekniği olan *"mitralyöz çekimi"* tekniğine büyük bir dramatik ve ritmik etkinlikle başvurmuştur. Tepenin doruğuna ulaşıp ta soluklarını toparlayan ve görüntünün büyüleyiciliği karşısında derinden etkilenen gençler öğrencilere özgü okul şarkıları işitirler ve hatta aralarından biri şarkılara eşlik eder. Tam bu sırada birdenbire bir tüfek patlaması duyulur. Tepenin arka yamacında, bu barış vahâsından topu topu birkaç metre ötede yaralı bir asker (o sırada askeri manevralar yapılmaktadır) otların üzerinde acınası bir görüntüyle sürünmektedir. Aynı sahnede çelişkiler sanatının hocası haline gelmiş olan yönetmen tüm bir kuşağı düşlerinden uyandırıyor ve onları bekleyen korkunç gerçeğin ilk ipuçlarını gösteriyordu. Militarist macera başlamış, zor zamanların ön haberi gelmişti.

Kurosawa, üniversite yaşamından kısa ve özet görüntüleri (toplantılar, gösteriler, polis baskınları, tutuklamalar, vb.) ve artık üniversiteden atılmış olan profesörlerin öğrencileriyle birlikte yaptığı barışçıl amaçlı toplantıları birbiri ardından sahneleyerek, "ister düşüncede ister sözde kalsın her türlü özgürlüğün şiddetle yasaklandığı" bu dönemin gergin ve çalkantılı havasını filmin bu ilk bölümünde vermeyi başarır. Hemen bunun yanısıra romantik bir küçük burjuva olan Yukiye (müziği siyasaya yeğlemektedir) ile ateşli ve uzlaşmaz bir öğrenci olan, özgürlüğü savunmak için düzenlenen her türlü gösterinin başını çeken ve düşüncelerinin bedelini her an canıyla ödemeye hazır olan Noge arasında örgülenen sevgi ve kuşku çelişkileriyle evrilen ilişkiyi de betimler. Babasının modeli olan genç adam yürekliliği ve yiğitliğiyle genç kızı çekmekte ama si-

yasal inançlarını savunmakta gösterdiği aşırı kararlılık ve tutkuyla da ürkütmektedir. Genç kız bir gün bir öğrenci toplantısında sözü ortasından bölerek "Biraz da daha ilginç birşeyler dinleyelim..." der ve piyanonun başına geçerek Moussorgski'den bir parça çalmaya başlar. Bir gösteriye katıldığı için kapatıldığı hapishaneden yeni çıkmış olan Noge yanıtlar: "Benim gerçekleri söyleme biçimimden hoşlanmıyorsun. Ama bu arada şunu unutuyorsun: gerçeklikleri olmayınca sanat ta güzellik te eninde-sonunda boş birer hayalden başka birşey değildir." Tedirgin olan Yukiye sinsice bir kurnazlıkla sigarasını yaktırmak için Noge'nin rakibi İtokawa'ya yaklaşır, ama Noge'nin odayı terketmesi üzerine de elindeki sigarayı delice bir öfkeyle kül tablasına bastırır. Bu şımarık küçük burjuva kız, Noge'nin sösünü ettiği "özgürlüğün" anlamını ancak zamanla kavrayabilecektir.

Sorumluluklarını üstlenmek

Direnişin en aşırı kanadına katılmış olan genç adam yerleşmek üzere Tokyo'ya geldiğinde genç kız da peşinden gelir. Yukiye, Noge'yi belli bir uzaklıktan izlemektedir. Onu her defasında değişik bir kılıkla Noge'nin çalıştığı günlük gazetenin binasının çevresinde ortalığı gözetleyerek dolaşırken görürüz; ama yukarı çıkmaya cesaret edememektedir. Yazgısına güveni vardır. Genç kızın Noge'yle birleşmesinden önceki ve sonraki atılımları, kuşkuları ve ikirciklenmeleri birbirini izleyen çok orijinal kısa planlar ve Kurosawa'nm ilk dönemine özgü karakteristik, keskin ve dokunaklı bir montajla sergilenmiştir. Bu arada, Yukiye'nin mutluluğunun bütünsel olmasını önleyen bir şey vardır: Noge, eylemlerinin ve etkinliklerinin gizlerini ondan saklamaktadır. Genç kız ne zaman bu konuya girse, kaçamaklı bir tonda "eyleminin amacı ve niteliği ancak önü-

müzdeki birkaç yıl geçince anlaşılabilir." demektedir. Böylelikle koyu bir yasak ve giz perdesi çiftin yaşamlarının üzerinde ağırlığını hissettirmektedir.

Bir gün Noge, bir kahvede oturmuş birisini beklerken yakalanıverir. Sahne tüm kupkuruluğuna karşın yoğunluk bakımından dondurucudur: garson kılığına girmiş iki sivil polis müşteriye yaklaşırlar, hareketsiz hale getirirler ve kıskıvrak çıkışa doğru götürürler; ama bu arada bir tanesi Noge'nin yere düşen gözlüklerini çiğneyip ezmeyi de ihmal etmez. Bundan sonra Yukiye ondan hiç bir haber alamayacaktır. Kendisi de bir süre sonra sırası geldiğinde tutuklanır ve bu siyasa dışı genç burjuva, sonu gelmez sorgulamaların işkenceleriyle tanışır. Yukiye, polisler kendisine radyodan "ulusun gelecekteki yazgısını hazırlayan kutsal savaş"ın başlamasına ilişkin tarihi bildiriyi dinlettiklerinde kendinden geçer. Milyonlarca yurttaşının yakın gelecekte çekecekleri acıların ağırlığını narin omuzlarının üzerinde hissediyor gibidir. Gözleri hücresinin minicik penceresine çakılı, geçmişte kalan özgür yaşamının bazı görüntülerini anımsar. Kyoto'nun yeşil tepelerindeki neşeli kovalamacadan bir sahne izleriz. Bu kısa geri dönüş (flashback) birdenbire kesilir. Olayların üstüste gelmesiyle kısa bir sürede olgunlaşan Yukiye için artık pişmanlık dönemi kapanmış, sorumluluk yeğlemesini yapma saati çalmıştır. Noge sık sık "özgürlük, bedeli son derece pahalı olan bir kavramdır." diye yinelerdi. Yukiye hapishaneden çıktığında Noge'nin, gördüğü işkenceler sonucunda öldüğünü öğrenir. İçinde sevdiği adamın külleri bulunan bir kavanozla anne ve babasını görmeye gider. Bunlar çok yoksul köylülerdir. Oğullarının ihaneti haberi, "casus" olduğu köyde yayıldığından beri, tarlalarına çalışmaya bile gidemeden, sanki dikenli tellerin ardına kapatılmış vebalılar gibi toplumdan soyutlanmış olarak yaşamaktadırlar. Yukiye yerinin onların yanı olduğunu anlar. Sevdiği adamın anısını tertemiz tutabilmek için köylü olacaktır. Bu, önünde açılan, "gerçekte yaşamın ne demek olduğunu, ne anlama geldiğini" öğrenebilmesi için belki de tek ve hiç kuşkusuz en

güç yoldur. Noge ona bir zamanlar, "Gençliğe ve geçmişe hayıflanmamak, ama kendine düşen sorumlulukları omúzlamak ve görevini sonuna dek yapmak gerekir" demişti.

Küçük burjuva kızın köylüye dönüşümü, belgesel tarzı anımsatan soğuk bir lirizmle çekilmiş görüntülerle verilir. Filmin bu yirmi dakikalık bölümü, Shindo'nun *Çıplak Ada*'sında da hemen hemen aynen yinelenmiştir. "casus"un karısı, aynı anda birçok cephede birden dövüşmek zorundadır. Yorgunluğa, işin yıpratıcılığına (o güne dek piyanonun tuşlarına tatlı tatlı dokunmaya alışkın olan eller, çeltik tarlasının çamurlu sularıyla ve tarım araçlarıyla tanıştıkça sıyrıklarla ve nasırlarla bezenmeye başlarlar) karşı verien savaşıma bir de insanoğullarının acımasız kötü yüreklilikleri eklenir. Yabancı kadın omuzlarında bir küfeyle köyden ilk kez geçerken meraklı bakışların ağır yükü, mırıldanmalar ve lâf atmalar (Kurosawa bu sahneyi, gizi yalnızca kendisine, Welles'e ve Fellini'ye ait olan bir kamera gezdirme senfonisi halinde çeker: hareketli plânlar dokunaklı bir kreşendo ritmiyle köylülerin tepkilerini ard arda gelen bir kin ve nefret sağanağı olarak saptar) karşısında dizüstü çöker. Düşman köylüler karanlık bir gecede "casus"un tüm tarlalarını tahrip eder, uzun ve yorucu bir çalışmanın karşılığı olan ürünü döküp saçarlar. Ama bu "soylu düşünce"nin direnişi amacına ulaşacak, yaşlı kayınpederi o trajik içine kapanmışlıktan sıyrılarak karısının ve gelininin yanında, onlarla omuz omuza, yeniden çalışmaya koyulacaktır.

Noge'nin anısı özgürlükten sonra halkın gözünde yeniden eski saygınlığına kavuşur. Ama Yukiye, bu özgürlük şehidinin anısına üniversitenin büyük anfi-tiyatrosunda düzenlenen ve profesör Yagihara'nın da katıldığı görkemli anma törenine gitmez. Yagihara söylevini, "Sizlerin arasından başka Noge'lerin de çıkacağına inanıyorum" diye bitirir. Yukiye ise annesine, "Gurur duyabileceğim bir işte çalışarak yaşamak istiyorum" diye yazmaktadır. Bir daha ayrılmamak üzere köye dönmeden önce aşkının başladığı yer olan tepeye son bir kez çıkar. Noge'nin kendisini

kucaklayıp havaya kaldırdığı yerde yere oturur ve sanki hemen biraz önce kendilerinin söylemiş oldukları şarkıları mırıldanarak gezinen bir grup öğrenci görür. Gözyaşlarıyla sırılsıklam olan yüzünde her türlü vicdan azabının gölgelerinden sıyrılmış, derin bir acı okunmaktadır. Dönüş yolunda yürürken yanından geçmekte olan bir kamyona, içindeki köylüler tarafından davet edildiğinde, Yukiye'nin acılı yüzü hafif ve tertemiz bir gülümsemeyle aydınlanır.

Yeni kuşaklar için öğretici bir film

Faşizmin "karanlık yılları" gerçeğinin içinde yaşamış iki idealistin efsaneleşmiş kişiliklerini yeniden canlandırmak ve eğitici bir ahlâkçılıkla ağdalı bir romantizmin tuzaklarına düşmeden Yukiye'nin kahramanca tercihini bize kabul ettirebilmek hiç te kolay bir iş değil. Kurosawa her şeye rağmen bu güç işi, *Birmanya Türküsü*'nün yönetmeni İchikawa'dan on yıl önce başarmıştır. *Noge, Yagihara* ve *Yukiye* anlaşılmaz ve çözümlenemez türden soyut modeller değil, elle tutulabilir, dokunulabilir ve erişilebilir canlılardır; öylesine insandırlar ki insancıllıkları büyük ülküleri uğruna katlandıkları büyük fedakârlıkları çok inandırıcı kılmaktadır. Kadın başoyuncunun büyük bir incelikle betimlenen iç kavgası sonucunda gerçekleşen evrimi, her türlü uzlaşmayı yadsımasını ve en sondaki tercihini mükemmel açıklamaktadır —ki bu olay, o dönemde bile halkı epey şaşırtmıştı—. Filmin ilk gösterime girişi sırasında henüz onaltı yaşında bulunan sinema eleştirmeni Sato, şöyle yazıyor: "Yukiye'nin kişiliği, eski kuşağın bazı temsilcileri tarafından alabildiğine eleştirilmişti; onun içtenlikli idealizmini kafasının yeterince çalışmaması ya da düşünce biçimindeki tuhaflık olarak alıyorlardı. Eski feodal anlayışın dayattığı üzere, beyaz perdede yalnızca şatafatlı, za-

rif ya da mutsuz kadınlar görmeye alışık olan ben, bu yepyeni kişilikten fışkıran olağandışı güçlülükten ötürü karmakarışık olmuş ve büyülenmiştim. Ama zaten Kurosawa bir süreden beri hep son derece tutarlı ve doğru bildiği şeyler uğruna sonuna kadar gitmeye kararlı, bu nedenle de çağdaşları tarafından egzantrik ve tuhaf olmakla suçlanan idealist tiplerin portrelerini çiziyordu. Kurosawa için ise bu kişiler gerçeğin ta kendisiydiler ve nitekim filmlerinin en iyi ve başarılı sahneleri de genellikle bu idealizmin en keskin biçimde belirdiği sahnelerdir." (*Kurosawa'nın Dünyası*, 1969).

Kurosawa'nın savaş sonrasında çektiği bu ilk filminin tek üstün niteliği bu çağdaş kadının ilginç ve etkileyici portresi değildir. Yukiye'nin vicdan çatışması ve ahlâki seçimi, belli bir ölçüde de olsa Rosselini (*Avrupa 51*) ve Bergman'da da vardır. *Gençliğime Hayıflanmıyorum*'u biçimlendiren içtenlik ve öfke, bu filmi genç japon kuşakları için aydınlatıcı, yol gösterici ve bilgilendirici bir sinema olayı haline getirmiştir. Bu etki Avrupa'da da biraz, aynı dönemde yapılmış olan *Roma, Açık Şehir*'de görülebilir. Eğer *Sugata*'yı çok şeyler vaadeden bir ön taslak diye değerlendirirsek, *Gençliğime Hayıflanmıyorum*'u gerçeğin çırılçıplak anlatımı diye niteleyebiliriz. Burada Kurosawa, en soylu ürünlerini ellili yıllarda verecek olan, bireyin kendi içine bakışı diyebileceğimiz bir sinema anlayışının belirleyici adımı atıyordu. Hiç kuşkusuz *Gençliğime Hayıflanmıyorum* bütünüyle türdeş bir eser değil: ilk bölümdeki dışavurumculukla son bölümün lirik belgeselliği epey çelişiyor; ama bu işin tüm sorumluluğu da yönetmenin değil. Aslında Toho'daki grev sırasında bir tür sansür komisyonu işlevi gören "Senaryoları Gözden Geçirme Komitesi" yönetmenden senaryosunun son bölümünü değiştirmesini, gayet te keyfi olarak istemişti; yoksa inanmış bir komünist olan yönetmen Kusuda aynı konuda bir başka film yapacaktı. (Savaş sonrası dönemin başlangıcında özgürlük deyiminin Japonya'daki kapsam ve içeriği Batı'dakinden epey farklıydı.) "Gözden Geçirme Komitesi" yaptığı hatayı *Gençliğime*

Hayıflanmıyorum'u tamamladıktan sonra izlediğinde anlayacak ve yönetmenden özür dileyecektir. Kurosawa, "Filmin son yirmi dakikasında, Gözden Geçirme Komitesi'ne karşı içimde biriken tüm öfkeyi, alabildiğine boşaltım" diye yazıyor. "Çünkü bana dayatılan değişiklikler öykünün bütünlüğünü yer yer zedelemişti ve bu bozulmanın açıkseçik görüleceğine inanıyordum. Filmin çok büyük bir başarı kazanmasına ve adının halkın dilinden düşmez olmasına karşın, yine de bu işin böyle olmuş olmasına üzülüyor, hayıflanıyorum."

Film Japonya dışında gösterime çıktığında, yönetmenin kariyerinde bir dönemeç oluşturdu. Kurosawa, "Otlar, çiçekler açan çayırlar, güneş ışığını yansıtan dereler, tüm bu doğal gerçekler sağnağı benim için coşku dolu bir deneydi" diye anımsıyor. "Sanki kalbim birdenbire dansetmeye başlamış, sanki bulutların arasında uçabilmem için iki yanımdan birdenbire kanatlar çıkmış gibiydim."

Kurban edilmiş bir kuşağın alaya alınmış düşleri

Japonya'da bir yönetmenin yazgısı, diğer ülkelerin hiç biriyle karşılaştırılamayacak kadar yoğun bir biçimde, çalıştığı yapımcı şirkete bağlıdır. Birbiri ardından gelen ve Toho'da çalışan herkesi seferber eden grevler (bu furya 1948'de yapılan ve seksenbeş gün süren rekor uzunlukta bir grevle bitecektir) Kurosawa'nın kariyeri üzerindeki etkilerini de belirgin biçimde göstermiştir. 1947'de Toho'da bir hizipleşme oldu ve şirket ikiye bölündü. Sendikaların dayattıkları ücret artışları (ki Toho'yu deney alanı olarak seçmişlerdi) üretimi çok ciddi bir biçimde düşürdü: 1947'de kırk yerine onüç film yapılabildi, bir sonraki yılda ise bu sayı dörde indi. Şirketten yana tavır alan on oyuncu, gelirlerinin son derece azalması karşısında ayrılarak "İkinci Toho"yu (Shintoho) kurdular. Ana şirketin yönetmenleri de "star sistemi"ni kırabilmek için delice bir hızla çalışmaya başladılar. Kurosawa üst üste üç senaryo yazdı: Kinugasa, Yamamoto, Naruse ve Toyoda'nın birlikte yönettikleri bir film için bir "aşk öyküsü", dostu Taniguchi için bir macera *(Gümüşlü Dağlar)* — Taniguchi o sırada kariyerine henüz başlıyordu— ve *Harika bir Pazar*. Sanatçı böylelikle altıncı filmini yapmaya başlıyordu: "aşk, savaş boyunca 'anglo-saksonlara özgü bozguncu bir düşünce' gibi değerlendirilerek tabu gibi görülmüştü. O çağda genç olmak çok büyük bir zavallılıktı. Ama savaş sonrası gençli-

ği tam derin bir soluk almaya hazırlanırken, daha da güç günler gelip çattı. İşte, *Harika bir Pazar*'ın konusu budur."

Filmin başoyuncuları öylesine sıradan "iki küçük nişanlı" idiler ki çekim sırasında kalabalığın içine karıştıklarında, bir arabanın içine gizlenmiş olan kamera onları zaman zaman kaybediyordu. Uzun boylu, ince yapılı ve melânkolik bir genç olan Yuzo ile ufak-tefek, incecik, düşgürlüğü olan ama aynı zamanda da dayanıklı genç kız Masako, görünürde çok ilgisiz gibi gelen, ama aslında bir çok ipuçları taşıyan bir olayla filme girerler. Nişanlısını getirecek olan treni bekleyen Yuzo, bir yolcunun rastgele fırlattığı ve ayaklarının dibine düşen sigara izmaritini almaya niyetlenir. Tam yerden alıp dudaklarına götürmek üzere harekete geçtiği anda birdenbire Masako orada beliriverir ve çabuk bir davranışla yerde yuvarlanan izmariti uzağa fırlatır. Ölesiye utanmış olan Yuzo, "tam bir haftadır tek bir nefes bile çekemedim" diyerek özür bulmaya çabalar. Yola koyulmadan önce toplam paralarını hesaplarlar. Yuzo içten bir acıyla, "Otuziki yen ile geçireceğimiz bir pazar bu..." der. Masako ise, "Ne önemi var? Yine de pazar işte" diye yanıtlar.

Çiftin bu ilk pazarları, keselerine uygun bir "çatı" bulabilmek için yaptıkları küçük düşürücü ve coşku verici arayışla sınırlıdır. Yuzo, çok lüks bir apartman dairesinin odalarından sözederken birden konu değiştirip bir kuyruklu yıldız üzerine tasarılar kurmaya başlayan Masako'ya, kupkuru bir sesle "Senin düşlerin karnını doyuruyor mu?" diye sorar. Masako, "Dünya neyse o işte" der ve ekler: "Bari biz de kendimizi düşlerin ve umutların koynuna bırakalım. Cepheye gitmeden önce sen de gözlerin açık, düşler görürdün. Hattâ bir defasında güzel bir çay ve pasta salonu açmaktan söz etmiştik, anımsıyor musun?" Yuzo ise sevgilisine gerçekleri hatırlatmak isteğiyle, şöyle yanıtlar: "Savaş tüm düşleri sildi, süpürdü. Bizim şimdiki sorunumuz, birlikte yaşayabileceğimiz küçücük bir köşe bulabilmek..."

Sabah, boşa giden arayışlarla geçer. Her zamanki gibi hayvanat bahçesini gezmeye gitmeden önce Yuzo şansını bir kez daha denemeye niyetlenir. Bulundukları mahallede şimdilerde çok zenginleşen eski bir silâh arkadaşının olduğunu anımsar. Çok lüks bir lokanta-kabare işleten bu dostuna uğramaya karar verir. Bu amaçla da nişanlısını genç çocukların basketbol oynadıkları, yıkıntı ve molozlarla dolu bir meydanda yalnız bırakır. Lokale girer, ellerini oğuşturarak cesaretini toplar ve arkadaşını çağırtmak için garsonlara haber verir. Giriş salonundaki uzun ve eziyetli bir bekleyişten sonra —gerek servis yapanlar, gerekse savaş sonrasının türedi zenginleri olan müşteriler, bu kılıksız adamı küçümsiyerek tepeden tırnağa süzmektedirler— görevlilerden biri tarafından kılığına ve kıyafetine daha uygun gibi görünen bir yere götürülür: burası, bodrum katında, lokalde çalışan "orospucukların" odalarının ve mutfağın hemen yakınındaki küçük bir aralıktır. Bu iç karartıcı yerde dostunun kendisini görmeye tenezzül etmesini umarak ve bekleyerek bunaltıcı dakikalar geçirir. Bu arada bir yandan da garsonlar elleri-kolları tabaklarla dolu olarak üst katlara inip çıkmaktadırlar. Yuzo kendi kendisine söylenip durmakta, yukarıdaki müşterilere sövgüler yağdırmaktadır. Bir süre sonra mutfaklara giden koridorun ağzındaki camlı kapının ardında, tencere buharlarının arasından çıkagelen bir görüntü belirir: bu, içkiden neredeyse küfelik olmuş, yorgunluktan titreyen bir "orospucuk"tur. Koridorda uzunca bir süre sallanıp duran genç kadın, sanki acılı bir ruh gibi yaklaşır (Bir tangonun keskin vurgulu sesleri duyulur: üst katlardaki müşteriler eğlenmektedir.), birdenbire dengesini yitirir ve Yuzo'nun yanındaki masanın üzerine devrilir. O andan itibaren genç adam yalnızca kaçmak ve gün ışığına kavuşabilmek isteğindedir. Yönetmenin toplumsal eşitsizlikleri büyük bir görsel çarpışmanın görüntüleriyle ortaya koyduğu bu bölümle birlikte film bir Capra, yergili ve eleştirel bir Chaplin ya da bir Stroheim filmi düzeyine yükselmektedir. Sarhoş orospu ise ruhların gizli derinliklerini inceleyen sinemacı Kurosawa'nın ilk "günahkâr kadın"ıdır.

Hayali bir orkestra

Öğle sonrası saatleri de genç çifte tatsız sürprizler hazırlamaktadır. Yolda yürürlerken, "büyüklerin saçma sapan ve duygusal boş lâf salatalarını" dinlemek istemeyen, küçük ve oldukça tuhaf, edepsiz bir karaborsacı çocukla karşılaşırlar. Bu olay, çok duyarlı ve ince ruhlu olan tatlı Masako'yu sarsar. Savaşın tüm olumsuz etkilerinin iki ayaklı bir örneği gibi olan bu çocuk, o tarihte henüz Japonya'da gösterilmemiş olan *Sciuscia*'nın (de Sica) iki başoyuncusunu anıştıran kaygı yüklü bir varlık gibidir. Küçük nişanlılar, yağmurdan korunmak için yakınlarındaki bir yerdeki bir konsere gitmek isterler. Programda Schubert'in *Bitmemiş Senfoni*'si vardır. Gişenin önünde korkunç bir kuyruk uzanmaktadır ve tam sıra onlara geldiğinde ucuz yerler için bilet kalmadığını öğrenirler: karaborsacılar, daha sonra yüksek fiyatla satmak üzere tüm biletleri kapatmıştır. Yuzo neredeyse isyan edecek gibi olur, ama kalabalığın gözleri önünde ağzının payını alır. Yeniden yola düşmekten başka yapabilecekleri hiç bir şey kalmamıştır. Yuzo'nun kiralayabildiği minicik ve sersefil odaya büzüşen iki sevgili, tartışmaktan başka yapılabilecek daha iyi bir şey bulamazlar. (Bu sahne tavanda şiddetle çınlayan yağmur şakırtısı ve yere konmuş bir kaba düşen su damlalarının sesleriyle zenginleştirilmiştir.) Çok duygulu bir yatışma süresinden sonra Yuko ile Masako, son paralarını da harcamak üzere bir pastaneye gitmeye karar verirler; sıra hesabı ödemeye geldiğinde Yuzo yağmurluğunu rehin bırakmak zorunda kalır. Gerçekten de bu gün her şey ters gitmektedir.

Ama yağmur kesilir, gökyüzünde ay pırıl pırıldır ve ıssız park onları düş kurmaya çağırır gibidir. Salıncakta otururlarken Yuzo, küçücük bir açık hava tiyatrosu görür. O zaman aklına çok güzel bir fikir gelir: Masako'yu bomboş sıralara oturtur, sahneye çıkar, kolunu kaldırır ve hayali bir orkestraya "başla" komutu verir. Küçük nişanlısı-

nın onuruna, konser salonunun programında yazılı senfoniyi yönetecektir. Orkestra şefimiz bu ilk denemesinde rüzgârın ıslığından başka hiç bir yanıt alamaz. Ama hiç bıkmadan, ısrarla sürdürerek ve çılgınca bir neşeyle alkışlayıp kendisine güç katan sevgilisinin de desteğiyle dördüncü denemede düş gerçeğe dönüşür: *Bitmeyen Senfoni*'nin notaları, genç orkestra şefinin bagetinin (ki bu bir dikiş iğnesidir) ucundan fışkırırcasına yayılmaya başlarlar. Oturan Masako, heyecan ve mutluluk içinde ağlamaktadır. (Her ne kadar bu olay sinemada bir çok kez ele alınıp işlenmişse de, Kurosawa bizleri çocuk nişanlıların düşlerinin gerçekleştiğine inandırmayı başarır. Sinema salonunda her zaman Masako'nun çağrısına alkışlarıyla yanıt veren bir izleyici bulunmaktadır: kameranın objektifini genç kızın gözyaşlarında sabitleştirir, bu sırada Masako, "İki zavallı sevgilinin arzularının gerçekleşmesine yardımcı olmaları" için filmi izleyenlere yalvarmaktadır.) Senfoninin ilk bölümünün son notaları, bir garın banklarına oturmuş, onları ayıracak olan trenin gelmesini sessizce bekleyen Yuzo ve Masako'nun kımıltısız görüntüleri üzerinde bitecektir. Bu ani kesiş, bizi birdenbire ayrılış gerçeğinin hüzünlü çelişkisine geri döndürür. "Güle güle, bir dahaki pazara görüşürüz" der Yuzo. Artık varoluşun gerçekliğiyle uzlaşmaya başlamış olan genç adam gecenin içinde yitip gitmeden önce garın sonsuzcasına uzanan peronlarından birine fırlatılmış olan ve çekici bir ışıltıyla yanan bir sigara izmaritini pabucunun ucuyla ezer ve uzağa fırlatır. Bu "harika" pazar, ona bir şeyler öğretmiştir...

Yönetmenin çağdaşı olan Uryu, "Benim kuşağımın gençleri, ilk aşk deneyimlerini bitip tükenmek bilmeyen bir hüzünün ve mutsuzluğun kanatlarında yaşadılar. *Harika bir pazar*, tüm bir kuşağın haykırdığı bir çığlıktır, onun en doğal hakkını isteyişinin belgeselidir" diye yazacaktı. Japonlar, hüzünlü bir aşk ve kurban edilmiş bir kuşağın alaya alınan düşleri üzerine yapılmış olan bu acılı masalı çok beğendiler. Film bugün bir batılının üzerinde çok daha değişik ve çelişik etkiler yaratmaktadır. 1946 yılının ilk ya-

rısındaki Tokyo'nun bu yarı belgesel anlatımı bizleri *Bisiklet Hırsızları*'ndaki (1948) Roma'ya kıyasla, çok daha derinden etkilemektedir. O tarihlerde henüz yeni yeni tanınmaya başlanan Numasaki'nin (yıldızlar Toho'dan ayrılmışlardı) filmin son üçte birinde pek inandırıcı olamaması, patetik örgüden verilmiş bazı ödünler ve özellikle de belirgin bir psikolojik çözümleme eksikliği, filmin sinema sanatının sayılı başeserlerinden biri olmasını engellemiştir. (*Harika bir pazar*'dan "Yeni realizmin, bazı bölümleri aksayan büyük bir yapıtı" diye söz edilebilirdi. Ama Kurosawa'nın objektifi Rosselini'den, de Sica'dan ve Visconti'den hayli farklıdır. Rosselini'nin dediği gibi, "Gerçek, gerçekte neyse öyledir"den yola çıkan *Yaşamak* yönetmeninin ilgisini daha çok psikolojik çözümlemeler çekmektedir. Kurosawa'nın 1940'lardaki yeni realizmi ise, *Sarhoş Melek*'te de gördüğümüz gibi, belirgin biçimde irade dışı bir eğilimdir.)

Tüm bu sınırlılıklarına karşın yine de izleyenlerin büyük beğenisini kazanan bu film, en azından Kurosawa'nın şiddet (Samurayın kılıcı) ile acıma arasında gezinen —ve biraz da Dostoyevski'yi anıştıran— karakterinin bir özelliğini yakalayabilmemizi sağlıyor. Ondaki Aşil topuğu, duygusallıktır: "Patetik" saplantısı, *Sessiz Düello*, *Skandal* ve *Canlı Bir varlığın Kroniği* gibi yapıtlarının başarısına belli bir ölçüde engel olacaktır. Burada hemen yönetmenin müzikal yorumculuğuna da değinmemiz gerekiyor: filmin müziğini Schubert (ana tema, "Müzikli dakikalar"ın ustaca bir uyarlamasıdır), Bizet, Dvorjak ve o dönemin şarkılarının zevkli bir kokteyli oluşturuyor. Yönetmene bir defasında neden sürekli olarak batı müziğine yönelme gereği duyduğunu sorduğumuzda, aldığımız yanıt son derece açık yürekli ve kesindi: "Bunlar benim yurttaşlarımca tanınan müzik parçaları. Bu gün artık hiç kimse, ya da hemen hemen hiç kimse klâsik japon müziği dinlemiyor. Hattâ çalmasını bilen bile pek yok."

Bir bilinç ışığı

1948, Kurosawa'nın "yükselmesinde" dönemeç yılıdır. Yönetmen, uzun arayış yıllarından sonra nihayet doğru bir yol tuttuğu izlenimine varır. "Savaş yıllarında düşündüklerimizi tam bir özgürlükle anlatabilmemiz olanaksızdı. 1945-1947 yılları arasında hiç durmadan gâh sağın uzantılarıyla, gâh solun ürkeklikleriyle boğuşup durduk; bu arada sansür de atılım yapmamızı önlüyordu. *Sarhoş Melek,* her türlü dış baskıdan uzak olarak yaptığım ilk filmimdir. Tüm varlığımı bu filme adamıştım. Daha ilk hazırlıklarının en başından itibaren çok uygun ve elverişli bir zeminde hareket etmekte olduğumu hissettim" diyor.

Savaş sonrası japon sinemasının bu ilk başeseri, aslında oldukça sıradan bir biçimde oluşmuştur. Kurosawa çok uzun zamandan beri "Yakuza" dünyası üzerine; haklarında hâlâ pek çok olumsuz kitap yazılmakta olan japon gangsterlerinin gerçeklerini açıkça ortaya koyacak bir film yapmayı düşlüyordu. Bu konuyu ve tasarısını bu serseri takımını en ince ayrıntılarına dek tanıyan senaryo yazarı ve yakın arkadaşı Uegusa'ya açtığında, o da öneriye büyük bir sıcaklıkla katıldı. Yönetmen ve senaryocu, esrarkeş yuvalarında ve batakhanelerde birlikte yaptıkları hazırlık araştırmaları sırasında, yöresel bir gangster çetesinin şaşırtıcı bir kişiliğe sahip olan genç lideriyle tanıştılar: en sonunda tam aradıkları gibi birini bulmuşlardı. Matsunaga adındaki bu çete başının kişiliğine daha bir özellik katmak isteyen Kurosawa, ona tamamen "zıt" bir ortak bulmaya karar verdi. Bu, mahalleye henüz yeni gelmiş bulu-

nan, insanlığa hizmet tutkusuyla yanıp tutuşan bir doktordu. Ama Kurosawa ne kadar uğraştıysa da, yine de doktora şöyle tam istediği gibi bir kişilik kazandıramadı. "Doktor bir türlü kendine özgü bir adam haline gelmiyordu" diye anımsıyor. Onu bu sıkıntılardan yine ve bir kez daha, yalın "gerçek" kurtardı. Yokohama limanındaki bir hazırlık çalışması sırasında, profesyonel yeteneklerini resmi bir çalışma izni olmaksızın kullanan yaşlı ve alkolik bir doktorla karşılaştı. "Yaşamın her türlü sillesini yemiş olan bu adamın ölçüsüz gururunun ve kural tanımazlığının altında derin bir insan sevgisinin bulunduğu apaçık belliydi. Onda, eski ve düşkün bir haydudu anımsatan bir şeyler vardı. Dostum Uegusa ile bakıştık, en sonunda aradığımız adamı bulmuştuk. Aslında yaşlı doktor da o andan itibaren olağanüstü doğal ve bağımsız bir biçimde, geçmişini yeniden yaşamaya başladı." Bu kişiler yönetmeni tam olarak tatmin edince senaryo da bir kaç günde hazırlandı: dekor yapmaya hiç gerek yoktu, kısa bir süre önce serseriler hakkında bir film yapan "hoca" K. Yamamoto için hazırlananları kullanabileceklerdi.

Anestezi yapmaksızın

Filmin jeneriği, kameranın sürekli taradığı, alışılmamış bir kent görüntüsü fonunun üzerine yazılır: doktor Sanada'nın perişan "kliniğinin" görüntüsü, mahalle halkının tüm çöplerini attığı, çevresinde pislik dağları yığılan mide bulandırıcı bir pis su birikintisinin çamurlu sularında yansımaktadır. Bu iğrenç suyun yüzeyinde gizemli ve leş kokulu kabarcıklar kıpırdamaktadır; gölcükten, her türlü kepazeliğe sahne olan mahallenin tüm havasını zehirleyen kokular yayılmaktadır. Bir kez bu çirkef gölünün tüm öykünün merkezinde yer alacağı ve bir tür ritmik itici olarak tempoyu sürükleyeceği (basit bir güdüleyici ögeden daha etkin

bir nesnellik) belli olduktan sonra, yönetmenin filmdeki hareket unsurunu daha iyi hızlandırmasının mümkün olmadığı da anlaşılmaktadır. Doktor Sanada, hırıltılı bir sesle ve sert bir tavırla Matsunaga'ya "Bil ki bu sana pahalıya patlayacak, özellikle de senin gibi bir yaratığa" der. Genç şef, eline saplanan bir mermiyi çıkartması için doktoru gecenin çok ileri bir saatinde uykudan kaldırtmıştır. Altmış yaşlarında, sakalları uzamış, hırpani bir gömleği ve ağzının köşesindeki bir kürdanla dökülen bir görüntü veren Sanada, hastasına anestezi yapmayı özellikle unutmuş gibi davranır. Korkunç canı yanan Matsunaga, gıkını bile çıkarmaz: bir şef, her zaman acısını bastırmak "zorundadır". Bu kuyu gibi oyuk yaranın (kamera, üzerinde dört tane kan akışını yavaşlatıcı pensin sallandığı ele, yakın çekim girer: görüntü dehşet vericidir) içinde nasıl çalıştığını görünce, bu şeytansı doktorun genç adama işkence etmekten sinsice bir zevk aldığı düşünülmektedir. Ama hemen ardından da bu belirgin sadizmin nedeni ortaya çıkar.

Yaralı tam para ödemeden çıkıp gitmeye hazırlanırken çok şiddetli bir öksürük nöbetine yakalanır. Göğsünü dinleyen doktor da ona, "Senin ciğerlerin şu dışarıdaki çirkeften çok daha berbat durumda" der. "Eğer yaşamayı sürdürmek istiyorsan git, bir röntgen çektir, sonra da tedavi olmak için bana geri gel" diye sürdürür. Genç şefin hoyrat, hattâ hayvanca tepkisi (doktoru yakasından yakalayarak küçük yatağın üstüne fırlatır, kendisi de bir sıçrayışta ata biner gibi üzerine çöker ve "Yalan söylüyorsun, namussuz!" diye uluyarak onu oracıkta gebertmekle tehdit eder.) adetâ doktorun hoşuna gitmiş gibidir. Hemen yardımına koşan hemşireye daha sonra, "göründüğü kadar zalim biri değil" diyecektir. "Korkmasından da anlaşılıyor ki yüreğinin bir köşesinde bir dirhem insanlık kalmış, cılız da olsa bir bilinç ışığı bu!" Tüm film boyunca zıt kutupları oluşturan bu iki kişilik, gayet kurnazca oyunlarla ve Dostoyevski'yi andıran bir şekilde (*Budala*'daki Mişkin ve Rogojin gibi) gâh birbirlerinden kaçacak, gâh kovalayacaklar-

dır. Gururlu hastasının geri gelmeye cesaret edemeyeceğini anlayan avcı, avını yakalamak için onun inine, Number One adlı kabareye gider. İlk defasında nazikçe dışarı atılır, ama yılmadan ısrar eder ve en sonunda rakibinin direnişini kırmayı başarır.

Bu sarhoş doktoru genç şefin yazgısıyla böylesine yakından ilgilenmeye iten şey nedir? Sanada'ya göre Matsunaga'daki hastalığı ortadan kaldırmak, profesyonel bir bilinç gereği ve bir toplum sağlığı sorunudur, içki gibi fiziki bir gereksinmedir: çok canayakın bir sahnede, bir hastasının gelmesini beklerken çay ve 90 derecelik alkolden oluşan bir şurup hazırlayışını izleriz. Ama Matsunaga'yla karşı karşıya geldiğinde tepkileri kişisel bir nedenden dolayı belirgin biçimde farklılaşır. Geçmişi oldukça karışık bir kadın olan hemşire Miyo'ya, "Onu gördükçe gençliğimi anımsıyorum" diye itirafta bulunur. (Miyo, o sırada hapishane de bulunan eski çete şefiyle metres yaşamış, ama en sonunda Sanada'yla evlenmiştir.) Çete şefi olarak mahalleye egemen olma havalarına giren bu zavallı şeytan, tüm hastalarının fiziki ve moral zavallılıklarına karşı savaş açmış olan bu sarhoş doktorda derin bir acıma duygusu uyandırmaktadır. Matsunaga'yı çürümüş ve yoz çevresinin etkilerinden, böylelikle de ölümün pençelerinden kurtarmak, onun için aynı zamanda kendisine özgü zayıflıklara karşı da belli bir savaşım vermek ve zafer kazanmak anlamına gelecektir.

Bir gece Matsunaga, ölesiye sarhoş bir durumda kliniğe gelme cesaretini bulur. Ölümden neredeyse panik derecesinde korktuğunu itiraf edercesine, "Beni hâlâ iyileştirebileceğinden emin misin?" diye sorar. Karmakarışık saçları gözlerinin üzerine inen doktor kafasını sallayarak olumlu yanıt verir: bu zavallı ve perişan insan, o bir zamanların tepeden tırnağa beyazlar giyinmiş, bir gözü karşıdaki düğmeci kızda, mahallede "küçük dağları ben yarattım" havalarıyla dolaşan çevik ve yakışıklı delikanlının gölgesinden başka bir şey değildir. Birbirine yaklaşan iki surata yapı-

lan seri bir yakın çekim, onları biribirlerine iki kardeş gibi yakınlaştıran ve vazgeçilmez kılan gizemli ilişkiyi sezmemizi sağlar. Matsunaga kalkıp gitmeye yeltenir, ama yüzükoyun yere düşer ve oracıkta sızar. Kamera onun omuzlarının üzerinden geçer, çirkef gölcüğüne doğru uzanır ve bir "zum" yaparak öbür kıyıda yere oturmuş, gitar çalan sokak şarkıcısını çerçeveler. Çalgıcı yalnız değildir; gölgelerin içinden tanımadığımız biri çıkar, elini gitara doğru uzatır ve hemşire Miyo'nun çok iyi tanıdığı saldırgan ve küstah bir sesle, "Bu boktan mahallede hiç bir şey değişmemiş" diye mırıldanır. Bu adam hapishaneden yeni çıkan ve eski saygınlığını ve etkinliğini geri almaya gelen eski şef Okada'dan başkası değildir. Aynı sahnede Matsunaga'nın değişimine ve çözümsüz çöküşünün ilk belirtilerine (yaşlı şefin kaygı verici dönüşü) tanıklık etmiş oluruz. Kişi gerekli çözümleri bulabilmekte güçsüz kalıyorsa, başına gelebilecek olanların bilincine varması ne anlam taşır?

Bir şefin çaresi olmayan kendini tüketişi

Ertesi gün Matsunaga klinikten sanki gencecik bir kolejli gibi çevik ve atik bir biçimde fırlar; doktorun öğütlerine en ince ayrıntılarına dek uymaya kararlıdır ve bizler de bir an için tedavinin mucizesine inanırız. Oysa bir şef, halkın gözündeki görüntüsünü korumak zorundadır. Ortamın ve çevrenin kendisine özgü kuralları vardır. Artık biraz da saygısızca davranmaya başlamış olan metresi dansöz Nanae, "Seni her zaman güçlü, yiğit ve hoyrat görmek isterim" der. Matsunaga, her türlü kötü tutkusundan kurtulabilmek için küçük gölün kıyısına, meditasyona çekilir. Sanki kendisini ilk kez bir aynada izler gibidir. Birdenbire durgun sudaki görüntüsünün hemen yanıbaşında başka bir silüet belirir: bu, Okada'dır. Genç adam, kendisini en yakın barda birer kadeh bir şey içmeye davet eden yaşlı şefin

önünde şaşkınlıkla ve saygıyla yerlere kadar eğilir. Matsunaga ona eşlik etmek üzere hareket ederken elindeki karanfili horgörüyle çürümüş sulara fırlatır (Köşedeki çiçekçi ona her sabah, saygısını göstermek için bir çiçek armağan etmektedir). Simgesel bir anlamı olan bu hareketiyle, yaşamının en güzel bölümünü fırlatıp atmaktadır. Yeni bir insan, tam doğarken ölmüştür.

Kendisine hiç bakmayan tüberkülozlunun yavaş yavaş ölümüyle Okada'nın yükselişi, görsel plânda hızla birbirini izleyen sessiz sahnelerle canlandırılmıştır. Sternberg'le *(Şikago Geceleri)* Fellini *(İl Bidone)* arası, yarı kaygılı-yarı neşeli bir havada, bir şefin çaresizlikten kendisini tüketişine tanık oluruz. Matsunaga, erkinliğine ilişkin tüm ayrıcalıklarını birer birer yitirir. Rüzgârın kimden yana estiğini çok iyi sezen bir fahişeden başka bir şey olmayan metresini Okada'ya kaptırır. Bir kumar partisinde çok kötü kaybetmiştir; korkunç bir öksürük nöbetine tutulur (bu tıpkı gerçek bir kanama gibidir), bilincini yitirmiş olarak halının üzerine yuvarlanır ve bir kan gölü içinde kendinden geçer. Metresi tarafından kendi evinden bile kovulan Matsunaga, ateşi yükselmiş ve cayır cayır yanar bir durumda, bir hayalet gibi mahallenin sokaklarında dolaşmaya başlar. Bir sabah Sanada onu gölcüğün kıyısında ayakta dikilmiş, mırıl bir bez bebeği izlemeye dalıp gitmiş görerek şaşırır. Bunu izleyen sahne bizi Matsunaga'nın gözlerinin önünden geçip gidenler konusunda aydınlatır: bu, sinema tarihinde en iyi anlatılmış karabasanlardan biridir (ve *Yaban Çilekleri*'nin ünlü proloğundan da en az on yıl kadar önce çekilmiştir). Bez bebek bulanıklaşarak bir tabuta dönüşür: bir fırtınanın artığı solugan dalgalar, tabutu çırılçıplak bir kumsala fırlatırlar. Koyu renk ve çok şık bir elbise giymiş, başına beyaz bir örtü dolamış ve elinde kocaman bir balta tutan bir adam, ağır adımlarla tabuta yaklaşır. Bu, filmin ilk sahnelerinde gördüğümüz kendinden emin, çevik ve atik Matsunaga'dır. Tabutu çılgınca darbelerle paramparça eden adam kapağı da olanca gücüyle bir yana fırlatır. Meraktan katılaşmış bir durumda tabu-

tun içindekini görmek için öne eğilir. Birdenbire suratında vahşi bir ürküntü ve ölesiye bir korku ifadesi belirir: gözlerini kendisine tehdit edici bir biçimde diken ve yavaş yavaş kalkmaya başlayan "ölü", kendisinden başkası değildir, bebeği seyreden çok zayıf ve solgun Matsunaga'dır. Aralarında, sessiz plâj boyunca sürüp giden soluk soluğa ve ölümcül bir kovalamaca başlar. Tam "ölü" baltalı adamı yakalamak üzeredir ki Matsunaga, sanki boşlukta yüzer gibi karabasandan sıyrılır. Dostunun kliniğinde, güvenli bir yuvadadır, ama artık pek az zamanı kalmıştır.

Eski metresi Miyo'yu da geri almaya kararlı olan Okoda, bir sabah kliniğe gelir. Tehditlerini Sanada kılı bile kıpırdamaksızın yanıtlar: "Benim ölümden korkum yok, senden çok daha fazla ceset gördüm!" Yatağından her şeyi duyan Matsunaga, dostuna destek vermek için salona gelir. Her iki adamın ortak tutumundan ötürü cesaretini yitiren Okada ısrar edecek gücü bulamaz ve elleri boş olarak geri döner. Doktor hastasına Okada'yı polise bildirmeyi düşündüğünden söz eder ama Matsunaga onu bundan vazgeçirmeye çalışır: "Eğer oraya gidersen, ben kalan son saygınlığımı da yitiririm" der. "Bizim kendimize özgü yöntemlerimiz vardır. Şefi görmeye gideceğim ve ona her şeyi açıklayacağım. Bana karşı her zaman anlayışlı olmuştur..." Ama çıkış kapısına doğru yönelen Sanada, O'nu "sizin her zaman ve yalnızca bir tek yasanız var, o da para!" diye yanıtlar. Matsunaga, onun yokluğundan yararlanarak son kozunu oynamaya çalışacaktır.

Bunun birlikte, şefe yaptığı ve boşa giden bu ziyaret (Onu Okada ve Nanae ile birlikte iskambil oynarken bulur) yeniden aşağılanmasına sebep olur. Şef, bu can sıkıcı ziyaretçiden kurtulmak için ona horgörüyle bir tutam para uzatır. Dönüşte, her zamanki çiçekçisinin önünden geçerken rastlantıyla gerçeği öğrenir: Okada, kimin şef olduğunu ona da fısıldamıştır. Yönetmen, "düşüş sahnesi" için görsel olarak ve ses yönünden tamamiyle çıldırtıcı bir zıtlık noktası seçer; öfkeden ve tükenmişlikten soluğu kesilen

Matsunaga, sergideki çiçeklerin arasında yere serilir; bu sırada sonuna dek açılmış bir hoparlörden "guguk kuşunun valsi"nin akıldan çıkmayan ezgileri yayılmaktadır.

Anlaşılmaz bir şiddet

Allak-bullak olan "küçük dağların yaratıcısı", rakibine kendi ininde meydan okumak için boyacıların yenilemeye çalıştıkları eski dairesine gider. Olaydaki sürpriz öğesi onun yararına işleyecek gibidir. Erkinliğini zorbalıkla ele geçiren kapkaççıyı tam perişan etmek üzeredir ki dayanılmaz bir öksürük nöbetine yakalanır, iki büklüm olarak hemen yakınındaki divanın üzerine yıkılır. Bıçağı elinden kayar, ağzından fışkıran bir kan seli papuçlarına bulaşır. Silâhı artık rakibinin ellerindedir. Duvarlara tutunarak geri çekilen Matsunaga koridora kaçar, geçerken bir kireç kovasına çarparak yere döker. İki rakibin gövdeleri kaygan kireçlerin içinde sürüngenler gibi yuvarlanmaktadır. (Keskin hırıltılardan oluşan bir seslendirmeyle süslenen bu tuhaf ve gülünç bale, şiddeti *simgeleyen* "çılgınca hayvanlığın" şaşırtıcı bir örneğidir. Kurosawa, bir karabasanı andıran bu unutulmaz düello sahnesinde en küçük bir ayrıntıyı bile bizlerden esirgemez.) Matsunaga'ya öldürücü darbe tam göğsünden gelir ve o zaman ani bir sıçrayışla güneşin altında çırılçıplak sivrilen bir üst geçide açılan camlı bir kapıya doğru atılır. Üzerine şiddetli bir ışık vurur ve belli-belirsiz bulutun içine gömülür: bu olağanüstü canlı ışık, belki de ölümün *simgesidir*. Matsunaga'nın gövdesi (düşüşü filme alınmıştır) apartman boşluğuna düşer, kuruması için pencerelere asılmış çamaşırların gölgelerinin altında kalır. Aynı anda, kliniğe dönmek için yola çıkmış olan Sanada, yumurta almak üzere bir dükkâna uğrar: "Taze mi? Bir hastam için alacaktım da..." Doktor gerçeği öğren-

diğinde yersiz bir şeref anlayışı uğruna ölen dostunu bağışlamayacaktır. Belirgin bir umursamazlıkla, "Eh, ne olursa olsun, başarısız bir gangsterdi... Köpek her zaman köpektir, hiç bir şey onu köpeklikten kurtaramaz" diye mırıldanır. Aslında bu gerçekten de bir yenilgi midir? Matsunaga, biraz Fellinivari bir tarzda, yaşlı üçkâğıtçı Augusto gibi *(İl Bidone)* serseriler dünyasında egemen olan insanlık dışı mantığın gereği, döğüşürken düşmüştü. Ama hasta ruhunda hâlâ bir "bilinç ışığı", parlayışını sürdürüyordu.

Önce faşizmin karanlık günleri üzerine bir "kronik" ten, ardından savaş sonrasında gençlerin çetrefilli sorunlarını işledikten sonra Kurosawa, *Sarhoş Melek*'te iki tükenmiş insanın, alkolik bir doktorla fizik ve ahlâk açısından çökmüş, yeni bir tür suçluluğun gözalıcı bir örneğinin karmaşık sevgi-kin ikilemini derinlemesine irdeleyerek savaş sonrası yıllarının toplumsal düzensizliğinin iç yapısına yakın ve çözümleyici bir eleştiri getirmektedir. Ondan önce hiç kimse Tokyo'nun kenar mahallelerini, sefil gece kulüplerini, karaborsa krallarının görkemli "dolce vita"larını ve acımasız kıyıcılıklarını böylesine etkili ve açık bir dille anlatmaya cesaret edememişti. Kurosawa'nın filmlerini yorumlarken övgü açısından oldukça cimri tutumuyla tanınan Japon eleştirmen Yamada, "Bu bunalım duygusu uyandıran, yaygaracı, kaba ve hoyrat film, aşırılıklarıyla ve yalın montajıyla o dönem Japon sinemasının tatlı estetikçiliğine de bir tepki oluşturmaktadır. *Sarhoş Melek, Gecenin Kadınları* (Mizoguchi) ile birlikte, neredeyse mahşeri bir şiddetle savaşı, yoksulluğu ve adaletsizliği suçlayarak gelecekteki bir tür kozmik ve insancıl yeniden dirilişi önceden haber veren ilk Japon filmidir denilebilir" diye yazıyordu. Masumara da "Kenar mahalleleri anlatan bu öykü, şaşırtıcı bir enerjiyle yüklü" diyor ve ekliyor: "Her sahnede gerilim var, kızkınlık ve öfkenin doruklarına çıkılıyor. Bu, Kurosawa'nın kişiliğinde bireyselleşmiş olarak ortaya çıkan, sinemaya özgü bir dehadır. Birdenbire en üstün Japon sinemacısı olarak beliriverdi." Kenar mahalleler cehennemi ve aşırılık özelliği taşıyan kişilerin moral çatış-

maları, yönetmenin bundan sonra ele alacağı çalışmanın ana konusu olacaktır. Realizmle sembolizmin (pis su gölcüğü), lirizmle şiddetin, anlatım tazeliğiyle bütünleyici hesaplılığın (*Sarhoş Melek*, Kurosawa'nın *Rsahômon*'dan önce çevirdiği filmlerin en bütünsel olanıdır) sentezi, ortaya çok iyi bir ürün çıkartmıştır. Ama filmin hiç kuşkusuz en ilginç niteliği, şiddettir. Bu, Bunuel'i andıran bir şiddettir. Bu anlamda düşününce anestezisiz ameliyat, düello ve metresin veremliye verdiği veda öpücüğü gibi sahneleri anımsıyoruz: Matsunaga'nın uyuduğunu sanan Nanae dairenin içinde ayaklarının uçlarına basarak sessizce ve gizlice eşyalarını toplamaktadır. Hasta birdenbire uyanınca ne yaptığını açıklamakta güçlük çeken genç kadın, bir iş seyahatine çıkacağını uydurur; o zaman Matsunaga son bir öpücük ister ve kadın dudaklarını uzatarak yatağa eğildiğinde onu şiddetle kendisine çeker; Nanae adamın kollarından kurtulunca yere tükürür, sonra da yüzünde büyük bir tiksinti ifadesiyle, elinin tersiyle ağzını siler.

"Gerçek melekler benim gibidir"

Bu filmde oyuncular da *unutulmaz tipler yaratmışlardır*. Perdede ilk kez bir araya gelen (bundan sonra da Kurosawa sinemasının en ünlü ikilisini oluşturacaklardır) Toshiro Mifune (Matsunaga) ile Takashi Shimura (Sanada) kariyerlerinin en görkemli oyununu vererek bizlere gerçek bir şölen sunmaktadırlar. İri-yarı gövdesine, patlak gözlerine ve sarkık dudaklarına karşın Shimura Japon sinemasının en usta ve en insancıl oyuncularından biridir. Onun kontrollü ve çok derinlikli oyunu, Mifune'nin taşkın mizaçlı, atılgan, şiddet yanlısı ve hain görüntüsüyle kökten çelişiyordu. Kurosawa, ilk tanıştığında Mifune'nin akıl almaz çabuklukta hareket edebilme yeteneği karşısında şaşkına dönmüştü. "Kişiliğiyle doktoru ezmesinin önüne geçe-

bilmek için onu frenlemekte çok büyük güçlüklerle karşılaştım" diyor. Kurosawa, bu iki harikulâde yorumcu sayesinde, bu iki uzlaşmaz biçimde çelişik umutsuza, ilk filmlerinin hiç birinde görülemeyen ve o dönem Japon sinemasında gerçek bir devrim niteliği taşıyan insancıl bir ruhsal karmaşa ve duyarlı bir canlılık kazandırabilmiştir. Aydınlıkla loşluğun, kusurlarla erdemlerin karışımı, *"Sarhoş Melek"*e mükemmel bir inandırıcılık kazandırıyor ve bu filmi Kurosawa'nın sanatında en önemli bir köşe taşı haline getiriyordu. Sanada, Matsunaga'ya Number One'ın önünde alaylı bir sesle, "Meleklerin sizin bu batakhanelerinizdeki şu süslü şırfıntılara benzediğine sen inanıyor musun?" diye sorar. Matsunaga, "Hayır" der, "Gerçek melekler benim gibidir!" ve sokağın ortasında, bir tangonun tumturaklı müziğine ayak uydurarak beceriksizce dansetmeye başlar. Haydut hastasını ayartmaya çalışan bu çılgın doktor, onun bu gülünç halini alaya almayacaktır. Kurosawa'nın kahramanları gülmece unsurunu doğru yorumlayamayan bazı eleştirmenlerin ileri sürdükleri gibi insanüstü değildir; bunlar "sarhoş melek"lerdir, aşırı özelliklerin bileşiminden oluşan, kendine özgü, yaşayan varlıklardır.

Köşe taşı oluşturan tüm yapıtlar gibi *Sarhoş Melek*'te, daha sonra başka yapıtlarca geliştirilecek olan fikirler ve temalar veriyordu. Matsunaga-Okada çatışması, *Kuduz Köpek* ve *Rashômon*'da son anlatımını bulacak olan bir düellonun habercisidir. Tabutun içinde kendisini bulması karabasanı, *Kagemusha*'da renkli olarak yeniden ele alınacaktır. Fiziki hastalık, *Kuduz Köpek*'te, *Yaşamak*'ta ve *Kızıl Sakal*'da iç bunalımları açıklayan bir unsur ve toplumsal düzensizliğin olağan bir sonucu olarak işlenecektir. Sanada'nın tutkunu olduğu o pis su gölcüğü, *Yaşamak*'ta çok ağırlıklı bir önem kazanır: Watanabe (Shimura tarafından zorla gölcüğün yakınında oturtulmaktadır) ölmeden önce orayı kurutmayı başarır ve bu mikrop yuvası, çocuklar için bir oyun bahçesine dönüşür. Tüm bu başkalaşmaların yansıttığı, Kurosawa'nın duygularından başka bir şey değildir.

Kayıp köpek kuduruyor

Sessiz Düello'dan sonra (ileride inceleyeceğiz) 1949'da Kurosawa, ilk polisiye filmi olan *Kuduz Köpek*'i çekmek üzere yeniden başkentin kenar mahallelerine döndü. Öykü, De Sica'nın 1948'de çektiği, ama Japonya'ya ancak iki yıl sonra gelebilecek olan *Bisiklet Hırsızları*'nı anıştırırsa da, yönetmen çok daha değişik bir olaydan yola çıkmıştır. (Japon ve italyan sinemaları arasındaki büyüleyici "iletişim oyunu" sürüyor: Kurosawa, "tarihsel ve toplumsal açıdan benzer konumlar, benzer eserlerin yaratılmasına olanak verdi" biçiminde açıklar.) Estetik açıdan kesinlikle kıyaslanamaz nitelikteki bu iki filmde de bir iş aygıtının çalınması ve aranması, çok iyi belirlenmiş ayrı anlamlar taşımaktadır.

Boğucu sıcak bir yaz günü. Köpekler, dilleri dışarı sarkmış, havlayarak sokaklarda dolaşıyorlar. (Filmin jeneriği, geniş plânla alınmış iri bir köpeğin resmi üzerine yazılmıştır. Alışkanlığı üzere, Kurosawa doğrudan "olayın kalbi" ne giriyor.) Evine dönmekte olan henüz acemi bir polis (adı Murakami'dir: sinirli ve yay gibi gergin bir Mifune tarafından yorumlanmaktadır) tıklım tıklım dolu bir tramvaya biner ve kalabalığın arasında tabancasını yürütürler. Kolt tabancanın topunda yedi mermi vardır: silâhını bir an önce bulamazsa kaç cinayetin manevi yükü omuzlarına yıkılabilir? Kahramanımızın önde gelen kaygısı budur. Yoksa, yönetmeliğin öngördüğü üzere silâhın bedelinin aylığından kesilecek olmasını umursamaz bile. Burada çalıntı olayı, ahlâki bir sorumluluğa ortaklık duygusu, bir bilinç

sorunu dayatmaktadır: De Sica'daki işçi, açlığın korkunç kaygısına, Kurosawa'daki polis ise kötülüğe karşı savaşmaktadırlar.

Bir gecekondu mahaleleri senfonisi

Serseri kılığına giren Murakami, çalıntı tabancaların altın fiyatına satıldığı, adı kötüye çıkmış mahallelerde bir hafta dolaşır. Bu gezinti, gerçek bir "gecekondu mahalleleri senfonisi"dir. Madrabazlar, karaborsacılar, orospular, kepaze serseriler, serserilerle müşteriler arasında aracılık yapan mahzun görünüşlü ipsizler; polisçe aranan bir adamın kalabalık bir sokaktaki kaçışı; yaman bir tayfundan şaşkına dönen kalabalığın bir çamaşırhaneyle yanındaki bir tek-tekçi meyhanesine baskını... Burada, savaş sonrasındaki Tokyo'nun kenar mahalleleri hakkında bilgi edinmek isteyenler için arayabilecekleri her şey vardır. Bu yirmi dakikalık arı sinema örneği, tümüyle olağanüstü bir belgedir. "Yaşamdan dilimler"in, Suburra'daki *(Satyricon)* ziyaret sahnesini anıştıran hareketli bir biçimde bir araya gelmesi (her suratın üzerinde inceden inceye duran, bir ipucu arayarak her köşeyi ayrıntılarıyla görmeye çalışan gezgincinin gözlerinin yakaladığı görüntülerdir bunlar) gitgide daha çok bir cehenneme benzemeye başlayan bir dünyanın kalbine daha fazla girebilmemize olanak sağlar.

İlgili bir alıcı rolüne giren Murakami bir çayhaneye gider ve çalıntı silâhların el değiştirmesini sağlamakla görevli genç bir kızla tanışır. Oltaya takılan değerli bilgi kaynağının izlenmeye değer ele geçirilişi, tıpkı daha sonraki bir sahnede madrabazın uğuldayan bir kalabalıkla tıklım tıklım dolu bir staddaki tutuklanışı gibi, eylem sinemasının en görkemli çekimleridir. Murakami yakındaki bir polis karakoluna uğradığında kaygılarının doğrulandığını gö-

recektir: bir önceki gece, adamın biri bir tabanca mermisiyle öldürülmüştür. Paniğe kapılarak atış eğitim alanına koşar ve her zaman hedef tahtası olarak kullandığı bir ağacın kabuklarını çakısıyla deşmeye başlar. Bir çekirdek bulur bulmaz, onu ölüden çıkan çekirdekle karşılaştırmak üzere alelacele inceleme laboratuarına koşar. Uzmanın yanıtı tüm umutlarını söndürür: öldüren mermi, onun tabancasıyla atılmıştır. Uzman bu haberin onun hoşuna gideceğini sanarak, bir yengi sevinciyle konuşmuştur. O andan itibaren Murakami'nin içindeki emredici güç —yeni cinayetler işlenmesi olasılığını önlemek— bir saplantıya dönüşecektir.

Ağır görevinde genç adama yardımcı olması için, cinayet masasından Sato adında, kolu şeritli bir komiseri görevlendirirler. En uygun zamanı kollayarak bekleyen bu soğukkanlı adamla birlikte çalışmaya başlayan coşkulu Murakami, umutlanmaktadır. (Yönetmen bu rolü Shimura'ya verip kişiliğini belirlerken, kuşkusuz piposuz bir Maigret tipi üzerinde duruyordu.) Bilgece yönetilen bir soruşturmanın inceliklerini öğrenmektedir: yuvarlanan kadehler ve yakılan sigaralar birbirini izlerken Sato, gözaltına aldığı genç kızdan, çalıntı silâhların dolaşımı hakkında değerli bilgiler sızdırmaktadır. Yalnızca adıyla, beyzbola olan tutkunluğu bilinen tehlikeli bir sabıkalıya nasıl tuzak kurulacağını öğrenir. O bir türlü yakalanamayan bay Honda'nın tıklım tıklım dolu bir stadda ele geçirilmesi (filmdeki tek gevşeme anı) soruşturmacıların hırsızın adını öğrenmelerini sağlar: Yusa. Tutuklanması artık yalnızca bir zaman sorunudur. Ama yönetmenin sorunu çözmek için hiç acelesi yoktur. Öykünün asıl ilginç bölümü yeni başlamaktadır.

İkili arama

Yusa kimdir? Nasıl yaşamaktadır, neler düşünmektedir?

Yönetmen bu adamı perdeye getirmeden önce, iki polisin aralarında geçen konuşmalarla ve soruşturmayla hırsızın kişiliğini oluşturan öğeleri, adeta parçaları bulup yerleştirerek resim kurma oyunundaki gibi bir araya getirmeye çalışmaktadır. Kızkardeşi, iki polisi Yusa'nın henüz pek az zaman öncesine dek kaldığı iğrenç ve pis çatı aralığında gezdirirken, "Savaş onu değiştirdi. Sırt çantasını çaldırdıktan sonra bambaşka biri oldu; kötü eğilimler başladı onda..." diye mırıldanır. Sato, bir kâğıt sepetinde bir dosta yazılmış bir mektup bulur: Yusa, kafasını karmakarışık eden sorunlar hakkındaki düşüncelerini orada açık açık yazmıştır. Komiser bu mektupta yalnızca bazı ipuçları aramaktadır; onun tersine Murakami ise Yusa'nın bunalımlarının altında yatan bulmacayı çözme çabasındadır. Hırsızın kişiliği, tabancasız polisimizi her an biraz daha fazla düşündürmektedir. Bu özelliğiyle *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov'u sorgulayan ve itiraf etmesini sağlamak için ona tuzaklar kuran insancıl sorgu hakimi Porfir Petroviç'e yaklaşmaktadır. Murakami bu hırsız katile sanki kardeşiymişcesine bağlanır. Yusa kendisine benzemektedir. O da terhis sırasında sırt çantasını çaldırmıştır. Murakami bu olaydan sonra bir yol ağzına geldiğini hissetmiş ve hırsız olmaktansa polis olmayı yeğlemiştir.

Yusa'nın sevgilisi Harumi, mahalledeki bir pavyonda çalışan gururlu bir dansözdür. Polislerimiz dansa ara verdiği bir sırada onu ziyeret ederler. Bu bölüm tüm Kurosawa sinemasının en etkileyici sahnelerinden biridir. Yorgunluktan bitkin düşmüş kızlar, karamsar bir sessizlikle sürüklenerek üst kata çıkıp güneşin kızgın bir fırına çevirdiği büyük bir odaya girmektedirler; orada adeta "içleri boşalmışçasına" yere serilip kımıltısız kalırlar. Kamera, kumların üstünde çırpınan balıkları andıran bu terli ve soluyan et yığınının, bu ten rengi belirsizliğin içindeki bir yüzün üzerinde durur: bu, Harumi'dir. Hıçkırıklarla sarsılan genç kadın iki polisin arasına dizüstü çöker, masum olduğuna ve hiç bir şey bilmediğine ilişkin yeminler eder. Mola bitmiştir, dansözler güç işlerine geri dönerler-

ken bir sürü ipsiz iki polisle ihbarcı olduğunu sandıkları genç kadının çevresini sarıverirler. Yasa adamları çaresizlik içinde bakışırlar. Murakami çıkışta, "Kötü insan diye bir şey yok aslında, yalnızca çürümüş ve yoz ortamlar var" diye yorumlayacaktır. "Savaş sırasında insanların çok önemsiz nedenler yüzünden bile yabanî hayvanlara dönüşebildiklerini gördüm." Komiser sükûnetle, "Yusa gibi tipleri çok iyi anlıyorsun" der. "Bizim açımızdan katil katildir, onu başka kötülükler yapmadan önce durdurmamız gerekir." Murakami birdenbire "Yusa şimdi ne yapıyor acaba?" diye sorar. Sato, "Kayıp köpek kudurdu" diye yanıtlar. Bu bir önsezidir.

Aynı gece, bir villada başka bir cinayet işlenir. Şafak sökerken (Yönetmen bizlere çiçekli bir yolun nasıl olup ta yavaş yavaş *Big Carnival*'i andıran bir dekora dönüşebildiğini göstermektedir) cinayet yerine çağırılan Sato ve Murakami, gece olup ta eve dönünce karısının cesedini bulan bir adamın yürek parçalayıcı umutsuzluğuna, ellerinden hiç bir şey gelmeksizin tanık olurlar. Kullanılan silâh, yine o çalıntı kolttur. Artık hiç yitirilecek zaman yoktur. Genç adam evinde gözaltına alınmış olan dansözü konuşturmaya uğraşırken Sato da katili bulabilmek umuduyla mahalledeki pansiyonları dolaşmaya koyulur. Sanki birbirine paralel iki perdeye yansıtıyormuşcasına, bu sonuçsuz sorgulamayla kovalamacanın son sürek avı sahnesini birlikte izleriz. Harumi sürekli, "Ama Yusa bana hiç bir zaman kötülük yapmadı" diye yineleyip durmaktadır. Bir ara elektriğin ansızın kesilmesinden yararlanan genç kadın (dışarıda güçlü bir fırtına vardır) yan odaya kaçar. Bir kaç saniye sonra, bir şimşeğin ışığında, sırtında olağanüstü güzel ve gösterişli, beyaz bir elbiseyle beliriverir. Büyük bir mutlulukla, "Yusa'nın son armağanı" der; daha sonra da aynanın önünde çılgınca bir dansa başlar. Murakami onu derin bir şaşkınlıkla izlemektedir. Sadoul, bu sahne için, "Bu süslü elbisenin bedeli kanla ödenmişti" diye yazıyor. Tam bu sırada görüntü birdenbire değişir ve komiser Sato, en sonunda bir pansiyonda kıstırdığı katil tarafın-

dan, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur altında vurulur. Murakami bundan böyle dostunun yaşamı için de vicdan azabına gömülecektir.

Gecenin bitiminde

Murakami, arkadaşının ölüm-kalım savaşı verdiği ameliyathanenin önünde korkunç bir sinir krizi geçirir: onu kollarından sürükleyerek götürmek zorunda kalırlar. Artık umutsuzluğun doruklarındadır. Bu tüyler ürpertici çığlık, son sahnede de hırsız tarafından haykırılacaktır. Dostunun suçluluğunun bilincine varmış olan Harumi, şafak sökerken Murakami'ye Yusa ile ne zaman ve nerede buluşacağını açıklar. Kliniğe giden yolun merdivenleri üzerinde iki büklüm ve bitkin bir şekilde büzülmüş olan Murakami, sanki bir yay tarafından fırlatılmışcasına silkinir. Büyük bir aceleyle koşarken yanına bir silâh almayı dahi unutmuştur, bu nedenle de katille elleri boş olarak karşılaşacaktır.

Bir tren garının bekleme salonundaki yolcular arasından hiç tanımadığı birini seçip ayırabilmek çok güçtür. Murakami, Yusa ile gözgöze geldiğinde katil bacaklarının olanca gücüyle kaçmaya başlar. Kenar mahallenin bomboş sokaklarındaki çılgınca bir kovalamacadan sonra solukları tükenen iki rakip nihayet yer yer su birikintileriyle kaplı bir korulukta karşı karşıya gelirler. Şaşkınlık ve korkudan paniğe kapıdan Yusa'nın sıktığı son mermi, Murakami'nin kolunu sıyırır (çok iri bir papatyanın üzerine kanların sıçraması, bir ayrıntı olarak görüntülenmiştir); yarası çok hafif olan Murakami, rakibinin üzerine çılgınca saldırır. Kenetlenmiş sürüngenler gibi sarmaş-dolaş, uzun otların içinde yuvarlanırlar. Bir süre sonra da gözden kaybolurlar. Bitkilerin kıpırdanmaları ve sallanmaları sayesinde nerelere hareketlendiklerini izleyebiliriz. En sonun-

da polis, katilin ellerine kelepçeleri geçirmeyi başarır, hemen sonra da tüm gücü tükenmiş olarak yanına, yere devrilir. Yarı baygın, yan yana yatarlarken ikisini ayırdetmekte zorlanırız. Can çekişenlerin hırıltılarını andıran nefes alışları sessizliği parçalamaktadır. Uzunca bir hareketsizlikten sonra sesler duyulur: okula giden bir dizi çocuk, patikanın köşesinden beliriverirler. Şarkı söyledikleri duyulur; bu yumuşak ve tatlı melodi, sanki başka bir dünyadan geliyor gibidir. Yusa gözlerini açtığında (rüzgar, başının hemen üzerindeki dev bir papatyayı tatlı tatlı sallamakta, çiçeklerin görüntüleri gökyüzünün maviliğinde keskin çizgilerle biçimlenmektedir) birdenbire yepyeni bir "gerçeği" keşfeder. Dostoyevski, "o korkunç ve gizemli güzellik, Dünyayı kurtaracak" diye yazmıştı. Katil, bu "korkunç" esin ile allak-bullak olur. Bir sinir buhranına tutulmuşcasına, çılgınca titremeye başlar; dehşet verici, korkunç bir çığlık atar. Kendi sesinin tınısını hiç duymamış olan Murakami, şaşkınlıkla bakakalır. Yusa bir canavar değil, tam tersine bir insandır. O bir kurban, bir kardeştir.

Bu filmi Japon sinemasının en güzel polisiye filmi diye tanımlayan kimileri, bilmeden ve istemeden haksızlık etmektedirler. Lang'ın *Moerder unter uns*'u gibi ***Kuduz Köpek***'te bir polisiye filmden çok daha öte bir sinema örneğidir. Bir hırsızlık olayının soruşturulması ve bir katilin izindeki araştırma, aslında ahlâki sorumluluk ve kötülüğün altyapısı üzerine bir incelemenin aracı olarak kullanılmaktadır. Tokyo'nun kenar mahallelerine ve serseriler dünyasına iniş (Kurosawa o günlerdeki olağanüstü sıcaklığı fiziki olarak hissetmenizi ve başoyuncusunun vicdani kaygılarını bütünsel olarak yakalamanızı sağlayabilmiştir) genç detektifin kendi iç dünyasında bir yolculuk yapmasına olanak vermiştir. Bu yolculuğun sonunda şaşırtıcı bir gerçeği keşfedecektir: polis ya da yasa dışı olmak, bütünüyle bir rastlantıya bağlıdır, yazgının kaçınılmaz sonucudur. Alışılagelmiş kıstaslardan yoksun bir film ve yeni gerçekçilikte olduğu gibi bir kentin dikey kesitinin alınması, bunu bizlere hiç bir zaman yansıtamazdı. Bilinç altına bir

yolculuğun öyküsünü anlatan *Kuduz Köpek*, filmde olanca teknik becerisini kullanmış olan yönetmenin en ustaca biçim denemelerinden ve en büyük beğeni kazanan yapıtlarından biridir.

Sadoul'dan ünlü bir tümce alalım: "Bir tek *Kuduz Köpek* daha görebilmek için, yüz tane *Rashōmon*'u yakabilirdim" ve ekleyelim: "*Kuduz Kōpek* karşılığında bir çok Hitchcock-Hawks-Huston'dan vazgeçebilirdik." Filmden fışkıran korkunç ritmik canlılık ve bir çok sahnedeki belgesel değer, ona Kurosawa'nın kariyerinde birincil önemde bir başeser olma özelliğini kazandırmaktadır. Japon sinemacı, kara sinema üzerine aldığı dersleri en iyi biçimde sindirdiğini ve Amerikan modellerine kıyasla ne kadar uzun yol aldığını açıkça kanıtlamaktadır.

Melodram eğilimi

Az sonra göreceğimiz üzere Kurosawa 1948-1957 yılları arasında, en çok anımsanan ve sözü edilen filmlerini "tasarladı". Bu dokuz yılda çektiği onbir filmden üç tanesi, hem türleri bakımından —melodram idiler—, hem de sonuçları açısından diğerlerinden ayrılırlar. Bu üç film, yönetmenin en az başarılı olduğu yapıtlardır. Katı bir kronolojik sıralamaya bağlı kalmaksızın bu üç filmi —*Sessiz Düello* (1949), *Skandal* (1950) ve *Canlı Bir Varlığın Kroniği* (1955), ayrı bir bölüm halinde ele alacağız.

Çok sessiz bir düello

Orta değerde bir tiyatro eserinden esinlenilerek *Sarhoş Melek*'ten sonra gerçekleştirilen *Sessiz Düello* da inandırıcılık açısından gereğinden fazla mükemmel ve kahraman, insancıl bir doktoru konu almaktadır. 1945'te cephedeyiz. Aşırı çalışmadan bunalmış olan doktor Fujisaki, çok ivedilikle tamamlanması gereken bir ameliyat sırasında bisturiyle yanlışlıkla elini keser. Görevin önceliği inanç ve düşüncesiyle, en temel sağlık önlemini dahi erteleyerek, eldivenlerini bile çıkarmadan acıya katlanır ve ameliyatı tamamlar (kesik, yaklaşık bir saat boyunca yaralının hastalıklı kanıyla temas halinde kalır). Böylelikle frengili adam bu utanç verici (ve o çağda tedavisi çok güç) hastalığının

mikroplarını doktora bulaştırmış olur. Savaş bitince terhis olan hastalıklı doktorumuz, içinden geçtiği savaştan çok daha yıpratıcı olan yeni bir kavgaya başlamak zorunda kalır. Babası evlenmesi için ısrar etmektedir; nişanlısı ise onun bu ani ve hiç bir açıklaması olmayan suskunluğundan ötürü derinden kırılmıştır. Bir yuva kurmak için çok haklı isteğiyle, hastalığının kaçınılmaz olarak bulaşacağı çocuklar doğurtmaması gereği biçimindeki sorumluluk duygusu (oysa ona bu hastalığı bulaştıran adamın hiç te böyle bir kaygısı yoktur) arasında paramparça olan doktor Fujisaki, olağanüstü acılara ve işkencelere katlanmak zorunda kalır. Hiç değilse güvenip içini dökebileceği birisinin özlemiyle kıvranmaktadır.

İkinci bölümde, "hastalığı bulaştıran adam"ın perdede belirmesiyle birlikte film inandırıcılığından çok şey yitirir (mikrop saçan adam korunmaya özen göstermemiş ve evlenmiştir; hamile karısı Fujisaki'nin kliniğinde ölü bir çocuk doğuracaktır). Aslında yönetmen değişik bir son öngörmüştür: her türlü bakım ve tedaviden kaçınan hasta değil, tam tersine Doktor Fujisaki çıldıracaktı. Ne var ki izleyicilerin aşırı duyarlılık göstermelerinden kuşkulanan sansürcüler, yönetmeni filmin bitişini değiştirmeye zorlamışlardı. Bu nedenle Kurosawa dikkatleri kişinin iç dünyasındaki dramdan, (savaşın sonuçlarına yüce gönüllülükle ve yiğitçe katlanan bir adamdan) yatıştırıcı ve eğitici bir savın kanıtlanmasına kaydırmıştı: kötü adam cezalandırılacak, insancıl doktor ise yazgısını yücelterek paçayı kurtaracak, gövdesini ve ruhunu hastalarına adayıp kendisini feda edecekti.

Gözkamaştırıcı bir girişten sonra (bardaktan boşanırcasına yağan yağmur altında ameliyat) gayet tutarlı ve keskin bir anlatımla akan film, giderek anlamını yitirmektedir. Bu çok "sessiz" ve eğitici "düello", boşuboşuna ahlâk sorunsalını işlemeye ve irdelemeye çalışırken film belirgin bir biçimde *Gençliğime Hayıflanmıyorum*'un düzeyinin çok altında kalacaktır. Ama sessizliğinden ve suskunluğundan bıkan nişanlısı tarafından terkedilen Fujisaki'nin acısını

yıldızlara haykırdığı sahnede ve klinikte çalışan ve yöneticisinin acılarının gizemini çözmeyi başaran anasının gözü çocuklu bir dul olan genç hastabakıcı Rui'nin portresinin çiziminde, Kurosawa'nın sanatının keskin izlerini buluyoruz.

Ellili yıllarda Meksika'da film yapmasının nedenini soranlara Luis Bunuel şöyle yanıt veriyordu: "Ekmeğimi kazanabilmek için. Şöyle ya da böyle, her zaman biraz olsun aklımın emrettiğini yapmaya çalıştım." Bu gözlem, *Sessiz Düello* için de aynen geçerlidir. Filmin canlılıktan ve özgünlükten yoksun oluşunun sorumlularından biri de belki içinde gerçekleştirildiği ortamdı: Toho'da yüzdoksanbeş günlük grevden sonra, Kurosawa da borçlarını ödeyebilmek için ivedilikle çalışmak zorundaydı.

Yaşlı tilkinin değişimi

Kurosawa'nın 1950'de, *Kuduz Köpek*'ten sonra çektiği *Skandal*, konusunu doğrudan doğruya o günlerde ülkeyi kasıp kavuran ve alabildiğine çalkantılara yol açan olaylardan alıyordu. Richie, "Amerikalılar çekip gittikten sonra japonlar davranış özgürlüğüne kavuştular ve bazı konuları artık bıkkınlık verecek kadar fazla mıncıklamaya başladılar" diye yazıyor. Skandal basınının denetimsiz biçimde çoğalması, kuşkusuz içinde bulunulan günlerin koşullarından ileri geliyordu. Hemen hemen herkes kendisinde en tanınmış kişilerin saygınlıklarını çiğneme ve alabildiğine çamura bulama hakkını görüyordu. Kurosawa bir mecmuanın kapağında bir aktrisin fotoğrafını ve hemen yanında da şu küçük düşürücü yazıyı gördüğünü anımsıyor: "Bekâretini kim çaldı?" *Skandal*'ın temelinde bu yeni tür "basın yoluyla gangsterlik" olgusuna karşı çıkmak ve onun içyüzünü sergilemek isteği yatıyordu. Ama senaryonun yazımı sırasında tuhaf bir şey oldu: sanatçı, öykünün kişile-

rinden biri olan avukat Hiruta'ya sevecen gözlerle bakmaya başladı. Böylece bu suçlayıcı yergi, yavaş yavaş skandalla doğrudan ilgisi olmayan bu kahramanın iç çekişmelerinin bir sorgulaması haline gelir. Sanatçı bütün içtenliğiyle, "Avukatın kişiliğinin beni istediğince sürükleyip götürmesine göz yumdum" diyor. "Yanlış yolda olduğumu biliyordum, ama onu dizginlemek imkânsızdı. Bazı kişilerin yaşamlarına karışamazsınız onları kukla gibi yönetemezsiniz. Film, benim başlangıçta öngördüğümden çok değişik bir yöne doğru yol aldı. Çok sonradan anımsadım ki ben bir zamanlar böyle birisiyle tanışmıştım. Filmin hazırlık çalışmaları sırasında nasıl olup ta aklıma geldiğini hiç bir zaman çözebilmiş değilim. Belleğimiz bize zaman zaman böyle tuhaf oyunlar oynar."

Haftalık "Aşk" dergisinin fotoğrafçıları ve dedikodu yazarları, tesadüfen aynı yerde tatillerini geçiren iki ünlüyü, bir otelin balkonunda çok samimi biçimde kafa kafaya vermiş olarak yakalarlar. Bir kaç gün sonra, bekâreti üzerine sayfalar dolusu yazı yazılmış olan şarkıcı Miyako (Saijo) ile ressam İchiro Aoye'nin (Mifune) birlikte çekilmiş fotoğrafları, tüm kapak sayfasını süsler: işte en sonunda müzik dünyasının ünlü yıldızının gizli aşkı keşfedilmiştir! Derginin utanma bilmez yönetmeni Hori, biraz fazla titiz ve kuruntulu bir gazeteciye, "Şimdiki zamanların yüce tanrısı, fotoğraflı röportajlardır; yazının tümü uydurma olsa bile önemli olan fotoğraflardır, çünkü halk onlara inanıyor" der. Ne tekziplerden, ne de mahkemeye verilmekten çekinmemekte, tam tersine "tüm bunlar tirajı artırır" diye bakmaktadır. Ama dergi yönetmeni bu kez kararlı bir adama çatmıştır. Bir gün gazete binasına giren ressam, tartışmaya gerek görmeden editörü döver ve halının üzerine serer. Hori, önlem olarak eskiden beri tanıdığı rezil bir avukatı, ilerideki savunmasına temel oluşturabilmek için olayı olabildiğince karıştırmakla görevlendirir. Doğuştan aktör olan avukat Hiruta, ressamı ziyaret etmek için atölyesine gider. Kara yazgısından söz ederek (iyileşmesi olanaksız bir hastalıktan dolayı yatağa düşmüş bir kızı vardır)

temiz kalpli ve iyi niyetli ressamın duyarlılığını kötüye kullanır ve kara amaçlarına ulaşır: Hiruta'yı ziyarete giden Aoye, hasta genç kızın erken serpilmiş güzelliğinden ve olağanüstü iyi kalpliliğinden çok etkilenir ve allak-bullak olur. Hori, bu etkin ve şaşmaz yöntemi kullanarak onu yola getirmenin hiç te güç olmayacağını düşünmektedir. İlk bir kaç duruşmadan sonra davâ kazanılmış gibidir. Ne var ki Hori, avukatını tam olarak tanıyamamıştır.

Hiruta, dünyada olabilecek tüm kusurları benliğinde toplamış bir insandır, ama her şeyin ve her değerin üzerinde sevdiği tek kızı, onun en vazgeçilmez varlığıdır; kızının kendisine duyduğu güven ve açıksözlülüğe ihânet etmeyi göze alamayacaktır. İki duruşma arasındaki bir bölümde yönetmen bizleri, Berdiaeff'in Dostoyevski için yazdığı bir denemede belirttiği gibi, "insan kalbinin derinliklerinde yatan ışıkla karanlığın çatışmasındaki şiddet"in evrelerini sırayla izlemeye yöneltir. Hiruta, Svidrigajlof'tan çok Marmeladof'a yaklaşmaktadır: bu yozlaşmış yüreğin dibinde, cılız da olsa hâlâ bir vicdan ışığı vardır. Ressam bunu anlamış ve Sanada'nın Matsunaga'ya yaptığı gibi onunla oynamaya karar vermiştir. Kızının ölümü, kendisine ve tüm çevresine sürekli yalan söylemekten bıkkınlık getirmiş olan baba için belki de bir kurtuluştur. Son duruşma sahnesinde tiyatro benzeri bir yapılanmayla karşılaşırız: Hiruta kürsüye çıkar ve Hori'den aldığı çeki göstererek şaşırtıcı bir söylevle gerçekleri itiraf eder. Ressam bu düşkün adamın kendisiyle yaptığı yapayalnız savaşımda kazandığı yengiyi donuk bakışlarla ve beğeniyle izler. Aoye mahkemeden çıkarken gazetecilere, "Memnunum, çünkü bugün bir yıldızın doğuşunu gördüm" der, ama berikiler onun Hiruta'dan söz ettiğini anlayamazlar.

Yönetmen, iyice belirgin biçimde ayrı iki bölümden oluşan bu filmde, bir koltuğa iki karpuz sığdırmaya çalışmaktadır. "Skandal" üretme sürecinin ve biçiminin anlatılması etkili ve eğlendiricidir. İkinci bölümde ise avukat Hiruta'nın kişisel yazgısını anlatmaya başlamış ve asıl konuyu bir yana bırakmıştır. Fellini de *İl Bidone*'nin (*Skandal*'la kı-

yaslandığında, benzeşmeden öte birlikte nitelikleri olan bir filmdir) gelişiminde ilgiyi yaşlı bir tilki, bir hinoğlu hin olan Augusto'nun değişimine çeker. Hiruta gibi Augusto da kızının temizliği ve saflığı nedeniyle elinden geleni esirgememektedir; ama Fellini bu "değişimi" tepeden, ayrıntılı ve zor inanan bir bakışla tanımlar. *Skandal*'da ise her şey çok mucizevi ve çok eğiticidir, bu nedenle de inandırıcı olabilmekten uzaktır. Ressam çok iyidir, hasta genç kız bir melek gibidir. Ölümü de çok programlıdır (Oysa Augusto'ya son darbeyi indiren felçli cici kızıdır, olay ise çok daha özgün ve trajiktir). Hattâ biraz Rus klâsiklerine özgü bir romantizme yaklaşır ve bu nedenle de elimizde olmaksızın, içimize sindiremeyiz. Belirgin bir derinlikten ve ağırlıktan yoksun olan avukat, karmaşık iç yapısının ayrıntıları ve davranışlarının nedenselliği hakkında yeterli fikir verememektedir. Rezil bir zevk ve eğlence düşkünü rolünde mükemmelen inandırıcı olabilen Hiruta, Baudelaire'in "kötülükteki bilinçlilik" dediği kavram için hafif kalmaktadır. Kızının yatağının ayak ucundaki aşırı duyarlı itiraf sahnesi (kolları armağanlarla dolu, adeta bir Noel Baba gibi gelmiştir) sırf gözyaşından ibarettir.

Yapısal hatalarına karşın *Skandal*, yine de belli ölçüde sürükleyici, etkileyici ve tekil tiplemeler açısından zengin bir yapıttır. Örneğin yılbaşındaki gece yemeğini anımsayabiliyoruz. Mahallenin tüm yalnız kalplileri ilginç ve yoksul bir kenar mahalle meyhanesinde buluşmaya giderler. Hiruta da oradadır, aile yuvasına gitmeye ve kızının meleksi bakışlarına katlanmaya cesaret edememiştir. Sarhoş bir filozofun duygulu safsatalarından etkilenip gözyaşlarına gömülen müşteriler, uyumsuz bir koro halinde pişmanlıklarını haykırırlar. İnsanlığın ayak takımı olan bu tuhaf yaratıkların acınası yüzlerini tarayan kamera, bu her şeyden yoksun adamlardaki kekreliği ve aczi yakalamayı başarır. Sahne, *Yaşamak*'taki, işçilerin bir araya toplandıkları kasvetli ve hüzünlü gecenin genel bir yinelenmesi gibidir.

Bir atom savaşının korkunç görüntüsü

Kurosawa, ortaya bir sav konduğunu gördüğünde, yorumlarını artık o alışageldiğimiz titizliğiyle denetlemeyi başaramamaktadır. Bu, *Skandal*'daki Shimura'nın durumu için de, ama çok daha belirgin bir biçimde belki de Kurosawa'nın tüm kariyerinin en "belli bir amaca adanmış", japon yakın tarihiyle en doğrudan ilişkili filmi olan *Canlı Bir Varlığın Kroniği*'nin (1955'te, *Yedi Samuray*'dan sonra çekildi) başoyuncusu olan Mifune için de böyledir.

1954'te ilk hidrojen bombası, Bikini adalarında patlatıldı. Patlamanın yan etkileriyle kayığı devrilen bir balıkçının ölümü, Hiroşima ve Nagazaki'nin ülkesindeki kamu oyunu olağanüstü bir biçimde ayağa kaldırdı. Bu gergin ortamda, ağır hasta bir dostunun da ısrarla yüreklendirmesi üzerine, olaylardan derin biçimde etkilenmiş olan Kurosawa, olası bir atom savaşının ürküntü verici, korkunç görüntüsünü sergileyecek bir film yapmaya karar verdi. Her zamanki çalışma arkadaşları Oguni ve Ashimoto ile birlikte, hiç zaman kaybetmeksizin çalışmalara başladı. Sorun, uzun yıllardır birlikte çalıştığı müzikçisi Hayasaka idi; tam çekim sırasında öldü: onun anısına saygı gereği, film müzikal yorumu olmaksızın tamamlandı. Bu ölüm Kurosawa'yı belirgin bir üzüntü ve bitkinlik durumuna sokacak, bu da filmin donukluğunu kısmen de olsa açıklayabilecektir. *Canlı Bir Varlığın Kroniği,* sanki aklı başka yerde olan birisi tarafından çevrilmişe benzemektedir. Konunun ağırlığı ve ciddiyeti dolayısıyla yönetmen ilk başta düşündüğü ve hiç kuşkusuz ona çok daha yatkın gelebilecek olan hafif alaylı anlatımdan vazgeçmeyi yeğlemiştir.

Film, Bikini adaları olayından sonra basında ölçüsüz biçimde artan uyarıcı haberlerden etkilenerek bir nükleer savaşın patlamak üzere olduğuna bütün kalbiyle inanmaya başlayan yaşlı bir sanayicinin (Nakajima) öyküsünü konu almaktadır. Önce ülkenin kuzeyindeki seyrek nüfus-

lu ve öldürücü radyasyonlardan en az etkilenmesi beklenebilecek bölgelerde atom bombasının olası zararlarına karşı dayanabilecek güçlü bir barınak yaptırtmayı düşünür, ama bunun yeterli olamayacağı kanısıyla Brezilya ormanlarının derinliklerinde bir yere çekilmeye karar verir. Ailesini de kendisini izlemeye zorlayabilmek için, evini ve fabrikasını satmaya çalışır, ama çocukları babalarının görüşlerine kesinlikle karşı çıkarlar. Sonuçta olay davâ konusu olur ve mahkemeye gitmek zorunda kalırlar. Yargıçların ulusal savunmanın "Başbakan'ın işi" olduğunu sürekli yinelemelerine karşın, Nakajima lâf anlamaz. Jüri üyelerinden yalnızca biri, çok nazik ve zarif bir dişçi (bu rolü üstlenen Shimura, başoyuncuyla kamu oyu arasındaki iletişim kurma sorumluluğunu da yüklenmişti), bu yaşlı ve egzantrik adamın dramına ve sergilemeye çalıştığı kanıtlara duyarlı ve yatkın bir tavır alır. Böylesine normal görünüşlü bir adam nasıl olmuş ta atom tehlikesi karşısında böylesine paniğe kapılabilmiştir? Ya haklıysa? Ama davâ, mantığın da emrettiği gibi, Nakajima'nın yenilgisiyle sonuçlanır: düşünme ve uslamlama yeteneğini yitirdiği savı ağır basmıştır. Ne var ki medeni haklarından yoksun kalan yaşlı "deli", kavgayı hemencecik bırakmayacaktır. Dokunaklı bir aile toplantısı sırasında dizlerinin üstüne çökerek çocuklarına kendisini dinlemeleri için yalvarır, ama yalnızca karısı ile en küçük çocuğu olan genç kızı onu onaylarlar. Korkunç bir sinir krizi geçirerek yatırıldığı yatağından, yandaki odada mirası için didişen çocuklarının seslerini duyar. Ailesinin duyarsızlığı ve körlüğü karşısında fazla ikirciklenmez: bir gece, fabrikasını yakar. Her türlü maddi çıkardan yoksun kalırlarsa, kendisini izleyebileceklerini düşünmektedir. Linç edilmekten güçlükle kurtulan Nakajima (işsiz kalan işçileri, öfkelerini açığa vurmuşlardır) en sonunda bir düşkünler yurduna kapatılır: iç barışı orada bulacaktır. Dişçi Haroda ziyaretine geldiğinde Nakajima, hiç umulmadık bir dinginlikle sorar: "Söyle bana, yeryüzünde neler oldu? Halâ sağ kalan birileri var mı? Kaçmak için daha ne bekliyorlar?" Daha sonra batan gü-

neşin kıpkırmızı küresini göstererek aniden haykırır: "Dünya cayır cayır yanıyor!"

Kurosawa'nın bu uyarı çığlığı bizi neden pek etkilemedi? Bunun bir çok nedeni var. Belki atom tehlikesi hakkında daha 1955'te yapılan bir film, çok zamansız ve erkendi. Kurosawa güncel konular üzerine film yapmaya yatkın bir yönetmen değildi. Belki de film, bitmesi gereken yerden başlıyordu: bizlere bu çağdaş Kral Lear tipinin sayıklamalarının sonuçlarını anlatmadan önce, bu adamı böylesine köktenci kararlar almaya yönelten yolun aşamalarından geçirseydi, kuşkusuz çok daha başarılı olacaktı. Filmin ilk görüntüsünden sonuna dek, sürekli olarak "korku içinde yaşayan" bir adam görüyoruz (zaten film için önerilen adlardan biri de "korku içinde yaşamak" biçimindeydi), ama onun gizli dramına karşı da duyarsız kalıyoruz. Yönetmenin oldukça tuhaf davranarak, bunları anlatmak istemediği bile söylenebilir. Ayrı ayrı ve teker teker alınırsa sahnelerde yine belli bir güç ifadesi bulabilmek mümkün; ama bunlar uç uca eklendiğinde bir film "oluşturmuyorlar". "*Yedi Samuray*'ın çekimini tamamladığımızda mutlu ve yorgunduk —diye itiraf ediyor Kurosawa—; *Canlı bir Varlığın Kroniği* tamamlandığında ise, sözcüğün gerçek anlamında posamız çıkmıştı." Zaten izleyicinin de filmi gördükten sonra yorumu buna yakındır. Az önce sıraladığımız açıklamalara bir tane daha ekleyelim: Mifune'nin oyunu. *Skandal*'daki çatlaklar, Shimura'nın yorumuyla şöyle-böyle örtülebilmişti. Ama kafası karışık ve kaçık yaşlı bir adam gibi kişiliğine uymayan bir roldeki Mifune ise, kutlanmaya değer tüm iyi niyeti ve çabasına karşın, genellikle zorlama bir yapaylıktan kendisini kurtaramıyor. Derin kırışıklarla bezeli suratında bir hoşnutsuzluk buruşmasıyla, bükülmüş bir bel ve sinirli sinirli yelpaze allayan bir elle Mifune bir kişi değil, ancak acınası bir maske çizebiliyor. Doğallıktan yoksunluğu, dayanılmaz ölçüde uzun süre görüntülenmesiyle, büsbütün belirginleşiyor. Hayrettir ki Mifune gerçekte tiyatro yapsaydı, melodramlarda hiç te başarılı olamazdı gibimize geliyor (örneğin *Macbeth*'te).

Her şeye karşın filmde şaşırtıcı ölçüde başarılı bölümler de yok değil. Örneğin bir gece aniden patlayan fırtına sahnesi bunlardan biridir: Nakajima bir atom bombardımanının başladığına inanmıştır. Korkudan deliye dönmüş bir hayvan gibi, kendisini "bombalardan" korumak için yanında yatan ve uyumakta olan çocuğun üzerine kapanır. Bir şimşek, bir gök gürültüsü ve uçmakta olan bir uçağın motor uğultusu, cehennemi anıştırması için yönetmene yeterli malzemeyi sağlayabilmişlerdir.

Gerçek herkese göre değişir mi?

Bu oldukça uzun süreli geçişten sonra, başeserler dönemi yeniden başlıyor. 1950'de, kırk yaşındaki Kurosawa, XX. Yüzyılın başında yaşamış bunalımlı, etkileyici, açık anlatımlı ve çok çağdaş bir yazar olan Ryunosuke Akutagawa'nın iki kısa öyküsünü perdeye aktardı. Kendisinin de annesi gibi delireceği düşüncesiyle ürküntüyle kapılmış, anlaşılmaz diye nitelediği bir dünyaya ayak uyduramadığı düşüncesiyle bunalımlara düşmüş olan Akutagawa, 1927 yılında, otuzbeş yaşındayken intihar etmişti. Sırasıyla 1915 ve 1921'de yayınlanan *Rashômon* ve *Ormanın Sıklığında,* iki ortaçağ öyküsünün yeniden düzenlenip çağa uyarlanmış biçimleriydi. Akutagawa'nın yazdıklarının en tedirgin edicilerinden biri olan *Ormanın sıklığında, filmin anlatım yapısını ve özünü oluşturuyordu.* (Geçerken hemen belirtelim ki bu yazar Pirandello'yu hiç okumamıştı.) Bir koruda, öldürülmüş bir samurayın cesedi bulunur. Görünmez bir mahkeme (okurlar), tanıkların anlatılarına başvurur: cesedi keşfeden bir oduncu; samurayı ormana girmeden hemen önce eşiyle birlikte gören bir gezginci; aşırı kıyıcılığıyla tüm yöreye ün salmış olan haydut, Tajomaru'nun beklenmedik bir biçimde yakalanmasını sağlayan bir polis casusu; ölenin bir akrabası (bu son tanık filmde görülmemektedir). Haydudun, kadının ve samurayın itirafları —samurayın ruhu, bir büyücü aracılığıyla ölüler krallığından çağırılmıştır— bir sıra içinde yer alır. Bu tuhaf bilmecenin asıl şaşırtıcı yanı, başoyuncuların herbirinin —ki ölü de bunlara dahildir— cinayetin fiziki sorumluluğunu

üstlenmeleri, ama vicdani sorumluluğu dieğrlerinin üzerine atmalarıdır. Öykü birdenbire, son tanık olan samurayın beklenmedik itirafıyla sonuçlanır. Ama yazar, okurunu bir çok yalan ve yarı doğrunun karışıklığı içinde yolunu aramaya bırakır.

Bu öyküyü sinemalaştırmak için hevesle işe koyulan Kurosawa, filmin toplam süresinin altmış dakikayı pek geçmediğini görünce yazarın öbür öyküsü olan Rashômon'dan —Rashô anıt kapısı— bazı canlı kesitler alıp ilkine yerleştirerek konuyu zenginleştirmeye karar verdi. Eski başkent Kyoto'nun ünlü anıt-kapısının ayağında, yağmurlu bir akşam, az önce patronu tarafından işten kovulmuş olan kendi halinde bir adam, kara kara parasızlığını düşünmektedir. Uzun uzadıya kafa patlatan işsiz, en sonunda şu çözüme varır: "Bir türlü bitmek bilmeyen yoksulluk sorununu" çözebilmek için tek yol, tek kurtuluş, o karışık çağda her yanda alabildiğine yaygınlaşmış olan hırsızlıktır. (Yer sarsıntıları, salgın hastalıklar, savaşlar ve haydutluk gibi bir dizi musibet, bu anıt-kapıyı bir gömülmemiş cesetler mezarlığına çevirmiştir.) Çulsuzun şansı, düşüncelerini uygulayabilmesine yardımcı olur. Gece çöktüğünde elinde meşale tutan yaşlı bir acuze, cesetleri gözden geçirmeye gelir ve aralarında dolaşmaya başlar. Bu, bir "saç hırsızı"dır. Adam kadına yaklaşır ve elbisesini zorla soyarak çalıp kaçarken haykırır: "Elbiseni aldığım için bana kızma! Yoksa açlıktan gebereceğim..." Kurosawa bu öyküden mekân unsurunu —bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmurun kamçı gibi şakladığı anıt-kapı —ve hırsızlık öğesini alır. (Filmin son sahnesinde gezginci, terkedilmiş bir çocuğun kundak bezlerini çalacaktır.) *Rashômon* yalnızca Akutagawa'nın iki öyküsünün bileştirilmiş, karıştırılmış şekli değil, bundan daha öte bir şeydir. Bir "koro" ve final türetilmesi, dördüncü bir "itiraf"ın eklenmesi (oduncu ilk baştaki suskunluğunu bir yana bıraktıktan sonra çenesi açılır: öldürme sahnesini gördüğünü söyler ve bu nedenle de izleyicileri kendisine, "kendi" gerçeğine inandırır) yönetmenin filmin süresini "uzatmasına" (seksen sekiz dakika),

ama aynı zamanda nihilist mesajını başkalaştırma ve dönüştürme olanağı bulmasına da yardımcı olmuştur.

Film, davânın ilk iki tanığı olan oduncuyla keşişin şaşkın ve yabani bakışlarla yağmurun dinmesini bekledikleri anıt-kapı yıkıntılarının altında başlar ve aynı yerde sonuçlanır. Samurayın, haydudun ve kadının itirafları, onları allak-bullak etmiştir. Keşiş, "Bu canavarca olay, benim insanlığa olan inancımı vebadan ya da savaştan çok daha fazla sarstı" der. Bu arada, hiç tanımadıkları biri çıkagelir (bu, öyküdeki hırsızdır). Yeni gelenin soru dolu merakıyla karşılaşan iki tanık, sırlarını açmaya koyulurlar. Bu düşünsel "koro"nun, tümü de itiraflara dayanan yorumları ve kuşkuları (görsel plânda üç uzun geri dönüş) izleyicilerin bu yarı-gerçekler, yalanlar ve iki anlama çekilebilecek kelime oyunları lâbirentinde yollarını bulabilmelerine yardımcı olmaktadır. Korodaki üç kişi, insanoğlunun üç temel davranışını simgeleyen ayrı kategoriler gibidir: oduncu, "anlamak" isteyen basit inandır; keşiş "entellektüel"dir; yolcu ise, içinde bulunduğu konumdan ve durumdan elinden geldiğince yararlanmayı bilen becerikli bir adamdır: ahlâk kurallarını hiçe saymasıyla, arkadaşlarının aptalca saflıklarını ve idealizmlerini dengelemektedir.

Ormanın sıklığında

Haydut Tajomaru, itiraflarının ilk bölümünde cinayet öncesini anlatır. Hiç kimse ona karşı çıkmaz; demek ki tanıklığı gerçeğe uygun sayılmaktadır. "O gün hava yakıcı ölçüde sıcaktı, hattâ ağaçların gölgelerinde bile kızgın bir soluk gibiydi. Kimbilir, belki de aniden o esinti çıkmasaydı, adam halâ yaşıyor olacaktı..." Tajomaru, dev bir ağacın dibinde, bacakları iki yana ayrık, gövdesinin biçimi ışı-

ğın yansımasında belirgin, uyuklamaktadır. Tam o insanlar yorgun bakışlarının önünden geçerlerken çıkan o tatlı esinti, o soylu hanımın "perileri andıran güzel yüzünü" örten peçeyi havalandırmıştı. (Birdenbire içinde uyanan zorlu arzu, dört unutulmaz plânla verilmiştir: peçeli yabancı kadının vücudunu izleyen dikine, panoramik bir çekim; kadının güzelliğinden etkilenen Tajomaru'nun suratını alan bir yakın plân çekimi; daha sonra haydudun yavaşça kendi çevresinde dönüşünü ve bir kedi gibi büzülüp ağaçların arasında gözden kaybolan iki yabancıyı sürünerek izlemesini görüntüleyen mükemmel bir kamera kaydırması. Tajomaru kolunu izlenmesi güç bir hızla kılıcına uzatır, bu hareket onun içinde uyanan büyüleyici izleme kararını göstermektedir.) Haydut, alışkın olduğu kurnazca bir hareketle samurayı patikanın dışına çeker, silâhını alır, bir ağaca bağlar ve her şeyden habersizce ilerlemesini sürdüren kadının yanına koşarak "kocasını bir yılanın soktuğunu" söyler; Tajomaru, "peri" kızına aşağılanmış ve güçsüzlüğünün utancıyla kıvranan kocasının gözleri önünde sahip olma düşüncesinin tahrikiyle tutuşmuştur. Haydut "peri"ye saldırmadan önce —kadın derenin sularında kendisini seyretmektedir— nasıl davranması gerektiğini düşünerek ağaçların ardında bir süre bekler (Akutagawa'nın öyküsünde yalnızca olay anlatılır, bu ayrıntılar yoktur). Kocasını sımsıkı bağlı gören kadın, haydudu şaşırtan bir tepki gösterir: bir anda kimonosunun kolunda saklı bir hançeri çekerek "dişi bir aslan gibi" haydudun üzerine atlar ama adam kadınla şehvetli bir boğuşmaya girişir; bu kedi-fare oyunu, onun arzularını kamçılamaktadır. En sonunda dişi aslan silâhlarını teslim ettiğinde haydut ona olanca gücüyle sarılır ve ağzını vahşi bir biçimde öpmeye başlar. "Tutsak", kendisini bu hoyratça sevişmeye teslim etmeden önce-aslında güzel kadın, çok uzun zamandır vahşi bir adam tarafından zorla ırzına geçilmesini düşlemektedir— yaprakların arasından süzülerek geçen ve körelen güneş ışınlarını, suçuna ortak olmaya çağırır gibidir. Saldırgan soludukça inip kalkan sırtını sol eliyle okşamaya

başlarken öbür eli yumuşakça açılır ve hançer yere kayar: yalnızca bu bıçağın yumuşacık düşüşü sahnesindeki tatlılık ve sıcaklık dahi, tüm erotik filmlerle rahatça boy ölçüşebilecek kadar güçlü ve duyarlı bir ayrıntı olarak filmde yer almaktadır.

"Öldürmek zorunda kalmadan" elde ettiği bu zaferle sarhoş olan Tajomaru, Karı-kocayı olası kavgalarıyla başbaşa bırakarak yola çıkmaya hazırlanır, ama kadın... "İşte bu kadın yaptı..." O andan itibaren kamera, oyuncuların bilinçlerinin ve vicdanlarının içine girer: bu, insan kalbinin içinden çıkılmaz karmaşık yollarında yapılacak olan uzun bir yolculuğun başlangıcıdır. Bu gezinti sürprizler bakımından öylesine zengindir ki, aynı yolu hiç farketmeden üç kez gideriz. Burada Kurosawa, hemen tüm filmcilerin düşü olan bir şeyi gerçekleştirir ve öyküyü, içinde yaşayan kaç kişi varsa her birinin bakış açısından ayrı ayrı filme çeker. Olaya *tanık* olan ve yorumlayan kişilerin her biriyle teker teker içiçe olmamızı ve sanki öykünün her bir bölümü yeni karakterleri oluşturuyormuşcasına, yepyeni ve etkileyici değişimleri, iniş-çıkışları yaşamamızı sağlamıştır. Duygularımız ve yaşadığımız gerilim bakımından son derece heyecanlanarak kendimizi oyuna kaptırır ve sanki polisiye bir bilmecenin değişik evrelerinden geçiyormuşcasına birbirini izleyen gerçeklerin, bireylerin girişimleriyle biçim değiştirmelerini ve aykırılıkların karşılaştırılarak yüzleştirilmelerini izleyebiliriz. *Rashômon* gerçeği aramanın destanı, sanki *Blow up*'un fotoğraflarının gözünde akıp giden ve cinayet dolayısıyla ormandan alınan fotoğrafların büyütülerek geliştirilmesinden elde edilen ayrıntıları derinlemesine yorumlayan çalkantılı bir arayışın öyküsüdür.

Yalanın trajik komedisi

a) Cinayeti üstlenmekten özenle kaçınan küstah Tajomaru

—ama bir yandan da yiğitliğiyle ve cesaretiyle övünüp durmaktadır— tüm sorumluluğu kadının üzerine yıkmaktadır. Çılgınca bir tutkuyla kollarına atılan kadın, "Bu benim için çok büyük bir onursuzluk olur... Yemin ederim ki hanginiz hayatta kalırsa, ona ait olacağım" demiştir. Böylesine anıştırmalı bir aşk sunuşuna nasıl dayanılabilir ve nasıl olur da bu sözleri duyduktan sonra "sözcüklerle anlatılması olanaksız bir heyecanla" kıvranılmaz? Bir haydut da olsa, onun da korumak zorunda olduğu bir onuru ve bir gururu vardır. Tajomaru samurayın iplerini çözmüş ve onu nezaketle düelloya davet etmiştir. Bu anlatıdaki savaşımın çekimini (haydut, rakibiyle kedinin fareyle oynaması gibi eğlenmektedir) oduncunun anlatısıyla kıyasladığımızda (bir dizi garip korunma çabalaması, düşüşler ve solumalar, hırıltılar ve boğuk sesler konseri içinde sergilenen tuhaf hareketler) yiğitlik taslayan haydudumuzun kazandığı yengiye ilişkin kendisini öven sözlerinin anlamsızlığını ölçebiliyoruz. Rakibinin işini bitirdikten sonra ("Yirmi üçüncü hamlede bitirdim onu!": Hemen ardından Tajomaru, kendisine o güne dek hiç kimsenin yirmi hamleden fazla dayanamadığını ekliyor) güzel kadına doğru döner; ama uğrunda savaşılan varlık yokolmuştur. "Beni güzelliğiyle etkilemişti, ama aslında onun da diğerlerinden bir farkı yoktu, bu nedenle de aramaya çalışmadım..." Sonra da ısrarla bu anlatısının kesinlikle doğru olduğunu söyler. İster yükseğe, ister alçağa; nasılsa asılacak olduktan sonra yalan söylemesi için ne gibi bir neden olabilir ki?

b) Rızasıyla "ırzına geçilen"in ise haydudu suçlamaktan elde edebileceği hiçbir şey yoktur; bu nedenle de anlatısında bu adamı hemencecik devreden çıkarır ve suçlamalarını mutsuzluğunun edilgin ve zalim tanığı olan kocasına çevirir. İnanmak gerekirse, iplerini çözüp serbest bırakmak için gözyaşları içinde ona doğru koşmuştur. Ama kocasının gözlerinde sandığı gibi öfke ya da mutsuzluk değil de nefret horgörüyle karşılaşınca olağanüstü şaşırmıştır. O zaman ellerini yüzüne kapayıp ürküntüyle geri çekilir ve

yere kapanarak hıçkırıklara boğulur. (Öyküde ise üst üste bir kaç kez bayılmaktadır.) Gözyaşları dindiğinde ise, davranışının amaçladığı ve öngördüğü etkiyi uyandıramadığını gözlemiştir. Bir melodram kahramanı gibi kocasına yaklaşır ve hançeri uzatırken mırıldanarak yalvarır: "Beni öldür, ama öyle bakma!" Bir heykel gibi donmuş olan samuray, buz gibi bakışlarıyla karısını horgörmeyi sürdürmektedir. Bu bir meydan okuma mıdır? Karısını kendisini öldürmeye mi çağırmaktadır? Önceleri "onu ölümle bir an sonra izlemeyi" düşünen "zavallı kadın", kendisini bunaltan ve o güçlendirici ölüm istemindeki tutkusunu şiddetle yadsıyan tanığını ("Sen benim utancımı gördün!") öldürür. Film anlam belirsizliğinin başeseridir dedik ya: güzel kadını, o korkunç kocasının cesedi üzerinde ayılırken görürüz.

c) Samuray olunca, savaştaki kaba-saba bir sokak eşkıyasının üstünlüğünü kabul edip pes etmek mümkün değildir. Bu nedenle, erkeklik gururu son derece ağır bir biçimde aşağılanmış olan koca, bir savaşçı olarak o çok soylu "onur için intihar" çözüme yönelir. Böylece, haydudun yaklaşımından çok daha sıcak ve tutkuyla kendisini teslim eden karısına saldırır. Kadın da kocasını göstererek hovardasına emreder: "Öldür onu! O yaşadığı sürece senin olamam!" (Ayrıntıların harikulade çekimi: güzel yüzünün ardında lânetli bir uğursuzluk meleği bulunan kadının tırnakları, sevişirken haydunun sırtına gömülür: "Karımı hiç bu kadar güzel görmemiştim!" Bu sözlerin canavarca vurgulanmasından şaşıran Tajomaru *"birdenbire çılgınlaşır"* ve kadını bir tekmede yerdeki yaprakların üzerine fırlatarak rakibine sorar: "Ne yapmamı istiyorsun? Bu kadını öldüreyim mi, yoksa canını bağışlayayım mı?" Böylelikle iki düşman arasında beklenmedik bir dayanışma kuruluverir. Karısının birdenbire kaçışı ve haydudun onu kovalaması sonucunda yapayalnız kalan bu onurlu savaşçı (Tajomaru çılgınca koşan kadını kovalar, ama yakalayamaz) ayinsel bir kararlılıkla, gözünü kırpmadan, sessiz gecenin içinde intihar eder.

d) "Tümü de yalan söylüyor" diye atılır oduncu. Tümünün anlattıklarım dinlemiştir, öfkelidir. Güvenli korunağından çıkar (o ana dek işe karışmak istememiştir) ve olaylara tanık olmuş biri olarak gördüklerini anlatır. Daha sonradan da göreceğimiz üzere bu dördüncü anlatı öyle pek tutarlı gibi görünmese de, gerçeğe en fazla yaklaşanı budur: oduncunun anlatısında, yaşanan olayların taklitlerini buluruz. Oduncu yer yer haydudun anlatısını alır, onu yeniden gözden geçirir, "tatlı" karı-koca görüntülerini radikal biçimde fırlatıp atar. (Şöyle hayali bir yalan sıralaması yapacak olursak, hiç kuşkusuz karı-koca ilk sırayı alacaklardır. Filmin ilk görüntülerinde, ormanın içinde uyumlu adımlarla yürüyen ve belirgin biçimde sevgi dolu bir çift görmüştük: kim bilebilirdi ki bu yanıltıcı görüntüler aslında bir zehirli yılan yuvası saklasın?) Şövalyece bir ruhla yapılan düellolar, onur adına gerçekleştirilen yüce intiharlar nerede? Bu aşağılık "karmakarışıklığın" başoyuncuları, başlangıçta yerleştikleri yüksekliklerden düşe düşe gerçek kimliklerini gösterirler: bunlar soysuz, onursuz, her şeyden önce görüntülerini ve canlarını kurtarmaya çalışan aşağılık yaratıklardır.

O yenilmez Tajomaru, onurunu ayaklar altına alarak diz çökmüş ve "peri"nin elini tutarak yalvarmış, eğer o isterse mesleğini bile değiştirmeye hazır olduğunu söylemiştir. Samuray ise ırzına geçilmiş karısını kıskanç bir horoz gibi ve sanki onun sahibiymişçesine azarlamıştır: "Kes zırlamayı... Neden daha önce kendini öldürmedin?" Elbette ki onurunu temizlemek için haydutla dövşüşmesi sözkonusu bile değildir. Elleriyle yadsıyan bir işaret yaparken, "Altından daha değersiz bir kadın için canımı tehlikeye atmaya değmez" der. Silâhını rakibine teslim edip alçalmanın en iğrenç noktalarına dek sürüklenir; haydutan canını bağışlamasını bile ister. Bir samuray! "Irzına geçilmiş" Masako'daki değişim ise daha da görülmeye değer! Derisinin tüm gözeneklerinden zehir fışkırtan gerçek bir yılan gibi "gözyaşları komedisini" keser (hıçkırıkları yavaş yavaş acı bir gülüşe, daha sonra da iki rakibi şaşırtan, ço-

cuklar gibi çekingen ve kaygılı bir havaya sokan kahkahalara dönüşür) ve tam bir sokak orospusu gibi, iki adamı karşı karşıya getirir. Ama korkudan taşlaşmış olarak bu biçimsiz, gülünç, tuhaf düelloya tanık olur. Samurayı öldüren haydut titreyerek, anasının eteğine sığınan bir çocuk gibi korunma ve avuntu arayarak kadına yaklaşır; ama Masako onu olanca gücüyle iterek ürküntü içinde kaçar. Bunun üzerine Tajomaru son gücünü toparlar, samurayın değerli kılıcını alır ve topallayarak tepeye doğru uzaklaşır. Bir kaç saat sonra talihi onu durduracaktır.

"Ben"in gizemli görüntüsü

Rashômon'dan sözcük oyunlarına başvurmadan söz edecek olursak, gerçeğin "heyecan verici" bir yorumu yerine "yalanın trajik komedisi" dememiz daha doğru olur. Sanatçı gerçeğin göreliliği sorununun kuramına eğilmektense, insanoğlunun yalan söylemesinin nedenini ve nasılını soruşturmayı yeğlemiştir: asıl sorun, insanoğlunun başkalarına yalan söylemeden önce kendisini aldatmasıdır. Film sona erer ve biz halâ ormanda "gerçekte" neler olup bittiğini bilemeyiz. Buna karşın, gerçeğin biçimlendirilmesini yöneten etkinlikleri ve kişilerin gereksinmelerine göre koyulan ölçütlere bağımlı olarak değişmesini gözlemlemişizdir. Dinleyicilere karşı yüz aklarını koruyabilmek için gerek haydut, gerek kadın ve gerekse de samuray gerçek konusunda susarlar, gerçekte yaptıklarını değil, olmasını istediklerini anlatıp olayları süsleyerek şişirirler. "Koro"nun en ahlâksız ve en açık sözlü üyesi olan gezginci, "işimize gelen yanlışı benimsemeye hazırızdır; her şeyi sanki istediğimiz gibi gerçekleşmişcesine almaya amma da teşneyizdir..." diye konuşur. *Rashômon, Gerçek herkese göre değişir* önermesini kanıtlamayı amaçlayan bir çeşitleme de-

ğil; insanoğlunun bencilliği ve yalan söyleme yeteneği üzerine yapılmış başdöndürücü, "alabildiğine derinlemesine" bir denemedir. Kurosawa, "Egoizm insanoğlunun doğuştan gelen ve kefaretinin ödenmesi en güç günahıdır" diye yazıyor. *Rashômon*'u gördüğümüzde "Ben'ın gizemli görüntüsü"nün gözlerimizin önünde çırılçıplak açığa çıktığı izlenimine kapılıyoruz. Öyküyü önceden bilsek bile, filmi gördüğümüzde kaçınılmaz bir başdönmesine tutuluruz: bu, insan kalbinin erişilmez derinliklerine yeniden eğilmekten gelen tuhaf bir duygudur.

Anlam belirsizliğini sahneleyen bir yönetmen için film, oduncunun anlatısıyla sonuca yönelebilirdi: "Gerçek herkese göre değişir". Ama inanmış bir hümanist olan Kurosawa, dünyayı tam bir "cehenneme çeviren" "nasıl işinize gelirse" yaklaşımıyla savaşa girer ve keşişin sözlerini yeniden ele alır, bir eleştiriden çok daha anlamlı bir etki yaratan bir epilog ekler. Rashô anıt-kapısının ayaklarının dibinde bir bebek viyaklaması duyulur. Daracık bir aralıkta, ailesinin terkettiği, yoksul işi zıbınlar giydirilmiş küçücük bir bebek vardır. Yoldan geçen gezginci, şaşkınlıktan dona kalan oduncuyla keşişin davranmalarına fırsat bırakmadan çocuğa giydirilmiş olan kundak, zıbın, vb. bezleri soyar ve sanki hiç bir şey olmamış gibi gitmeye hazırlanır. Özür olarak ta, "Ben almasam, nasılsa bir başkası gelip alacak" der. Oduncu, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur altında öfkeyle onun üstüne yürür, ama hırsız, hiç te haksız sayılamayacak bir uslamlamayla karşı koyar: "Peki, ya o kadının değerli hançerini kim çaldı? Polisi atlatabilirsin, ama beni asla! Bir hırsız bir başka hırsızı kınayamaz!" Sonra da oduncuya okkalı ve çın çın öten bir tokat patlatıp uzaklaşır. Maskesi düşen hırsız oduncu, gözlerini yere indirerek, süklüm-püklüm anıt-kapının altına, keşişin yanına dönüp yerine oturur. Tam bir sessizlik içinde, tükenmek bilmeyen dakikalar akıp gider. Kamera, derece derece ölgünleşen bir dizi plânla, suskunluğa gömülmüş iki tanığa yavaş yavaş yaklaşır. Yağmur giderek hafifler. Birdenbire oduncu, çocuğu kollarında tutan keşişe dönerek onuru kı-

rık bir sesle, "Bende altı çocuk var, bir tane daha olsa farketmez" diye mırıldanır; keşiş onun bu davranışının anlamı karşısında aşağılandığını hissetmiştir. Oduncu yeni evlât edindiği çocukla birlikte yola çıkmadan önce "idealist" keşiş atılır ve teşekkür eder: "Senin bu davranışın bana insan olduğumu anımsattı." Yönetmen, mantık ölçülerini parçalayarak, şüphecilikle ilgisi olmayan çılgınca bir saptantıyı işlemektedir ("Herkes yalan söylüyor!") Bu final, kesin olmamakla birlikte, hiç değilse insanların kendi aralarında yardımlaşmaları gereğini telkin eder gibidir. *Rashômon*, çocuk öğesinin yapımcıların isteğiyle eklendiği gibi yanlış bir sanıya kapılan bir izleyicinin filmden çıkarken söylediği gibi izleyicilerin sulu gözlülüklerini kötüye kullanan bir bonbon şekeri değil, herşeye karşın sevginin varlığına inanmayı sürdüren biraz şüpheci bir hümanistin, inançlarını herkese açık-seçik duyurmasıdır (ki bu yönüyle biraz da *Budala*'yı andırır). Zaten Kurosawa'yı biraz olsun tanıyan herkesin bilebileceği üzere, film başka türlü de bitemezdi.

Ingmar Bergman'a saygı

Ünlü yönetmen Kyoto yakınlarındaki Nara ormanlarında *Rashômon*'u çevirirken, bu onbirinci filminin kendi adını ve dolayısıyla da Japon sinemasını tüm Dünyaya tanıtacağını hayâl dahi edemiyordu. 1951'de kendisinin ve film'in "dışsatım için elverişli olmadığına" inanmış yapımcıların bilgileri dışın[illegible] Venedik festivaline gönderilen film, Altın Aslan'ı, bir kaç ay sonra da Oscar'ı kazandı. (Bazı batılı eleştirmenler de *Rashômon*'un bu beklenmedik başarısı karşısında, iyi açıklayamadıkları "egzotiklik" karaçalmasına başvurmuşlardır.) Bu önemsiz egzotikti, değildi tartışmasını bir yana bırakacak olursak, otuz yıl sonra bile rahatlıkla söyleyebiliriz ki bu yapıt, tüm otantik sanat-

lara özgü olan o el değmemiş "egzotik" havasını halâ gururla taşımaktadır. Bergman'ın *Kaynak* adlı yapıtını "Rashômon'un soluk bir taklidi" olarak yorumlayan görüşlerden yola çıkarsak, ünlü İsveç'li yönetmenin en özlü çalışmalarından biri olan bu film, Kurosawa'nın başeseri ortada olmasa tartışılmaz biçimde farklı ve üstün bir saygınlık kazanabilirdi diyebiliriz. Sessiz sinemanın büyük ustalarına karşı parlak bir eşitlik savaşımı veren Kurosawa bu filmde görüntülerin zenginliğine büyük önem vermiş, (Richie, ortalama bir filmde iki yüz civarında plân kullanılırken *Rashômon*'da bunun iki katından da fazla olan dörtyüz yirmi plân kullanıldığını not ediyor) onları son derece dinamik bir biçimde, etkince kullanmıştır. Bunu kavrayabilmek için dört ayrı anlatıdaki düelloların, yönetmenin asma iskemlesinden yakaladığı bakış açılarına göre filme alındıkları olağanüstü değişken çerçevelemeleri düşünmek yeterli olacaktır; buna oduncunun ormanda ilerleyişindeki çekimleri de ekleyebiliriz: çepeçevre dönüşlü bir dizi hareketli plân (yandan, önden ve dairesel çekimler) ve işte labirentin dolambaçlı yollarındaki dönüşler: orman, oyuncuların yollarını şaşırdıkları ve içlerinden gelen fakat rahatlıkla dışa vuramadıkları güdülerinin açığa çıktığı gizemli bilinçaltı ortamını simgelemektedir. Miyagawa'nın mütihiş biçimde kontrastlı fotoğrafları, ormanın aydınlık ve parlak büyüsünü ustaca canlandırmaktadır. Kurosawa'nın gizemli yanlarından biri de doğayı, neredeyse öykünün dördüncü başoyuncusuymuşcasına canlandırarak devreye sokabilmekteki olağanüstü yeteneğidir.

Rashômon aynı zamanda Kurosawa'nın yapısı en iyi örgülenmiş yapıtlarından biridir. Birbirini izleyen eylem (orman)-düşünce (anıt-kapı) silsilesi, bir klâsik müzik yapıtındaki hızlı ve yavaş akışı anıştırmaktadır. Biraz daha ayrıntıya girecek olursak, *Rashômon*'u "üçlemeler filmi" diye de tanımlayabiliriz: üç dekor (anıt-kapı, orman, duruşma), üç başoyuncu, üç tanık, üç izleyici ("koro"). Yönetmen, bir oda müziği parçası besteleyen bir kompozitörün çalgıları kullanışında olduğu gibi, bu "üçleme"leri

kullanmaktadır. Üç başoyuncuyu aynı bakış açısında yakaladıktan sonra, zaman zaman şaşılacak bazı akrobatlıklara başvurmaktadır. Bu filmdeki üçgen bileşimlerin olağanüstü zenginliğini sergileyebilmek için son kerte kapsamlı bir belgeleme çalışması gerekecektir. Ulaşılan mükemmel sonuçta, oyuncuların payı da yadsınamaz. Hoyrat, sinsi ve alaycı haydutta Toshiro Mifune, iki kişilikli, duygulardan yoksun ve aldırışsız kadın rolünde ve Machiko Kyo, son derece başarılıdırlar. Bu ikili, sinemaya "baştan çıkaran" ve "baştan çıkarılan" tiplerini tanıtacaklardır.

Bu sayısız üstün niteliklerine karşın, japon eleştirmenler filme karşı oldukça "ılımlı" bir tavır takındılar. *Rashômon,* "Kinema Jumpo" dergisinin yayınladığı "en iyi on film" listesinde —İmai'nin *Bir dahaki karşılaşmamıza dek,* Oba'nın *Yurda Dönüş,* Taniguchi'nin *Şafakta Firar* ve Saburi'nin *Erteleme*'si gibi çoktan unutulmuş filmlerden sonra— ancak beşinci sırayı alabildi. Kurosawa otobiyografisinin son sayfasında, "Bu her zaman böyle olmuştur" diye yazıyor; "Japon kültür ve sanatındaki değerleri daima ilk önce yabancılar görmüşlerdir." Hemen ardından da yurttaşlarının gösterdikleri bu "umut kırıcı ayırdetme yeteneği yoksunluğu"nu hiç bir zaman anlayamadığını itiraf etmektedir. "Nemo propheta in patria..."

Yönetmen, Venedik festivalinin gurur verici sonucunu karısından öğrendiği sırada sinirsel bir dengesizliğin eşiğindeydi. Dostoyevski'nin bir romanının anıtsal bir uyarlaması olan *Budala*'yı hemen o sırada bitirmek üzereydi. —Duygusal melodramlar ve heyecan verici filmler konusunda ün salıp uzmanlaşmış olan— Yapımcı şirket Shochiku, filmden hiç hoşnut değildi. Sözleşmelerindeki açık hükümlere karşın yine de keyfi olarak kopyayı budamaya ve başlangıçta öngörülen 245 dakikadan 145 dakikaya indirmeye karar verdiler. (Kurosawa, "Bana filmi ikişer saatlik iki bölüm halinde piyasaya çıkaracaklarına ilişkin söz vermişlerdi" diye belirtiyor.) Cinayetlerini kesin bir sonuca ulaştırmak için de kestikleri parçaları imha ettiler. "Artık

meslek değiştirmek zorunda olduğum düşüncesine kendimi alıştırıyordum" diye yazıyor Kurosawa. "*Rashômon*'un Venedik'teki yengisi benim yaşamımı değiştiren ve yolumu izlememe olanak veren tanrısal bir olaydı."

Başka dünyadan bir öykü

"İnsanoğlunun çekebileceği acı ve bunalımların en ağır ve katlanılmaz gibi görünenlerini en ince ayrıntılarına dek irdeleyip işleyen Destoyevski'nin bakışlarındaki ölçüsüz sevecenlikte insanüstü bir özellik vardır. Ondan başka hiç bir romancı, hiç bir zaman insanoğlunu böylesine namusluca, böylesine derinlemesine ve böylesine sevgiyle tanımlamamıştır. Dostoyevski, insanoğlunun davranışlarını en yalın durumundan ele alıp acıların son kertesine dek araştırır ve çözümler; işte bu nedenle de onun kahramanları gerçekten olağanüstü kişilerdir." Kurosawa'nın bu satırları 1951 yılında yazılmıştı. Bu nedenle de daha ilk gençlik çağlarından beri Dostoyevski'nin ateşli bir hayranı olan yönetmenin, Prens Mişkin'in, bu meczup delinin, bu "mutlak iyi" adamın Donkişotvari kişiliğinden etkilenmesi, elbette ki kaçınılmazdı. Peki, ama *Budala*'nın görüntüsü beyaz perdeye nasıl aktarılabilirdi? Kurosawa daha en baştan, romanın çerçevesini oluşturan bir Saint-Petersburg'u stüdyoda kurma düşüncesini bir yana bıraktı. Kitabın özüne sadık kalabilmek için öykünün mekân unsurunu (Japonya'ya) ve zamanını (1940'lı yılların sonuna doğru, savaş sonrasına) değiştirmeye karar verdi. Bize açıkladığına göre bu çağın yeğlenmesi, "romandaki Saint-Petersburg'un XIX. Yüzyıl japon toplumuyla aynılık göstermemesinden, ya da öyküyü ne pahasına olursa olsun güncelleştirme arzusundan' kaynaklanmıyordu. Bu ikili yer değiştirmenin ilk sonucu olarak başoyuncuların mensup oldukları top-

lumsal sınıflar değişti: artık soylular sınıfından değil, para babalarındandılar. Balzacvari bu yeni düzenlemede Kameda/Mişkin "budala" lâkabını o iç parçalayıcı temiz yürekliliğinden çok, o utanç verici ilgisizliği yüzünden hakedecekti. Kameda/Mişkin, malvarlığına karşı gösterdiği umursamazlıkla diğerlerinden ayrılır. Sapporo'dan dönüşünün ertesi günü, yokluğunda malvarlığını yöneten zengin Ono/Epantchine'in küçük kızı Ayako/Aglaia, Kameda/Mişkin'e mülkünü gezdirip tanıtır; o ise genç kıza şaşkınlıkla, "şimdi yani bunlar hep benim davarlarım, öyle mi? Demek ki bu çiftlik te bana ait?" diye sormaktadır.

Kurosawa, Mişkin'in çektiği o gizemli acılara da tarihsel bir benzeştirmeyle yaklaşır. Okinawa'da haksız yere savaş suçlusu olmakla itham edilen Kameda, 1946'da kendisini idam mangasının önünde bulur. Böylelikle hüküm giyip affa uğramış olan Fedor Dostoyevski'nin kitabının ilk cildinin beşinci bölümünde anlatılan o korkunç sarsıcı deneyimi kendi kişiliğinde yeniden yaşayacaktır. Filmde Kameda bu belirleyici anıya bir çok kez geri döner. Ayako/Aglaia'ya başından geçenlerin ayrıntılarını anlatırken, "İşte uğradığım o şok, beni böyle alık yaptı. Doktorlar böyle söylüyorlar" der. "Böyle çok gerilimli anlarda birdenbire her şey değişiveriyor. Herkese ve herşeye karşı uçsuz bucaksız bir sevgi duyuyorum. Ben de her zaman iyi yürekli ve iyi niyetli olmaya karar verdim. Ama insanların benimle neden alay ettiklerini ve beni ittiklerini anlayamıyorum. Bana öyle geliyor ki sırf onların bu tutumları yüzünden tamamen delireceğim." (Karların sütrengi beyazlığında uçsuz-bucaksız bir sınırsızlıkla uzanan kavak dizileri arasındaki Kameda ve Ayako, bir buz çölünde kaybolmuş iki siyah noktaya benzemektedirler.) Başoyuncusunu Okinawa cehennemi sonrasında yaşayakalmış biri olarak çizen Kurosawa onu sevecenleştirir ve savaş sonrasında terhis edilen herkese kardeşlik bağlarıyla bağlar. Nesnelerin ve canlıların yüreklerinin derinliklerine girmekteki ve sınırsız sevebilmek konusundaki gizemli yeteneğinin kökenleri-

ni öğrendikçe, budalanın kişiliğini hiç direnmeden benimseyiverdiğimizi farkederiz.

Dostoyevski'nin romanlarında doğa unsuru pek önemli bir ağırlık taşımaz. Buna karşın Kurosawa, manzaralara belirleyici nitelikte bir önem kazandırmıştır. Yönetmen, Kameda/Mişkin'in, Akama/Rokojine'in, Taeko/Nastassia'nın ve Ayako/Aglaia'nın iç fırtınalarının esrikli niteliğini görsel plânda canlandırabilmek için, filmi ebedi bir kar ve buz tabakasının altına gömerek "dondurmuştur". *Budala*'nın özgürce tasarlanmış Sapporo'su, *Nanouk*'un Alaska'sıyla hayret verici bir benzerlik içindedir. Kimi zaman buzlu ve ışıltılı bir görüntüye dönüşen tekdüze beyazlık, başoyuncunun düşünce biçimindeki yalınlığı ve trajik yapayalnızlığı yansıtmakta, filmin yarı-düşsel ortamını vurgulamaktadır (Michel Estève, bundan "plâstik ve metafizik leitmotiv" diye söz ediyor). Film bittiğinde, kendi yüreklerimizi dahi donduran bir soğuğun etkisiyle üşüdüğümüzü hissederiz.

Tanrı "Para"ya satılmış bir toplum

Bir feribotun cılız bir ışıkla aydınlanan ambarı. Yüzlerce yolcu, en akıl almaz biçimlerde kıvrılmış, yatıyorlar. Birdenbire korkunç bir haykırma sessizliği yırtıyor. Gövdelerin arasına sıkışmış, kan-ter içinde, anlatılmaz derecede soluk renkli bir surat görünüyor. Bu, Kameda'dır. Özür diler gibi, "Bir an kendimi idam mangasının önünde gördüm" diye mırıldanır. Farkında olmaksızın, sanki üniformasının boynunu genişletmek ister gibi ellerini kaldırır. Bu çocuksu savunma davranışına giderek alışırız.

Ayağını karaya basan Kameda, çok yüklü bir mirası devralmak için Sapporo'da gemiden inen beklenmedik bir yol arkadaşıyla, Akama/Rogojine ile birlikte, Ono/Epantchine'in evine doğru yol almaya başlar. Kameda, şapkasız

başına lâpa lâpa yağan karları umursamaksızın bir dükkânın önünde durur. Bakışları, tuhaf bir biçimde, vitrin camının hemen ardında duran bir fotoğrafa takılır. "Resimdeki kadın"ın kim olduğunu bilmeyen Akama, arkadaşının tepkilerini ilgiyle gözler. Fotoğraftaki kadının solgunluğu, boyun eğmişliği ve bakışlarındaki hüzün, Kameda'ya o gün Okinawa'da yanında duran ve idam edilmeyi bekleyen hükümlünün "boşvermiş ve bezgin" yüzünü anımsatmıştır. Sahneye girdiği andan itibaren yönetmen başkadın oyuncu Taeko/Nastassia —ki romanla kıyaslandığında çok daha erken bir biçimde— ile çevresinde nice cimrice hesaplaşmaların ve denetlenemeyen tutkuların zincirlerinden boşanmışcasına çatışacağı ve cehennemi bir ortam yaratacağı bu kadının öyküde oynayacağı görsel açıdan kilit rolün önemini sezdirmektedir. (Taeko'nun portresi, Akama ile Kameda'nın aralarında asılı olarak, yazgısı için karar vermeye çalışan bu iki adamın istek, tutku ve arzularının tam merkezinde yer alacaktır.) Aynı zamanda, trajik sonunun ön belirtileri de alnında yazılı gibidir: mantosunun koyu rengiyle ve "Sezarvari" *(Orphée)* taranmış saçlarıyla kontrast oluşturan kadavra gibi solgun yüzü, ona kaçınamayacağı yazgısı önceden belirlenmiş bir kurban havası vermektedir.

Kitapta olduğu gibi filmde de ilk bölüm Taeko'nun yaşgünü onuruna verilen bir eğlenti çerçevesinde oluşmaktadır. O gece, bu gizemli ve kibar güzel kadın, yakında beklenen evliliği konusunda kararını vermek üzere çevresindekilerin görüşlerini öğrenmeye çalışacaktı. Aslında koruyucusu gibi görünmeye çalışan zamparası Tahota/Totzki (ki Ono/Epantchine'in büyük kızı ile evlenmeye karar vermiştir) saygınlığını zedeleyen bu ilişkiyi kökten bitirebilmek için, ona gelecekteki kayınpederinin de onayını alarak bir damat adayı seçmiştir: bu, Ono'nun kendi halinde bir adam olan kâtibi Kayama/Gania'dır. Böylelikle olay aile içinde gelişir. Bu çok uzun ve o zamana dek çevirdiklerinin içindeki en karmaşık bölümde (film içindeki gerçek film) Kurosawa bizlere dramaturg olarak yeteneklerinin ve orkest-

ra yönetmeni olarak becerisinin görkemli bir kanıtını sunar. Richie, "Aynı bakış açısının içine yerleştirdiği ondan fazla insanın evrimlerini ve davranış değişimlerini vermekte gösterdiği ustalık, onun kendine özgü stilinin en belirleyici özelliğidir" diye yazıyor. Kamera, tıklım tıklım dolu salonla Tahota, Ono ve kaygı ile öfkeden kuduran Kayama arasında mekik dokumakta, birdenbire dönerek lâpâ lâpa karların yağdığı verandayı yakalayıp "daha önce hiç kimsenin kendisine göstermediği yakınlık ve sıcaklığı sunan ve kendisine tüm kalbiyle inanan" Budala ile birlikte köşeye çekilen Taeko'yu görüntülemektedir. Birdenbire Akama/Rogojine, peşinde o rezil eğlence düşkünü takımıyla birlikte (*Skandal*'daki tipleri yeniden görürüz) bahçeye bakan camlı pencerenin ardında beliriverir. Zengin mirasyedi, genç kadının çıkarlarına daha uygun bir "evlilik önerisi" yapar.

En iyi melodramlara taş çıkartacak kadar nitelikli olan bu büyük opera finalinde yönetmen bizlere kimi zaman tanrı "Para"ya satılmış bir toplumu alaya alan bir fresk sunmakta (kibar ve hafifmeşrep kadının horgörüyle şöminenin alevlerine fırlattığı "milyonlarca yen" —Akama'nın önerdiği, "başlık" — için yapılan gülünç bale), kimi zaman ise "Budala"nın içinde kopan fırtınaları bir şiir inceliğiyle iletmektedir. Ölçüsüz gururunun kurbanı, iyice kadınsı bir özveri tutkusunun esiri olan Taeko, namusuna sürülmüş olan lekelerin intikamını almak istercesine mutluluğu reddederek (Kameda'nın aşk ve saygı sunusunu geri çevirecek) ve "tıpkı bir hayvanın bir başka hayvanın kokusu tarafından cezbedilişi gibi" (Troyat) kötü, haşin ve yalnız, aynı kendisini andıran birisi olan Akama'yı yeğleyecektir.

"Beyinsiz"in büyüleyiciliği

Filmin ortasını oluşturan bölüm, dikkatleri karanlık ruhlu

Akama ile gözalıcı ve ışıltılı Kameda arasında oluşan gizemli suç ortaklığına çeker. Suskun, anlaşılmamış ve fakat amacına ulaşmış olan Akama, "Beyinsiz"den gelen "inandığı için dilediği" (Troyat) iyileştirici güzelleştirici ve sıcaklaştırıcı yaklaşımların büyüleyiciliğine kapılır. Dostoyevski, "Dünyada varolan en korkunç güç, alçak gönüllülüktür" diye yazıyor. Troyat ise "*Budala*'nın çekiciliğini ve etkisini en iyi ve yoğun biçimde duyumsayanlar, kırıcı, kaba, hoyrat, yoldan çıkmış ve tüm sınırları aşmış olanlardır" diyor. Akama, evine davet ettiği Kameda'ya "Gerçekten de çok değişik bir insansınız" der; Taeko ile evliliği başarısız olmuştur. "Ben neysem, siz onun tersisiniz. Ona acıyorsunuz, çünkü mutsuz olduğunu hissediyorsunuz; benim yüreğimde ise acıma duygusuna yer yok. Onu ne kadar seviyorsam o kadar da nefret ediyorum, hattâ öyle ki bazan ölmesinin daha iyi olacağını bile düşünüyorum..." Budala, ev sahibini dinlerken kendiliğinden bir hareketle masanın üzerindeki bıçağı eline alır, avuçlarının içinde çevirerek ısıtır, sonra da sanki basit bir mektup açacağıymış gibi havada sallamaya başlar. Akama'nın "mektup açacağı"nın hareketlerine bağlı olarak artan kaygısını gülümseyerek izleriz, ama bir yandan da elimizde olmaksızın duymaya başladığımız belli bir ürküntünün etkisiyle de ürpeririz. Budala'nın bir oyuncak gibi salladığı bu bıçağı Akama, onu öldürmeye kalkıştığında ve hiç bir zaman kendisine ait almayan karısını geri dönülmez biçimde cezalandırırken kullanacaktır. Ama şu an için olayları kötüye yormamızı gerektiren hiç bir neden yoktur. Akama yüce gönüllü bir atılımda bulunur (Dostoyevski'nin kahramanları daima aşırı davranış kutupları arasında gidip gelirler) ve kendi uğur tılsımını uzatarak "rakibine" boynundaki ince zincirle değiş-tokuş yapmayı önerir. Bundan böyle, yaşamlarının sonuna dek kandaş olacaklardır. Onu yolcu etmek üzere kapıya dek eşlik etmeden önce, "dostunu" yaşlı, güleryüzlü ve "artık tamamen çocuklaşmış" bir kadın olan annesiyle birlikte çay içmeye davet eder. Romanda kısa bir sayfa olarak geçilen bu bölümün filmde oldukça büyük ve önemli bir ağırlığı

vardır. İkili bir işlev taşıyan bu sahne çok temiz ve ardniyetsiz bir sevgiye, bir masumiyete giriştir: yönetmen böylelikle karanlık ve somurtkan Akama'nın kişiliğini aydınlatmak ve bir kontrastlar oyunu kurgulayarak Kameda'nın az sonraki çılgınca sinir nöbetini hazırlamak amacını gütmektedir. (*Budala*, C. II, B. 5) Hattâ filmi çok hayret verici bir dille eleştiren Richie bile anne ile tanışma sahnesinin çok başarılı olduğunu teslim eder; ama bu sahnenin romanda "bulunmadığını" söylerken yanılmaktadır ve *Budala*'nın romana aşırı sadık kaldığı için başarısız bir film olduğu yolundaki savını bu sahneye dayanarak kanıtlamaya çalışırken de bir diğer yanılgıya düşmektedir.

Kameda, bu karanlık, kasvetli ve donuk evden çıkar çıkmaz (Akama kendisine kapının üzerindeki gözetleme deliğinden bakarken, "Benden ayrıldığın andan itibaren senden nefret etmeye başlıyorum" demiştir: bu iri iri açılmış gözler, Kameda'yı tüm gece boyunca izlerler.) mutsuzluğunun yükselişinin belirtisi olarak ortaya çıkan bir titreme krizine tutulur. Rengi çok solgun, başı ateşler içinde, varoluşundaki başarısızlıkları düşünüp ölçmeye çalışarak buz tutmuş sokaklarda aylâk ve amaçsız dolaşır, durur. Taeko, sunduğu eli geri çevirmiştir; Akama dostluktan söz etmekte, ama yine de onu rakip olarak görmektedir. Bu kaygılı adam acaba masanın üzerindeki o bıçağı kime yöneltecektir? Kameda'nın "ruhsal çöküntüsü" ve "aklını başına devşirmek için gösterdiği olağanüstü çaba", çok büyük bir görsel etkinlikle ve pırıl pırıl fotoğraflarla verilmiştir. Kızaklara takılı çıngırakların beyinlerin içinde yankılanan çınlamaları; bir vitrinin raflarından sallanan bıçakların ışıltılı çelikleri ve donup kalan Kameda'nın göğsüne yönelik gibi duran sipsivri uçları; ıssız bir parkta tarih öncesi çağlardan kalmış gibi duran güleryüzlü, dev kardan adamlar; bir lokomotif geçerken buhar bulutlarının arasında gözden kaybolan demiryolu köprüsü: bu gerçek görüntüler ve sesler karmaşası, hastanın "aşırı uyarılmış bilincinde" karamsar bir önseziler çığının patlamasına yol açar. Gecenin kalbinden çıkıp ta elindeki bıçağı tehdit edici bir biçimde

sallayarak Kameda'nın üzerine yürüyen Akama'yı gördüğümüzde, düşlerin nerede bittiğini ve gerçeğin nerede başladığını ayırdetmekte güçlük çekeriz.

Kameda'nın tam olarak kendine gelmeden önce attığı ve Akama'nın şeytan gibi kaçmasına yol açan korkunç çığlık, tam bir karabasan gibidir. Kurosawa bu allak-bullak eden sahneyi romandaki gibi bir otelin basamaklarında resimlemekle yetinmek yerine, çok başarılı bir önseziyle, karların içinde kazılmış sıçan yollarından oluşan bir lâbirentin büyüleyici çerçevesini de kameranın görüş alanına katmıştır: görüntüdeki gerçekdışı beyazlık olaya neredeyse bütünüyle içsel bir derinlik kazandırmıştır ki bu ,sinema tarihinde gerçekleştirilmiş en güzel karabasan çekimlerinden biridir.

"Sen benimsin!"

Filmin son üçte birlik bölümü, yapımcıların yönetmene saygısızlıklarından en fazla etkilenmiş olan bölümdür. Akama ile yaşadığı mutsuzluğu unutmak ve Kameda'nın aşkını reddetmesinin olumsuz etkisini ortadan kaldırmak isteyen Taeko, "Budala"yı "kendisine saygı duyacak" bir kadınla evlendirmeyi kafasına koyar. Kendisinin bile elde edemediği şeylere Kameda'nın ulaşmasını istemektedir. Uzun ve amansız bir hastalıktan henüz yeni kalkmış olan Kameda ise, bir karnaval gecesinde "hayaletler" parkında tesadüfen karşılaştığı rakibinden, Taeko'nun kendisi için tasarladıklarını öğrenir. Ellerinde meşaleler tutarak geçen maskeli insanlar gruplar halinde kaymakta ve zaman zaman saçtıkları kıvılcımlarla karanlığın içine gömülmüş, konuşan rakipleri kesik kesik aydınlatmaktadırlar. —Yönetmenin kendi buluşu olan— Bu neşeli gece karnavalı, hastalığın boğucu sıkıntılarından yeni kurtulmuş olan Kameda'

yı umuda ve yaşama döndürmektedir; ama yine de bu büyüleyici ve gizemli ışık oyunlarının ardındaki tehdit edici karanlıklar sezilebilmektedir: bu, gelişen bir trajedinin habercisidir. Bu bölümde kullanılan müziğin Moussorgski'nin *Çıplak dağda bir gece*'sinden alınmış olması, rastlantı değildir. Kibar ve hafifmeşrep Taeko'nun Budala için seçtiği eş, Ono'nun küçük kızı Ayako/Aglaia'dır. Yoshiko Kuga'nın gururlu ve çocuksu yüzü, bu genç ve ışıltılı burjuva kızını, bu sınırsız bir kendini beğenmişlikle bezenmiş temizlik meleğini çok başarılı bir şekilde canlandırmaktadır.

Henüz yeterince olgunlaşmamış ve beceriksiz Ayako, Taeko'yu bu soylu davranışa iten nedenleri, horgörüyle ve derin bir hoşnutsuzlukla karşılar. Bu durum, ilk karşılaşmalarında Ayako'nun kışkırtmalarıyla patlak veren beklenmedik çatışma sahnesinde çok açık-seçik görülebilmektedir (IV, 8). Kendisinden çok daha deneyimli olan rakibesinin gerçek niyetinden emin olmak ister. Genç kızın gösterdiği kıskançlık tepkisiyle onuru kırılan Taeko, birdenbire Kameda'dan Ayako ile kendisi arasında bir seçim yapmasını ister. Ama bilge kişi havalarındaki Kameda ne yeğleme yapmasını, ne de nasıl davranması gerektiğini bilememektedir; o yalnızca sevgiyi bilir: Troyat, "Bir şeyler yapmaya kalkışırsa, kaçınılmaz olarak yanılacaktı" diye yorumluyor. Kameda'nın kararsızlığı, her iki rakibenin de umutlarının korkunç bir şekilde boşa çıkmasına neden olur. Ayako birdenbire sahneyi terkettiğinde, sonradan onarılamayacak bir şey yapmasına engel olmak için Kameda ona yetişmeye çalışır. Taeko ise onun bu gidişini yanlış yorumlayarak baygınlık geçirir.

Taeko'nun baygınlık geçirdiğini gören Kameda geri döner ve yanına diz çökerek, "sersemlemiş, şaşkın bir durumda, üzerine eğilmiş, kalakalır." Romanda ise kadın kendine gelir ve o sırada yanına yaklaşan prensi görünce Rogojine'i iterek Budala'nın kollarına atılır ("Sen benimsin! Yalnız bana aitsin!"). Yanına oturan prens, "tıpkı küçük bir çocuğu sever gibi saçlarını ve ellerini tatlı tatlı okşamakta, ona büyük bir sevgi ve derin bir arzu ile bakmak-

tadır." Filmde ise Akama/Rogojine "rakibini" kovar, bir vazodaki çiçekleri fırlatıp atarak yabani bir öfkeyle suyu baygın kadının yüzüne döker. Bu saldırgan davranış (kadın gerçekte hiç bir zaman ona ait olmamıştır) görsel olarak aynı günün gecesi vuracağı bıçak darbesine eşdeğer bir ağırlık taşımaktadır. Ama Taeko ayılmayacaktır: onun baygınlığı bir tür ölüm simgesi gibidir. Taeko'yu Akama'nın bıçak darbesinden çok daha önce Ayako'nun bayağı bencilliği ve Kameda'nın ikircikli davranışı öldürmüştür. Troyat, "o aşağılanmak, horgörülmek istemiyor, kendisini aşağılıyordu" diye yazıyor.

Cinnetin soluğu

Filmde Taeko'nun bayılması sahnesinden birdenbire, hiç bir geçiş öğesi olmaksızın, Akama ile Kameda'yı cesedin yanıbaşında bir araya getiren kasvetli geceye geçilir. Rakibi tarafından kovulan Kameda, Ayako'nun evine gitmiş, ama genç kızın babası tarafından kötü yürekli bir insan olarak değerlendirilerek yüzgeri edilmiştir. Dünyada yaşamanın gerektirdiği her türlü uzlaşmayı yadsıyan ve içindeki bilinmezliklerde en korkunç fırtınalar kopan bu toplumdışı varlığı herkes itmektedir. Ertesi gün Kameda, önüne geçmeyi başaramadığı bir içgüdünün itmesiyle Akama'ya gider. Kar ve buzlar altındaki ev, terkedilmiş gibidir. Karanlıktan yararlanarak Kameda'yı aramaya çıkmak üzere olan katil, onunla tam kapının önünde karşılaşır. Kameda sanki onu bekliyor gibidir. Akama bir tek söz bile söylemeden rakibini içeri girmeye davet eder. İki adam avluyu ağır adımlarla geçip çift sahanlıklı bir merdivenden çıkarlarken sırtımızla soğuk bir ürperti hissederiz. Taeko'nun cesedinin yanıbaşında yapılan bu uzun "gece oturumu" —aslında kadının vücudu tam olarak hiç görülmez, yalnızca varolduğu sezilir—, belki de Kurosawa'nın sanatı-

nın en doruğuna çıktığı sahnedir. Yönetmen, her iki "gece bekçisinin" tüm varlıklarını yavaş yavaş kaplamaya başlayan cinnetin soluğunu belirgin biçimde algılayabilmemizi sağlamak için zamanın genleşmesiyle kimi öğeleri bilerek eksilterek (Taeko'nun paramparça olmuş elbiselerinin bazıları yerlerdedir, ortalığı yalnızca cılız bir mum, o da sınırlı olarak aydınlatabilmektedir; cesedin varlığını korkunç bir şaşkınlığa ve ürküntüye kapılan Budala'nın davranışlarından anlarız), ışık oyunları yaparak ve yer yer de tam bir hareketlik sağlayarak çalışmıştır. Karanlıktan korkan iki çocuk gibi yanyana uzanan katil ve acınacak durumdaki konuğu, suratlarındaki düş görüyormuşcasına yoğun bir şaşkınlığın soluk rengiyle sersemlemiş ve yakın plânda görülen üç mumun ışığıyla ipnotize olmuş durumda, örtülere sarınarak kımıltısız kalırlar. Yanan mumların titreşmesi, zamanın biteviye akışını kesmektedir. Konuşmalar neredeyse duyulması olanaksız denebilecek kadar hafif bir mırıldanmayla yapılmaktadır. Katil sanki bir düş görüyormuş ya da düşte yaşıyormuşcasına, "Bıçağı göğsüne sapladığımda bir damla kan bile fışkırmadı... Şimdi uyuyor, artık hiç bir yere gitmeyecek; artık yalnızca bize ait; onu bizden almalarına ve uzaklaştırmalarına izin vermeyeceğiz..." diye mırıldanır.

Bu kasvetli gecenin son görüntüleri, sinemada o güne dek bir eşi daha görülmemiş, *Çığlıklar ve Fısıldaşmalar*'dan onbeş yıl önce gerçekleştirilmiş en heyecan verici çekimlerdir. Tan yeri ağarıp ta katil kendini bütünüyle sayıklamalara kaptırdığında Budala, bu alev alev yanan başı ellerinin arasına alır, kendisi de yorgunluğa ve bunalıma yenik düşmeden ve yanak yanağa, kucak kucağa sarmaş-dolaş olmadan önce onun yanaklarını ve saçlarını okşar, boşuna bir çabayla aklını başına getirmeye uğraşır; sonunda her ikisi de çıldırmış ve bu şekilde sıkı sıkıya kaynaşmış ve bütünleşmişlerdir. Ayrıca yazgıda kardeşçe birleşen iki rakibin görüntüsü, tüm filmin sentezini oluşturmaktadır: 5. kısımdaki içsel söyleşide de okuyabileceğimiz gibi, "Şefkat ve acıma duygusu, insanoğlunun varoluşunun temel ve bel-

ki de biricik yasasıdır". (II. Bölüm) Troyat, "Mutlak olarak iyi olan bir insan delirir, çünkü ait olmadığı ve kendisinin bir parçası olmayan bir ortamda yaşamayı beceremez" diye yorumluyor. "İnsan toplumunun koşullarına ayak uyduramayacak, uyum sağlayamayacaktır. Beri yandan onun yitirdikleri, çevresinin kurtuluşunu sağlayacaktır. Onun varlığı diğer yaşamları zenginleştirecek, bilinçlerin temel sorunlar hakkında bilgi edinip uyanmalarına yol açacaktır".

Filmin son sahnesi (romanda yoktur) Kameda'nın yazgısı üzerine yürekler parçalayıcı bir sızlanmadır. Kötü haberi aldığında hıçkırıklar içinde kalan Ayako, "O, bu Dünya için çok fazlasıyla iyi bir insandı" diye inler. "Birbirimizden nefret edeceğimize, onun gibi severek, sevgi dolu yaşamayı bilebilseydik... Ben delirmeliydim... Asıl budala bendim!..." Yalnızca bu itiraf dahi, Kurosawa'nın söylemek istediklerinin hemen tümünü anlatmaktadır.

Başarısız bir eleştiri örneği

Biçimsel başarıları bizi derinden etkilemek yerine sıradan bir hayranlık uyandıran mükemmel yapıtlar vardır: *Örümceğin Şatosu* bunlara örnektir. Bir de belki pek mükemmel olmayan, daha az özen gösterilmiş, ama buna karşın en içten bir etkileşimle bütünleşip izleyenleri sarma, kavrama erdemine ulaşabilenler vardır. *Budala,* bu kümede yer alır. İşte belki bu yaklaşımımız, filmin Japon halkının gözünde ulaştığı başarıyı (yönetmen bize, "İzleyicilerden hiç bu kadar çok ve heyecan dolu mektup almamıştım" demişti) ve gerek Japon, gerekse Amerikalı eleştirmenlerin sergiledikleri düş kırıklığını açıklayabilir. İyice düşünülecek olursa, *Budala*'ya karşı gösterilen tüm tepkiler önceden sezilebilir, tahmin edilebilirdi. Bir sanatçı aniden yön değiştirdiğinde bu tepkiler kaçınılmaz olur. 1868'de roman ilk kez

basıldığında, bir Rus eleştirmen şöyle yazıyordu: "Aman tanrım! Bu yazar, bu korkunç kitapta bir sürü saçma-sapan olay ve kişilik yaratarak ve her türlü üslûp kuralını hiçe sayarak neler neler uydurmamış ki?..." *Budala*'nın en büyük suçu, *Suç ve Ceza* gibi, parlak bir başarı elde etmiş, gerilim dolu bir "polisiye roman"dan sonra basılmasıydı. Kurosawa'nın *Budala*'sının en büyük suçu da *Rashômon*'un ardından çekilmesi oldu. Bu iki film arasında çok belirgin ve açık bir "karmaşıklık sıçraması" vardı. *Budala* japon sinemasına, yanlış anlaşılmak pahasına da olsa insanoğlunun kendi ruhunu incelemesinin iniş-çıkışlarını ve derinliğini getirmişti; bu nedenle bazı eleştirmenlerin filme "tiyatrovari bir hareketsizlik" suçlaması yöneltmelerinde şaşılacak bir şey yoktur. Buna karşın filmin getirdiği en önemli yenilik olan gerçeklikle düşsellik arasındaki gözüpek hareketliliğin "eklentisizlik ve geçişimsizlik" ile suçlanması şaşırtıcıdır. Ama bırakalım, bağnaz kalıpçılar bağnazca çıkarsamalarda bulunsunlar. Filmdeki tek belirgin "kopukluk", yapımcıların, sinema tarihinde *Greed*'den bu yana işledikleri en büyük suç olan parça makaslamalarından ileri gelmiştir.

Büyük ölçüde makaslamalar yüzünden meydana gelen bazı şematikleşme sorunlarının dışında, *Budala,* Kurosawa'nın gerçekten en güzel ve heyecanlı eserlerinden biridir. XIX. Yüzyılın ikinci yarısında mistik bir rus tarafından yazılmış olan bu "başka bir Dünyanın öyküsü"nü filme çekmek, sıradan biri için olduğundan daha çok ve daha haklı nedenlerle, bir japon için oldukça temelsiz bir meydan okuma sayılabilir. Ama Kurosawa, her türlü akla gelebilir sorunu aşmayı başarmıştır. Daha sonra *Macbeth*'i uyarlarken de yapacağı gibi, ikincil önemdeki kişileri gölgede bırakıp (Ono/Epantchine, karısı Satoko, sekreteri Kayama/Kania) dramı başoyuncuların üzerinde merkezileştirmiş ve vazgeçilmez önemde saymadıklarını da öyküden çıkarmıştır (Lebedev Hippolyte). Dört başoyuncunun yorumlarını eşgüdümleyip dengeleme (Masayuki Mori/Kameda, Toshiro Mifune/Akama, Setsuko Hara/Taeko, Yos-

hiko Kuga/Ayako) işi, büyük beğeni ve saygınlık uyandıran bir özentisizlik ve tam bir uyumla gerçekleştirilmiştir. Masayuki Mori'nin erişilmez ölçüde başarılı oyunu ve insancıl yüzü, hiç kimseyle kıyaslanamayacak bir "Budala" tipi yaratmış ve bize Dostoyevski'nin nehir-romanındaki hemen tüm diğer tipleri unutturmuştur.

Eğer *Rashômon*'a bir varış noktası diyecek olursak, *Budala* da hiç kuşkusuz bir çıkış noktasıdır. Bu zengin ve sınırsız yapıt, *Yaşamak* adlı başeserin yolunu hazırlayıp açmıştır. Olgunluğunun doruğuna ulaşan Kurosawa, yalan ve iyilikten sonra artık dev varoluşçu temalara yönelecektir: yaşamın ve ölümün anlamı *(Yaşamak, Yedi Samuray)*, suç *(Örümceğin Şatosu)* ve yoksulluk *(Ayak Takımı)*. Bu en büyük yapıtları, tek bir ad altında kümeleştirebiliriz: insanoğlunun yazgısının trajedisi.

Yaşam bana geri verilseydi

"Ölmeyebilseydim, yaşam bana geri verilseydi, o zaman önümde nasıl da bir sonsuzluk açılacaktı! Yaşamımın her dakikasını sanki bir yüzyıla dönüştürecektim..." Bu sözler (*Budala*, 1,5) idam mangasının önündeki hükümlü Dostoyevski'nin duygularını özetlemektedir. Yaşamın tüm tadı ve değeri, ancak iş işten geçtikten sonra anlaşılabilir: işte bu çıkarsama, *Yaşamak*'ın (1952) ana savlarından biridir. Kurosawa, "Sık sık ölümü düşünmüş ve önümde birikmiş yapmam gereken işleri gördükçe üzüntüye kapılmışımdır" diyor. "Henüz ne kadar da az yaşamışım... İşte *Yaşamak*, bu duygunun anlatımıdır." Böylesine dokunaklı düşünebilen bir adamın henüz kırkiki yaşında olduğunu düşünmek oldukça güç. Fellini de aynı yaştayken, yaşamının hesabını verdiği filmi olan *Sekiz Buçuk*'u çevirmişti.

Perdeyi bulanık bir görüntü kaplar; bu bir röntgen filminin büyütülmüşüdür. Tam ortada, çevresi parlak ve saydam bir ışık halesiyle çevrili kahverengi bir leke, açık-seçik görülmektedir. Sahibi görünmeyen bir ses, tıbbi deyimlerle yorum yapar: "Pilorada belirgin bir kanserin alışılagelmiş tüm çizgileri seçilebiliyor, ama öykümüzün kahramanının henüz bundan haberi yok." Röntgenin görüntüsü silinip yokolurken, resmi bir dairedeki masasının ardında oturan altmış yaşın üzerinde, iç karartıcı bir adamın görüntüsü belirir (bürodaki diğer memurlar dosya yığınlarının arkasındadırlar ve pek seçilmezler). Bu, belediye fen işleri servisinde şef olan Watanabe'dir ve tam otuz yıldır orada çalışmaktadır. Bıkkın bir havayla dosyaları gözden geçirmekte, sonra da bir yerlerine mühür basmaktadır.

Birdenbire büronun kapısı şiddetle açılır ve içeriye soluk soluğa bir sürü kadın doluşur. Huroecho mahallesinde, çocukların kendi emekleriyle düzenledikleri oyun oynanabilir tek "yeşil" alana iğrenç çirkef suları sızmaktadır. Bu berbat ve dayanılmaz duruma bir çözüm bulmak mümkün değil midir? Watanabe, gözlerini dahi kâğıtlarından kaldırmadan, "Bu, kamu işleri şubesinin görevi" der. Birdenbire elini göğsüne götürüp bastırır. Gömüldüğü uyuşukluktan sıyrılması için midesindeki yangının biraz daha kudurmasını bekler gibidir. Servis şefini keyifsizliğiyle başbaşa bırakıp dertlerine çözüm bulmakla sorumlu büroyu arayan kadınların bitmek-tükenmek bilmez gezilerini izleriz.

Kurosawa, bu unutulmaz bürokrasi dünyasındaki sancılı yolculuğu, yinelemeler ve üstüste yığıştırmalarla işler. Ardı ardına belki onbeş kez aynı sahneleri görürüz: masasının arkasındaki görevli, başvurucu kadınları alçak gönüllü bir biçimde dinlemekte, sonra da servis şefiyle fiskos edip hep aynı donuk gülümsemeyle, fakat hiç bir yumuşama belirtisi göstermeksizin başından savmaktadır: "Bu bizim görevimiz değil, en iyisi siz şeye başvurun..." Suratlar ve mekân değişmekte, ama nakarat hep aynen yinelenmektedir. Bu kepazelik balesi, kadınların belediye başkanının odasına doluşmalarıyla en yüksek noktasına ulaşır. Seçimler yaklaşmaktadır, bu nedenle de usta politikacı en zarif ve canayakın gülümsemesini takınır, vaadler ve cesaretlendirmelerle kadınları coşturur, sonra da onları "asıl sorumlu olan büroya", yani Watanabe'nin servisine gönderir! Bürokratik kısır döngü tamamlanmıştır. Aslında biraz da sanki kadınlar yolculuklarına başladıkları noktadan hiç ayrılmamış gibidirler. Hızlı bir tempoda monte edilmiş olan bu on dakikalık bölüm, bürokrasinin alaycı suratını çok sağlam ve tutarlı bir biçimde resimlemektedir. Kadınların servisine geldikleri gün (ilk gelişlerinden beri belli bir zaman geçmiştir) Watanabe büroda yoktur. Memurların söylediklerine göre tamirciden radyosunu almaya gitmiştir. Öfkeli kadınların şiddetli saldırılarını yardımcısı Ono göğüslemek zorunda kalır; dileklerini defterine özenle not eder, sonra da onları başından savar.

Niteliksiz bir bürokrat

Bu kısa ve özlü giriş, kahramanımızı ve içinde yaşadığı dünyayı çok keskin çizgilerle tanıtmaktadır. Niteliksiz bir adamdır Watanabe. İşte zaten olaya daha özgün bir örnek olma özelliğini kazandıran da budur. Otuz yıldır sürüp giden hep tatsız ve yavan iş, onun içindeki her türlü ideali ve ihtirası boğmuştur. Bitkisel bir yaşam sürdüren şekilsiz bir varlığa dönüşmüştür; belki de onda canlı kalan tek şey, arkadaşlarının taktıkları "Momi" lâkabıdır. Yaşamını zaman öldürerek ve bir ot gibi sürdürmektedir. Aslında pek az zamanı kalmıştır. Bu haberi bir sindirim sistemi hastalıkları uzmanına muayene olmaya gittiğinde, doktor tarafından kabul edilmeyi beklerken, rastlantıyla öğrenmiştir. Yanında sırasını bekleyen diğer bir hasta, anlayışlı bir havayla Watanabe'ye, "Hep böyle, basit bir mide ülserinden başka bir şeyin olmadığını söylerler, ama aslında senin hastalığın kanser" der. "Hem üstelik pehriz bile vermediklerine göre, demek ki topu topu bir kaç aylık ömrün kalmış..." Bu yabancı onu doktorların yalanlarına karşı uyarmaya çalışmıştır, ama söyledikleri Watanabe'yi öylesine yıkmıştır ki hemşire adını ünlediğinde yerinden kımıldayamaz, sanki koltuğuna mıhlanmış gibi kalakalır. Doktor iki yüzlü ve sahtekâr bir ses tonuyla, "Basit bir mide ülserinden başka bir şey değil", "Hayır, ameliyat gerekmiyor", "Canınız ne isterse yiyebilirsiniz" gibi yatıştırıcı şeyler söylediğinde hastanın giderek artan kaygı ve üzüntüsünü bir türlü anlamlandıramaz. Israr eden hastayla onu yatıştırmaya çalışan doktoru arasındaki bu traji-komik mücadele, dayanılmaz bir korkunçlukta ve etkileyici bir çarpıklıkta gelişir. Ölüme mahkûm olan adamın bunalımı, iliklerimize dek işler.

Muayene odasından çıktığında öylesine şaşkınlaşmışızdır ki —tıpkı kahramanımız gibi— izleyen sahnenin tamamen sessiz olduğunu fartetmeyiz bile: Watanabe, kafası önüne eğik, bütünüyle derin düşüncelere dalmış, sanki

uyuşturulmuş gibi hiç bir şey duymadan ve farketmeden otomobillerin uğultuyla kaynaştığı sokaklarda başıboş bir mayın gibi dolaşır, durur. Trafiğin cehennemi gürültüsü onun kafasında ve filmin ses bandında aynı anda, tam bir kamyon Watanabe'yi ezmemek için çok ani bir fren yaptığında patlayıverir. Filmin hemen her anı bu tür buluşlarla bezenmiştir. Kurosawa görüntüleri yadsınamaz bir etkinlikle destekleyen ses unsurunu, genellikle yoğun biçimde kullanmaktadır. *Budala*'daki idam sahnesi anlatısı ayak sesleriyle, trampet takırtılarıyla ve silâh şakırtılarıyla desteklenmiş, sesli anlatım biçimi görsel anlatımın yerini alabilmişti. *Kagemusha*'daki tüfek patlamalarının yankıları ve vurulmuş atların tüyler ürpertici kişnemeleri, Takeda'ların uğradığı korkunç katliamın daha iyi canlandırılmasını sağlamıştı.

Watanabe'de büyük ve derin bir acı başlar. Yeni yeni can yakıcı düş kırıklıkları da adamımızın yolunu beklemektedir. Gözünü uyku tutmayan Watanabe, üstündeki dairede oturan oğlu Mitsuo'nun dönüşünü beklemeye karar verir. Birisine içini dökme gereksinmesi duymaktadır. İçerisi karanlık olan dairesinin kapısındaki gözetleme deliğinden bakıp ta babasını gören Mitsuo ve karısı şaşırırlar, bu zamansız gece ziyaretinin nedenini doğru kavrayamayıp yaşlı adamı sanki bayağı bir hırsızmışcasına adeta başlarından savarlar. Watanabe evine kapanır, aile albümünü alır: karısının fotoğraflarını görünce (Mitsuo henüz küçük bir çocukken ölmüştür) geçmişte kalan anılara dalar. Son derece kısa ve keskin bir dizi görüntü ile (toplam beş) oğluyla ilişkilerinin çok yakın olduğu dönemleri, yani karısının ölümüyle Mitsuo'nun askere gidişi arasındaki yılları yeniden görür ve yaşar. O zamanlardaki Mitsuo nasıl da farklıdır! Şimdi ise artık üst katta oturan bir yabancıdan başka bir şey değildir... Sırf oğluyla daha yakın olabilmek için yeniden evlenmekten vazgeçmesine değmiş midir? Ama artık bunları düşünmek için çok geç olmuştur, yatmak gerekmektedir. Watanabe mekanik bir hareketle yatağını açar, ceketini çıkarır, pantalonunu asar, uyumaya çalışır.

Ölüme mahkûm biri tarafından yapılan bu gündelik yaşama ilişkin işler, burada yepyeni bir anlam kazanmaktadır. İzleyicilerin boğazlarına bir yumruk tıkanır sanki. Yaptıklarının anlamsızlığının bilincine varan Watanabe, hıçkırıklara boğulur. Karanlıktan korkan bir çocuk gibi, örtülerin altına gömülür. Artık umutsuzluğun doruklarına varmıştır. İkinci bölüm hükümlünün kendisine kalan azıcık yaşama dört elle sıkı sıkıya yapışmasını anlatacaktır. Ölümle yüzyüze gelen yaşlı adam umutsuzca yitirdiği zamanı geri kazanmaya çalışacaktır.

Yitik zamanı kazanmak

Bir kahvehanede tanıdığı yabancı birisine, "Her şeyi bir anda bitirmek istedim, ama olmadı" diye içini döker. "Tüm bu yıllar boyunca neden böyle yaşadığımı anlayabilmeyi ne kadar isterdim..." Bir yığın saki şişesinin ardındaki bitkin görüntüsü gölgelerden sıyrılır. Günlerdir büroya gitmemiştir. Oğlu bu inanılmaz haberle yakından ilgilenmiştir, ama babasının bankadaki tüm parasını çekmesi onu bu haberden daha fazla etkilemiştir. Watanabe, yabancıya, durumundaki umutsuzluğu ve çözümsüzlüğü anlattıktan sonra sorar: "Elli bin yen param var, ama ne yapabileceğimi bilemiyorum. Bana yardım etmek istemez miydiniz?" Bol bir siyah palto giymiş, ezik burunlu, delici bakışlı ve kendisini "başarısız bir öykü yazarı" olarak tanıtan bu adam, *Boudu*'daki (Renoir) anarşist Bohemyalıyla Murnau'nun Mefisto'sunun ilginç bir bileşimidir. Ölüm mahkûmuna hayranlıkla bakan adam, ona kentteki zevk ve eğlence yerlerinde rehberlik etmeyi önerir. Şu "Fen işleri servisi"nden gelen bizim zavallı Faust'umuz da akıp giden tüm yaşamını bir gecede geri alabilmek için boşuna bir çabaya girer.

Watanabe bu batakhanelerden, kabarelerden, pavyon-

lardan ve striptiz salonlarından oluşan yapay cenneti şaşkın bir erişkinin faltaşı gibi açılmış gözleriyle izlemeye koyulur. Yönetmen, Sternberg'i, Welles'i ve Fellini'yi kıskançlıktan çatlatacak ölçüde yüksek bir barok görsellik yeteneğiyle bizleri Tokyo'nun çılgın "dolce vita"sına en ince ayrıntılarına dek sokar. Orası senin, burası benim demeden hızlı bir gezintiyle gözlenen müthiş ve açık-saçık olaylar ile eğlentiler silsilesi, gece yaşamına yeni katılan ve böyle yerlerin varlığından haberi bile olmayan Watanabe'yi olağanüstü şaşırtacaktır. Onu yeni bir şapka satın aldığı bir mağazadan çıkarken gördüğümüzde —diğerini küçük bir "orospu" çalmıştır— satın aldığı ilk kürklü ceketi kutlamak için işyerindeki bir arkadaşı tarafından davet edilen Akaki Akakieviç'i —*Palto* filminin kahramanı— anımsarız: "İncipit vita nova".

Kabare sahnesi, bu melankolik ve heyecanlı yaşamı, yeniden yaşama savaşımının en yüksek noktasını oluşturmaktadır. Kabarenin merdivenlerinde ve sahanlığında itişip kakışan kalabalığın arasından kendisine bir yol açmaya çalışan Watanabe, gözlerini, biribirlerine sevgiyle sımsıkı sarılmış, danseden genç sevgililerden ayıramaz. Karmakarışık bir saç örgüsünü andıran bir perdenin arkasındaki piyanist birdenbire çılgınca hızlı bir bugi-vugi müziğine girer. Duvarlardaki aynalardan yeni müşteriye yaklaşan yarı çıplak bir dansözün silüetini görürüz: genç kadın cilveli bir oynaşmayla Watanabe'nin şapkasını aşırır. Paltosunun içinde sıcaktan bunalan yaşlı adam, tıpkı bir çocuğun kelebekleri izlemesi gibi, hayat dolu bir canlılıkla ışıldayan bu peri kızını güçlükle izlemeye çalışır. Watanabe yaşamı boyunca hiç bir zaman bu kadar eğlenmemiştir. Müşteriler bu beklenmedik numarayı içtenlikle alkışlarlar. Piyanist Watanabe'ye şapkasını yitirmekle uğradığı zarar karşısında bir şarkı istemesini önerir, o da eski bir aşk şarkısı seçer: "Yaşam çok, ama çok kısa; dudakların taptaze, kalbinin ateşi sönmeden önce aşkı yaşa küçük kız, çünkü artık yarın olmayacak". Piyanodan yükselen ilk ezgilerle birlikte çiftler pisti doldururlar. Ama az sonra şap-

kalı adamın şarkıya eşlik etmeye başladığını duyunca (boğuk sesi sanki mezardan geliyor gibidir) eşler dansı kesip şaşkınlıkla yaşlı adama bakmaya başlarlar. Yanında oturan dansöz kız kaygılı bir bakışla yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar, az sonra da sanki bir hayalet görmüş gibi elleriyle yüzünü kapar ve kaçar. Kamera ağır ağır geri çekilir, az öncesine kadar birinci plânda tuttuğu Watanabe'nin yüzünden kopar ve giderek görülmeye değer bir hareketsizlikle donup kalan salonun tümünü görüntüler (*Yedinci Mühür*'ün ve *Ölüm Meleği*'nin bazı sahnelerini anımsarız). Yaşama böylesine dokunaklı bir biçimde, bir ilâhiyle veda edişi, sinemada belki de hiç görmediğimizi düşünürüz. "Yaşam çok kısa, yoğun yaşayalım onu" diye mırıldanır Mefisto, sonra heyecana kapılır ve bir sıçrayışta ayağa kalkar, arkadaşını da yanında sürükleyerek tam bir sessizlik içinde çıkışa yönelir.

Deney pek yararlı olmamıştır. Ölümü düşündüren şeytanı içinden kovmak ve böylelikle bunalımı aşmak için yapay cennetlerden çok daha etkili panzehirler gerekmektedir. Şafak sökerken Watanabe'yi öne doğru iki büklüm olmuş, gece boyunca kazandıkları paraları sayan ve bu arada avazları çıktığı kadar yüksek sesle şarkı söyleyen iki "küçük orospu"nun arasında buluruz. Tam bir köprünün üstünden geçerken yaşlı adam eliyle ağzını tutarak aceleyle arabadan dışarı fırlar. Geri dönmediğini gören arkadaşı kaygılanır. Yıldırım hızıyla geçen bir trenin gürültüleri duyulur. Yoksa Watanabe dönüşü olmayan yola mı çıkmıştır? Elinin tersiyle dudaklarını silerek geri döndüğünde Mefisto başını çevirir. Bu bulanık ve yalvaran bakışlara dayanamamıştır.

Varoluşun anlamı

Bir kaç gün sonra, çok genç bir memure olan Toyo, istifa dilekçesini imzalatmak üzere Watanabe'yi bulur. Bürodan

elini-eteğini çeken servis şefi, giderken yanlışlıkla mühürü de yanında alakoymuştur. Genç kız yaşamına anlam kazandıracak olan ve bir şeylere yararlı olabileceği bir iş aramaktadır. Yaşamın anlamının bilincine kendisinden çok daha önce varan bu erişkin kızın yaşam dolu canlılığından etkilenen Watanabe, batmış bir insanın olanca gücüyle ona tutunmaya çalışır. Gösterdiği aşırı yakınlık (sanki kendi öz kızıymış gibi, değerli armağanlarla donatmaktadır onu) Toyo'nun kuşkulanmasına yol açar. Bu arada genç kız bir oyuncak fabrikasında iş bulmuştur ve bu nedenle de bu iyice tuhaf davranan yaşlı "aşık" ile çıkmaya vakti yoktur. Watanabe'nin ısrarlarına dayanamayan Toyo, kentin merkezinde bir lokalde son bir kez görüşmeye razı olur. Salonun dibinde bir grup genç kız, büyük bir neşeyle bir arkadaşlarının yaş gününü kutlamaya hazırlamaktadırlar. Oldukça kışkırtıcı bir etki yapan bu gençliğe özgü neşe, Watanabe'nin içini dökerek itiraflarda bulunmasına yol açar. Oysa Toyo, sadece acıdığı bu zavallı adamın imdat arayışına yanıt verebilecek durumda değildir. Watanabe önerilerini bitirip te kafasını acınacak bir çözümsüzlükle masaya dayadığında Toyo bir iğrenti belirtisi göstermekten kendisini alakoyamaz. Ölüm mahkûmu, artık bütünüyle yapayalnız olduğunu anlamıştır. "Tutunacak hiç bir dalım yok" diye mırıldanır. "Hiç değilse sana can katan enerjinin bende de kıpırdadığını duyabilseydim, bu bir tek gün bile olsa razıyım... Bir şeyler yapabilmeyi nasıl da istiyorum, ama nereden başlayacağımı bilemiyorum." Toyo bu sıkıntılı havayı dağıtabilmek için çantasından mekanik bir oyuncak çıkarıp masanın üzerine koyar. "Ben bunu yapmaktan başka bir şey bilmiyorum, ama bu öyle bir iş ki bana sanki dünyadaki tüm çocuklarla arkadaşmışım gibi bir duygu veriyor... Neden siz de kendinize böyle, yaşadığınızı hissettirecek bir iş bulmuyorsunuz?" Gözlerini küçük beyaz tavşana diken Watanabe, "Çok geç" diye mırıldanır, ama birdenbire beyninde bir şimşek çakar, oyuncağı yakalar ve "Yo, hayır, hiç te çok geç değil... Bizim dairede bile yararlı bir şey yapabilirim". diye bağırır, daha

sonra da çıkışa doğru atılır. O sırada genç kızlar "Happy birthday" şarkısına başlarlar; onur konukları da aynı anda içeri girmiştir. Yeniden çiçek açan yaşlı adamla çiçek gibi genç kız merdivenin basamaklarında karşılaşırlar. Bir an için sanki şarkı Watanabe'ye söyleniyormuş gibi bir izlenime kapılırız. Toyo, şaşkın, koltuğa çivilenmiş gibidir. "Momi"nin yeniden dirilmesini sağlayan uyarıcı olduğunu hiç bir zaman bilemeyecektir.

Peki ama Watanabe nereye koşuyor? Daireye. Toyo'nun çocuklara ilişkin düşünceleri ona bir fikir vermiştir. Yardımcısına, "Bu dilekçe mutlaka sonuçlandırılmalı, hem de burada!" diye buyurur. Adam, dağ gibi yığılı dosyaların arasından çekip çıkardığı Huroecho mahallesi kadınlarının dilekçesini şefine sunar, ama "Fakat bu görev bize ait değil, bence başka bir şubeye düşer..." diye itiraz etmeye yeltenir. Watanabe kupkuru bir sesle, "Eğer biz bizzat ilgilenmezsek, hiç kimsenin bir şey yapacağı yok" diye yanıtlar. "Belediyenin tüm bürolarını dolaşacağız, ama sonunda başaracağız. Bana hemen bir rapor hazırlayın, bir de araba çağırın. Bu sorunu çözümleyeceğim."

Gece yapılan anma töreni

Sahne, yeniden dirilmiş olan Momi'nin koşarak mezarlık kokan dairesinden çıkışı ve camlı kapının ardında kaybolüşuyla birlikte, birdenbire biter. Zaman içersinde başdöndürücü bir sıçramayla (belki de sinema tarihinin en ilginç flash-forward örneğiyle) "beş ay sonra"ya atlarız. Sahibi görünmeyen bir ses, "öykümüzün kahramanı öldü" derken perdede Watanabe'nin kenarları siyah çerçeveli portresi belirir. Gece anma töreni için toplanmış bulunan aile bireyleri ile çalışma arkadaşları, ona bakmaktadırlar. Başlarında bizzat belediye başkanının bulunduğu, yüzlerinden üzüntü okunan bir politikacı takımı da göze çarpmaktadır.

Yönetmeni binbir güçlükle ve büyük bir beceriyle kurduğu kronolojiyi allak-bullak ederek filmin son bölümünde adeta başka bir film çevirmeye iten neydi? Çünkü Watanabe'nin yaşamının son haftalarını, yakınlarından ve çalışma arkadaşlarından alacağı karmakarışık ve çelişkili anlatılar, kuşkular ve sorunlarla yeniden kurup kısır ve verimsiz bir çalışma yapmaktan kaçınmıştır. Aynı zamanda öyküyü kurarken ahlâkçı ve dokunaklı geri dönmelerden de özellikle sakınmış (bürokratların kalesine tek başına saldırarak bir oyun sahası yaptırmaya çalışan son derece ağır hasta bir adam, açılış töreninden hemen pek az sonra ölüyor); izleyicinin eski servis şefinin bireysel savaşımının soyluluğuyla yapılan işin onurunu hemencecik üstlenivеren politikacıların bayağılığı ve bürodaki çalışma arkadaşlarının körlüğü arasında diyalektik bir karşılaştırma yapmasını sağlamış, "kanserin içini oyduğu bu zavallı herif"in kendi çarmıhına gerilmeye gidişindeki heyecan verici görüntüleri flâşlar halinde vererek "şok" etkisini çok artırmış ve tüm bunların yanısıra bürokrasinin sakat mantığını alaya alırken son kerte tiz ve kulakları tırmalayan bir etkinliği vurgulamıştır. Yönetmen tezini sunarken (kahraman bir adamın anlamsız bir yaşama bir derinlik kazandırabilmek için çabalaması) aynı zamanda antitezi de vermektedir. Watanabe'nin davranışı öylesine ayrıksı bir olaydır ki, "örnek olamaz", "taklit edilemez" ve sonuç olarak ta "yararsız" bir hal almaktadır. Eski çalışma arkadaşlarının gerçeğini güçlükle kavrayabilen öbür memurlar, hiç utanıp sıkılmadan onun anısını belleklerinden olabildiğince tez zamanda silmeye çalışmışlardır.

Asıl gerçeğin bilindiği mahallede gezinen söylentileri öğrenen bazı gazeteciler, sayın belediye başkanına sorular sorup onu tedirgin etmeye gelirler. Acaba oyun alanının açılış töreninde yaptığı konuşma esnasında Watanabe'nin adını neden hiç anmamıştır? Siyasetçi, soğuk bir şekilde, "Basit bir servis şefinin böyle bir oyun alanının yapılmasını tek başına sağlayabileceğini düşünmek çok saçma" der. "Bu gazeteciler gerçeği saptırmaya öylesine alışmışlar ki,

kamu yönetiminden hiç bir şey anlamıyorlar" diye yakın bir arkadaşına fısıldar. Bu sırada Huroecho mahallesinden gelen bir kadınlar grubu (ilk sahnedeki kadınlar) salona girer ve orada bulunan yetkilileri umursamadan dip köşeye yönelirler. Oradaki sunağın üzerinde portresi bulunan iyilik meleklerinin önünde gözyaşları dökerler. Bu içten sevgi gösterisi (kamera sırasıyla önce duvarlar boyunca sıra sıra, sanki manav tezgâhındaki karpuzlar gibi yanyana dizilmiş mermer suratlı saygın bayların maskemsi yüzlerini yakın plândan izler), sabırsızlıkla bunalan "politikacıların" iç sıkıntılarını artırır. Kadınlar gider gitmez sözlerini bir sonuca bağlamak için aceleyle yeniden konuşmaya başlarlar. Yalnız kalan memurlar yatışıp rahatlayarak derin bir "oh" çekerler. İki yudum saki arasında, koşullar konusu üzerine canlı bir tartışma geçer: acaba şu son aylarda servis şeflerinin kafasından neler geçmiştir? Öleceğini biliyor muydu? Neden hiç sözünü etmemişti? Birisi, "Saçma sapan işler yapıyordu; onun dikkafalılığı yüzünden arzulanan sonuca ulaşılamadı" der. Bir diğeri, "Hattâ bir ara Belediye Başkanına bile kafa tuttu, daha önce hiç böyle bir şey görülmemiştir!" diye ekler.

Yaşam ne kadar da kısa!

Onbir ayrı geri dönüş (Flash-back) odada bulunanların anılarını gözler önüne serer. Watanabe'yi kendisini atlatmaya çalışan bir şefin yolunu gözlerken, duvarlara tutunarak ağır ve yorgun adımlarla kötü aydınlatılmış koridorları geçerken, belediyenin merdivenlerini tırmanırken ve yetkili konumdaki adamların önünde sabırsızlıkla kıvranarak "İstirham ediyorum, bu tasarıyı yeniden düşününüz; o mahalledeki yaşam koşulları gerçekten korkunç..." diye yalvarırken görürüz. Sıra başkana geldiğinde (sefih herifin biri: iki arkadaşıyla, geyşalar hakkında konuşmaktadır) o

da bu can sıkıcı adamdan kurtulmak için iğneli sözler edecektir: "Biraz abartmıyor musunuz? Sanki kendi reklâmınızı yapıyormuşsunuz gibi anlaşılabilir de..." Oysa bu, oyun alanının yapılmasıyla birlikte bizzat belediye başkanının girişeceği bir çabadır. Bitkin adam parmağını bile kımıldatamaz; iki büklüm, yalvaran bir bakışla amirinin yanıtını bekler. Bir gün bir odacı Watanabe'ye, "Bu kadar hakarete uğradınız, bıkmadınız mı?" diye sorduğunda, adeta bir kâhin gibi, "Nefret etmeye zamanım yok, hiç zamanım yok..." diye yanıtlar. Demek ki biliyordu...

Bıkmadan, usanmadan didişen servis şefi, en sonunda işi onaylatmayı başarır. Huroecho mahallesindeki pis su sızıntılarını giderme çalışmaları başlamıştır. O andan itibaren de, her zaman rengi çok soluk ve beli biraz daha bükük olan Watanabe, günlerini buldozerlerin arasında geçirmeye başlar. Günün birinde ayakları birbirine dolaşır ve yere düşer. Yardımına koşan kadın (tam o sırada ezilmek üzeredir) oturup biraz dinlenmesi için evine davet eder ve su dolu bir maşrapa sunar. Ciğerleri yanmışcasına suyu içerken, gözleri (yani bu ağırlaşmış vücuttaki tek hareketli ve uyanık organı) iğrenç çirkef sularının fokurdadığı alanı taramaktadır. Düşlere dalan bakışlarından çekingen bir gülümseme yayılır ve bunu yaşamanın gerçek anlamını çok geç keşfedebilmiş olmaktan kaynaklanan bir hayal kırıklığı izler (Suyun, gözlerinin çevresinde bir tür hâle oluşturan şavkıması, yakın plân çekimiyle verilmiştir). Nefret etmeye vakti olmayan adamın aynı zamanda bir çocuk ruhu taşıdığını gecikmeyle de olsa yeniden farkedişini de gözlemleriz. Bir gece vakti, bembeyaz karlarla örtülü çocuk bahçesinde ölümü de Andersen'in "Kibritçi Kız" öyküsünü anıştırır; arapsaçı gibi karmakarışık bir metalik oyuncak yığınının ardında kalmış bir salıncakta sallanan Watanabe, "Yaşam ne kadar da kısa" şarkısını söylemektedir. Sesinde hiç bir hüzün titremesi yoktur; yaşlı adam yeniden çocuklaşmış, yaşamla barışmıştır.

Ve nihayet bu anma gecesinde bir de polis memuru boy gösterir. Watanabe'nin öldüğü gece, Huroecho mahallesin-

de devriye görevlisidir. Ondan son bir anı olarak yeni almış olduğu şapkasını getirir. Oğlu, iki gözü iki çeşme ağlayarak ve babasının şapkasını okşayarak, "Madem öleceğini biliyordu, neden bana bundan hiç söz etmedi?" diye hıçkırır. İçkinin de etkisiyle, salondakiler iyice duygulanırlar. Bol bol gözyaşı dökerek, gayet radikal önermelerde hemfikir kalırlar ("Bizler de onun yaptığını yapmalıyız!") ve gayet duyarlı itiraflarda bulunup içlerini dökerler. "En sonunda işin aferinini amirlerimiz alacak olduktan sonra, yapılanların kaymağını onlar yutacak olduktan sonra, dairede çırpınmanın ne anlamı var?" "Herkes bürokrasiden yakınıp durur, ama bizim kendi zamanımızı nasıl canice öldürdüğümüz gözönünde bulundurulursa, bu hiç bir şey değil!" Odada bulunanlar arasında bu tür sözler etmeyen tek kişi Kimura'dır. Gruptan uzaklaşır ve gözlerini ölünün portresine diker.

Bu açıkgöz, açık sözlü adam, ertesi gün yeni servis şefi (Ono) kendisine yakınmaya gelen ve mahallelerindeki kanalizasyondan pissular sızdığını söyleyerek yardım isteyen kadına gözlerini kâğıtlarından bile kaldırmadan kuru bir sesle "Bu bizim görevimiz değil" dediğinde başkaldıracak tek kişi olacaktır. Kimura'nın neredeyse dinsel bir ayin tekerlemesi gibi aynen söylenen bu sözlere karşı gösterdiği şiddetli tepki boşlukta kalır: daire arkadaşları ona bomboş gözlerle bakarlar; bir gece önce söylediklerini çoktan unutmuşlardır. Demek ki Watanabe boşuna döğüşmüştür. Demek ki bu sefil bürokratları, yalnızca ölüm tehdidi ile insan olma onuruna yakışır bir hale getirebilmek mümkündür. Demek ki Watanabe'nin hayaletinin, tıpkı *Palto*'nun kahramanı gibi, sık sık bu adamları korkutmaya gelmesi gerekecektir...

Tükenmez bir zenginlik

Kurosawa'nın tüm filmleri arasında, kişisel olarak benim

en çok sevdiğim ve beğendiğim yapıt, *Yaşamak*'tır. *Sarhoş Melek, Kuduz Köpek, Rashōmon* ve *Budala,* kendi türleri içinde neredeyse mükemmel eserlerdir. *Yaşamak*'taki çarpıcı ve şaşırtıcı yan ise işlenen ve irdelenen temalardaki zengin çok çeşitlilik —ve derinlik—, biçem kullanımındaki ve anlatım kurgulamasındaki gözüpeklik ve atılganlık ile görüntülerden kaynaklanan çok canlı ve heyecanlı çatışmalardır. *Yaşamak,* ayrı ayrı üç filmde anlatılan şeyleri tek bir çatı altında toplamıştır: ölümle karşı karşıya kalan yaşlı bir adamın içinde kopan büyük kavgalar *(Umberto D),* ölmüş bir adamın kişiliğinin araştırılması —filmin son üçte birlik bölümü— *(Yurttaş Kane)* ve bürokrasi denilen toplumsal katmanın amansızca çizilmiş bir portresi *(Palto.)* Bunlara bir de *Dolce Vita*'ya yönelik eleştirel bir kuşkuyu eklemeliyiz: Tokyo gecelerinde yaptığı gezi, yönetmene yeni bir ortamın masalsı görüntüsünü kurcalayıp deşme olanağını vermiştir. (Okurlar yanılmasınlar; Dünya sinemasının anıtlarından biri niteliğindeki bir filmin olağanüstü zenginlikleri hakkında bir fikir verebilmek için çok tanınmış, ünlü filmlere yollama yaptık; ne tuhaftır ki tüm zamanların en iyi on filmi sıralamasını yapan eleştirmenler, *Yaşamak*'tan habersiz görünüyorlar.)

Filmde temalar ve işleyiş tonları açısından büyük bir düşgürlüğü ve zenginlik görülebiliyor: şiirsel bir dil ve acı bir ironi, iyilik ve yırtıcı bir acımasızlık (ölüme mahkûm olduğunu öğrenme, oğlunun sırt çevirmesi, bürokrasideki umarsız adam), gerçekçilik ve duygusal dışavurumculuk (gece gezintisi), büyüleyici bir uyum içersinde birlikte bulunuyorlar. Ama filmi asıl tek ve unutulmaz kılan şey, her anından fışkıran yüksek dozda bir insancıllıktır. (Bu noktada film, hiç bir zaman duygusallığa düşmeden sürekli yüksek duyarlılık gösterebilen Shimura'nın yorumuna çok şeyler borçludur.) *Yaşamak,* Chaplin'e özgü bir heyecanı çağdaş bir yorumlamayla ve *Yaban Çilekleri* ya da *Sekiz Buçuk* gibi sinema tarihinin, yönetmenlerin kendi geçmişleriyle hesaplaştıkları büyük filmleriyle bağdaştırmaktadır. Berlin film festivalinin jürisi bu görkemli filme neden

yalnızca bir gümüş ayı ödülü vermekle yetindi, bilebilmek olanaksız! Bu ödül aslında bir hakaretti. Neyse ki japon ve fransız eleştirmenler (Sadoul, Bazin, Martin, Billard, Estève, Tessier) bu tarihsel yanılgıyı onarmayı bilmişlerdir. Bir Mizoguchi uzmanı olan Bazin, 1975'te şöyle yazıyordu: "Belki hâlâ daha Mizoguchi'nin esinlendiği o saf Japon müziğini yeğliyorum ama *Yaşamak* gibi, kıyaslanması olanaksız en yüce değerleri senaryoda olduğu kadar biçimde de birlikte kucaklayan bir filmin açtığı düşünsel, ahlâki ve estetik seçeneklerin bolluğu karşısında da teslim oluyorum. Kurosawa'nın kozmopolitliğini bir saygınlık eksikliği nedeni olarak değil de üstün bir nitelik olarak değerlendirecek olursak, o takdirde onu japon sinemasının geleceğine işaret eden diyalektik bir gelişme aşaması olarak nitelemeyecek miyiz diye kendi kendime soruyorum."

"Armağanınızı kabul ediyorum"

Kurosawa, 1953 yılında, dağların yüksekliklerinde kaybolmuş bir köyde *Yedi Samuray*'ı çekti. Hava koşullarındaki değişiklikler çalışmaları öngörülenden çok daha uzun süre etkileyip engelleyince, masraflar olağanüstü boyutlara ulaştı. (Bu film, Japonya'da o güne dek yapılmış en masraflı film olma özelliğini uzun süre koruyacaktır.) Ama yönetmen, içindeki esini iklim kaprisleri uğruna feda etmek niyetinde değildi. Bütçe öngörüleri bir hayli aşılıp ta yapımcılar filmin çekimini askıya aldıkları zaman, çalışmalarını önceden saptadığı kronolojik sıraya uygun olarak yürütmüş olan Kurosawa, olası bir felâketten kaygılanarak filmin son bölümü olan savaş sahnesinin çekimini ileri bir tarihe ertelemişti. Elindeki çekimleri çıkartıp göstererek yapımcıları köşeye sıkıştırdı: "Bu işten kâr edeceğinize inanıyorsanız, filmi tamamlamam için gereken parayı bana vermelisiniz. Kurosawa bugün bile o buluşuyla açıkça kıvanmaktadır. Bize, "Bitmemiş bir filmi gösterime çıkaramayacaklarına göre korkunç zarar edeceklerdi. Mecburen dize geldiler" diye anlatacaktır. "*Yedi Samuray*'dan sonra, çok masraflı bir sinemacı olarak ün kazandım. Ben kendi açımdan yalnız şunu söyleyebilirim: eğer bu filmi gerçekleştirirken bu kadar fazla özen göstermeseydim, hiç kuşkusuz Toho da bu kadar çok para kazanamayacaktı. Ben, kişisel olarak, fukaralık sinemasına inanmıyorum."

Yönetmen filmi gerçekleştirirken gücünü sonuna dek

kullanıp tüketmişti; bu yüzden orijinal çevrimi gösterime sokmayı başaramadı. Filmin son şeklini ele geçiren yapımcılar, Shochiku'nun *Budala*'da yaptığı anıtsal hatayı aynen yinelemekten başka yapılabilecek daha iyi bir şey bulamadılar. 200 dakikalık orijinal çevrim japon sinema salonları için 160, dışsatım için 130 dakikaya indirildi. Gizilgücünün üçte birinden yoksun kalmasına karşın yine de *Yedi Samuray* tüm Dünyada herkesçe bilinen çok büyük bir başarı kazandı; o güne dek hiç bir japon filmi adındarı böylesine söz ettirememişti. (Bu makaslama barbarlığı için hiç bir şey yazmayan batılı eleştirmenler "western"den söz ederken hiç kuşkusuz aslından çok farklı bir hal almış olan bir filmi yorumluyorlardı.) Bu öylesine büyük bir başarıydı ki, amerikalılar hemen bir "tıpkıyapım"a giriştiler ve en ünlü oyuncularla, tam beş kat fazla kâr getirecek olan *"Yedi Silâhşörler"*i çevirdiler.

Şu ayrıntının çok belirleyici bir önemi var: Sturges'in yaptığı bu film, Toho'nun dramın en önemli iki sahnesini kılıçtan geçirerek gerçek başoyuncular olan köylüleri perdeden çeken "makastar"larının kıstaslarına uygun olarak yapılmış ve böylece sıradan bir 'western'e dönüşmüştü. Bu yanlış anlaşılmanın giderilmesi için yirmi altı yıl beklenmesi gerekti ve cesur bir dağıtımcı sayesinde fransızlar 1980 eylülünde filmin asıl kopyasını tam olarak görebildiler.

"Savaşmak zorundayız"

XVI. Yüzyıldayız, büyük iç savaşlar çağındayız. Açış konuşması, öykünün ana temasını duyuruyor: haydutların estirdiği terör ortamı. Bir köyün üzerindeki tepelerden birinin doruğunda kırk atlının gölgeleri, tehdit edici bir güç gibi, sanki kötü bir düş gibi beliriverir. Atların boğuk nal sesleri ağır ağır yatışır, haydutların şefi en ufak bir utanç

kırıntısı bile barındırmayan bir sesle konuşur: "Bu köyü geçen Ağustosta soymuştuk, hasattan sonra yine geliriz!" Kırk şeytan gözden kaybolurlar. Bu akbabaların geri dönüşlerine dek, filmin büyük bölümü bu uğursuz sözler uyarınca gelişecektir.

Bir çalı dibine saklanmış bir köylü her şeyi duymuştur. Bunun üzerine tüm köylüler, sorunlarını tartışmak üzere köy meydanında toplanırlar. (Sırtları neredeyse yerlere dek eğiktir: geleneksel ezikliklerinin simgesi) "Tanrılar bizi terkettiler. Vergiler, savaşlar, kıtlıklar ve şimdi de haydutlar!" "Eğer gelirlerse tüm ürünü onlara verelim açlıktan ölmememiz için bize bir şeyler bırakmaları için yalvaralım..." Daha önceki gelişlerinde karısı haydutlar tarafından kaçırılmış olan genç Rikichi'nin önderliğindeki bir kaç silâhlı direniş yanlısıyla yazgılarına boyun eğmiş tutucular arasında çok şiddetli bir tartışma patlak verir. Bir uzlaşma zemini bulmanın olanaksızlığını gören köylüler, köyün en bilge kişisi olarak gördükleri, değirmendeki yaşlı adama danışmaya gitmeye karar verirler. Yaşlı adam, gerçek bir bilgeye uyar bir ses tonuyla "Savaşmak zorundayız!" der. "Biz de samuray kiralarız." Manzo, "Samuraylar gururlu adamlardır, bir çanak pirinç için savaşmayı hiç bir zaman kabul etmezler" diye itiraz eder. "Ama karnı aç samuraylar da vardır" diye karşılık verir yaşlı adam. "Ayılar bile açlıktan kıvranmaya başladıklarında ormandan dışarı uğrarlar."

Ticari kopyada bu konuşmalardan yalnızca bir kaç dakikalık bir bölüm kalmıştır. Bunun yanısıra, olayın ilk bölümünün en az üçte biri de kesilmiştir. Yedi tane "aç" samuray bulmak üzere kente giden dört köylünün şaşkınlıklarını ve bunalımlarını anlatan sahneler özenle makaslanmıştır. Bu dört zavallı, bir rastlantı sonucu olarak bu işin eski ustası Kambei (Shimura) ile karşılaşana dek yalnızca şurada-burada tanışıp öneride bulundukları samurayların horgörü dolu kabalıklarına değil, kendileriyle aynı handa kalan bir çok adamın alışılagelmiş günlük alaylarına da

katlanmak zorunda kalırlar. "Eee, en sonunda şu eşsiz samuraylarınızı buldunuz mu? Desenize, gidip kendinizi asmaktan başka yapacağınız bir şey kalmadı! Çok şükür ki köylü olarak doğmamışım.." Kendilerinin bile sayısını unuttukları bilmem kaçıncı zılgıttan sonra mutsuz ve umutsuz bir şekilde köylerine elleri boş olarak dönmeye hazırlandıkları sırada yaşadıkları bir rastlantı, onları tüm sıkıntılarından kurtarır.

Büyük bir kalabalık, bir evin çevresinde toplanmıştır. Hırsızın biri küçük bir çocuğu rehin almıştır; orada bulunan bir samuray çocuğu kurtarmak için saçlarını kazıtır (devrimci bir hareket!) ve keşiş kılığına girerek, bir çanak pirinç götürmek bahanesiyle saz kulübenin kapısından içeri girer. Bir kaç saniye sonra hırsız sendeleyerek kapıdan çıkar ve yere kapaklanır: ölmüştür. Usta Kambei, sanki hiç bir şey olmamış gibi, alçak gönüllülükle yoluna gider. Dört arkadaş ta içlerinden, "İşte bize böyle bir adam gerek" diye geçirirler. Arkasından koştukları Kambei, bu tuhaf öneriyi ayrıntılarıyla birlikte incelemek için onlarla birlikte sefil hanlarına gitmeyi kabul eder. Köyün nasıl savunulabileceğine ilişkin bir tasarı hazırlayabilmek için dalgın bir şekilde çalışırlarken —Kambei, "Her girişe bir samuray, iki de yedek, demek ki benimle birlikte toplam yedi kişi gerekiyor" der— köylülerden biri, elinde konukları için hazırladığı buharları tüten bir çanak pirinçle yaklaşır. Dört köylüyle sık sık alay eden han sakinlerinden biri çanağı kaparak tiyatrovari bir hareketle samuraya uzatır ve "İşte tüm varlıkları bu" der, "Size bu pirinci sunabilmek için kendileri toprak yemekle yetinecekler!" Utanarak odanın bir köşesine büzülmeye giden dört adama saygı ve hayranlıkla bakan Kambei elini pirinç çanağına uzatır ve mırıldanır: "Anlıyorum. Armağanınızı kabul ediyorum." Böyle bir önderin vesayeti altındayken köylüler diğer samurayları da kolaylıkla bulabileceklerinden emindirler. Bu ilk örnek, yuvarlanan bir kartopu gibi büyüyecektir.

Ne saygınlığı, ne de kazancı olan bir macera

Ustanın öğretisini anlayan ilk köylü, genç Katsushiro'dur. Bir gün hana döndüklerinde, köylülerden biri samuraylar için hazırladıkları yedek pirinçlerinin çalındığını farkeder. Şiddetli bir umutsuzluk gösterisiyle boş testiyi zemine boca eder: dipte bir kaç tane pirinçten başka bir şey kalmamıştır. İlk öfkesi biraz yatıştıktan sonra, çevreye saçılmış olan taneleri tek tek toplamaya başlar (önemli ayrıntı: pirinç toplayan eller). Köşede saklanan biri, tüm bu olayı izlemiştir. Bu, çocuğun kurtuluşundan sonra Kambei'yi izleyen ve kendisine de savaş sanatını öğretmesi için yalvaran Katsushiro'dur. Köylü arkadaşının umutsuzluğundan son kerte derinden etkilenen genç samuray çömezi, cebindeki olanca parayı köylüye doğru fırlatır ve sonra da odadan kaçar. Bu olağanüstü güzel ve bu nedenle de filmden makaslanan sahne, pirinç çanağının sunuluşu sahnesini tamamlamaktadır. Öbür "altı" samurayın bu aşağılanmış ve ezilmiş sınıfın acıları karşısındaki duyguları, onları bu neredeyse ne saygınlığı ve ne de kazancı olmayan macerada Kambei'nin peşinden gitmeye itecektir.

Filmin orijinal tam kopyasında her samurayın karakteri ayrıntılı bir şekilde tanıtılıyordu. Yönetmen bu sahnelerde bir heykeltraş gibi her birisini teker teker ele almıştır. Ticari kopyada ise gözüpek binici Gorobei'nin, alçak gönüllü Shikiroji'nin ve grubun en komik üyesi olan Heichaki'nin tanımlandıkları bölümler çıkartılmış, böylelikle kısaltılmış olan kopyada bu tipler karakterleri ve içyüzleri olmayan birer görüntü olarak kalmışlardır. Kesintiler Kambei'nin kişiliğini de çarpıtmıştır. Bu karizmatik önder ne duygusal biridir, ne de bir Don Kişot'tur; o, geçirdiği deneyimler sayesinde neredeyse akıntıların ve dalgaların düzlediği bir çakıl taşı gibi pürüzsüzleşmiş bir bilgedir. Katsushiro'ya, "Katıldığım tüm savaşları yitirdim" diye içini döker. Handa geçirdikleri bir akşam, yaşamının hüzünlü bir dökümünü yapar. "Bize her zaman şunları söylediler:

'Sürekli çalışın, göze girin, savaşların efendisi olun!' Tüm zamanımız bu boşuna arayışın içinde tükenip gider, sonunda yaşlılık gelir ve bir de bakarız ki elimizde avucumuzda ve yüreklerimizde hiç bir şey kalmamış..." Kambei, çağdaş kaygılar taşımaktadır. Yitirilen bunca savaştan sonra yazgısının dayattığı çöküşe mahkûm olduğunu sezen bu deneyimli savaş kurdu —kendisinin ve mensubu olduğu katmanın yazgısıdır bu: bir süre sonra Tokugawa'lar iktidara gelince samuraylar ne işleri, ne de amaçları olmayan silik ve belirsiz yaratıklara dönüşeceklerdir— hiç değilse yaşamına anlam verecek olan bir tek savaşı olsun kazanmak istemektedir.

Bilge Kambei ve çekingen çömezi Katsushiro'dan sonra en fazla göze çarpan iki kişi, hiç kuşkusuz Kyuzo ve Kikuchiyo'dur. Kyuzo, tüm samurayların ideallerinde yaşattıkları ve olmaya can attıkları tipte birisidir. Samuraylar, orta çağın şövalyelerini andıran bir biçimde, çok katı bir onur yasası olan "Bushido"ya ("Askerin yolu") tam bir bağlılık içersindedirler. Uyulması gerekli ana kurallar efendiye mutlak bir sadakat, konukseverlik ve eliaçıklık anlayışı, nezaket ve incelik, kendisine egemen olabilme (çileci ve ruhsal arınmacı Zen öğretisinin gerektirdiği biçimde), ezilenlere ve zayıflara yardımcı olma diye sıralanabilir. Hoşgörülü, sır tutan, konuşkan olmayan (film boyunca bir tek sözcük bile konuşmaz) Kyuzo, tüm zamanını en mükemmele ulaşabilmek için çalışarak geçirir. Kılıç kullanışındaki olağanüstü el çabukluğu ve şaşırtıcı ustalığı, sanki çileciliğinin bir tür uzantısı gibidir. Kyuzo, genç Katsushiro'nun neredeyse hayranlıkla tapındığı bir adam haline gelecektir. Genç samuray ile köyden bir genç kız olan Shino'nun aralarında doğan tertemiz sevgiyi gözlemleyen Kyuzo, bu sırrı saklayacaktır. Bu üstün nitelikli ücretli savaşçının ölümü, genç Katsushiro için olduğu kadar, bu yeri doldurulmaz adamın intikamını alabilmek için haydutların reisinin silâhına yiğitçe göğüs gerecek olan köylü-samuray Kikuchiyo için de çok acı bir dram olacaktır.

Sancho ve Falstaff'ın uyumlu bir bileşimi olan bu köylü-samuray, belki de filmdeki en ilginç buluştur. Dramın ikinci ve üçüncü sahnelerinin sonunda, bu "farfara, saf yürekli ve hoşgörülü, cesaretli ve övüngen, beceriksiz ve eline çabuk" piçkurusu, kendine özgü bir kahraman haline gelecektir. Kambei'nin keşiş kılığına girmesi ve daha sonra da çocuğu alakoyan hırsızın işini bitirmesi sahnelerinde, meraklılar kalabalığının arasında Kikuchiyo'yu da görürüz. Yaşlı ve usta savaşçının olumsuz karşılamasından çekinerek, cesaretini toplamak için içki içer ve hana bulut gibi sarhoş bir durumda gelerek sahte bir soyluluk belgesi gösterir. Numarası açığa çıkarılıp öbür altı samuray tarafından alaya alınınca da, grup köye doğru yola koyulduğunda onları belli bir uzaklıktan izler. Hiç te saldırganca olmayan farfaralığından hoşlanan grup, en sonunda onu da aralarına kabul eder. Savaş alanında başarı kazanırsa samuray ünvanını hakedecektir. Grup köye girdiği anda da vazgeçilmez biri olduğunu kanıtlar: samuraylardan korkarak kulübelerine çekilen ve kapılarının ardına eşyalar yığan köylüleri deliklerinden çıkartmak için ustaca bir oyun oynar. Onun varlığı, geleneksel olarak zıtlaşan ve birbirini neredeyse ırsi diyebileceğimiz bir kuşkuyla kollayan iki toplumsal sınıf arasında ideal bir işbirliği doğmasına yardımcı olur. Samuraylar giderek küçük bir kaleye dönmeye başlayan köyü savunmaya hazırlanırlarken doğan çelişkileri Kikuchiyo giderecektir. Onun akıllıca düşünmesi sayesinde hasat öncesi günleri, iki kültür arasında çok yararlı bir karşılaşma ve kaynaşma yaşanmasını sağlayacaktır. Böylelikle samuraylar köylülerin neden "her zaman herşeyden korkarak yaşadıklarını" anlamaya başlarlar: her pirinç tanesinin ne acılar pahasına elde edilebildiğini gözlemleyeceklerdir. Yiyeceklerinin bir kısmını yaşlılara ve çocuklara vermeyi kararlaştırmaları (makaslanan bir bölüm), köktenci bir düşünce değişikliğine giden ilk önemli adımdır.

İki kültürün karşılaşması

Filmin ikinci yarısı, şu anlatacağımız iki olayın da gösterdiği gibi (ticari kopyadan çıkartılmışlardır) bu başkalaşma üzerine oturmaktadır. İlkinde, Kambei kulübelerden birinde, diğer samuraylarla birlikte köyün savunulması için bir tasarı hazırlamaktadır. Birdenbire kapı açılır ve tuhaf bir topluluk girer. Görkemli bir palto giymiş olan Kikuchiyo'nun getirdiği bu köylülerden ikisi, içi kılıçlarla, miğferlerle, ok ve yaylarla dolu olan geniş bir torbayı yere açarlar. Bu hazinenin nereden ve nasıl elde edilebildiğini tahmin eden samuraylar, köylülere derin bir horgörüyle bakarlar: içlerinden biri, "Biz de bu leş akbabalarını savunmak için kalkıp buralara geldik!" diye atılır. Hava gergin ve sıkıntılıdır. Bu olaydan doğrudan doğruya sorumlu olan Kikuchiyo, sessizliği böler. Tam bir tiyatro oyuncusu gibi, köylüleri katillikle suçlama numarasıyla başlayıp az sonra yavaş yavaş sözü çevirir. Önce samurayların tezini usta bir avukat gibi savunurken giderek karşı konulmaz bir savcıya dönüşür. "Yani ne oluyor? Bu çiftçileri ne zannediyorsunuz? Aziz mi bunlar? Bu dalavereci hayvanlar savaş kokusunu alınca yaralılarla yenilenleri soymaya girişiyorlar, tamam! Ama bunları kim böyle hayvanlaştırdı? Siz, lânetlik samuraylar, siz! Her savaşınızda köyleri yaktınız, ekinleri yerle bir ettiniz, yiyeceklerine el koydunuz, kadınlarının ırzlarına geçtiniz ve adamları da alıp köle ettiniz!" Kikuchiyo bu savunma söylevini keser, gözlerinden yaşlar boşanmaktadır. Uzun bir sessizlikten sonra Kambei gözlerini yerden kaldırır (onunkiler de yaşarmıştır) ve "Sen de çiftçi çocuğusun, değil mi?" diye sorar. Kikuchiyo, yanıt vermeden dışarı fırlar. Bu sahneyi izledikten sonra, solcu bir eleştirmenin söylediği gibi, Kurosawa'nın köylüleri "ayak takımı" olarak gördüğü ve samurayları da sanki insanüstü bir ırkmış gibi gösterdiği yargısına katılmak çok güç.

İkinci olay (bu da ticari kopyadan çıkartılmıştır) orta-

da varolan iki sınıfın kaynaşmasının bir başka görünümünü sunmaktadır. Savunma hazırlıkları tamamlandıktan sonra Kambei tüm köylüleri savaş alanına toplar, onlara son emirlerini verir ve uyarılarını yapar. Haydutlar hasat sonrası için verdikleri randevuya saygısızlık etmeyeceklerdir; onlarla başa çıkabilmek için tüm köylüler sıkılı bir yumruk gibi, kenetlenmiş bir bütün olmak zorundadırlar. Değirmenden ötede bulunan üç kulübenin boşaltılması gerektiğini söylediğinde bir kaç köylü protesto hareketleri yaparak sırayı terkederler. Dikkafalıların önderi durumundaki Mosuke, "Kendi evimizi kurtaramayacak olduktan sonra başkalarının evlerini savunmaya ne gerek var!" diye karşı çıkar. Kambei kılıcını kınından sıyırarak bir kaplan gibi atılır ve bozguncular grubunu sıraya dönmeye zorlar. "Savaş bu!" diye haykırır, "Sizin üç kulübenizi kurtaralım diye tüm köyü tehlikeye atamayız!" Verilen ders amacına ulaşır. Haydutlar bu üç kulübeyi yaktıklarında Mosuke komşularını yüreklendirecek ve görevli bulundukları yerlerden ayrılmamalarını sağlayacaktır (bu sahne de makaslanmıştır). Bu durumu gören Kambei, Mosuke'yi yürekten bir sevgi ve beğeniyle izler. Makaslanan bir diğer sahnede ise, haydutların son saldırılarından önceki gece, köylüleri samuraylara saki sunarlarken görürüz. Kambei, içkinin olumsuz olabilecek etkilerini bilmesine rağmen yine de onlarla birlikte içmeyi kabul eder (Kyuzo içmez).

Köylülerin dünyasıyla hiç ilgilenmeyen *Yedi Silâhşörler*'in yönetmeni, yedi kovboyun gelişlerinin hemen ardından haydutları da sahneye sokmuştur. Kurosawa ise bunu olabildiğince geciktirmiştir; iki grubun arasında karşılıklı saygı ve birbirini anlama temeli üzerinde sağlam bir ilişki kurabilmek için hasat sonunu bekler. Yorucu ekin kaldırma günlerinden sonra serilip dinlenen köylüleri gören Kambei, "Gözlerinizi dört açın, tehlike, en az beklendiği zamanda çıkagelir" diye uyarır. Güzel bir gün, iki 'nişanlı', yani Katsushiro ile Shino, ormandaki çiçeklerin üzerine uzanmış, koklaşırlarken, hiç beklemedikleri bir anda bir at kişnemesi duyarlar: haydutlar, çevreyi kolaçan etmeleri için

üç keşif görevlisi yollamışlardır. Mahşerin bu üç habercisinin gelişiyle birlikte, kahramanlıklar birbirini izlemeye başlar.

İşte mahşer!

Savunma amacıyla güçlendirilmiş köyü çevreleyen şarampol ve çitlerin üzerinde kanlı, ölümcül, korkunç bir savaş başlar. Gerek haydutlar, gerekse samurayların okulundan geçerek hazırlanmış olan köylüler, tam bir takım bilincine varmışlardır. Yönetmen bu barbarca katliamı ışığın güçleriyle (samurayları da beyaz kılıklarıyla köylülerden ayırdetmek olanaksızdır) gecenin güçleri arasındaki bir düello gibi biçimlendirir: üzerinde bir hilâl bulunan miğferi ve tek gözünde siyah bir bant —kötülüğün simgesi— bulunan çete reisi, emirlerini korku ve ürküntüye dayalı olarak uygulatmaktadır. Samurayların zekâ ve soğukkanlılıkları, bu çılgına dönmüş kırk iblisin delice öfkelenmelerine yol açar. Bir askeri strateji harikası olan son savaş, aynı zamanda bir anlatım mimarisi başeseridir.

Savaşın üç günü, adeta engin bir senfoninin matematik bir titizlikle belirlenmiş ritmleri ve düzenliliği içinde akıp geçer. İlk gün savunucular köye giriş yolları (dört tanedir) üzerindeki cephelere dalga dalga vuran saldırıları püskürtürler (Orijinal kopyada bol gülmece öğeleriyle zenginleştirilmiş olan bu karmaşık kahramanlık gösterileri, makaslanmış kopyada düzensiz ve bağlantısız basit çarpışmalar gibi görülmektedir). Soyaçekimden gelen o büyük korkularını atan (yerlerini her terkedişlerinde Kikuchiyo onları tekmeleyerek ön saflardaki düzenlerine geri döndürür) ve ilkel bambu yaylarıyla bile bu şeytan haydutları toprağa çivilemeyi başardıklarını gören köylüler, daha da büyük bir inat ve inançla dövüşmeye koyulurlar.

Savuşturulan ilk saldırılardaki yaman zorluluk karşısında Kambei ikinci günün taktiğini yıpratma savaşı olarak değiştirir: saldırganların çitlerden içeriye teker teker sızmalarına göz yumulmakta, sonra da işleri bitirilmektedir. Üçüncü gün, daha önce paçayı kurtarmış olan onüç haydudun içerideki tuzağa düşürülmeleri sağlanır: bardaktan boşanırcasına yağan yağmur, köy meydanını tam bir balçık tarlasına çevirmiştir, haydutların atları bu yıvışık çamurda neredeyse hareket edemez hale gelirler. Çok ağır kayıplar vermelerine karşın, samuraylar ve köylüler en sonunda düşmanlarını tamamen ortadan kaldırmayı başarırlar. Bu en son bölümde kitlesel çekimler ve genel plânlar ağır basmaktadır: samuraylar ve köylüler (hattâ bazan ellerindeki sopalar ve yabalarla kavgaya karışan köylü kadınlar da sahneye girmektedirler) artık tek bir bütün gibidirler.

Kikuchiyo ve diğerleri

Sinemadaki diğer katliamlardan (Ford'un *Apaçi Kalesi*, Peckinpah'ın *Vahşi Belde*'si, vb.) farklı olarak *Yedi Samuray*'daki son savaş, Kurosawa için epik anlatımcılık ününü biraz daha yüceltmek gibi bir anlam taşımamaktadır. (Yağmur altındaki çatışmaların bazı anları öylesine eşsiz bir güzellikte gerçekleştirilmiştir ki rahatlıkla rönesans resim sanatının en büyük başeserleriyle kıyaslanabilirler) Biçimsel arayışlar, yönetmeni esastan, samurayların (Kyuzo, Kikuchiyo, Katsushiro) ve köylülerin (Rikichi, Yohei) gerçek kişiliklerini araştırmaktan alakoyamamaktadır. Silâh cambazı, bir çok vesileyle bizlere eşsiz, yoğun düşünme yeteneğinin şaşırtıcı kanıtlarını sunmaktadır. Buda gibi, erişilmez bir dinginlikle bir ağacın dibine oturup gayet kaygısız bir şekilde bir çiçeği inceleyerek saldırı dalgasının geçmesini

bekleyebilmektedir. Düşman kampına tek başına sızdığı bir gece elde ettiği ganimeti (üç silâhtan biri) gözlerini yerden kaldırmadan Kambei'ye sunup sessizce yerine oturabilmekte, kollarını kavuşturup uyuyabilmektedir. Ertesi gece, cesaret bakımından Kyuzo'dan geri olmadığını kanıtlamak isteyen Kikuchiyo/Falstaff da düşman hatlarının gerilerine sızar ve bir önceki eylemin karikatürleştirilmiş bir benzerini yaşar. (Bu sahne de makaslanmıştır). Dönüşünde onu çalıntı bir elbise giymiş olarak görürüz, ama boyuna göre kısa gelen elbise, kaba etlerini açıkta bırakmıştır. Aşırı kendini beğenmiş gibi görünen bu köylü-samuray, bu maskenin altında harikulâde bir insancıllık ve hoşgörü taşımaktadır. Kıran kırana savaşlara en önce o atılır. Haydutların gelişlerini ve soylu yaşlı bilgenin değirmende kaldığını öğrendiğinde, ona yardım edebilmek için en önden fırlar. Geri dönerken, derenin yatağında, katliamdan kurtulan tek kişi olan küçük bir çocuğu kollarına alarak hüngür hüngür ağlamaya başlar; çocukken kendi başından da yaklaşık aynı şeylerin geçtiğini anımsamıştır. Daha sonra, bir mermiyle vurulan Kyuzo'nun hemen yanında yere yıkıldığını görünce, bu ölümün sorumlusu olan haydutların reisini saklandığı saz kulübeden çıkarabilmek için bir an bile düşünmeden atılacaktır; öldürücü bir yara almasına rağmen şaşkınlıktan donakalan düşmanını izlemeyi sürdürür ve onu kılıcıyla deşer. Haydutların reisini öldürenin köylü-samuray olması rastlantı değildir. Kendi ölümü ise sanki bir adağın yerine getirilmesi gibidir.

Yönetmen tüm dikkatini yalnız "yedi"lerin üzerinde yoğunlaştırmamış, köylülerin dramını da uzun uzadıya irdelemiştir. Gece vakti haydutların kampına yapılan sızma harekâtı (üç düşman gözcüsünün yakalanmasından sonra Kambei, rakiplerinin durumunu bozup güçleştirmek için bir saldırı eylemine geçmeye karar verir), Rikichi'nin gizli dramına tanık olmamızı sağlar. Rikichi, üç samuraya kılavuzluk etmek için gönüllü çıkar. Dört arkadaş, haydutların inini ateşe vermeden önce, duvarların aralıklarından içeriyi inceden inceye gözden geçirirler. Mumların ölgün ışık-

ları, içerideki karanlığı biraz delmekte ve yarı-çıplak bir kadın vücudunun seçilebilmesine olanak vermektedir. Kaygı verici bir kuşku dolaşır: bu, uzun süredir haydutların elinde esir olan Rikichi'nin karısıdır. Keskin bir flüt sesiyle uyanan kadın yatağında yavaşça dikilir, çevresine göz gezdirir. İçinde bulunduğu durumun umutsuzluğu, bakışlarından okunabilmektedir. Alevleri görünce birdenbire şiddetli bir tepki göstererek fırlar. Anlatılmaz bir hüzün okunan yüzünde acı bir gülümseme belirir, korkunç bir karar verdiği sezilir: gardiyanlarıyla birlikte, kendisi de ölecektir. Akkor haline gelen kulübeden en son o çıkar, kocasını görünce birdenbire büyük bir utanç duygusuna kapılarak geri döner ve kendisini alevlerin içine fırlatır. Kocası umutsuzlukla onu kurtarmaya çalışır ama alev duvarlarının önünde çaresiz, dizüstü yere çöker ve yerleri çılgınca yumruklamaya koyulur. Heichaki onu kurtarabilmek için siperinden fırlar, ama vurulur ve ölür. Köylüleri savunmak için verilen savaşta ölen ve arkadaşları tarafından köye geri getirilen ilk samuray, askeri bir törenle gömülür. Cenaze töreni sırasında köylülerdeki edilgin boyun eğmişliği ve gözyaşlarını gören Kikuchiyu, "Kesin zırlamayı, ahmaklar!" diye haykırır ve köyün Heichaki tarafından yapılmış olan bayrağını saz kulübelerden birinin üstüne dikmek için fırlar. Savaşlar gözyaşlarıyla kazanılamazlar.

Köylü unsuru üzerine kurgulanan ikinci olay, Shino ile Katsushiro arasındaki tertemiz sevginin trajik sonudur. Saldırının üçüncü gecesi (ölüm kaygısı ve korkusu, bu iki genci birbirinden uzak tutan son engelleri de yıkmıştır) boş bir kulübede buluşup sevişmeye başlarlar. Tam gece yarısı olduğunda, genç kızın babası Manzo onları suçüstü yakalar. Köylünün son derece hoyratça tepkisi ("Bir samurayı sevmeye cesaret eden bu "küstah", köy meydanına dek yerlerde sürüklenecek ve Kambei ile Rikichi zamanında yetişmeseler neredeyse dayaktan ölecektir), yönetmenin iki sınıf arasında gerçekleşmesini öngördüğü kaynaşma ve bütünleşmenin ne kadar eğreti ve kırılgan olduğunu kanıtlamaktadır. Onları koşullar gereği samuraylara yakınlaştıran ne-

denler ortadan kalktığı zaman, köylüler hemencecik kendi kapalı dünyalarına geri döneceklerdir. Çok sarsılan genç samuray müdahale etmeye cesaret edemeden bir köşede, sessiz, kalakalır. Tüm bu olup bitenlerden sonra Shino'nun, köyden ayrılıp arkadaşlarına katılmaya giderken önünden geçip tarlalara doğru yol alan sevgilisini selâmlamaya cesaret edememesini anlayabiliriz. Erkekliğini kanıtladığı bu yazgısını belirleyici gecede, aşkına ilişkin düşkırıklığının korkunç acısını da tadan Katsushiro, bundan sonra bir haydudu boğazlama gücünü kendinde bulacaktır. Ama yaptığı işin bilincine vardığında derin bir kararsızlığa ve şaşkınlığa kapılır. Yorgun ve bitkin Kambei, "Tüm haydutlar öldüler!" diye bağırdığında Katsushiro bir su birikintisine dizüstü çöker ve bir çocuk gibi, hıçkıra hıçkıra ağlamaya koyulur. Erişkin olabilmek ne kadar da güçtür!...

Kazananlar

Sonuç. Köylüler tarlalarındaki işlerine dönerken, en sonunda yeniden buldukları barışı kutluyorlar. Hep birlikte şarkılar söyleyerek yardımlaşırlar. Kambei, Shichiroji ve Katsushiro, sessiz ve kımıltısız, uzun uzadıya bu sahneyi izlerler. Ölen dört arkadaşlarının gömüldüğü mezarlık tepesinin önündedirler. Birdenbire Kambei, "Yine kaybettik" diye mırıldanır. Arkadaşları şaşkınlıkla bakarlar. Mezarlıktepeye doğru dönen Kambei, acı bir sesle, "Kazananlar çiftçiler, biz değiliz..." der. Hayatta kalan üç kişi, ölen arkadaşlarına son bir saygı duruşunda bulunurlarken (kamera, göğe karşı dikilen mezarların üzerinde sabitleşir) samurayların müzikal teması son kez olarak, köylülerin tekdüze şarkılarının seslerini bastırarak duyulur. (Filmde, her grubun özgün bir müzikal teması vardır. Trompetlerin ön plâna çıktığı ahenkli bir balad samurayların; bir koronun mırıldandığı kalın perdeden ve cafcaflı bir hava köylülerin;

bıktırıcı bir davulun tekdüze vuruşlarıyla süregiden boğuk sesli bir ritm de haydutlarındır: umut, acı ve korku.) Kambei'nin acı gözleminin varoluşçu bir anlamı vardır. Bu, dünyayı dolaşmaktan bıkmış ve insanoğlunun tüm çabalarındaki boşluğu, hiçliği bilen yaşlı bir Odysseus'un melânkolik ve iç karartıcı düşüncelerinin anlatımıdır. Samuraylar "rüzgâr gibi geçerler", oysa köylüler, tıpkı toprak ve mevsimlerin düzeni gibi, hep "kalırlar". Eğer samurayların kazandıkları şey bir muharebeyse, köylülerinki ise bir savaştır. Ama bu savaşı, hamurun içine katılan maya gibi, içlerinde bir bilinç ve bir savaşma iradesi yaratan samuraylar sayesinde kazanmışlardır.

Yedi Samuray'ın makaslanmış kopyasını izleyenler, onu feodal temalı bir John Ford westerni olarak değerlendirdiler. Kuşkusuz dayanışma, kahramanlığın pek te kahramanca olmayan övgüsü, anlatımda açıklık ve basitlik, dalaverelere dayalı bir güldürü anlayışı ve kişilerin insancıllığı gibi Ford'da çok önemli yer tutan bazı temaları bu filmde de buluyoruz. Ama İrlandalı ustanın sanatında böylesine dev boyutlara ulaşan bir toplumsal destan arayacak olursak, boşu boşuna yorulmuş oluruz. *Rashômon*'daki çok beğenilen ritmik ve görsel ustalık, *Yedi Samuray*'da kat kat fazlasıyla gerçekleştirilmiştir. Öykünün özgün bölümlerindeki, tiplemelerdeki, tonlardaki ve anlatım düzenlemelerindeki zenginlik, izleyenleri derinden etkilemektedir. (Batı rönesansının en ünlü epik şiirlerinden biri olan *Öfkeli Orlando*'nun ozanında olduğu gibi Kurosawa'da da, çok dikkat çeken bir kolaylık ve ustalıkla epikten komiğe geçişi —son savaş— gözlemliyoruz.) Ay ışığını andıran Kyuzo'nun, yılmak ve yorulmak bilmez Katsushiro'nun, derin acılar çeken Rikichi'nin ve çekingen Yohei'nin (değişik bir ironi örneği olarak, yaşlı köylü, aşırı sakınma çabası yüzünden ölür) görüntüleri, yalnızlık simgesi olan Kambei'nin çevresinde belirgin biçimde seçilmektedir. Ama hiç kuşkusuz filmdeki en çarpıcı tip, dünya edebiyatının türünde en ünlü kahramanlarıyla rahatça yarışabilecek olan, sinemanın en canlı ve taşkın mizaçlı tiplerinden biri olan "çıl-

gın samuray" Kikuchiyo'dur. Tonlamalardaki zenginlikten söz etmek için ise haydutların inine yapılan gece baskınını anımsamak yetecektir. Bu bölümde hiç bir eksik yoktur: komik unsur (huysuzlanan atının peşinden topallayarak koşan şaşkın Kikuchiyo), macera zevki ve mükemmelcilik anlayışı (dar ve derin boğazlarda dörtnala giden atlılar, uykudaki haydutlarla kadınlarının yarı çıplak ve sarmaş-dolaş vücutları), içli ve hüzünlü bir lirizm (esir kadının son uyanışındaki duyarlılık) ve görsel bir dışavurumculuk: çılgınca bir korkuyla alevlerin arasından fırlayan haydutların tetikte bekleyen samuraylar tarafından kılıçtan geçirilmeleri; uçurumlara yuvarlanan ya da alev dilimleri içinde kaybolup giden gövdeler...

Richie *Yedi Samuray*'ı Kurosawa'nın epik türdeki en büyük başeseri olarak niteliyor. Çizilen tarihsel freskin güçlülüğüyle, kişiliklerin, tonlamaların ve epizodların değişiklikleriyle, yapısındaki bütünsellikle ve tüm bölümlerinden fışkıran gerilimi enerjisiyle bu filmin, tüm Dünya sinemasının en büyük başeserlerinden biri olduğunu ekleyebiliriz. Bu filmde *Alexander Nevski*'nin ve *Korkunç İvan*'ın ritmik zenginliği ve siyasal çok yönlülüğü bulunabilmektedir. Belki de Kurosawa'nın insancıllığından ve güldürü unsurunu kullanışından büyük Eisenstein'ın bile öğreneceği bazı şeyler vardır. Buna karşılık japon usta da Eisenstein ile rekabet etmeye kalktığında *(Kagemusha), Yedi Samuray*'daki ışıltılı anlatım basitliğinden ve insancıl sıcaklığından bazı şeyler yitirecektir.

Kötülük yolları

"Bir Macbeth uyarlaması için neden XVI. Yüzyıl Japonya'sını seçtim? Bu soru bana sık sık sorulmuştur, oysa seçimimin nedeni çok basittir. Bu iç savaşlar dönemi, Shakespeare'in anlattıklarıyla büyük bir uyumluluk göstermektedir; üstelik Japonya'da da Macbeth benzeri tiplerle karşılaşırız. Bir gün birdenbire aklıma bu dramı Japonya'ya özgü bir ortamda canlandırmak geliverdi. Shakespeare'i unuttum ve sanki ülkemin bir öyküsü sözkonusuymuş gibi çektim filmi." İşte yönetmenimiz, *Canlı Bir Varlığın Kroniği*'nden sonra, 1957'de yaptığı *Örümceğin Şatosu*'nu böyle tanıtıyor. Kurosawa kendi *Macbeth*'ini yaparken, Shakespeare'in *Holinshed'in Kroniği*'ni uyarlarken kullandığı esnek tutumu aynen uygulamıştır. Örneğin Kral Ducan artık dramaturgun piyeste çizdiği gibi işlevsiz ve açık yürekli bir egemen değildir ve Banquo da dostu tarafından krala karşı tasarlanan suikastın suç ortaklarından biridir. Kurosawa, kral olmak isteyen savaşçıyı kemiren ahlâki çöküntünün dramının özünü ortaya çıkarabilmek için ikincil önemdeki kişileri ve özellikle de Macduff'ı devreden çıkarır (oysa piyesteki ilk cinayetleri onun ailesinin toptan katledilişi oluşturmaktadır); eylemi özellikle üç noktada yoğunlaştırır: Kuzey kalesi, Örümceğin şatosu ve Orman. O üç geveze ve ilginç büyücünün yerini saçları ağarmış, bilge, içinden neler geçirdiği bilinemeyen ve anlaşılmaz bir kocakarı almıştır. Öyküyü "sahneye koymak"tan çok "görüntülemek" kaygısındaki Kurosawa, o alışılagelmiş diyalogların yerine bazı görsel buluşlara başvurmuştur. (En

dikkati çeken buluşları sırası geldikçe belirteceğiz.) Kahramanının ünlü monologlarını ise köktenci bir anlayışla ortadan kaldırmıştır. *Örümceğin Şatosu*, tiyatro yapıtlarından çekilen filmler arasında, diyaloğa en az yer veren eserdir. Bunlardan başka, yönetmen, Welles ve Polanski'nin aşırı ölçüde kullandıkları kamera dışı alandan gelen sesler tekniğine de yer vermemiştir.

Dramın içe dönük kurgusunu olabildiğince derinleştirmeyi amaçlayan japon sinemacı, kaçınılmaz olarak Nô tiyatrosuna yaklaşır. Belki de filmdeki en dâhice buluş budur. "Dramın basit yapısı, güçlülüğü, kesinliği ve yoğunluğu bana hep Nô'yu anımsatıyordu" diyor. "Bu tiyatro biçeminde oyuncular olabildiğince az yer değiştiriyorlar, enerjilerini bastırabiliyorlardı; böylelikle hareket ne kadar azalırsa, birikim' o ölçüde yoğunlaştırılabiliyordu. Filmde oyuncuların yüz ifadeleri, Nô'daki stilize edilmiş maskların yerine geçiyordu. Yönetmenin sözünü ettiği bu "baskı", "Lady"nin (Asaji) ve kocakarının oyunculuk diye niteleyemeyeceğimiz "varlıklarında", "dekor"daki olağanüstü basitleştirmede (çırılçıplak odalar, geometrik biçimler; bir paravana, açılır-kapanır bir iskemle —shoghi—, bir de hasır: Şato, sanki tümüyle düşüncelerle tıklım tıklım dolu gibidir); ses efektlerindeki çok titiz ve duyarlı arayışlarda (tıpkı Nô'daki gibi flüt, tambur ve vurgulular kullanılmıştır) belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır. Genel plânların kesinlikle ağır basması ve kameranın neredeyse bütünüyle hareketsiz kalması da bitip tükenmek bilmeyen bir karabasanı andıran bir filmdeki görkemli soyutlamanın anlamını derinleştirmektedir.

Hayalet Şato

Filmin gizemli ve imalı adı, dikkatleri kahramanların ihtiraslarına konu olan nesnenin, yani filmde tıpkı orman ya

da sis gibi kendine özgü bir kimlik kazanan şatonun üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Bu ele geçirilmesi olanaksız kale (Washizu/Macbeth, yandaşlarına, "Hiç kimse hiç bir zaman bu şatoyu ele geçirmeyi başaramamıştır" diye yineler) fazla yüksek olmayan, yılan gibi kıvrımlı, penceresiz, hapishane gibi iç karartıcı bir yapıdır. Kurosawa onu Fuji dağının eteklerine, ülkenin en sisli yöresine yaptırttı. Bu gerçek dışı kalenin girişi "doğal bir labirentle" yalnızca düşmanların değil, (filmin sonunda saldırıya geçen ordunun askerleri çaresiz, doğrudan surlara saldırmaları için emir alacaklardır) Washizu/Macbeth ve Miki/Banquo gibi önceden uyarılan generallerin bile yollarını bulamadıkları, Dante'nin deyişiyle "çok karanlık bir orman"la korunmaktaydı.

Başkaldıran İmei/Castor'un üzerine yaptıkları ve yenilgiyle noktaladıkları bir seferden dönen Washizu ve Miki bir kasırgaya yakalanırlar ve yalancı patikaların içinden çıkılmaz karmakarışıklığında yollarını yitirirler. Şimşeklerin ürküntü verici çakışları, bardaktan boşanırcasına yağan bir yağmur, kuşların canhıraş çığlıkları ile acı acı çınlayan alaylı kahkahalar gibi bir kaç öğenin kullanımı, bu ormanın görüntüsünü ürküntü verici kılmaya yetmiştir. Bir büyünün etkisine girdiklerini sanan iki atlı, ellerindeki kılıçlarını havada sallayıp boşluğa darbeler indirerek ilerlemeye çalışırlar. At sırtındaki bu çılgınca yolculuk birdenbire gizemli bir ışığın önünde sona erer. Saçları ağarmış bir kocakarı, devasâ bir ağaç gövdesinin ardındaki bambudan yapılmış küçük kulübesinin içinde oturmuş, yavaş ve mekanik hareketlerle ilkel bir çıkrığı çevirmektedir. Kocakarı bir sürü boş, laf etmektense boğuk bir sesle, hafif ve tekdüze bir Zen şiiri okur: "İnsanoğlunun yaşamı bir düşten ve bir hiçten başka bir şey değildir... Bir gölge gibi, iz bırakmadan geçip gider." Gölgeyle ve düşle kıyaslanan yaşam, *Kagemusha*'nın işleyeceği en önemli temalardan da biri olacaktır. Geleceği çizen bu sözler üzerine korkuya kapılan iki savaşçı kulübeye dalarlar, ama içiçe düşlerden geçerek kendilerini bir mezarlıkta bulurlar. Üzerlerinde gi-

zemli bir sisin dolaştığı kuru kafa ve kemik yığınlarının arasında dolaşmalarını görünce Macbeth'in bir monoloğunu anımsarız: "Yaşam, yürüyen bir gölgedir..."

Ulaşabilmek için böylesine sabırsızlandıkları şatonun, şaşkın ve faltaşı gibi açılmış gözlerinin önünde belirivermesinden önce, onları, zaman zaman bıçakla kesilir gibi açılan bir sisin içinde dolaştırır: sanki belirsizlikler içinde yitip gitmişcesine, aynı patikanın üzerinden tam on iki kez geçmek zorunda kalırlar. Sis, onlara egemen olan şaşkınlığı simgelemektedir. Bu hiçliğin içinden sıyrılıp ta gayelerine ulaştıklarında tüm sabırsızlıkları dağılıp gider. Perdenin iki ucunda karşı karşıya oturan Washizu ile Miki, gözleri bu hayalet şatoya dikili, uzun süre sessizce beklerler. Kocakarının tuhaf önsezisi, onların ihtiraslarını uyarmamış gibidir. Washizu alaylı bir ses tonuyla, "Bu şatonun efendisi olmayı hangi samuray istemez ki?" diye söylenir. Efendi Tsuzuki'den yükseltildikleri yeni görevleri öğrenen Washizu ile Miki (Washizu Kuzey Kalesinin kumandanı olmuştur; filmde kullanılan adlar bile bu geometrik soyutlama eğilimini vurgular gibidir) kocakarının kehanetinin gerçekleşmeye başladığını görmenin etkisiyle derin bir kaygıya ve büyük bir korkuya kapılırlar. Ellerindeki meşaleleri yüksekte tutan iki sıra askerin arasından ürküntü verici bir sessizlik içinde geçen iki silâh arkadaşı, kaçınamayacakları yazgılarına ve işkencelere doğru ilerler gibidirler.

Ahlâki bir çöküntünün aşamaları

Uzmanlar Macbeth'i bilinçaltının (büyücüler) ve bencil tutkuların ("Lady": filmde Asaji) tehlikeli suç ortaklıkları ile filmin başında ve sonunda koronun hatırlattığı gibi "kötülük yolları"na bir daha geri dönememecesine dalan bir adamın ahlâki çöküntüsünü anlatan bir masal gibi tanımla-

maktadırlar. Bu açmazı daha bir simgesel hale getirmek isteyen yönetmen, Washizu'yu sıradan, olağan bir adam olarak tipler. Ne özellikle çok cesur, ne de çok tutkulu biri olmayan Washizu, belki de herkesin başına gelebileceği gibi, biraz da koşulların etkisi ve itmesiyle hareket etmektedir. İşte Welles'in canlandırdığı gökyüzüyle cehennem arasında gezinen barbar ve şeytansı, insanüstü bir varlıkla Mifune'nin yorumladığı kişilik arasındaki kökten başkalık böyle biçimlenmektedir.

Psikolojik gerilimlere Shakespeare'den çok daha fazla titizlenen Kurosawa, orijinal metni irdeleyerek ve gerektiğinde düzelterek kahramanının süreç içersindeki içsel evriminin aşamalarını kılı kırk yararcasına bir özenle çizmektedir. Bir çok ipuçları taşıyan kendi kendisiyle hesaplaşmasında Macbeth, "Gün ışığı benim karanlık ve gizli arzularımı görmesin!" diye mırıldanır. Washizu ise ormandaki gizemli macerasından sonuç çıkartmaya kalktığında olayı, "Kötü bir düş bu, başka bir şey değil; bir malikâne sahibi olmak istemek düpedüz çılgınlık!" diyerek bilgece yorumlar. Elindekilerden hoşnut olan Washizu, kehanetin ikinci bölümünü unutmuş gibidir. Ama tam o sırada Asaji sahneye girer. Kadın, hemen tüm film boyunca suskun ve kımıltısız kalacaktır. Onun yol açtığı etkileşimin belirtileri, Lady Macbeth'inkilerden çok daha inandırıcı olabilmektedir. "Lady", kocasının kendisine olan aşkını kötüye kullanarak onu kışkırtırken ("işte buna cesaret edeceğin gün gerçek bir adam olacaksın!") Asaji ise çok daha kurnazca bir yaklaşımla kendini savunma ilkesinden güç almaktadır: "Ya Miki ormandaki kehanet konusunda efendi Tsuzuki'yi uyarırsa ne olacaktır? ("Efendi Tsuzuki'nin ne yapacağından hiç kuşku yok!") Tehlikeli bir rakipten kurtulmak için Tsuzuki (ki kendisi de iktidara böyle bir cinayet sonucunda yükselmiştir) Washizu'yu öldürtmek için hiç ikirciklenmeyecektir. Asaji, "Bu sapık Dünyada eğer kurban olmak istemiyorsak, ilk vuran biz olmalıyız" diye bağlar. Bu, mükemmel bir tuzaktır: Washizu, ihtiraslı olmadığı için yapamadığını, öz savunma amacıyla yapa-

caktır. Yaşamda da zaman zaman bir kötülüğü savuşturmak için başka bir kötülüğe başvurulduğu görülebilmektedir; bu çark bir kez dönmeye başladı mı, onu bir daha durdurmak ta olanaksızdır, çünkü "kötü ile başlayan, kötü ile bitecektir".

Efendiye yönelik suikastın hazırlanması sırasında yönetmen, Asaji'nin uyanıklığı ve eylemciliği (şeytanca bir esin!) ile Washizu'nun kararsızlığı ve hareketsizliği arasındaki çelişkinin üzerinde oynar. Kocası, adetâ bir "öldürmeye hükümlü"nün ürküntüsüyle gözleri boşluğa dikili, bir hasırın üzerine bitkin bir halde çökmüşken, yorulmak bilmeyen karısı odaya girip girip çıkmaktadır. Dramaturgun "karanlıkların aracı" olarak sunduğu "Lady"nin karakterini çok güzel açımlayan bir çekimden söz etmeliyiz: Nöbetçilere uyuşturucu karıştırılmış saki vermek üzere gecenin karanlığının içine kayarken silûeti sanki lôşlukların içinde eriyerek kaybolur. Az sonra odadan çıkagelecek ve kocasına cinayet aletini uzatacaktır. Tüm bu hazırlık sahnesi boyunca, kimonosunun tedirgin edici hışırtısı (biricik sesli yorum) içimizin ürpermesine yol açar. Kargıyı gören Washizu ayağa fırlar. Yüzünde beliren sinsi gülümseme bir meydan okumanın belirtisi değil, süre giden sabırsızlığın boşalmasını simgeleyen bir sırıtmadır. Kamera Tsuzuki'nin odasına yönelen katili izleyeceğine Asaji'nin yüzünü çekmeyi sürdürür. Bu, psikolojik plânda olduğu gibi, heyecan unsuru ve etkinlik açısından da yerinde ve akıllıca bir yeğlemedir: Bunuel'in de belirttiği gibi sinemada bazan bir olayın dolaylı olarak anıştırılması, doğrudan gösterilmesinden çok daha etkili olabilmektedir. Böylelikle Kurosawa, bu korkunç gecenin anlaşılmaz ürküntüsünü bir tek damla kan bile göstermeden bizlere de ulaştırmayı başarır. ("O horror, horror, horror, tongue nor heart cannot conceive nor name thee", *Macbeth* II, 65) Cinayetin tasarlanmasındaki asıl sorumlunun yüzündeki anlatımı yakalayıp aktarmakla yetinmiştir.

İki suç ortağı, cinayet hazırlıklarını yürütmek için, hain İnui'nin bir kaç hafta önce cezasını bulduğu odayı se-

çerler. Oklardan örülü bir paravanın ardından gelen geniş bir kan sızıntısı yerlere yayılır. İçindeki dürtülere daha fazla hakim olamayan Asaji, büyülenmişcesine bu kanlara yaklaşır. Dante'deki bir cehennem hükümlüsü gibi, akacak başka kanların habercisi olan bu gölcüğün çevresinde, bir flütün keskin müziğine ve iki katilin içlerindeki fırtınayı simgeleyen "yoshighi" (orman) çıtırtılarına ayak uydurarak nefes kesici bir dansa başlar. Kocası eşikte belirdiğinde kadın biraz yatışır. Tir tir titreyen ve ayakları biribirine dolaşan Washizu'nun gözleri, kurbanının odasına dikilmiştir. Odanın ortasına varınca yere yıkılır. O zaman Asaji, katilin ellerine adeta yapışmış gibi duran kargıyı zorla, sökerek alır (önemli ayrıntı: avına saplanmış bir pençenin tırnaklarını andıran kasılmış parmaklar).

Shakespeare'de, bu ara olaylar sırasında "Lady" baygınlıklar geçirir. Filmde ise tam tersine, işleri bitiren Asaji'dir: kargıyı uyuyan nöbetçinin kucağına bıraktıktan sonra alarm vermeye koşar. Kurosawa bundan sonra efendinin cesedinin bulunmasına ilişkin olarak tahmin edilebilecek sahneleri atlar ve nöbetçilerden birinin öldürülmesinden sonra doğrudan doğruya Washizu'nun adamlarının Tsuzuki'nin cinayetten sorumlu olduğu varsayılan oğlunu kovalamaları sahnesine geçer. O sırada Miki'nin koruması altında bulunan şatonun duvarları dibine geldiğinde, Washizu kararsızlıkla duraklar. Tsuzuki'nin masum oğlunu öldürmeden önce dostunun gerçek niyetinden emin olmayı yeğler: eğer Miki kaleyi korumayı sürdürecekse asıl düşman o olacak, o takdirde Washizu da Tsuzuki'nin oğluyla daha sonra ilgilenmek durumunda kalacaktır. (Onun bir anlık duraklamasından yararlanan genç mirasçı, ormana kaçmayı başarır.) Ama Asaji'den gelen bir mesaj, Washizu'yu bu ikirciklenmeden ve sıkıntıdan kurtarır: "Şatonun kapılarını efendi Tsuzuki'nin cesedi açacaktır!" Bir kez daha Asaji doğruyu görmüştür.

Cenaze alayı surların dibinden yola çıktığı zaman (orijinal metinden değişik olan bir başka buluş) kamera, Washizu'nun ruhunu allak bullak eden duygular fırtınasını açı-

ğa çıkarır: kaygı dolu gözleri şatonun duvarlarını boşu boşuna tarayarak dostunun ihanet eğilimi içinde olup olmadığının ipuçlarını aramaktadır. Zamanın geniş tutulması (cenaze alayı, yüz metre kadar bir uzaklığı sanki bitip tükenmek bilmeyen bir zamanda alır gibidir) Washizu'nun dayanılmaz iç gerilimini anlatmaktadır. En sonunda Miki büyük kapının önünde belirdiğinde Washizu kabahat işlerken suçüstü yakalanmış bir çocuk gibi şaşkın ve karmakarışıktır. Cenaze alayının başında iç avluya yönelmeden önce, iki savaşçı uzun uzadıya ve çok anlamlı bir biçimde bakışırlar. (Hıçkırıklar içinde kendilerini paralayan iki sıra kadının arasından ilerleyeceklerdir.) Dostu her şeyi anlamıştır, ama güçlünün yanında yer alacaktır. Kurosawa iki generalin sessiz bir anlaşmaya vardıklarını, siyasal bir işbirliği için uyuştuklarını sezdirmektedir.

Sonu olmayan bir zincir

Yeni konumundan son derece hoşnut olan Washizu'nun (artık şatonun efendisidir) kafasını kurcalayan bir tek sorun kalmıştır bu karabasandan kurtulmak ve onları unutmak. Yeni efendi, günahlarından arınabilmek umuduyla dostu Miki'nin çocuğunu evlât edinir ve kendisine veliaht tayin eder. Washizu böylelikle herşeyin olağan akışına kavuşacağını ummaktadır. Ama boşuna bir sanıdır bu; bu iyimser düşleri yepyeni ve hiç beklenmedik bir engelle karşılaşır: Asaji gebedir. Böylesi bir gelişme (ki filmdeki en etkili ve göz kamaştırıcı buluş olduğunu söyleyebiliriz). Yalnızca Miki/Banquo'nun öldürülmesine yol açmakla kalmaz, bunun yanısıra böylesine korkunç bir yazgının güçsüz kurbanı durumuna giren "Lady"nin kişiliğini de, belirginleşen bir insancıllıkla zenginleştirir. "Meyveyi bir başkasının oğlu yesin diye bulamadım ellerimi kana!": Asaji'nin bu sözleri, müstakbel babayı derin bir umutsuzluğa gö-

mer. Şatonun efendisi, tuzağa düşmüş gibidir: ilk cinayeti sayesinde elde ettiklerini koruyabilmek için daha da iğrenç bir başka cinayet işlemek, dostunu öldürmek ve böylelikle kendisine duyulan güvene ihanet etmek zorundadır. Kott'un *Macbeth* hakkında yazdıklarına bir göz atalım: "Sonsuz ölümler zincirini kıracak olan son bir cinayet düşü boşunadır. Ölüler geri gelirler. Suç işleme dediğimiz makinanın çarkları bir kez dönmeye başladı mı, en sonunda kaçınılmaz olarak suçluyu da bir silindir gibi ezecektir. Macbeth giderek daha fazla karanlığa gömülmektedir. En sonunda suç korkusu dört bir yanını sarar."

İkinci cinayetin (Miki'nin öldürülüşünün) kışkırtıcısı, yine Asaji'den başkası değildir. Kurosawa, "Lady"nin birbirini izleyen cinayetlerdeki işlevini işlerken Shakespeare'in yaklaşımını değiştirmemekte, tam tersine onları geliştirerek tamamlamaktadır. Lady Macbeth ilk cinayetten önce "kendisini korkunç bir kıyıcılıkla" donatmaları için ruhlara yakarmıştır. Demek ki bu "karanlık simgesi"nin piyesin üçüncü perdesinde olduğu gibi ortadan yokolmasına hiç te gerek yoktur. "Şefkatli bir insancıllıkla" bezenmiş olan adamın durup dururken ve ansızın kanlı bir canavara dönüşmesi için hiç bir neden yoktur. İlk cinayetin kışkırtıcısının bundan sonrakilerde de aynı rolü oynamayı sürdürmesi, psikolojik olarak çok daha akla yakındır. Macbeth ona yazdığı mektupta, "yüceliğimin çok değerli ortağı" diye hitabediyordu (I,5). Kurosawa, "kötülükte işbirliği"ni sonuna dek götürmekten başka bir şey yapmamıştır.

Washizu sonsuz ve dipsiz bir geceye, uğursuz önsezilerle dolu bitip tükenmek bilmeyen bir karabasana gömülür. Katil yalnızca "uykuyu öldürmekle" kalmamış, cesaretini ve karar verme yetisini de yoketmiştir. O noktaya gelene dek olaylara ve olgulara egemen olabilen ve dilediğince yönetebilen efendi, artık sürekli olarak "topun ağzında" dır: öldürülen dostunun hayaleti önünde (şölen sahnesi), Miki'nin oğlunun kaçmasına göz yumduğu için ölümle cezalandırdığı adamının can çekişmesi sırasında vücudunun seğirmeleri karşısında (bu sahne de hemen şölen sahnesin-

den sonra gelmektedir) Washizu'nun gözleri faltaşı gibi açılmış olarak gerilediğini ve duvara yapıştığını görüyoruz. (Filmde görüntülerle verilen tek cinayet budur.) Son bölümde sur duvarlarının üzerine çıkıp "ormanın şatoya doğru yürüdüğünü" görünce de aynı tepkiyi gösterecek, adamlarının okları onu destek ve tutamak arayacak yapıştığı duvarın dibine mıhlayacaktır. Ama sıra ok işkencesine gelene dek katil, daha bir çok ince işkenceden geçmek zorunda kalacaktır.

Gizemli kanat sesleri

İşin sonuna yaklaşıldığını gösteren belirtiler, ürküntü verici bir tempoyla biribirlerini izlerler. Özlemle beklenen veliaht ölü doğar (böylelikle Asaji'nin çıldırmasına da mantıklı bir gerekçe bulunmuş olur), başkaldıran grupların eylemlerine ilişkin haberler her geçen gün biraz daha fazla önem kazanır. Şatoya doğru yürüyüş başlamıştır. Bir türlü karar veremeyen general Washizu, taç salonunda, kafese kapatılmış bir aslan gibi aşağı-yukarı dolaşıp durur: Subaylardan boşu boşuna bir savunma planı isteyip durmaktadır. Bir gece birdenbire duyulan gizemli kanat sesleri, kurmaylarının korkudan ödlerinin patlamasına neden olur: saldırganların balta darbelerinden ürküp yuvalarından dışarı uğrayan binlerce kuş, güvenli bir sığınak bulabilmek umuduyla şatoya üşüşmüşlerdir. Bu dâhice buluş yönetmenin tuzağa sıkışan bu adamlardaki giderek büyüyen korkuyu ve ürküntüyü görselleştirebilmesine ve başkaldıranların nihai saldırılarının ön hazırlıklarını oluşturmalarına olanak vermiştir. Kurosawa eylemi bu hapishaneye dönüşen şatonun "içinde" tutarak her türlü ilgi dağılmasını önlemeyi başaracak ve bu bilinç dramının gerilimini yoğunlaştırabilecektir.

İzlendiğini ve köşeye sıkıştığını hisseden Washizu, or-

manın ruhlarını yardıma çağırır. Bağışlanmaz bir hata yaparak yandaşlarına kendisine hiç bir okun işlemeyeceği, hiç bir silâhın kendisini etkileyemeyeceği gibi, inandırıcılıktan uzak sözler söyler. İnanılmaz haber ("Orman yürüyor!") şatoda yayılırken Washizu karısının başucunda, uyanık, beklemektedir. Dışarıdaki gürültüleri, çığlıkları ve sessiz adımlarla koşuşturan hizmetçileri duyduğunda neler olup bittiğini görmek için dışarı çıkar, daha sonra Asaji'nin odasına döndüğünde kanını donduran bir görüntüyle karşılaşır. Boş bir leğenin önünde diz çöken kadın, hiç durmadan ellerini ovalarken bir yandan da biteviye, "Bu acı kan kokusu bir türlü çıkmıyor, gitmiyor!" diye yinelemektedir. "Yüceliğinin değerli ortağı"nın yanına diz çöken Washizu, onun aklını başına getirmeye uğraşır; karısının ürküntü dolu bakışları altında, çılgınca bir öfkeyle leğeni bir yana savurur. Ama tüm çabaları boşunadır, Asaji çıldırmıştır. ("Lady"nin deliliği çok ölçülü bir hareketsizlik ve bunu izleyen tekdüze, anlamsız hareketlerle anlatılır.)

Avludan yükselen kulakları sağır edici gürültüler Washizu'yu bu ürküntü verici sahneden kurtarır, ama ondan çok daha korkunç bir cehennemin içine fırlatır. Askerler ve subaylar, "Orman yürüyor!" diye haykırarak görev ve nöbet yerlerini terkedip büyük bir panik içinde ana kapının önüne yığılırlar. Söylentilerin doğruluk ölçüsünü denetleyip görmek için surların üzerine fırlayan "Efendi", gözlerine inanamaz. Ruhlar onunla alay etmişlerdir. Cesaretini, adamlarının korku dolu bakışlarıyla yeniden karşılaşmayı göze alabilecek kadar toplayınca, "herkesin görevinin başına dönmesini" emreder. Ama hiç kimse yerinden kıpırdamaz, hiç bir tepki göstermezler. Bu kaygı verici sessizlik, hedefinin bir kaç santim yakınına saplanan bir okun ıslığıyla bölünür. Bu ok, erkinliği cinayet pahasına ele geçiren zorbayı içinden çıkılmaz bir örümcek ağı gibi sarıp hapsedecek olan bir kargı ve ok yağmurunun habercisi gibidir. Bir kirpiye dönen Washizu, yine de ölümcül derecede yaralanmış bir hayvan gibi uluyarak merdivenlerden inmeyi başarır. Ayakta sallanan kanlar içindeki bu yaratık

karşısında askerler ürküntüyle gerilerler. Washizu son bir çabayla kılıcını kınından sıyırmaya çalışır, sonra başı önde, avluyu bir örtü gibi kaplayan yoğun sisin içinde yere düşer.

Bazı eleştirmenler Kurosawa'nın *Örümceğin Şatosu* adlı yapıtında "bazı uzlaşmaz çelişkilere düştüğünü" yazdılar. Onlara göre İsuzu Yamada'nın (Asaji) içe dönük, törensel ve ölçülü yorumu ile Mifune'nin (Washizu) kimi zaman çok dışavurumcu yorumu birbirlerine ters düşmektedir. Ne var ki bu aşırı eleştiriciler bazı durumlarda zıtlaşmaların yeni bir takım oluşumlara yol açabileceğini unutmuş görünmektedirler. Eğer Mifune'nin yorumu bayan Yamada'nınkinin kopyası olsaydı, filmin tekdüzeliğe düşmesi tehlikesi belirirdi. Bazı dış eksikliklere karşın (Shakespeare'in Nô tiyatrosuna uyarlanmasının kaçınılmaz sonucu) *Örümceğin Şatosu* çok güçlü ve dâhice bir yapıt olarak kalacaktır. Yönetmen, neredeyse mükemmele yakın bir geometrik güçlülükle çizdiği görüntülerle dramın (cinayet, kendini aşağılama, bu sonsuz gecenin ürküntüsü) derin anlamını vermeyi başarabilmiştir.

Örümceğin Şatosu'nu deneysel olarak Kurosawa'nın hiç kuşkusuz en cesaretli yapıtı haline getiren soyut ve biçimsel mükemmellik (yönetmen bir daha hiç bir zaman, hattâ *Kızıl Sakal* ve *Kagemusha*'da bile soyutlamacılıkta bu denli ileri gitmeyecektir) belki de çekici gelmekten öte, saygı ve hayranlık ta uyandırmaktadır. Her ne olursa olsun, bu dondurucu korku anlatımının altında, Welles'in zırzopça kürk paltolar (ki güya böylelikle "barbarlaşacak" tır!) ile karanlık ve nemli mağalardan oluşan lâbirentte boşu boşuna aradığı vahşi bir soluğun sıcak esintisi duyulabilmektedir. Kurosawa burada, diğer tüm korku filmlerinin malzemelerinden yararlanmaksızın, "korku"nun yalın biçimini tanımlamaktadır.

İnsanlık durumuna ağıt

Kurosawa 1957'de çok ünlü bir başka piyesi, Gorki'nin *Ayak Takımı*'nı uyarladı. Yönetmen, bir "yeniden türetim" modelinden (*Örümceğin Şatosu*) sonra, köktenci bir biçimde yaklaşım ve tür değiştirip bizlere keskin ve zekâ fışkıran bir "uyarlama" sunuyordu. *Na Dne* (sözcük anlamı: dibin sonunda -Ç.N.), Stanislavski'nin deyişiyle, "serseri ruhlu, genç, romantik ve duyarlılığının doruğunda" bir Gorki'nin 1902'de yazdığı üstün nitelikli bir oyundu. Özellikle "değişim" olgusu üzerine kurulu bu piyes, yüzyılımızın ilk yarısında toplumsal düzene bir başkaldırı olarak sunulmuştu. Gorki de, komünizmi oldukça gecikmeyle benimsemesinden sonra 1929'da yazdığı şu satırlarla bu sunuşu doğrulamıştı: "*Ayak Takımı*'ndaki her türlü burjuva önyargısından arınmış olan insanlık dışı yaratıklar hiç bir şeyden ötürü pişmanlık duymazlar, ama organik olarak ta emeğin özgürlüğü için başkaldırabilmekten âcizdirler. Bu nedenle de yaşama yeni olan hiç bir şey katamazlar." (Yazarlar da her zaman kendi yapıtlarını en iyi yorumlayan kişiler olamazlar.)

Jean Renoir bu oyunu 1936'da sinemaya uyarlarken Gorki'nin bu sunuşundan yola çıkmıştı. Savını çok daha iyi tanıtlayabilecek olan halk cephesi savunusuna oturtabilmek için uzun bir giriş bölümü kurmuştu: müflis baron Jouvet, hırsız Pepel/Gabin'le tanışır ve dost olurlar. Renoir, filmine bir de *Yeni Zamanlar*'daki gibi romantik ve ütopik bir son eklemişti: hırsız hapishaneden çıktıktan sonra sevgilisi Nataşa'yı buluyor ve ikisi birlikte "yaşama doğ-

ru" ilerliyorlardı. Öyküyü iyice karmaşıklaştırabilmek için Nataşa'yı kıskanan ikinci bir "sevgili" türetti: ablası Vassilissa, kendisine rakip olarak gördüğü kızkardeşinden kurtulabilmek için onu iğrenç bir yağ tulumunu andıran bir polis hafiyesiyle zorla evlendirmek istiyordu. Böylelikle kiracıların ve konut sahiplerinin dayattığı sınıf çatışmasını olağandışı bir biçimde genişletmiş oldu. Orijinal metin üzerindeki bu oynamaların ilk sonucu, rollerin yarısının ikinci plânda kalıp gölgelenmeleriydi: salt gece yatısına kullanılan ve bir düşkünler evini andıran konutun bazı kiracıları fondaki belirsizlikte eriyip gitmek üzere bireysel özelliklerini yitiriyor, sıraları geldiğinde konuşmalarını yapıp hemen gölgeye çekiliyorlardı. Renoir bu pansiyonun dört duvarının içinde olup bitenlerden çok, dışsal kollektif olgularla (başkaldırı) ilgilenmekteydi. Filminin en başarılı bölümleri de "baron" Jouvet ile "hırsız" Pepel Gabin arasındaki ilişkileri yorumladığı kesimlerdi.

Ama Gorki'nin piyesi, bir tür "insancıllık türküsü" olarak ta sunulabilirdi. Kurosawa'da Gorki'nin 1902'de yazdığı metne daha uygun gibi bulduğu bu sunuyu temel almış ve kendisini savunabilmek için de bu metne saygılı kalmayı, fazla oynama yapmamayı yeğlemiştir. Bu nedenle de ideolojik yaklaşımlı önsöz ve son çıkarsama eklemekten kaçınmış, kişilerde şiddet öğesini abartmaktan ve eylemin geçtiği mekânları çoğaltmaktan çekinmiştir. (Düşkünler evinden çıkmak, dikkati ve gerilimi dağıtmak demekti; nasıl oldu da Renoir bunu kavrayamadı?) Kamerasını yatakhanenin ortasına sabitlemiş ve değişik kişilerin bu mekân içersinde yaşadıkları değişimleri yansız bir nesnellikle, sevecenlikle ve hafifçe alaylı bir anlatımla yansıtmıştır. İnsanlık gerçeği, her şeyden önce gelmektedir. İşte ayrışıksız tüm bu insanların bizleri derinden etkilemelerinin temel nedeni de budur.

Kurosawa'nın kendisine tanıdığı belki de biricik özgürlük, oyunun geçtiği tarihsel ve coğrafi ortam konusundadır. "Tokugawa döneminin sonuna doğru, XIX. Yüzyılın başlarında Japonya'daki kültürel ve toplumsal yaşam son

derece durgundu" diyor. "Halktan insanlar, yoksulluktan ve özgürlüksüzlükten kaçabilmek için küçük zihinsel kaçamaklara başvurarak avuntular arıyorlardı. Ben bu filmde bu havayı vermeye çalıştım." *Donzoko*'nun XIX. Yüzyıl başlarındaki Japonya'nın havasını verebilip veremediğini ancak bir Japon bilebilir. Bizim gibi batılı izleyiciler ise Kurosawa'nın, bu "insanlık dışı yaratıklar"ın (deyim Gorki' nindir) içinde bir sığınak ve son derece aldatıcı, yalancı bir özgürlük aradıkları hapishane benzeri düşkünlerevinin kendine özgü havasını olağanüstü bir başarıyla sunduğunu söylemek durumundadırlar.

Filmin ilk görüntüsünden itibaren, yapıtın ana fikrine gireriz. Kamera, şafak sökerken çukurda kalan bir dere yatağını çevreleyen yüksek duvarları görüntüler (aşağıdan yukarıya, panoramik bir çekim). Güçlükle duyulabilen çan sesleri gerilimi artırır. Kamera, duvarların üstündeki gezintisini bitirdikten sonra faraşlarındaki çöpleri el arabalarına döken iki çöpçüye yönelir; arabadan kayıp dere yatağının dibine dek yuvarlanan bazı çöpleri izler; sonra da dört bir yanından destekler verilmiş ahşap bir barakanın üzerinde durur. Bu, Rokubei/Kostylev'in barınağıdır. Kameranın olağanüstü dâhice tasarlanmış iki hareketiyle yönetmen dramın özünü görsel olarak sergilemiş olmaktadır.

İnsanlar ve insanoğulları

Utanmak bilmez bir tefeci olan Rokubei/Kostylev'in tuttuğu bu köhne kulübede saygıdeğer karısı Osugi/Vassilissa'dan ve polis bir akrabadan başka, bir düzine kadar da serseri, kopuk, bitik, her yaştan ve her ortamdan insan daha barınmaktadır. Hiç bir zaman gerçekleşmeyecek olan bazı şeyleri bekleyerek dedikodularla, çekiştirmelerle, anılarla ve düşlerle yaşamaktadırlar. Belleğini yitirmiş alkolik bir aktör eskisi, eski ününe kavuşabilmek için iyi bir tedavi gö-

rebileceği bir yere gidebilmeyi düşlemektedir. Müflis bir eski baron (filmde eski bir samuray) arsızlık ve edepsizlik maskesi altında, geçmişteki tüm başarısızlıklarını unutmaya çalışmaktadır. Bir hırsız olan Sutekichi/Pepel, ev sahibinin küçük kızkardeşi olan namuslu ve onurlu Okayo/Natacha ile evlenmek istemekte ve böylelikle yeniden saygınlığına kavuşabileceğini düşlemektedir, ama Osugi/Vassilissa eski aşığını yitirmek istemez ve kızkardeşini ağzını, burnunu kanatana dek döverek intikam alır. Ev sahibesinin yinelenen davranışları, bu düşkünlerevindeki günlerin tekdüzeliğinin simgesi gibidir. İdeal bir insanla "olağanüstü bir tanışma" düşlerinde uçan Okayo, kendisine tutkun olan Sutekichi'nin yakınlaşma girişimlerini ciddiye almamaktadır. Ama en fazla düşler evreninde gezenleri, orospu Osen/Nastia'dır: günlerini aşk romanları okumakla ve tüm çetenin en edepsizi olan "baron"un acı alaylarına çanak tutan inanılmaz maceralarını anlatarak geçirmektedir. Komşuları iskambil oynarken ya da kafayı çekip sarhoş olurken, kalaycı Tomekichi/Kletch terkedilmiş bir köpek gibi bir köşede can çekişen karısı Asa/Anne'ın durumunu hiç umursamaksızın, elindeki bir tencerenin dibini ovalayıp durmaktadır. Kendisini diğerlerinden değişik görmekte, gururla "bir gün buradan çıkacağım" diye yinelemektedir.

İlk bölümün sonunda Kahei/Louka adında tuhaf, yaşlı bir gezgin, düşkünlerevine çıkagelir. İnsan sevgisiyle dolu olan bu adam, üçüncü bölümün sonunda, kayan bir göktaşı gibi yitip gitmeden önce, büyük bir incelikle herkese bilgelik hazinesinden bir şeyler dağıtacaktır. Ama onun iyi niyetle söylediği güzel sözler ortada yaşanan dramı yok edemeyecektir. Osugi'nin kimbilir kaçıncı saldırganlık gösterisinde tüm kiracılar Okayo'nun yanında yer alırlar ve kavga sırasında Sutekichi Rokubei'yi şiddetle duvara savurur: kafası parçalanan yaşlı adam hemen ölür. Bu beklenmedik olay, çılgına dönen Osugi'nin Sutekichi'yi acımasızca suçlamasına neden olur. O da kendisini savunmak için Osugi'nin daha önce kendisine "beni kocamdan kurtar" diye yalvardığını açıklar. Bunun üzerine bir isteri kri-

zine kapılan Okayo, "Demek ablam bunun metresiymiş! Demek bu oyunu birlikte tezgâhladılar! Tutun onları, tutun... Beni hapse atın!" diye haykırmaya başlar. Dördüncü bölümde, bu badireden paçasını kurtaranlar (Kahei ortadan kaybolmuştur) olayı yorumlamaya çalışarak her zamanki, alışageldikleri "oyalamacalarına" geri dönüp dedikodularına yeniden başlarlar. Osen ve Tomekichi, yola çıkmaktan sözederler. İçkiye olan tutkusuna bir kez daha yenilen aktör eskisi ise kendisini cezalandırmaya karar verir ve intihar eder.

Ufak-tefek, tuhaf bir yaşlı adam

Konuya tam bir yansızlıkla yaklaşan Kurosawa, oyunun temel yöneliminin düşkünlerevini işletenlerle kiracılarının fırtınalı ilişkilerinden çok, özellikle psikolojik düzenin kılı kırk yararcasına bir titizlikle hazırlanmasına ve kişiliklerin yürüttükleri ucuzcu felsefelere dayandığını anlamıştı. Yönetmen, olağanüstü ve yetenekli bir oyuncular grubu sayesinde (*Ayak Takımı,* Kurosawa'nın tüm yapıtları içersinde, oyuncular tarafından en iyi yorumlanan filmidir) bir düzine kadar son derece gerçek ve hayranlık uyandıran portre biçimlendirmeyi başarmıştır. Tiplerine duyduğu sıcaklık ve sevgi, bizim de onların içli ve dokunaklı dramlarını derinlemesine yaşamamıza olanak vermiştir. Diğerlerini harcamamakla birlikte Kurosawa yine de direnmeye çalışan ve yaşam tarafından "dibin sonu"na fırlatılmamaya çabalayan iki tipi, yani Yoshisaburo/Satine ile gezginci Kahei/Louka'ya özel bir yakınlık duyuyor gibidir. (Renoir'ın yeğlemesi, eski ve yeni dünyaların temsilcileri olan baronla hırsıza yönelmişti; Kurosawa ise toplumsal düzenden çok, ahlâki düzenin öznelerinden etkilenmiştir.) Yoshisaburo ile Kahei, belli bir ölçüde de olsa yaşamla karşı karşıya gelmiş iki olası aydın tavrını canlandırmaktadırlar: biraz kuş-

kucu ve biraz da kural tanımaz bir deneycilik (sanki biraz Rashômon'un ne diğerleri gibi geçmişine hayıflanan, ne de geleceğe ilişkin düşler kuran, içinde olduğu günü yaşayan hırsızı gibi) ve insancıl, eski yanılgılarından vazgeçmiş bir hümanizm. Düşlerden ve sanrılardan uzak kalabilen Kahei (Kurosawa 3. perdedeki tanrıya yakarışları çıkartmıştır) umutlu olmanın yararlarına inanmakta ve eski aktörün tersine, kendi benzerlerinin yaşam koşullarını iyileştirebilmek için uzlaşmacı bir davranış sergilemektedir. Soylu yaşlı adamın gidişinden sonra onu arkasından en büyük saygıyla anan da yine bu eski aktör olacak ve "O benim üzerimde, tıpkı bir asidin, paslanıp küflenmiş bir para üzerinde yapabileceği etkiyi yaptı" diyecektir.

"İnsanları yatıştırmanın hiç bir zaman kötülük doğurmayacağı"na inanan Kahei, herkes için en doğru neyse onu bulur: Asa'nın ölmesine yardımcı olur, hırsıza, Osugi'den "sanki zehirli bir yılanmış gibi uzak durmasını" öğütler, orospunun itiraflarını ilgi ve sıcaklıkla dinler... Ama "gerçeği söylemenin tüm hastalıklara iyi gelmediğini bildiği için de zaman zaman kuyruklu yalanlar atar. Alkolik eski aktörle, onun tedavi edilebileceği bir yer bulmak düşüncesini onaylayıp güçlendirerek, "insan her şeyi başarabilir, yeter ki istesin" diye konuşur. Kendisine nasıl olup ta her zaman böylesine şaşmaz ve yanılmaz olabildiğini soran bir başkasına, bilgece bir gülümsemeyle "yaşamla öylesine yoğruldum ki, dalgaların parlattığı bir çakıl gibi kayganlaştım" der. En önemli silâhı, sanki karşısındakiyle hafifçe eğleniyormuş izlenimini veren *tersine* konuşmasıdır. Kendisinden kurtulabilmek için en sonunda kolay ve geçerli bir özür bulduğunu sanan Rokubei/Kostylev, "Demek pasaportun yok... Oysa namuslu bir adamda mutlaka olmalı" dediğinde konuğun verdiği yanıt çok anlamlıdır: "İnsanlar vardır, insanoğulları vardır..." Gerçek insanların kâğıt parçalarına ihtiyaçları yoktur. Yaşlı tefeci, yaşlı gezginin şu tehdit kokan gizemli sözlerini duyunca büsbütün allak bullak olur: "Hiç kimse sayılı günü kaldığını bilemez!" (Orjinal metne kesin biçimde sadık kalan

yönetmenin filme kendiliğinden eklediği biricik replik budur.) Yaşlı tilki gezgine hoşnutsuzlukla bakar, sonra da korkuyla uzaklaşır. Kısa bir süre sonra da Kahei'nin kehaneti gerçekleşir.

Gezginci, Kurosawa'nın tüm sanatı içersinde yarattığı en büyüleyici ve çekici tiplerinden biridir. Louka'yı hintli ozan Rabindranath Tagore'a benzer (rüzgârda dalganan uzun bir sakal, dalgın bakışlar, etkileyici davranışlar) çizgilerle canlandıran alışılagelmiş klişenin tam tersine, yönetmen bu rolü ufak tefek, dazlak kafalı, sanki suratına maske takmış gibi sürekli gülümseyen bir oyuncuya, Bokuzen Hidari'ye vermiştir. Kurosawa bu "tuhaf, küçük yaşlı adama" gerçeklik ve inandırıcılık kazandırmanın tek yolunun zıtlaşmadan geçen ince ironi olduğunu çok iyi anlamıştı ve bunu mükemmel biçimde de başardı. Kahei —Emerson'un deyişiyle— alkolik doktor Sanada ile birlikte, Kurosawa'nın "temsilci kişileri"nin en cana yakın olanıdır. Kurosawa'nın kahramanları, insanüstü yaratıklar değildir.

Zirvalığın traji-komiği

Shakespeare ve Ford gibi, trajedinin her zaman bütünüyle trajik olmadığına inanan yönetmen piyesteki tüm güldürü öğelerinin altlarını çizer ve gerektikçe yenilerini yaratır, böylelikle de Gorki'nin oyununu çağdaş ve zirva bir traji-komediye dönüştürür. Örnek olarak üçüncü ve dördüncü sahnelerin sonuç bölümlerini sayabiliriz. Osugi'nin neredeyse boğmak üzere olduğu zavallı Okayo'nun yardımına koşan düşkünlerevi sakinleri, ortalıktaki genel kargaşadan yararlanarak "pılı-pırtısını" koruyup kurtarabilmek için umutsuzca çırpınan yaşlı Rokubei'nin korkudan faltaşı gibi açılmış gözlerinin önünde, ev sahiplerinin eşyalarını başdöndürücü ve simgesel bir biçimde talan etmeye girişirler. Akrabaları olan polis ar-

bedenin üstüne geldiğinde, evin sakinlerinden biri onun gücünün simgesi olan jopunu çalar ve adamı çok gülünç durumlara düşüren bir arayışa yol açar. Burada asıl öldürücü etkiyi yapan, güldürünün kullanımıdır. Filmin son sahnesi olan sarhoşların dansı ise, en az *Viridiana*'daki (1960) baldırıçıplakların başkaldırışları sahnesi kadar ünlüdür. Düşkünlerevi sakinlerinden dördü, hiç durmadan acıyan kolunu ovalayan ve bir yandan da tanrıya yakaran ağır ve dokunaklı bir şarkı mırıldanan göbekli ve yarıçıplak bir kiracıyı kemerinden yakalayıp bir Kabuki dansını andıran devinimlerle biribirlerinin ardı sıra ayin yapar gibi dolanan bir kalabalığın arasına fırlatırlar. Salonun ortasında yere oturmuş olan alkolik eski aktör, düşsel bir orkestrayı yönetmektedir. Neşe ve heyecan doruktayken gelen aktörün kendisini astığı haberi tam bir bomba etkisi yapar; boğuk bir gong sesi komedinin sona erdiğini duyurur.

Metnin yapısı dolayısıyla *Macbeth*'i uyarlarken kullandığı özgürlüklerden yoksun kalan ve eylemi belirli iki yerde (yatakhane ile bitişik avlu) canlandıran Kurosawa, yine de bu eylemi üst üste gelen bir çok plân üstünde geliştirerek ve oyuncuların tüm davranışlarına titizlikle uyum kazandırarak değişik ve heyecan verici bir filmi gerçekleştirmeyi başarmıştır. Kimi zaman oyuncular kamera görüş alanına kafalarını duvar boyunca üst üste yığılmış yatakları gizleyen perdelerin arasından çıkarak girmişlerdir. Orospunun geçmişini anlatışı sahnesinde (tam on iki dakika!) kamera ve oyuncular hiç kımıldamadan durmuşlardır. Buna karşın yine de sıkılmadığımız açıktır. Bu başarının gizemi, oyuncuların sahneye olağanüstü iyi bir biçimde yerleştirilmelerinde ve repliklerin çok ölçülü olarak karşılıklı yer değiştirmelerinde aranmalıdır.

Kurosawa 1957'den sonra tiyatroyla bir daha ilgilenmedi. Buna hayıflanmamak mümkün değil. Oysa Japon sinemacı iki oyun uyarlamasında da, yani *Macbeth* ve *Ayak Takımı*'nda bu işin batılı iki uzmanı olan Welles ve Renoir'ı kendi alanlarında yenmeyi başarmıştı.

Safkan bir macera

Bir söyleşimiz sırasında ünlü yönetmen Bunuel, "Bir filmde öykü beni sıkmaya başlarsa, oraya hemen bir düş uyduruveririm" demişti. Kurosawa da oldukça yorucu ve bitirici filmler çektikten sonra (1957, *Örümceğin Şatosu* ile *Ayak Takımı*'nın çekildiği yıldır) güzel bir samuray filmi yaptı. 1957'de, "Şöyle neşeli, abartmalarla süslenmiş, büyük bir gösteri filmi yapmak isterdim" diyordu. Bunu en iyi biçimde de başardı. 1958'de Fuji dağında çektiği *Gizli Kale*, belki de kariyerinin en özgür ve en "bağımsız" filmi oldu. Sanatta bağımlılık hiç kuşku yok ki iyi bir şey değildir; *Canlı Bir Varlığın Kroniği*'ni anımsayalım. Bu onsekizinci filminde yönetmen iki bakımdan olağanüstü başarılı oldu. Bundan böyle sürekli kullanacağı sinemaskop yönteminin sunduğu olağanüstü olanaklar ufkunu genişletmesine ve "mekân güzelliklerini perdeye aktarmasına" yaradı. Bundan başka, filmin ticari başarısı onu kendi yapımevini kurmaya itti ve cesaretlendirdi. Nitekim bir yıl sonra da kendi adına *Ahmaklar Barış İçinde Uyuyor*'u çekecektir.

Altına hücum

Gizli Kale'nin konusu, yönetmenin ilk "yoksul westerni" olan *Kaplanın Kuyruğunda*'nın yeniden ele alınıp geliştirilmesinden oluşuyordu. İlk filmde bir avuç yiğit adam, baş-

kaldıran haydutların denetimindeki bir mıntıkadan geçerken veliahtın güvenliğini sağlamakla görevlendirilmişlerdi. Burada ise konu, filmi en az bir polisiye öykü kadar sürükleyici ve dalavereli bir roman kadar eğlenceli kılan yeni macera ve güldürü unsurlarıyla zenginleştirilmekteydi. Bu kez genç bir prensesi güvenli bir yere götürmek yetmemekte, yenik düşen hanedanın basit çalı-çırpı demetlerinin arasına saklanmış olan altın çubuklar halindeki hazinesini de kurtarmak gerekmekteydi. Bu ayrıntı, grubun önderi olan yoksul samuray Rokurota'nın yaşamını altüst edecektir. Ama her şey bu kadarla da kalmaz. *Kaplan Kuyruğu*'ndaki grubun önderi olan samurayın altı tane güvenilir arkadaşı varken bu kez Rokurota hiç tanımadığı, aç gözlü, cahil ve kavgacı iki köylüye —Tahei ve Matashichi— güvenmek zorunda kalacaktır. Servet kazanmak için köylerinden ayrılan bu iki dalavereci (bu iş için de geç kalmışlardır, çünkü Akizuki'lerle tahtı gaspeden Yamana'lar arasındaki savaş bitmiştir) bir pusuya düşerler ve yenik düşen hanedana ait hazinenin arandığı bir kazıda, bir şato yıkıntısında zorla çalıştırılırlar. Bir ayaklanmadan yararlanarak kaçar ve dağlarda kendilerine bir barınak aradıkları sırada savaşta yenilen taraftan hayatta kalmayı başarabilenlerin saklandıkları, kayaların içine oyulmuş doğal bir "kale"nin çok yakınlarına gelirler. Sığınaklarının keşfedilmesinden korkan Akizuki'ler de ivedilikle yer değiştirmek zorunda olduklarını düşünürler.

Bu iki köylü başlangıçta güvenilir insanlar izlenimi bırakırlar. Rokurota onları hamal olarak görevlendirmeden önce çok sıkı bir denetlemeden geçirir. Bundan sonra grup önderi, artık iki cephede birden savaşmak zorunda olduğunu öğrenir: kolaylıkla öngörülebileceği gibi asıl büyük tehlike Yamana'nın askerleriyle dövüşmek zorunda kalmaktan çok, iki hamalın her an çıkarabilecekleri sorunlardır. Tahei ve Makashichi'nin ilk fırsatta hazineyle birlikte kaçmaktan başka hiç bir şey düşünmedikleri besbellidir.

Köylülerin safça kurnazlık denemeleriyle samurayın

her yönteme ustaca başvurarak kanıtladığı becerisi arasındaki savaşım, öykünün canalıcı yanını oluşturmaktadır. İki hamalın onarılmaz bir şeyler yapmamaları için çırpınan Rokurota, engel olamadığı hataları düzeltebilmek için de elinden geleni yapmaktadır. Örneğin daha güvenilir bir sığınak bulana dek, geleneksel ateş bayramı için toplanmış olan kalabalığa karışmaya karar verirler. Meydandaki büyük ateşin önüne geldiklerinde köylüler birdenbire paniğe kapılırlar. Nöbetçilerin işin farkına varmalarından korkan Rokurota, onları da diğer köylülerin yaptığı gibi ellerindeki çalı-çırpı demetlerini ateşe atmaya zorlar. Ertesi gün külleri karıştırıp altınları alabileceklerdir. Ama filmin ara temalarından biri olan altın hırsı, iki kafadarın başlarını belâya sokar: Tahei ve Matashichi, o değerli madenden bir kaç parça yürütebilmek için çaktırmadan geri dönüp ateşi karıştırmaya ve küllerin arasından bir şeyler bulmaya çalışırlar, ama nöbetçilerin dikkatini de çekerler. Tatlı canlarını kurtarabilmek için ellerindeki son kozu da kullanır ve yüklü bir ödül alabilmek umuduyla yol arkadaşlarını ele verirler; zira prenses için olduğu gibi, kumandanın kellesine de ödül koyulmuştur. Yol boyunca yaptıkları bir çok bayağılığa (kendisini sağır-dilsiz gibi gösteren prensesi baştan çıkarmaya bile çalışmışlardır) şimdi de ihaneti eklemiş olurlar, ama bu kez çok geç kalmışlardır: değerli kaçaklar çoktan yakalandıkları için köylülere ödül falan verilmez. Kahramanlarımıza sınırı elleri ve cepleri boş olarak geçmekten başka yapılabilecek hiç bir şey kalmamıştır. Bundan böyle, servet edinmek için Hayakawa'ların özgür topraklarında uğraşmaya karar verirler. Geçirdikleri deneyimden hiç bir ders çıkartmamışlardır. Alışkanlıkları üzere, ilk fırsatta yeniden başlarını belâya sokacaklardır.

Ama bu seyahat başka birisi için çok büyük önem taşımaktadır. Şatolarda, dünyadan ilişkisi kesik olarak yaşamaya alışmış olan genç prenses, hayatında ilk kez kozasından dışarı çıkmakta ve yaşamın gerçekliğinin katılığı ve acımasızlığıyla karşılaşmaktadır. Böylece eline "insanları gerçekte nasıl iseler öylece, nitelikleri ve bayağılıklarıyla

birlikte" tanıma olanağı geçmiştir. Yuki, hapishanede, "kendisine karşı böylesine hoşgörülü olduğu için" hayata şükranlar sunar. Erken yaşta olgunlaşan bu genç kızın insancıllığı ve gururu, Yamana'nın hapisteki tutukluları görmeye gelen bir generalini derinden etkiler. Bu Tadokoro eski bir tanıdıktır: Rokurota onu bir zamanlar düelloda yendikten sonra canını bağışlamıştır; o da bu kez dostluk diyetini ödemeye karar verir. Ertesi sabah yürüyüş kolu başkente doğru ilerlerken Tadokoro adamlarına geriye dönmelerini emreder. Generallerinin bu beklenmedik komutu, koruma görevlilerini şaşkına çevirir. İki tutuklunun ve kıymetli yüklerinin kaçmasını sağlayan Tadokoro, onlarla sınırın öteki yanında buluşur. Samuray onur töresinin katı yasaları, onu general Rokurota'ya ve prensese bağlayan dostluk ve sevgi duygularından daha hafif kalmıştır. Kurosawa'nın sanatında her zaman olduğu gibi yine insan —ki her şeyin ölçüsüdür— onur töresinin önüne geçmektedir.

Tüm masallarda olduğu gibi *Gizli Kale*'de de mutlu sona ulaşılacaktır. Değerli ganimeti paylaşamayan ve biribirleriyle dalaşan Tahei ve Matashichi (altınların yüklendiği atlar bizim kaçaklardan önce yol alıp vâdinin dibine ulaşmış, oracıkta sakin sakin otlamaktadırlar). Hayakawa'nın askerlerinin eline geçerler ve kendilerini hiç beklemedikleri bir mahkemenin önünde bulurlar. Yargıç konumundaki Yuki, Rokurota ve Tadokoro'nun yüzlerine bakmaya cesaret edemeden, başları öne eğik, dikilmektedirler. Aslında eski yol arkadaşlarını bu süslü tören elbiselerinin içindeyken önceleri tanıyamamışlardır. Prenses, "Şunu lütfen kabul ediniz; aranızda kavga etmeden, dostça paylaşırsınız" diyerek onların inanamayan bakışları altında önlerine bir külçe altın fırlatır. Bu da onların payıdır. Sarayın merdivenlerinden yavaş yavaş inen iki üçkâğıtçı, inanmazlıkla bir çok kez dönüp arkalarına bakarlar. Tahei değerli ganimeti arkadaşına uzatırken, "Al, sen sakla onu!" der. Ama beriki eliyle geri çevirirken, "Hayır, sende kalsın" diyecektir.

Büyük beğeni kazanan bir yapıt

Öfkeli Orlando'nun bir şarkısında söylediği gibi, "karşılık beklemeyen, özgür, alaycı ve düşsel" maceraların anlatıldığı bu büyük tarihsel fresk, "altın tutkusu"nu işleyen bu masal-western, izleyenlerce büyük beğeniyle karşılanan üst düzeyde bir sanat eseridir. İzlediğinde büyük bir hayranlık duyan Sadoul, "Bir anlatım zenginliğiyle, Napolyonvâri bir görüş alanı genişliğiyle, japon davranış biçimine özgü olağanüstü değişken hareketliliğiyle, Niebelungen efsanesine ve Einsenstein'in filmlerine özgü bir göz kamaştırıcılıkla, Griffith'e özgü destekli bir tempoyla donanmış olan bu film..." diye yazıyordu. Aslında *Gizli Kale, Yedi Samuray*'a özgü ideal bir gerilimden, motiflerdeki zenginlikten, karmaşıklıktan ve hattâ kurguda bütünsellikten ve *Yojimbo*'ya özgü bir "öfke"den, "tutku"dan yoksun bir filmdir. Ama Rokurota ile Tadokoro'nun kargılarla yaptıkları düello, kölelerin başkaldırısı ve gece yapılan ateş bayramı gibi sahneler, onu gerçekten hatırlanmaya değer bir film kılmaya yetmektedir. M. Martin düelloya ilişkin olarak, "iki savaşçının zaman zaman insanlık dışı haykırmalarla bezenmiş ritmik sıçramaları, onları çevreleyen ve hayranlıkla savaşı izleyen asker duvarının dalgalanmasına yol açıyordu" diye yazıyor. Ateşin çevresinde salınan dansçıların topraktan fışkırdıklarını düşündüren hareketleri, *Bir Bahar Ayini*'nin mükemmel bir benzeri gibidir. Esirlerin Akizuki şatosundan kaçışları, perdede o güne dek bir eşi daha görülmemiş muhteşemlikte ve *Potemkin Zırhlısı*'ndaki ünlü Odessa merdivenleri sahnesini anıştıran bir mükemmelliktedir.

Yıkık şatonun avlusunda sinekler gibi kümelenmiş yüzlerce yarı çıplak vücut yatmış, nöbetçilerin uyanık bakışları altında derin derin uyumaktadırlar. Ansızın gecenin içinden fırlayan bazı meşaleler yerlere atılır ve "ölü gibi uyuyanlar", sanki bir işaret almış gibi birdenbire fırlayarak kazıda kullandıkları aletleri silâh gibi vurmaya baş-

larlar. Tepenin eteğinde saf kuran diğer nöbetçilerin tüfekleri, dev merdivenlerin altında kaynaşan bu baldırıçıplaklar çığını engelleyemez. Selin uğultusu kesildiğinde iki köylü, sarmaş-dolaş olmuş bir kol-bacak yığınının içinden, saklandıkları delikten dışarı sıyrılırlar, korkudan ödleri patlayarak cesetlerle kaplı merdivenlerden çıkarlar ve tepede gözden kaybolurlar. Kurosawa esir kütlesinin özgürlük özlem ve tutkusunu olayın çabukluğuyla (tüm sahne topu topu beş dakika sürmektedir) ve genel plânlarla (çığ) canlandırmaya çalışırken, Eisenstein ise yakın ve genel plânları sırayla kullanarak zamanı yayıyordu. Japon yönetmen, bu sahne ile kendisinin savaş sonrası döneminin en büyük epik anlatımcısı olduğunu kanıtlamaktadır.

Bir şiddet parodisi

Japon tarihini bilmeyen ve çevre düzenlemesiyle giysi özelliklerine karşı duyarlı olmayan bir batılı için XVI. Yüzyıl samurayları ile *(Yedi Samuray, Örümceğin Şatosu, Gizli Kale, Kagemusha) Yojimbo* ve *Sanjuro*'nun tarihsel çerçevelerinin çizildiği dönem olan XIX. Yüzyıl samurayları arasındaki farkı yakalayabilmek oldukça güçtür. Belirgin dört toplumsal katmandan (savaşçılar, köylüler, zanaatkârlar ve tüccarlar) oluşan feodal sistem, ancak 1870'te ortadan kalkabilecektir. Ama yaklaşık iki yüzyıl süren hareketsizlik (Tokugawa dönemi: 1603-1867) savaşçıların işlev ve beklentilerini derinden etkilemiş, değiştirmişti. Tokugawa hanedanı döneminde sürekli bir işleri olamayan samuraylar geçinebilmek için her çözüme başvurarak silâhlarını korumaya aldıkları oyuncuların ve maceracıların emirlerine sunmuşlardı. 1961 ve 1962'de çekilen iki filmin başrolü olan Sanjuro (adı "otuz yıl" anlamına gelir), bu pek çok işsiz ("ronin") samuraydan biridir. Bunlar, en fazla para verene hizmet sunmaktadırlar. Bu yeni tarihsel çerçevede samurayların o sarsılmaz onur törelerinin ("bushido", savaşçının yolu) varoluş nedeni kalmamıştır. Sanjuro'yu harekete geçiren nedenler, çok daha donkişotvarî olan bir Kambei'ninkilerden *(Yedi Samuray)*, bir Rokurota'nınkilerden *(Gizli Kale)* veya bir Takeda'nınkilerden *(Kagemusha)* kökten farklıdır. Sanjuro kötülerle bizzat onların silâhlarıyla savaşır. Töresel ölçütleri açıkça hiçe sayması, onu çağdaş kılmaktadır.

Terazinin ibresi

Edo yakınlarındaki Manome köyündeki toplumsal yaşam, Seibei tarafından desteklenen ipek tüccarı Tazaemon'un saki üreticisi Tokuemon'a amansız bir savaş ilân etmesinden beri durmuştur. Tokuemon, Ushitora ve küçük kardeşi Unosuke tarafından yönetilen ve tümü de eski esirlerden ve serserilerden oluşan bir çeteyi kiralamıştır. (Yalnızca Unosuke'de bir tabanca bulunmaktadır). Köyün sokakları gömülmemiş cesetlerle doludur: işi başından aşkın olan marangoz, tabut gereksinmesini karşılayamaz haldedir. Halk evlerine çekilmiş, barikat haline getirilmiş kapılarının ardında yaşamaktadır. Sanjuro köye girdiğinde ilk canlı yaratık olarak, dişlerinin arasında kopuk bir el ile sokağın köşesinden dönen bir köpek görür. Meyhaneciden sağladığı bilgi kırıntıları, Sanjuro'nun durumu kavraması için yeterli olmuştur. "Öldürmek, burada mükemmel bir iş! Bu böcek yığını nefis bir ceset yığınına dönüşecek... Buraları gerektiği gibi temizleyeceğim, ama tek başıma değil elbette..." Meyhaneci, bu sözler karşısında kafasını sallar: "Burada kalırsan, durumu güçleştirmekten başka bir işe yaramazsın; bu yüzden de yemeğini bitir ve çek, git!" Meyhaneciyle orada bulunanlar aynı durumdadırlar: bu gizemli adamın kim olduğunu ve neler tasarladığını hiç kimse bilmemektedir. Olaydaki sır perdesi ağır ağır açıldıkça Sanjuro'nun belirgin kural tanımazlığının anlamının bilincine varacaklar ve birer birer onun yanında yer alacaklardır.

Sanjuro, yeteneklerini en fazla ödeyene kiralamadan önce, "savaş alanını" inceler. İki düşman grubun güçleri, dikdörtgen bir alanda karşı karşıya yerleşmiştir. Bu durum onun işini kolaylaştıracaktır. Her iki yanın güçlerini hızla hesaplayan yabancı, yerel piyasadaki ederini yükseltmek için küçük bir gösteri yaparak yeteneklerini kanıtlamaya karar verir. En küçük hareketinin bile rakiplerince gözlendiğini bilerek, Ushitora'nın yolladığı üç eski zindan kaçkınını oracıkta doğrayıverir (bunlar, düşünülebilecek her

türlü suçu işlemiş olmakla övünmek gibi bağışlanmaz bir suç işlemişlerdir). Daha sonra da cakalı-cakalı yürüyerek alanın öbür ucuna yönelir. Marangozun dükkânının önünden geçerken alaylı bir sesle "Üç tabut hazırla!" diye seslenir. Bu becerikli kabadayının işbirliğini sağlayabilmek için Seibei fiyat konusunda öylesine hoşgörülü davranır ki, bu durumu hazmedemiyen karısı verilecek olan bu parayı geri alabilmek için hemencecik dahiyâne bir plân hazırlar: işi biter bitmez adamı arkadan vurarak öldüreceklerdir. Bu incelik gerektiren işin sorumluluğu, oğullarına verilir. Genç adam vargücüyle karşı çıktığında ("Şimdiye dek hiç adam öldürmedim!") bayan Seibei (ya da "Lady Macbeth" diyebiliriz) oğluna esaslı bir ahlâk dersi verir: "Hırsızlık ya da katillik yapmazsan, yaşamda hiç bir şeyi başaramazsın!" Kapıları dinlemek gibi iyi bir huyu olan Sanjuro, bu hiç alışılmadık, parlak "ahlâksızlık dersi"ne kulak misafiri olur, ama onun dinlediğinin farkına varmazlar. Ertesi günün sabahı, "son" saldırı başlamadan önce samuray aldığı parayı gösterişli bir hareketle yere fırlatır ve alanın öbür yanında bekleşen Ushitora'nın adamlarına doğru ilerlemeye başlar. Ama yarı yolda durur, yandaki yüksekçe setin üzerine tırmanır ve güzelce yerleşir. Her iki tarafı da çılgınca ateşli bir taraftar gibi kızıştırarak kurulduğu köşeden artık kaçınılmaz olan kanlı kırımı izlemeye koyulur. Seibei artık geride kalamaz, onurunu kurtarmak için o da ileri atılır.

'Savaş" sahnesi, tam bir hiciv şaheseridir. Kurosawa bu ipten-kazıktan kurtulmuşları, bu haydut suratlıları nerelerden bulup çıkarmıştır? (Ushitora'nın safları arasında, biraz geri zekâlı olduğu belli olan, en az gövdesi kadar iri bir odun parçasını çomak gibi sallayan bir de küçük dev vardır) Bir adım ileri, bir adım geri giderek uzunca bir süre karşılıklı biribirlerini kollayan taraflar en sonunda alanı geniş plân alan kameranın odağına doğru ağır ağır ilerlemeye başlarlar. Kılıçları ve mızrakları ellerinde titremektedir, çatışmanın başlaması an meselesidir. Setin üzerine kurulmuş izleyicimiz, son derece büyük bir heyecanla taraflara alkış tutmaktadır (tasarısı gayet iyi bir bir şekilde yü-

rümektedir). Ama tam o sırada hiç beklenmedik bir şey olur ve ortaya fırlayan bir haberci, bir hükümet görevlisinin köye gelmek üzere olduğunu bildirir. Derin bir soluk alan "bölükler" silâhlarını bırakıp süpürgelere yapışırlar ve düşmanlığı bırakarak dost olurlar. Bir süpürgeliler ordusu sokakları kaplayarak ortalığı temizlemek üzere çalışmaya başlarlar. Hesapların görülmesi ileri bir tarihe ertelenmiş, hiç bir şeyden haberi olmaması gereken kamu görevlisinin gidişinden sonraki bir zamana bırakılmıştır.

Ölüm meleği

İti ite kırdırma taktiği, beklenen sonucu vermediğine göre başka bir oyun çevirme gereği ortaya çıkmıştır. Sanjuro, ateşkes sırasında, düşünmek için yeterli zamanı bulur. Karakolun karşısındaki meyhanede sürekli bir hareket vardır; kamu denetçisini kandırmak için ziyaretçiler armağanlarıyla gelip gitmektedirler. Beri yandan düşman taraflar görüşmeciler yollayarak samurayın aklını da çelmeye çalışmaktadırlar. Sanjuro hiç te acele etmez, çünkü konumunun yeterince güçlü olduğunu bilmektedir. Bilgece düşündükten sonra yeni bir taktikte karar kılar: işi ikili oynayarak yürütecektir, rakipleriyle savaşımını yalan ve muhbirliğe dayandıracaktır.

Köy, denetçiden ustaca bir kurnazlıkla sıyrıldıktan sonra (adamlarından biri öldürülmüştür: "Bize oldukça pahalıya maloluyordu" diye açıklayan Ushitora'nın bu sözlerinden Sanjuro, gerektiği gibi faydalanacaktır) cadı kazanı gibi kaynamaya başlar. Yabancı adamın ikili oynaması sonucunda bir dizi gereksiz adam kaçırmalar, yanlış rehine değişimleri ve hatalı misillemeler oluşur. Önce ipek deposu yağmalanır, bunu saki ambarındaki yangın izler: Tokuemon'un adamlarının yüzlerce delinmiş fıçının fıskiyeleri

arasındaki çaresizlik dansının görüntüleri, *Octobre*'daki (Eisenstein) kraliyet mahzenlerinin tahribi sahnesini anıştırmaktadır.

Yıpratma savaşı taktiği sonuçlarını vermeye başlamıştır. Her iki taraf ta ağır ağır biribirlerini yoketmekte, Sanjuro ise ikili oyunu sayesinde ceplerini alabildiğine doldurmaktadır. Bu sırada, samurayın kişiliğini aydınlatan yeni bir gelişme görülür: saki üreticisi, genç bir kadını kaçırtmıştır. Ananın çocuğundan kopartılmasındaki yürek parçalayıcı görüntüye tanık olan Sanjuro duyarsız kalamaz ve geceden de yararlanarak tutsağı kurtarır, daha sonradan tatsızlıklara yol açabilecek tanık bırakmamak için de tüm muhafızları ortadan kaldırır. Olaya, karşı tarafın saldırısı süsünü vermek ve kendisi üzerinde yoğunlaşabilecek kuşkuları gidermek için tutsağın bulundurulduğu evi alabildiğine tahrip eder. Cansız cisimlere karşı girişilen bu şiddet gösterisi, büyük ün kazanan İtalyan westernlerindeki öldürmelerle bezenmiş şiddetle, taban tabana zıt bir yorum içermektedir. Kurtardığı tutsağın gecikmeden kaçabilmesi için Sanjuro, ikili oynayan adam olarak kazandığı tüm parayı ona armağan eder. *Yojimbo*'nun kahramanının davranış biçimi üzerinde kesin bir yargıya varamayan bazı eleştirmenler, 1961 yılında onun gerçekten iyi bir adam olup olmadığını tartışacaklardır. Aslında Sanjuro ne iyidir, ne de tersi; o yalnızca çelişkilerle dolu bir insandır. Doğasından gelen bu karmaşıklık, onu olağanüstü ve çağdaş bir kişiliğe kavuşturmaktadır.

Bu ikili oynayan adam, sahtekârlık maskesinin altında gizli bir şövalye ruhu taşımaktadır. Başka bir tarihsel bağlamda ele alınsaydı, olası ki Sanjuro kılıcını köylülerin hizmetine sunan *Yedi Samuray* ile özdeşleşebilirdi. Her iki yandan birini yeğlemenin anlamsız olduğu bu bağlamda ise (köye dehşet saçan her iki çete de alçaklıkta biribirinden geri kalmamaktadır) bunların karşılıklı olarak biribirlerini yok edene dek yıpratmalarını beklemekten ve bu süreci hızlandırmaktan başka yapabileceği bir şey yoktur.

Doktor Sanada örneğinde olduğu gibi *(Sarhoş Melek)* Sanjuro için de insanoğlunun alçaklıklarına ve güçlülerin kibirlerine karşı savaşım vermek, yapısından gelen bir zorunluluktur.

Kadını kurtarmak, insancıl olduğu kadar tehlikeli bir harekettir; Sanjuro bu insanca "zayıflığının" bedelini pahalı ödeyecektir: ele geçer, öldüresiye işkenceye uğrar ve bir hücreye tıkılır. Gardiyanlarını atlatmayı başaran samuray, bir tabuta saklanarak kaçar. Karanlıkta sürünerek bir hana gizlenir, hancı da izleyicileri yanlış yola göndermeyi becerir. Bu başarısızlıklarından dolayı öfkeden çılgına dönen Ushitora'nın adamları, Seibei'nin sığınağını ateşe verip alevlerden kurtulmak için dumandan körelmiş gözleriyle dışarıya fırlayan adamları kılıçtan geçirirler. Bir tabuta gizlenmiş olarak güvenli bir yere yollanan Sanjuro, gösteriden de hiç bir şey kaçırmak istememektedir: bu süre içersinde can alıcı ve belirleyici olaylar biribirlerini izlemektedir. Seibei ve Tazaemon'un çeteleri önderleriyle birlikte yokedilmiş, Tokuemon ve Ushitora zafer şarkıları söylemeye başlamışlardır. Ancak önlerinde son bir engel kalmıştır: Sanjuro! Bu şeytan samuray hangi cehenneme girmiştir?

Sanjuro bir gün birdenbire köy meydanında ortaya çıkıverir. Mezarlık yakınlarındaki saklandığı yere yiyecek getirmek için yaşamını tehlikeye atan meyhanecinin yakalanıp işkenceden geçirildiğini öğrenmiştir. Dostunu kurtarmak zorundadır. Sanjuro'nu meydanın bir ucundan, toz-duman bulutunun içinden "beliriverdiğini" gören Ushitora'nın adamları, düş gördüklerini sanırlar. Başka bir dünyadan gelmiş gibi ortaya çıkan Sanjuro, *Palto*'nun "önemli kişilerin üstlerini-başlarını parçalayarak eğlenen" kahramanını anımsatmaktadır. Saldırı öylesine hızlı gerçekleşir ki ayrıntıları izleyebilmek bile hemen hemen olanaksızdır: ustaca savurduğu bıçakla Unosuke'nin tabancasını devre dışı bırakan samuray, (mezarlık yakınlarında saklanarak dinlendiği sırada havada uzun yapraklara bıçak atışı eği-

timi yaptığını görmüştük) yıldırım hızıyla Ushitora'nın adamlarının arasına dalarak tümünü yere serer.

Film, westernlerden alışageldiğimiz üzere klasik bir düelloyla değil, Nô tiyatrosuna özgü bir dansla, simgesel bir gömme töreniyle sona erer. Ushitora'nın sığınağından fırlayan gözleri yuvalarından uğramış bir adam, tüm gücüyle boynundaki bir davulu çalarak ölülerle dolu alanda acele bir tur atar, ortadan kaybolur, az sonra tüm göğsü kanlar içinde olarak yeniden belirir, perdenin bir ucundan öbürüne sallanarak yürür ve "sahne"den çekilir. Bu, ipek tüccarı Tokuemon'dur. "Politika"sının yenilgisine dayanamamış ve hara-kiri yapmıştır. Yönetmen filmi, asıl sonunu oluşturan bu çözümlemeden sonra; "wesnert türü"ne özgü bir biçimde bağlar: meyhaneci dostunun bağlarını çözen Sanjuro, cakalı bir tavırla "Artık bu köy de biraz sakin yaşayabilir" der ve omuzlarını silkerek yeni maceralara doğru yola çıkar.

"Bir avuç dolar için"

Kurosawa, *Yojimbo* ile bizlere o güne dek perdede bir eşini daha görmediğimiz eğlenceli bir şiddet parodisi bir açgözlülük ve çıkarcılık eleştirisi sunmaktadır. (Kimilerinin kuşkuyla karşıladıkları hiciv ve şiddet ögelerinin çelişmesi, ender görülür niteliktedir.) Hemen tüm zengin yapıtlarda olduğu gibi *Yojimbo* da batıda gösterime girdiğinde, kimi zaman çok değişken olabilen bir dizi yorumla karşılaştı. Yönetmene, aslında hiç te uygun düşmeyen bir siyasal gözlükten baktığı eleştirisini yakıştıran bazı yorumcular, zorlamalarını filmde bir tür soğuk savaş simgesi görebilecek kadar ötelere götürmüşlerdir. Buna göre, "paralı asker" Sanjuro, biribirlerini yoketmek için fırsat kollayarak bekleyen düşman bloklar karşısında üçüncü Dünyanın yansızlığının kişileşmiş biçimidir. Oysa Kurosawa, ülkesinin "Ya-

kuza"larını düşünmektedir. "Süper-samuray" Sanjuro, Japon yaşamında boy gösteren tüm "mafiosi"lere ve "killer" lara, bunların tüm türevlerine karşı köyü kurtarmak için elinden geleni yapmaktadır.

Amerikan *Time* dergisinin şu yorumu, gerçeğe biraz daha fazla yaklaşmaktadır: "*Yojimbo*, Hollywood westerninin iğneleyici bir eleştirisidir, parodisidir. Kameranın ardında güçlü bir ahlâkçılığın ve yüksek bir dehanın bulunduğu hemen sezinlenebiliyor. Vahşi ve gür soluklu, neşeli anlatımı, Kurosawa'nın çağına diş geçirmekte gerçekten de eşsiz olduğunu göstermektedir." Richie de oldukça yakın bir biçimde, *Tren düdüğünü üç kez çalacak* ile *Yojimbo* ve Amerikan westerni arasında birleşen ve ayrışan bir çok noktayı ortaya koymaktadır. Gary Cooper ile Toshiro Mifune, köyü, kirleten her türlü pislikten "temizlemektedirler"; yalnızca güdüleri ile davranış biçimleri farklıdır. "Ahlâkçı" Cooper'ın acı ifadeli yüzünde, görevinin öneminin bilincindeki bir kişinin trajik görkemi görülmektedir. Buna karşın Mifune, hemen her zaman ahlâk kurallarını bir yana bırakmış, ideal diye nitelenebilecek her türlü davranış biçiminin dışında bir profesyonel gibi davranmaktadır. İşte tartışılabilir olduğu kadar da zengin, yepyeni bir sinema olan "spagetti western"in kökenini oluşturan Kurosawa sinemasının çağdaş görünümü de buradan kaynaklanmaktadır.

Adı değiştirilerek "Samuray meydan okuyor" yapılan *Yojimbo*, İtalyan izleyicilerce pek tutulmamıştır. Ama günün birinde bu film, dikkatli ve uzak görüşlü iki senaryocunun ilgisini çekmiştir: Sergio Corbucci ile Duccio Tessari. Sinemadan çıkınca doğru Sergio Leone adında, bir kaç mitolojik film çekmiş birinin yanına koşarlar ve, "Capranichetta sinemasında oynayan Japon filmini hemen görmelisin; olağanüstü bir öykü. Bundan müthiş bir western çıkabilir" derler. Böylece Leone *Yojimbo*'yu görür ve Corbucci'den, gecikmeksizin bu filmden esinlenmiş bir senaryo yazmalarını ister. O sırada paraca sıkışık olan Corbucci, bu

öneriyi hemen benimser. Filmin bu yeni çevrimi, *"Bir Avuç Dolar İçin"* adını alacaktır. Filmlerinin günün birinde ülke sınırlarını aşacağını düşlemekten bile uzak olan senaristle yönetmen, Kurosawa'nın ve Toho'nun izinlerini almaya gerek görmezler. Müzikleri Leone'nin eski bir sınıf arkadaşı olan Ennio Morricone tarafından yazılan ve amerikalı aktörlerce oynanan (Clint Eastwood tarafından oynanan Sanjuro'nun adı Joe olmuştu!) bu yeni çevrim, filmin gerçek değeriyle hiç te orantılı olmayan, büyük bir başarı elde eder. Yeni film, görsel duyarlıktan (o harikulâde fotağraflar, Myiagawa'nın eseridir), filmin orijinalinde görülen sürekli gerilim ritminden ve Kurosawa'nın çok ince hicvinden yoksundu. Sergio Leone, maceranın aşamalarına sıçramalarında aşırı yapmacıklı kalmış (*Yojimbo*'da bir tek atlı yolculuk bile yoktur; köyün ortasındaki alanın sınırlarından dışarı çıkılmaz), öyküdeki şiddet unsurunu abartmıştır (ne yazık ki *Bir Avuç Dolar İçin*'deki bazı öldürme sahneleri, bütünüyle kopyadır). Telif hakkı hırsızlığından yargılanan ve hüküm giyen yapımcılar, sonuçta ne tuhaftır ki değerli Japon rakiplerinin eserlerinin İtalyan sinema salonlarından kesin olarak uzak kalmasını sağlamışlardır. Kimbilir Kurosawa böylelikle kaç kişiyi zengin etmiştir?...

Zoraki Öğretmen

Yojimbo'nun Japonya'da kazandığı bu görkemli başarıdan sonra yapımcılar böylesine ünlenmiş bir kahramanın maceralarının devamını çekmesi için yönetmene ısrar ederler. Kurosawa başlangıçta biraz çekimser kalır. Kahramanının suratının gençler üzerindeki etkileri onu biraz ürkütmektedir. Bu sırada Kurosawa, iki yıl kadar önce Shugoro Yamamoto'nun yazdığı bir öyküyü anımsar: bundaki samuray rakiplerini kılıcından çok aklını kullanarak altetmektedir.

(Yamamoto aynı zamanda *Kızıl Sakal*'ın ve *Dodes'caden*'in de yazarıdır.) Önce çekim işini bir başkasına devletmeyi düşünen yönetmen, en sonunda Yamamoto'nun öyküsünü Sanjuro/Mifune ölçülerine uygun olarak düzenlemeyi kabul eder. Kurosawa, "Biz senaryoyu yazarken baş rol oyuncusu giderek daha atletik ve kılıç kullanmada daha usta bir hale dönüşmekteydi" diye yazıyor. "Orijinal öyküden yalnızca gülmece özelliği taşıyan kadın ve rehine tiplerini elde tuttuk, geriye kalan kısımlara da değişik hareket ve eylem sahneleri ekledik." Başlangıçtaki bu uzlaşmaya karşın *Kamelyalı Sanjuro* (filmin adı, dayandığı düşüncenin ipuçlarını vermektedir) *Yojimbo*'nun devamı olmayacak, ancak kahramanın kişiliği eleştirel bir açıdan yeniden gözden geçirilecekti. Yeni filmde Sanjuro, *Yojimbo*'nun kahramanının adını, fiziğini ve tiklerini aynen alıyordu: sefil bir yoksul gibi kaşınıyor, dileniyor (ki gerçek bir samuray bunu asla yapmaz) ve iki kişilikli bir oyun oynuyordu. Ama öbüründen bir kaç yaş daha büyüktü. "Otuz yaş" anlamına gelen adını söyledikten sonra "Kırk yaşıma yaklaşıyorum" diyerek yaşla gelen olgunluğu anlatıyordu. Çatışmaları zor yoluyla çözümlemeye alışkın olan kahramanımız, burada önder kişilikli ve değişim sağlayan bir özellik kazanmaktadır. Yönetmen sanki biraz da bu yeni kişilikle alay etmek ister gibi, ona soylu ve hoşgörülü, ama siyasal strateji ve tedbirli olma kurallarından bütünüyle habersiz dokuz samuray adayından oluşan bir grubu gözetme ve eğitme sorumluluğunu yükler. *Sanjuro*'nun özünü, bu genç devrimcilerin atılganlıkları (grup sürekli olarak başını belâya sokmaktadır.) ile bu paralı askerin yöntemleri arasındaki diyalektik çelişki oluşturmaktadır. Kötülüğe karşı amansızca savaşma teması, geri plâna çekilmektedir. Sonuç olarak *Sanjuro* bir *Yojimbo II* değildir, ancak Kurosawa'nın kariyerindeki en açık gülmeceli ilk yapıttır.

Kahramanımızın karışacağı yeni olaylar, küçük bir feodal devletin başkentinde olup biter. Soylu ırktan dokuz genç, başkâhya Kurofuji'nin yozlaşmış ve kokuşmuş yönetime başkaldırmaya karar verirler. Bu amaçla, polis aja-

nı Kikui'nin çevresinde birleşirler. Kikui onların düşüncelerini abartmalı bir hararetle kutlar ve onlara ormandaki küçük ve tek başına bir tapınakta buluşmayı önerir; burası tuzak kurmak için çok elverişli bir yerdir. Ne var ki deneyimsiz gençler böyle bir niyetten kuşkulanmazlar. Gençlerin şansına, tapınakta o gün Sanjuro da bulunmakta ve uyumaktadır. Dokuz ortağın hararetli konuşmalarıyla uyanır, durumu kavrayabilmek için bir süre kulak kabartır. En sonunda bu beklenmedik konuk, görkemli bir esnemeyle varlığını diğerlerine bildirir. Dokuzlumuz, ortaya çıkan bu pejmürde, saç-sakal karışmış, dilenci gibi kaşınan adamı görünce yatışırlar; nasılsa böyle bir tip ajan olamaz. (Daha ilk sahneden itibaren Kurosawa filmin konusunu açar: cübbe giymekle rahip olunmaz, dış görünüşe aldanmamak gerekir. Richie, "Bu iki dirhem-bir çekirdek izci bozmalarıyla bu üstü başı dökülen adam arasındaki çelişki son derece çarpıcıdır" diye yazıyor.) Kahramanımızın dokuzluyu uyarmak için fazla zamanı kalmamıştır ("Bana öyle geliyor ki sizin bu Kikui biraz fazla gözünüzü boyamış... Ah, keşke insanların içlerini de dışları gibi görebilseydik!.."), çünkü koruluk şimdiden silâhlı adamlarla kaynamaya başlamıştır bile. Başka kurtuluş yolu olmadığını gören genç adamlar postlarını pahalıya satmaya karar verirler. Sanjuro ise, "Aptallığın gereği yok, kahramanlık taslamanın sırası değil" diyerek onları döşemenin altına gizlenmeye zorlar. Kikui'nin aynasızlarını tek başına karşılayacaktır.

Sürpriz etkenini iyi kullanarak (onun orada olacağını kimse ummamaktadır) Sanjuro rahatsız edilmiş bir aslan rolü oynar (tapınağa girmeye çalışan iki muhafızı oracıkta tepeleyiverir) ve böylelikle aynasızları tapınağın boş olduğuna "ikna etmeyi" başarır. Sanjuro'nun bu küçük gövde gösterisi, samuray Muroto'nun beğenisini kazanmıştır: bu adamın yapılacak belli bir işi yoksa ileride neden kendi saflarına katılmasın? Kikui'nin bu gibi adamlara her zaman ihtiyacı vardır. Aynasızlar gittikten sonra dokuzlar, saklandıkları yerden ürkmüş köpek yavruları gibi, birbiri

silkerek uzaklaşırken öğrencilerine kendisini izlememelerini, "yoksa sizi öldürürüm" diye söyler. Bundan böyle kendi başlarının çaresine bakacaklardır.

Kahramanlık türünün efsaneleştirilmekten çıkartılışı

"Ultima ratio" gibi bir şiddetin trajik gerekliliği üzerine alaycı bir yergi sunan sinemacı, burada şiddetin tehlikeleri üzerine iyi dokunmuş ve görkemli bir masal kurmaktadır. Otuz yaşlarındaki erkeklere adanmış "erkeksi" bir filmden sonra böylelikle bir de daha bilge kişilere ve çocuklara adadığı "dişi" bir edilginlik sergilemektedir. *Yojimbo*'nun övgüye değer yanları, Kurosawa'nın samuraylar üzerine yapılmış filmlerdeki alışılagelmiş klişe tipleri hicvederek bozuşturması nedeniyle bu tutarlı yapıtın gerçek niteliklerini saptamamızı engellememelidir. İnsancıl bir gerekçeyle kendilerini feda eden "yediler" bir yana bırakılacak olursa, Kurosawa hiç bir zaman samuray kavramını yüceltmemiştir. Tıpkı haydut ve kadın tipleri gibi, Rashômon'daki samuray da bir tutum ve davranış örneği olabilmekten uzaktır. Küçük prenses Yukihime, sadık hizmetkârı Rokurota'ya veliahtı kurtarmak için gözünü kırpmadan kızkardeşini feda ederek gösterdiği insanlıktan yoksunluk dolayısıyla içerlemektedir: *Gizli Kale*'nin yiğit generali, iki köylüyle eşdeğer bir "ahmak"tır. (Filmin orijinal ismi, "Gizli Kalede Üç Ahmak" idi.) "Bushido", samurayın görevini daima yerine getirmesini, efendisine tam bir bağlılık içinde olmasını, üstlerine saygı göstermesini, her zaman cesur olmasını ve ölümle karşılaştığında ikirciklenmemesini gerektirmektedir. Oysa Tadokoro *(Gizli Kale)* ve Sanjuro, küstahça yalanlar söyleyip sözlerine ihanet etmektedirler. Kurosawa samuraylarını Dünya yaşamının gereklerine göre biçimlendirmekte, onları çamurlara bulamakta *(Yedi Sa-*

muray'daki son savaş) ve yararlı işler yapmaya çağırmaktadır. Önemli olan köken değil, insandır: sefih ve ayyaş bir köylü (Kukichiyo) başoyuncu düzeyine yükselebilmektedir *(Yedi Samuray)*. Alain Silver, *The Samurai Films* adlı kitabında, "Onun samurayları hayranlıkları zorlacak yerde anonimliklerini korumaya daha eğilimlidirler; ustalıklarını geliştireceklerine kendilerini dağıtmayı yeğlerler" diye yazmaktadır.

Kahramanlık türünün efsaneleştirilmekten çıkartılmasındaki son aşama, *Yojimbo*'nun adalet sağlayıcısının, bu doğa gücünün bir hanım tarafından kılıcını kınına sokmaya ikna edilmesi ve çiçeklerle iletişim kurmasıdır. Kahraman Mifune'nin kamelyaları toplaması (bu aslında mabeyinciyi kurtaracakları saldırının başlaması için anlaştıkları işarettir) japonlar üzerinde tuhaf bir etki bırakmış olsa gerektir; bu sanki amerikalılara John Wayne'in bahçede çiçek ektiğini göstermek gibi bir şeydir. Ford'un hiç bir zaman cesaret edemediği bir şeyi Kurosawa yapmıştır. Yemyeşil bir bahçede, ırmakta yüzen kamelya buketi sanatçının izleyicilerine verdiği bir mesajdır: çiçeklerin dilini öğreniniz! *Harakiri*'nin yazarı Kobayashi, Kurosawa'nın çizdiği bu yolu izleyecektir.

Yeni yönetici sınıf

Daha önce de belirttiğimiz gibi *Gizli Kale*, yönetmenin kendi yapımevini kurmasına olarak sağlamıştı. Kısa bir özgürlük döneminden yararlanan "Kurosawa Films Production"un yöneticisi, "Toplumsal önem taşıyan" bir film yapmaya karar verdi.

Tam da ekonomik mucizenin yaşandığı yıllardı. Japonya 1960'ta Birleşik Devletler'le bir işbirliği anlaşması imzaladı. Liberal Parti, yeni bir ekonomik plânın yürürlüğe konduğunu ilân ediyordu. Üretim artışının hızla % 1'den % 12'ye yükselmesi öngörülmekteydi. Yeni bir girişimciler kuşağı, her şeye hazır açgözlü adamlar durumu kavradılar. Bu durumda büyük sermayenin yozlaşması üzerine bir filmden daha büyük "toplumsal önem taşıyan" ne olabilirdi? Kurosawa'nın on dokuzuncu filminin kahramanı her türlü kuşkudan uzak bir sanayici beyaz eldivenli bir gangster olacaktı: "Büyük şirketlerin yöneticilik makamlarının ardında gizlenen bazı üst düzey görevlilerinin yapamayacakları pek az şey vardır. Bu insanların maskelerini düşürmek ve büyük sermayenin yozlaşması üzerine bir film yapmak istedim." Kurosawa, "perde arkasındakiler"i suçlayışını daha etkili ve izlenmeye değer kılmak için polisiye film formülünü yeğledi.

Tören

Ahmaklar Huzur İçinde Uyuyor (1960), başkentin büyük

bir otelinin salonlarında verilen görkemli bir törenle açılır. Özenle seçilmiş para babalarının ve politikacıların katıldıkları toplantıda, büyük bir konut yapım şirketinin başkanı olan İwabuchi'nin kızının düğünü yapılmaktadır. Davetsiz oldukları halde gayet kalabalık olarak salonda bulunan gazeteciler sayesinde konuklara ilişkin çok ilginç bazı ayrıntıları öğreniriz. İwabuchi şirketi kısa bir süre önce yeni bir skandala karışmıştır. Olayların akışı, başka sürprizler getirmektedir. Gazeteciler gelmekle çok iyi etmişlerdir. Birdenbire asansörden hiç beklenmeyen bir konuğun, sivil bir müfettişin belirdiğini görürüz. Bir kaç dakikalık özel görüşmeden sonra şirketin muhasebecisi ve aynı zamanda düğün töreninin yürütücüsü olan Wada, görevini meslekdaşı Shirai'ye devrederek, utanç dolu ve yıkılmış bir halde polis müfettişini izlemek zorunda kalır. O anda ağzından, "Böyle de güzel bir günde..." sözcükleri dökülür. Bir gazeteci, iğneleyici bir sesle, "Gerçekten de güzel..." diye lâf atar. Wada'nın tutuklandığı yolundaki bu tatsız haberi İwabuchi ve ortaklarına bildirmek, töreni bundan böyle yürütmek durumunda kalan Shirai'ye düşmektedir. Göze çarpmamak için iki büklüm olan bu umutsuz bakışlı adam, törenin olağan akışını sürdürdüğü salonda, masalar arasında mekik dokumaktadır. Kamera, olaydan haber alan yöneticilerin suratlarındaki anlatımların değişimini teker teker ve en küçük ayrıntısına dek acımasızca izlemektedir. İşlerini karanlıkta yapmaya alışkın olduklarından ve taşıdıkları ünvanların saygınlığı nedeniyle, en acı hapları bile gözlerini kırpmadan yutmak zorundadırlar.

Ama Wanda'nın tutuklanması yalnızca bir girişten başka bir şey değildir. Bir hizmetkârlar ordusu konukların ardında yeralmış, geleneksel şampanyaları patlatmak üzere, yapılacak konuşmayı beklemektedirler. Bu konuşmayı İwabuchi'nin sağ kolu olan Moriyama yapacaktır. Ancak zavallı yardımcı belleğini yitirmiş gibidir: mikrofon karşısında paniğe kapılmış, kan-ter içinde kekelemektedir. Bu bunaltıcı sessizliğin içinden sanki birdenbire bir top patlar; Moriyama ürküntüyle sıçrar: hizmetkârlar, şişelerin man-

tarlarını tam bir uyum içinde, hep birlikte patlatmışlardır. İçkiler dağıtılınca konuklar eski neşelerine biraz olsun geri dönerler. Bir onur konuğu, "Şirketimizle Halk Korporasyon —İwabuchi'nin şirketi— arasındaki dostluğa!" diye kadeh kaldırırken Mendelssohn'un *Düğün Marşı*'nın ilk notaları duyulmaktadır. Üzerine dev bir pastanın yerleştirildiği tekerlekli bir araba, gösterişli bir şekilde getirilir. Ama Shirai daha ilk dilimi geline sunmaya zaman bulamadan salona üzerinde ikinci bir pasta bulunan bir başka araba daha girer. Bu ikinci pastanın hiç te alışılmamış bir biçimi vardır: şirketin yedi katlı idare binasının maketidir. Ne var ki en üst katın pencerelerinden birine kan rengi bir karanfil sokuşturulmuştur —kaygı verici bir ayrıntı—. Çiçeği gören yöneticiler sararırlar. (Gazetecilerden birinden, uzun yıllar önce bina yapılırken Furuya adında bir işçnin en üst katın pencerelerinden birinden düşerek öldüğünü öğreniriz. Bir skandala meydan vermemek için iş intihar diye geçiştirilmiştir.) Yeni tören sorumlusu Shirai bıçağını elinden düşürür, İwabuchi korkunç bir öksürük nöbetine tutulur: boğazına şampanya kaçmıştır.

Hamlet'te Polonius, Gonzagü'nün öldürülmesi sahnesi istenen etkiyi yaratınca "Temsili durdurun!" diye bağırmıştı. Ama buradaki aktörler, sonuna dek sabırla beklemek zorundadırlar. *Hamlet*'teki tacı dalavereyle ele geçiren gâsıp gibi "korkunç bir karabasan"dan söz ederek geri çekilmeleri mümkün değildir. Gazetecilerden biri alayla, "Gerçekten de unutulmaz bir düğün oldu" diye mırıldanır, "Şimdiye dek gördüğüm en ilginç tiyatro bu!"; "...ve bu daha yalnızca bir başlangıç!" diye ekler bir meslekdaşı. Otelin büyük salonlarından yapılan "doğrudan yayın", bu yorumla sona erer. Bu bölüm yalnızca yirmiiki dakika sürmüştür. Biraz da abartarak, yalnızca bu yirmi dakikalık bölümün bile, Oshima'nın *Düğün Töreni*'nin (1971) tümüne bedel olduğunu söyleyebiliriz.

Mükemmel iki tiyatro sahnesi arasındaki çelişki üzerine (giriş holü ile büyük salon) kurulan giriş bölümü, sine-

ma sanatına özgü ince ironinin doruklarına ulaştığı bir başarı çizgisi tutturmaktadır. Çevrelerindeki görüntüyle dalga geçen ve olup bitenleri kamu yararına yorumlayan gazetecilerin aşırı özgür davranışlarından gelen edepsizlikleri, konukların iki yüzlü "incelik ve kibarlıkları"nı acımasızca ortaya sermektedir. Richie, 'bölümün sonunda yalnızca İwabuchi'yle suç ortaklarının kim olduklarını değil, yaptıkları kötülükleri de öğrenmiş oluyoruz" diye yazıyor.

Çok etkin bir sekreter

Sahnelenen bu Hamletvari oyunun örgütleyicisi, kendisinden herkesten az kuşkulanılacak durumdaki damat Nishi'dir. (Bunu ancak filmin üçte ikisi bittikten sonra anlayabiliyoruz.) Geçmişi hiç bilinmemektedir. Kızını vermeden önce onu özel sekreteri olarak çalıştırmış olan İwabuchi, Nishi'yi "çok ihtiyatlı olmasına karşın çok ta etkin biri" olarak tanımaktadır. Bu "yeni yetme" neyin nesidir? Bu, aslında Furuya'nın oğludur. Babasının masum olduğunu, intihar etmediğini belirleyecek olan kanıtları toplayıp anısına saygınlık kazandırmak amacıyla İwabuchi'nin şirketinin kalbine sızmayı başarmıştır. Bu şeytanca tuzağa ikinci bölümde gösterilen giderek yükselen tepkiler ("mousetrap-" *Hamlet*, III, 2, 228. dize) onun kuşkularında haksız olmadığını kanıtlamaktadır: İwabuchi ve Moriyama, sadık işbirlikçileri Shirai ve Wada'nın da suç ortaklıkları ile birlikte, Furuya'nın "intiharının" gerçek sorumlularıdırlar. Adalet arayan oğul, sorumluluklar zincirini en zayıf olan son halkadan başlayarak bir bir çözecektir. Wada, delil bırakmadan onurunu kurtarmak için intihar etmeyi düşünmektedir. Bir yanardağın ağzından içeri atlamayı tasarlamaktadır. Nishi onu, tasarısını uygulamaya geçmeden önce yakalar. İwabuchi'nin uysal yöneticisi, patronunun

sekreterinin gerçek kimliğini bilmediği için hiç bir direniş göstermez. Nishi, Wada'yı işbirliğine zorlamak için ilginç bir deneye sokar: bir otomobilin içine saklanan Wada, masrafları şirket tarafından karşılanan kendi cenaze törenini izler; "ölü"nün ardında bıraktığı bir mektup, intiharının yasal delilini oluşturmaktadır. Çenesini sıkıca tutarak ve böylelikle çalışma arkadaşlarını temize çıkararak oyun sahnesinden çekilen bu sadık hizmetkârının anısına şirketin resmen bir anma töreni düzenlemesi doğaldır. Oysa bu sadık hizmetkâr, Nishi'nin banda aldığı anma törenini dinlemekte ve üstlerinin kendi portresi önünde toplandıklarında arkasından kendisiyle nasıl ahlâksızca alay ettiklerini duyarak öfkeden deliye dönmektedir. Bu ikiyüzlülük gösterisinden çok sarsılan bizim "ölü Mathias Pascal"imizin artık hiç bir kuşkusu kalmamıştır. Nishi ona gerçek kimliğini açıkladığında ve tasarılarından söz ettiğinde, "ölü Wada" işbirliği yapmayı kabul eder.

"Ölü"yü yem olarak kullanan Nishi, Shirai'nin konuşmasını sağlar. (Gece vakti Wada'nın hayaletinin görünmesi, böylesine gergin ve heyecanlı bir filmde bir güldürü unsuru oluşturmaktadır) Shirai'ye uygulanan acımasız yöntem, sinirlerinin harabolmasına yol açar. Konuşmaya zorlamak için Nishi bir gece onu cinayetin işlendiği odaya sokar, sürükleyip bağlar ve pencereden dışarı boşluğa sarkıtır. Hastahanelik olan adam, artık jüri önünde tanıklık yapabilecek durumda değildir. Her şeye yeni baştan başlamak gerekecektir.

Çözümsüz bir bilmece

İşte o zaman kahramanımız derinden sarsılır. Nishi, çizmeyi fazlasıyla aştığının bilincine varmıştır. Shirai'nin sinirlerinin dayanma gücünü hesaba katmadan amansızca yüklenmiş, karısının, masum Yoshiko'nun duygularını

ayaklar altına almıştır (genç kadın kocasının bu anlaşılmaz soğukluğunun ve içine kapanıklığının nedenlerini çözememektedir). Hamlet'imiz çözümsüz bir bilmeceyle karşı karşıyadır. Görevini yerine getirebilmek için 'kötüden intikam almak" zorundadır, ama bu kaçınılmaz olarak kendisinin de "kötülük yapmasını" gerektirmektedir. İnsan olmak ya da olmamak, işte tüm sorun buradadır. *Yojimbo*'daki samuray örneğinde olduğu gibi Nishi'de de sonunda acıma duygusu ağır basar: karısına yakınlaşır ve içini döker. İwabuchi ise bir şeylerden kuşkulanmaktadır. Kızının iyi niyetini kötüye kullanan Makyavelci baba, Nishi'nin Moriyama'yı nereye sakladığını öğrenir ve mükemmel bir cinayet düzenleyerek sekreterini sonsuza dek susturur. Nishi, gazetecilere açıklamalar yapacağı günün sabahında (Moriyama itiraflarda bulunmuş, İwabuchi'nin suçluluğu kanıtlanmışıtr) bir sürat trenine tam hızla çarpan otomobilinin yanmış enkazı içinde ölü olarak bulunur: çok fazla alkol almıştır. Alkolün damarlarına şırınga edildiğini kim kanıtlayabilir? Wada'yı yok etmek ise bir çocuk oyunundan daha basittir, çünkü o hukuk açısından zaten bir ölüdür. Furuya skandalı artık bir daha açılmamak üzere geçmişe gömülmüştür. Sayın başkan artık şöyle rahat bir uyku çekebilecektir. Ama tam bu iyi haberi vermek üzere politikacı bir dostuna telefon ettiği sırada kızı Yoshiko, erkek kardeşi Tatsuko'nun koluna dayanarak odaya girer. Gerçeği öğrendiklerini ve bir daha dönmemek üzere kendisini terketmeye karar verdiklerini bildirmek için gelmişlerdir. Bu beklenmedik gelişme İwabuchi'nin şiddetle sarsılmasına ve inme inmişcesine çökmesine yol açar. Çocuklarının ardından koşup onları geri dönmeye zorlamak üzere odadan fırlamaya hazırlanırken telefon yeniden çalar. Arayan, kendisinin de bağlı bulunduğu, daha yükseklerdeki birisidir ve İwabuchi'ye bir süre tatil yapmasını önermektedir. Sayın başkan insiyaki olarak, çok gülünç bir biçimde, tam bir riyakârlık ve ikiyüzlülük örneği saygı gösterişiyle "efendisinin sesi önünde" iki büklüm, yerlere dek eğilir. Bu, filmin son görüntüsüdür.

İwabuchi'nin önünde saygıyla eğildiği bu gizemli politikacı kimdir? Kurosawa bunu pek açık-seçik olarak göstermeyip üstü kapalı olarak geçer. Yönetmen, "Büyük sermaye ile siyaset adamları arasındaki, neredeyse suç ortaklığına ulaşan işbirliğini ortaya koymalıydım, ama buna cesaret edemedim" diye alçakgönüllülükle itiraf etmektedir. Ama tüm bu ortamın bütünsel bir piramidi tek bir filmle sergilenebilir miydi? Filmde asıl eksik olan sanırız cesaret değil, zaman zaman suçlamalardaki ölçü olsa gerektir. Filmin son dörtte birlik bölümünde özellikle Nishi'ye yazgısal görevini yerine getirmesi için, Horatio'nun Hamlet'e yaptığı gibi yardımcı olmaya çalışan arkadaşı İtakura'yı oynayan aktörün zorlamalı yorumu yüzünden anlatım neredeyse bir melodrama dönüşmektedir. (Eylemli sahneleri çekerken büyük bir titizlik gösteren Kurosawa'nın, Nishi'nin kaçırılışını görüntülemeyip İtakura'ya —oldukça da kötü bir biçimde— anlattırmayı yeğlemesinin nedeni sorulmaya değer.)

Ama bu hatalar, filmin ilk üçte ikilik bölümündeki olağanüstü canlı bir biçimde yansıyan başarıyı hemen hiç etkilememektedir. *Ahmaklar huzur içinde uyuyor* çürümenin ve yozlaşmanın acı bir eleştirisi, güçlülerin adaletsizliklerine ve cezalandırılamayışlarına karşı namuslu ve içten bir başkaldırı çığlığıdır. Uzlaşmaz kişilikleri canlandıran Nishi'nin (Mifune) ve İwabuchi'nin (Mori) portreleri büyük bir canlılıkla çizilmiştir. Kurosawa, kahramanlarının tek boyutlu insanlar gibi görünmemeleri için özel bir özen göstermiştir. Toplum yaşamı içinde bir köpek balığı gibi olması, İwabuchi'nin özel yaşamında müşfik bir baba olmasını engellememektedir. Onu ocak başında yemek yapmaya uğraşırken gören oğlu, "Onun böylesine kalleş olduğunu söyleyebilmek ne kadar da güç!" diyecektir. Nishi'ye gelince, her ne kadar zaman zaman anıştırdığı Hamlet'teki gibi bir insanlık karmaşası içersinde değilse de (ama Richie İwabuchi'yi Claudius'a, Yoshiko'yu Ofelya'ya, İtakura'yı da Horatio'ya benzeştirerek bu kıyaslamayı çok ileri boyutlara dek götürmektedir) çok yönlü ve çelişkiler için-

de bir adalet avcısıdır. "Yalnız babam için değil, bu ahmaklar tarafından öldürülen, zarara uğratılan ve kin ile nefreti bilmeyen tüm zavallılar için döğüşüyorum" demekte, ama hemen arkasından da "yeterince kötü olmaksızın intikam alabilmenin çok güç olduğunu" eklemektedir.

Cennet ve cehennem

Kurosawa'nm "üçlemesinin" üçüncü ve son eseri, konusunu Edward McBain adlı bir Amerikalının *King's Ramsom* adlı yapıtından almıştı. Bu seçimde bir tür "uzlaşma" gören kimileri, bundan "amerikanlaşmış film" diye söz ettiler. Oysa sinemacımız, ana fikri "Üçüncü bir kişiyi tehdit etmek için herhangi bir çocuk ta kaçırılabilir" olan bu romandan yalnızca bir kaç öğe alıp kullanmıştı. Kurosawa, "Japonya'da o zamana dek çocuk kaçırma çok sık görülen ve hemen hemen hiç te cezalandırılmayan bir olaydı. Tuhaf bir rastlantıdır, filmim gösterime çıktıktan hemen sonra ceza yasası değiştirildi" diyor. McBain'in ana fikrini alan yönetmen, doğal olarak onu kişilendirmeye çalıştı: bir kaçırma olayı, kötülüğün irdelenip araştırılması, suç olayının incelenmesi ve insanların yazgılarının ortaklığı ve bütünselliğinin sergilenmesi için gerekli verileri taşıyordu. Böylelikle yönetmen yeni ve çağdaş bir *Suç ve Ceza* uyarlaması arayışına girdi. Sonuç ancak belirli bir ölçüde tatmin ediciydi. *Gökyüzüyle Cahannemin Arasında* (1963) belki de yönetmenin "üçleme"sinin en az orijinal olanıdır.

"Oğlunuz kaçırıldı"

Filmin kahramanı bir ayakkabı sanayicisidir. Uzun ve güç

bir çalışma dönemi geçirip sıfırdan başlayarak kendi kendisini yetiştiren Gondo, yaşamının düşünü gerçekleştirmek ve ayakkabı üretimini yönlendiren Ulusal Ayakkabı Üreticileri Birliği'nin yönetim kuruluna girmek üzeredir. İşin her türlü kişisel doyum yanı bir yana, bu konuma ulaşması ona çok istediği özgürce davranabilme olanağını kazandıracaktır: Kısa zamanda fazla para kazanmayı düşünen bazı hissedarlar, ucuza maledilecek olan düşük nitelikli malları pazara sürmek istemektedirler. (Filmin başında onları Gondo'nun evinde, ateşli bir tartışma esnasında görürüz; patronu kendi politikalarına ikna edemeyen üçlü, her türlü tehdidi yağdırarak çekip giderler.) Gereksindiği parayı bulabilmek için Gondo, Yokohama kentine tepeden bakan olağanüstü güzel villasını ipotek etmek zorunda kalmıştır. Sekreteri cebinde değerli çekle birlikte yola çıkmak üzereyken telefon çalar. Genç bir ses, tehdit edici bir tonla konuşur: "Oğlunuz kaçırıldı; hemen elli milyon yen hazırlayın!" Bu, çok büyük bir rakamdır. Bu kapkaççı ister delinin biri olsun, ister Gondo'ya düşmanlık duyan biri, onu yıkmaya yeminli gibidir.

Kuşkuları, büsbütün inanılmaz gibi gelen ikinci bir telefon konuşmasıyla doğrulanır: kaçırılan çocukta bir yanlışlık olmuş, kapkaççı karanlıkta Gondo'nun oğluyla oyun arkadaşı olan şoförünün oğlunu karıştırmıştır; ama yine de beklentisini yineler ve aynı rakam üzerinde ısrar eder. Oğlu için herşeyi göze alabilecek olan Gondo, bir yabancı için aynı şeyi yapmaya hiç te hazır değildir. Gondo, çocuğu kurtarmak için gerekeni yapması için kendisine yalvaran karısına (oğlu ya da oğlunun okul arkadaşı; biri için yapılacak olan şey, öbürü için neden yapılmasın? "Biz, hepimiz sorumluyuz...") hiç te kolaylıkla çürütülemeyecek olan bir sav ileri sürerek karşı çıkar: "İnsanın kendisini düşünmesi cinayet midir?" Bir başkasının oğlu için iflâs etmek zorunda mıdır? Emirlerini kesinlikle tartışmaya girmeyen bir tonla veren kapkaççının yeniden telefon etmesini beklerken (polisler yerini belirleyemesinler diye çok kısa konuşup kapatmaktadır) gece boyunca çok canlı bir biçimde tartışır-

lar. Mutsuz ve zavallı şoför, oğluna götürmek için hazırladığı bir kazağı göğsünde sıkarak odada adetâ bir otomat gibi dolaşmaktadır. Bir süre sonra tam bir umutsuzluğa kapılıp patronunun ayaklarına kapanır ve hıçkırıklar içinde, fidyeyi ödemesi için yalvarır: "Oğlum ve ben, tüm yaşamımız boyunca sizin için deliler gibi çalışırız..." Gondo, tüm yaşam boyunca çalışmanın ne demek olduğunu iyi bilmektedir, ama herşeye sıfırdan başlamanın nasıl bir özveri olacağını da çok iyi bilmektedir.

Yönetmen, kendi kendisini yoktan vareden bir adamın düştüğü büyük açmazı ve korkunç iç mücadelesini büyük bir titizlik ve incelikle işlemektedir: bir başkasının çocuğunu kurtarabilmek için tüm kişisel doyumlardan vazgeçilebilir mi. Antonioni'nin tiplerinden biri, *Blow-up*'taki fotoğrafçı, "Gerçekleri net görebilmemiz için bize çok güçlü bir deprem gerek" demişti. Şiddetli tartışmalarla geçen bu "beyaz gece"nin sonunda sanayici, yaşamı yeni bir günün ışığında görmek zorunda kalır. Şafak söktüğünde çılgınca bir öfkeyle pencereyi açıp aşağıda uyuyan kenti seyreder (bu birbirinin aynıymış gibi duran konutlardan birinin penceresinden bir çift göz onu izlemektedir) ve sanki bambaşka bir Dünyayı, ayak takımının yaşadığı başka bir evreni ilk kez keşfetmiş gibi olur. Bu, filmin en canalıcı sahnesidir. Odaya dönen Gondo, çevresine yığılanlara kararını açıklar: ödeyecektir. Vicdan sorumluluğu duygusu, kişisel çıkarların doyumundan ağır basmıştır. Tüm paralarını iki valize doldurur (kapkaççının emrettiği gibi), Osaka'ya giden hız trenine biner. Haydut, bundan böyle yapacaklarını yine telefonla bildirecektir.

Bizi elli dakika boyunca aynı odaya kapatıp soluğumuz kesilmiş bir durumda, kahramanının içsel dramına ortak eden Kurosawa, her zaman yaptığı gibi şimdi de eylemin ortasına fırlatır. Son derece aydınlık olarak çekilmiş olan, paranın çok hızlı giden trenden atılması sahnesi, bir dramatik etkinlik ve teknik beceri başeseridir. Gonzo, iki valizi tuvaletin penceresinden fırlatmadan önce, "Bunların

içinde benim tüm bir yaşamım yatıyor" diye mırıldanır. (Kapkaççı, paranın teslim edileceği yer olarak, sivil polislerle dolu olabilecek olan hız treninin duramayacağı bir noktayı saptamıştır.) Daha sonra musluğu açar ve kafasını suyun altına sokar. Bir gecede tüm bir yaşamının buharlaşıp uçmasının düşünü yaşamıştır. (Bu gözalıcı sahneyi gördükten sonra Kurosawa'nın, tüm eylemin düşsel bir tren üzerinde geçeceği bir tasarıya, *The Runaway Train*'e gösterdiği büyük ilgiyi daha iyi anlıyoruz.)

Suç ve Ceza

Tıpkı *Kuduz Köpek*'te olduğu gibi, yönetmen filmin ikinci yarısında suçlunun kişiliğini açıklığa kavuşturmaya uğraşır. Gondo birdenbire sahneden çekilir. (Soylu davranışından çok etkilenen kamuoyunun baskılarına karşın şirketteki yerinden olduğunu biliyoruz. Kurosawa'nın sunduğu tüm "kahramanlar" gibi Gondo da yenilgiye boyun eğmez: başını yerden kaldırır ve sanki yeniden başlamış gibi, yeni bir atılımla savaşıma girer.) "Kuduz Köpek", Takeuchi adında bir tıp öğrencisidir. Kentin kenar mahallelerindeki derme-çatma bir evin çatı katında kalmaktadır. Perdede ilk belirişi, çok etkileyici bir sahnedir. Koltuğunun altında bir sürü gazeteyle evine dönen kapkaççının (kaygılanılacak bir şey yoktur: polis halâ bir ipucundan yoksun, el yordamıyla çabalamaktadır) silueti, *Sarhoş Melek*'tekini anıştıran bir pis su birikintisinde yansır. Bu gecekondu çocuğunun öyküsünü yavaş yavaş öğreniriz. *Suç ve Ceza*'nın kahramanı gibi Takeuchi de bayağı bir katil değildir. Başkaldırısının simgesel bir değerinin olması için kurbanını kılı kırk yararcasına bir titizlikle seçmiştir. Öğrenci Raskolnikov yaşlı tefeciyi, üstün insan olarak erkinliğini ve gücünü kanıtlayabilmek için öldürmüştü. Sırf bi-

risini yıkmış olma zevkini tatmin etmek için hiç tanımadığı bir yabancıyı iflâs ettiren Takeuchi de, tıpkı Raskolnikov gibi büyük bir soğukkanlılık ve uyanık bir kararlılıkla, çocuğu kaçırmasına yardımcı olan, fakat uyuşturucusuz kaldıkları takdirde fidye parasından kullanmaya yeltenecekleri bildiren suç ortaklarını, iki uyuşturucu tutkununu gözünü kırpmadan ortadan kaldıracaktır. Genç öğrenci, suç ortaklarına vereceği dozun öldürücülüğünden emin olmak için önce esrarkeşler mahallesinden bulacağı bir başka uyuşturucu tutkununu denek olarak kullanacaktır. Bu mahalledeki nefes kesici gezintinin görüntüleri, Dante'nin cehenneminin sinemaya o güne dek görülmüş en mükemmel uyarlamasıdır.

Son sahneye geçilmeden önce film ne yazık ki bu çağdaş Raskolnikov'un kişiliğini tam olarak açıklığa kavuşturamamaktadır. "Gerilim"in dayattığı sınırlılık, tüm film boyunca etkilerini hissettirmektedir. Büyük bir titizlikle ve belki de aşırı, alışılagelmemiş bir gayretkeşlikle yürütülen polis soruşturması (eşsiz bir detektif olan müfettiş Tokuro'nun yönettiği bu polisler her zaman böylesine etkin çalışırlar mı?) kapkaççının izinde giderek derinleştirilecektir. Kurosawa sanki suçlularının kişiliklerinden fazlasıyla etkilenir gibidir; ama ustası Dostoyevski'nin romanlarının tersine, onun filmlerinin kahramanları hiç bir zaman olumsuz tipler değildir (Bunun istisnası *Örümceğin Şatosu*'dur, ama onun senaryosu da Shakespeare'in imzasını taşımaktadır). Yönetmen savlarını, ne denli karanlık görünürlerse görünsünler, yine de aslında olumlu ve aydınlık kişiler aracılığıyla ileri sürmektedir.

Son sahnede celâtla kurbanının hapishanedeki görüşme odasında karşılaşmalarına tanık oluruz. Yakalanan ve hüküm giyen Takeuchi, Gondo ile görüşmek için ısrar etmiştir. Ziyaretçisine o her zamanki utanmazlığıyla, "Beni burada bir kaç saat sonra öldürecekler; bunu öğrendiğinize sevindiniz mi?" diye sorar. Gonzo, "Birbirimizden böylesine nefret etmemiz gerektiğini düşünmenize yol açan

neden nedir?" diye karşılar. Takeuchi önce kaçamaklı bir sesle, "Bilmem..." der, "kışın buz tutan, yazın ateş gibi yanan penceremden gördüğüm o tepenin üzerindeki eviniz hep bana cennet gibi gelirdi. Yukarıya baka baka ondan nefret etmeye başladım. Bu kin, benim tek varoluş nedenim oldu. Sizin gibi bir adamı bir anda hiçe çevirmenin keskin zevkini keşfettim..." Genç adam sakin bir sesle konuşmayı sürdürmek için kendisini zorlamaktadır. "Sizi buraya ne sevginizi kazanmak için, ne de özürlerimi sunmak için çağırdım" diye sürdürür; "Yalnızca ölümü umursamadığımı bilmenizi istedim. Cehenneme gitmek ise umurumda bile değil. Tüm yaşamım bir cehennemdi zaten..." Ustaca bir yansıma oyunuyla Gondo'nun gölgesi duvara, Takeuchi'ninkinin yanına yansır. Kenar mahallelerin ve seçkin semtlerin iki kurbanı, yanyana, sanki simgesel olarak rolleri değişir gibidirler; bunlar *Kuduz Köpek*'teki hırsız gibi, bir madalyonun iki yüzüdür.Gardiyanlar genç adamı hücresine götürmek istediklerinde (isteri krizine tutulmuşçasına parmaklıklara saldırır, çılgınca haykırmaktadır) sırtı dönük görülen ziyaretçi hareketsiz, bitkin bir şekilde olduğu yerde kalır, kendisiyle cellâdının arasına demir parmaklıklar gıcırtılarla iner. Bu, kuşkusuz bir filmi "sona erdirmek" için ilginç bir yoldur. Filmin kahramanının tüm kuşkuları ve kaygıları bizim omuzlarımıza biner. Öğrencinin yerinde olsaydık, biz neler yapardık?

Esrarkeşler mahallesindeki insanı allak-bullak eden gezinti ve final sahnesi, ahlâki bir irdelemeyle (birinci ve üçüncü bölümler) polis soruşturması arasında gidip gelen bu belki de biraz fazla ihtiraslı filmde en göze çarpan örnek sahneler olarak anılabilirler. Teknik olarak gözkamaştırıcı olan ara bölüm ise biraz yama gibi sırıtmaktadır. *Kuduz Köpek*'te kurban polis olduğu için yönetmen suçlunun yakalanmasına yönelik çabaları büyük bir titizlikle izlemek durumunda kalmıştı. Bu filmde ise kentin ağırlıklı ve öncelikli bir rolü vardır. Kendine özgü bir tür başoyuncu gibidir. Ne var ki kent 1949 Tokyo'su gibi görkemli ve unsurları açısından zengin değildir. Senaryodaki tüm bu ye-

tersizlik ve sınırlılıklarına karşın *Gökyüzüyle Cehennemin Arasında,* salt o sıralarda insan kaçırma olaylarının moda haline gelmesinden değil, özgün nitelikleri ve anlatımıyla Kurosawa'nın en güncel yapıtlarından birisi olarak belirmektedir.

Doktor kızıl sakalın kliniği

Yönetmen, samurayları konu alan üç film ve iki "gerilim" den sonra yeniden "ayak takımı"nın dünyasına dalar. *Ayak Takımı*'nda olduğu gibi *Kızıl Sakal*'da da öykünün çerçevesini XIX. yy.'ın başlarındaki yoksulluk ve sefalet ortamı çizmektedir. Bunu izleyen film olan *Dodes'caden*'de öykünün merkezini oluşturacak olan sefalet ve sefiller, bir tür "yoksulluk üçlemesi"nin oluşmasına yol açacaktır. Üçlemenin diğer iki ayağının tersine, *Kızıl Sakal*'da öykünün asıl başoyuncuları bir toplumu oluşturan bireyler değil, bir usta *(doktor Kızıl Sakal)* ile çırağı (Yasumoto), yani iki bireydir. *Sugata Sanshiro*'da filmin odağını çırak oluştururken, burada ise tam tersine usta öne çıkmaktadır.

Öykü, kentteki iyileştirilmesi olanaksız hastaların ve umutsuz vakaların kabul edildikleri öncü nitelikli bir karantinada, bir "yoksullar kliniği"nde geçer. Doktor Kızıl Sakal, demirden bir yumrukla yönettiği bu kliniğin ruhu gibidir. Hastalıklara karşı inatçı bir savaşım veren, onun toplumsal ve ahlâki kökenini ortaya çıkarmaya kararlı, katı ve aman vermeyen bir kişiliği vardır. Özverisi ve yılmamasıyla, her türlü güçlüğün üstesinden gelir. Salon ve koridorlardaki "çürük meyva kokusu" ("sefaletin kokusu"), genç stajyer Yasumoto'nun yüreğini kaldırır. Gelecekte parlak bir saray doktoru kariyerine aday olan Yasumoto, o dönem koşullarına göre büyük bir ayrıcalık sağlayarak Hollanda okuluna göre tıp eğitimi sürdürme olanaklarını bulabilmiştir. Bu gururlu ve aksi öğrenci, yaş, karakter, oluşum biçimi ve özlemleri bakımından bu katı ustayla tam

bir çelişki içersindedir. Yasumoto sık sık meydan okurcasına inat eder, görevini savsaklar, çok kaba bulduğu alçakgönüllü hastabakıcı kılığını giymemekte diretir, iş arkadaşlarıyla birlikte yemek yemekten kaçınır. Kendini beğenmişlik ve deneyimsizlik yüzünden başına gelecek olan dertler, bu genç asiyi yola getirmeye yetecektir. Burada en anlamlı ve öğretici bölümleri ele almakla yetiniyoruz.

Yöneticisinin emirlerine kulak asmayan, onun öğütlerini dinlemeyen Yasumoto, özel gözetim altındaki genç ve çok güzel bir hastanın, geçmişinde bir çok cinayet bulunan olağanüstü çekici bir kadının etkisine kapılarak kendinden geçer. Kurbanının direncini ustaca bir hünerle sıfıra indiren bu şeytan, ona bir saç iğnesiyle öldürücü darbesini vurmaya hazırlandığı sırada Kızıl Sakal odaya dalar. (Bu baştan çıkarma sahnesi, anlatımındaki güçlülük ve güzellik açısından son derece etkileyicidir. Deli tanımlamalarındaki ustalığı bilinen Kurosawa, cinsel istek uyandırma konusunda da çok başarılı olabildiğini kanıtlamaktadır.) Bu dikbaşlı genci cezalandırmak isteyen Kızıl Sakal onu güç bir ameliyata katılmaya zorlar, *görüntü gerçekten de dayanılmaz* bir korkunçluktadır. Fışkıran kanların görüntüsüne ve uyuşturulmadan ameliyat edilen hastanın kıvranmalarına dayanamayan Yasumoto düşüp bayılır. Doktor Kızıl Sakal, yine aynı düşüncelerle çömezini ölüm döşeğindeki hastaların başına nöbete yollar ve öğüt verircesine ekler: "Bir insanın yaşamının son anları kutsaldır."

Horlananlar ile aşağılananlar

Genç çömez yeterince hazır hale geldiğinde (günün birinde o her zaman ısrarla giydiği süslü kimonosunu değil, "kaba" önlüğünü giymiştir) ustası onu güç bir göreve yollar: kendisini acımasızca kullanan korkunç bir genelev patro-

nunun pençelerinden kurtarılan 15 yaşındaki genç bir şizofren kızı (Otoyo) tedavi edecektir. Çok küçük yaşta olağanüstü felâketlere uğramış olan bu genç "vahşi hayvan"ın çevresine ördüğü saldırganlık duvarında bir gedik açabilmek, başarı umudu pek olmayan bir girişimdir. Ne var ki genç doktor ateşli bir hastalığa yakalanıp yatağa düşünce ve kızın yardımına ihtiyaç duyunca, genç hasta (Otoyo) yeniden "konuşmaya" ve yaşama karşı güven duymaya başlar. Truffaut'nun *Vahşi Çocuk* adlı filminin sanki bir ön habercisi olan bu güzel öykü, *Horlananlar ile Aşağılananlar*'ın yazarına da yol gösterecektir: Otoyo, adetâ Nelli'nin *(Vahşi Çocuk*'taki kahraman -Ç.N.-) manevi kardeşi gibidir. Bu "İyilik Meleği"ni sunarken Kurosawa neredeyse bütünüyle kadınsı bir yumuşaklık ve duygusallık sergilemektedir.

Öğrencisine güvenerek, böylesine zor bir görevi veren doktor *Kızıl Sakal,* ileriye yönelik başka bir amaç gütmektedir. Kendisinden çok daha kapalı ve ters bir öğrenciye öğretmenlik yapmak durumunda kalan Yasumoto (roller değişmiştir) eskiden yapmış olduğu ahmaklıkların bilincine böylelikle varabilmiştir. Hastalığı atlatıp ayağa kalktığında, doktor Kızıl Sakal'ın kaba ve katı tutumunun ardında gizli olan tüm insancıllık hazinelerini keşfeden genç adam artık yepyeni bir insan haline gelmiştir. Bu diktatör *tavırlı adam, giderek genç doktorun hiç bir zaman bırakamayacağı* bir modele dönüşecektir.

Filmin son bölümü, kliniğin kilerinden yemek çalarken yakalanan sekiz yaşlarındaki Chobo ile Otoyo arasında kurulan tuhaf dostluğu anlatmaktadır. Chobo (beş yıl sonra çevrilecek olan *Dodes'caden*'deki tramvaydaki çocuk rolünü de aynı oyuncu yorumlayacaktır), benzeri olan diğerleri gibi bir "piçkurusu" değildir. Çok yoksul ve kalabalık ailesinin geçimini sağlamak zorunluluğu karşısında, bu yumuşak görünüşlü ve kurnaz "küçük sıçan" (bu onun lakabıdır) yaşından umulamayacak bir olgunlukla savaşmaktadır. Bu iki genç suçortağının gizli konuşmalarını bah-

çedeki güneşliklerin ardına saklanarak dinleyen Yasumoto, gözyaşlarını güçlükle tutar. Otoyo'nun "küçük sıçan"ı doğru yola sokma çabaları, hiç beklenmedik bir sonuç verir. Sırdaşının kendisine yönelik umutlarını boşa çıkarmak istemeyen Chobo, günün birinde büyük bir tasarı hazırlayarak uygular: tüm ailesini de, kendisiyle birlikte zehirler. "Böylelikle artık hiç açlık çekmeyeceklerdir." Ne var ki yine de her şey iyi sonuçlanacaktır.

Stajını tamamlayan Yasumoto, zengin bir samurayın kızıyla evlenir. Ailesinin kendi yerine karısını seçmesine karşılık, o da kendi yapacağı kariyeri seçecektir: açık yürekliliği, cesareti ve çıkarlarını düşünmeyeceği bir idealizmi benimsemiş olarak doktor Kızıl Sakal'ın kliniğinde çalışmayı sürdürür. Kurosawa, "izleyicilerin de aynı yeğlemeyi yapmalarını isterdim" diyor. "Çok daha fazla Yasumoto'muz olsaydı, Japonya düşünsel açıdan yoksul ve çıkarcı bir ülke olmaktan kurtulabilirdi."

Yetersiz bir psikanalist

Filmde, çok uyumlu bir biçimde iç içe geçen iki tema bulunmaktadır: fiziki ve ahlâki sefalete karşı savaşım (burada, *Sarhoş Melek*'te olduğundan çok daha fazla biribirinden ayrılamaz bir biçimde tanımlanmıştır) ve yaşamı yönlendirme (bu kez üç tane "çömez" vardır: Yasumoto, Otoyo ve Chobo). Yasumoto'nun ve öğrencisi Otoyo'nun çifte başkalaşmaları, inandırıcılıklarından hiç bir şey yitirmiyor; nitekim bu, filmin en esin dolu bölümüdür. Buna karşın, doktor Kızıl Sakal'ın portresi zihinlerde bazı soru işaretleri bırakmaktadır: buradaki yorumuyla Mifune, *Sarhoş Melek*'teki doktor Sanada'dan çok, adalet dağıtan samuray Sanjuro'nun insancıl kişiliğine yaklaşmaktadır. Kızıl Sakalda, Sanada gibi hastalıklara ve onlara neden olan

koşullara yani sefalete ve cehalete karşı amansız bir savaş açmıştır (üstelik daha genç ve daha enerjiktir). Onun bireyci davranışı önceden kararlaştırılmış bir tavır değil, kaçınılmaz bir gerekliliktir. Yönetmen, acı bir sesle, "hiç bir politikacı hiç bir zaman sefaleti ve cehaleti ortadan kaldıracak bir yasa önermemiştir" diyor. Politikacıların uzağında kalmayı yeğledikleri sorunları göğüslemeye kararlı olan doktor *Kızıl Sakal*, amaçlarını gerçekleştirebilmek için kullanabileceği tüm araçları zorlamaktadır. Kliniğinin gereksindiği akçalı kaynakları sağlayabilmek için varsıl tüccarların kapılarını çalar, verebilecek durumdaki müşterilerinden fazla para sızdırmanın yollarını bulur (aşırı beslenmeden yakınan "kötü zengin"e yaptığı ziyaret çok başarılı biçimde filme alınmıştır: doktor tam bir sahtekârlıkla müşterisinin olağanüstü zengin yemek listesindeki tüm lezzetli yiyecekleri yasaklar, bu arada yastıkların üzerine uzanmış olan zavallı adam umutsuz ve yalvaran bakışlarla onu süzmektedir). Ama beri yandan Kızıl Sakal, yeri geldiğinde zor kullanmaktan da çekinmeyecektir: Otoyo'yu genelev patronunun fuhuş zindanından kurtarmak için karate tekniklerini tüm incelikleriyle sergiler ve tüm pezevenkleri ustalıkla haklar.

İzleyicilerin coşku duymalarına yol açan bu tür davranışlar, kişiliğinin en yeni ve gizemli bileşimi olan iyi bir dinleyici olma özelliğinin geri plânda kalmasına yol açmıştır. Aç üç çocuk annesi olan genç kadının hıçkırıklarla boğularak uzu uzadıya anlattıklarını dinlerken Kızıl Sakal tam bir yetersiz psikanalist gibi hareketsiz, katılımsız ve dikkatle kalakalır. "Tipi böyle yönlendirmek istememiştim" diye yakındı yönetmen, "ama ne yazık ki Mifune bir türlü lâf anlamak istemedi. O, kendi kafasındaki tipi canlandırmakta ısrar etti; bu da zaafları ve korkuları tanımayan, ve ne yazık ki bu nedenle de insancıllıktan uzak bir kahramandı. Onun kahramanca, kaya gibi katı ve ödün vermez yorumu, çizmesini istediğim kişiliği saptırdı. Bir Japon atasözü, adam olabilmek için yaşamın tüm yengilerinin ve bozgunlarının deneyiminden geçmek gerekir der.

Bence *Kızıl Sakal*, aydınlığın ve karanlığın bileşiminden oluşan, ortalama bir insan olmalıydı; inandırıcı olabilmek için bazı hatalar da yapmalıydı. Ama Mifune beni dinlemek istemedi. Ben de bundan böyle onunla bir daha birlikte çalışmamaya karar verdim. Bir oyuncu kendi öz kişiliğini oynamaya başladımı, bence artık her şey bitmiştir." Böylece yönetmen ile en ünlü oyuncusu arasındaki bağlar, başladıklarından tam on yedi film sonra bütünüyle kopmuş oldu. Mifune'nin anlatımını bilemeyiz ama, Yasumoto'yu, Otoyo'yu, Chobo'yu, mutfaklarda uğraşan kadınları, yani her yanlarından insancıllık fışkıran bu tiplemeleri gördükten sonra, öykünün en uzlaşılmaz ve anlaşılmaz kişisinin başroldeki kahramanı olmasına hayıflanmamak elde değil.

Mifune bu "ayıplı başeser"in asıl sorumlusu olsa bile, yönetmenin de bazı hataları olduğunu söylemeliyiz. Altmış yaşının eşiğine gelmiş olan Kurosawa, "izleyicilerin bakmak ve dikkatle görmek zorunda kalacakları kadar mükemmel ve olağanüstü bir film" yapmayı tasarlıyordu. Oysa başeserler hiç bir zaman bu tür tasarımların ürünü olamazlar. Gerçi *Kızıl Sakal*'da gerçekten de her şey mükemmeldir: dönemin dekorları, en ince ayrıntılarına dek titizlikle çalışılarak hazırlanmış, görüntüler ise neredeyse kılı kırk yararcasına bir titizlik ve özenle gerçekleştirilmişti. Aynı gözlemleri son kerte görkemli müzik yorumu için de söyleyebiliriz: Haydn'dan (94. senfoni) ve Beethoven'dan (9. senfoni) esinlenerek hazırlanmıştı. Filmin hayli uzun olduğunu gözönünde bulunduran Kurosawa, iki "zaman" arasında müzikli bir ara geçiş koymayı da öngörmüştü. Böylesine çılgınca bir çalışma düzeniyle geçen iki buçuk yıllık sürenin sonunda yönetmenin "tüm enerjisinin boşalması" (kendi sözleridir) nedeniyle uzunca bir hastahane dinlenmesine mecbur kalışında pek te şaşırtıcı bir şey yoktur. Acaba bu görkemli mükemmellikler gösterisi neden izleyicide heyecandan çok, hayranlık uyandırmaktadır? Yönetmen, tüm sanat eserlerinin yapımında rastlantıların oy-

nadığı önemli rolü unutmuş gibi görünüyor. Üzerlerinde çok daha az çalışılmış, daha az tumturaklı, ama çok daha canlı olan yapıtlarındaki sadeliği, yergiyi ve ateşliliği arayıp hayıflanmamak elde değil.

Öz yaşamda bir kesinti

Uzun bir film olmasına ve konusunun çekiciliğine karşın *Kızıl Sakal* (kimileri onu "ahlâk el kitabı" olarak tanımlamışlardı), yapımı için harcanan paraları çıkartabilecek ölçüde büyük bir gişe başarısı kazanamadı. Eleştirmenlerin hemen tümünde yarattığı büyük heyecan onların "maestro" ile barışmalarına neden olduysa da uzlaşmazlığından ve aşırı mükemmeliyetçiliğinden tedirgin olan yapımcılar "imparator"a sırt çevirdiler. Eylemsiz kalmak istemeyen Kurosawa, uzun bir süredir kendisini sürekli davet eden Amerikalı yapımcılara yöneldi ve 1966-1969 yılları arasında üç değişik tasarım üzerinde çalıştı. Bunlardan ilki, general Custer'ın anısına yapılmak istenen bir filmdi. Amerikalı yapımcılar Mifune'yı kızılderili şefi rolünde görmek istediler, ama Mifune buna karşı koyunca tasarı çabucak suya düştü. Oysa John Ford'a olan hayranlığını hiç saklamayan Kurosawa'nın, *Fort Apache*'ın yaratıcısıyla rekabetini görmek, son kerte ilginç olabilirdi.

Kurosawa'mn ikinci Amerika tasarısı, Chicago'da geçen bir olayı konu alan, *The Runaway Train* adlı üç bölümlük bir kurguydu. Bir yük treni, üstünde üç adam bulunduğu halde, kondüktörsüz (bilinmeyen bir nedenle intihar etmiştir) olarak kentin içinden saatte yüzotuz kilometre hızla geçer. Film, bu hayalet trenin çılgınca koşusunun nasıl durdurulacağını işleyecekti. Kurosawa bu işi başarabilmek için her zamanki alışageldiği ekibinin (yaklaşık yirmi kişi) kendisine katılmasını istedi, ama yapımcı Levine yalnızca Japon bir tercüman tutmaktan ötesini kabul etme-

yince bu tasarı da çabucak battı. Kurosawa'nın Darryl Zanuck'la ilişkileri ise büsbütün dramatik bir gelişme gösterdi. Tüm engeller aşılınca, *Tora Tora Tora* tasarısı (Pearl Harbour baskını öncesindeki olayların tarihsel bir derlemesi) sonuçlanacak gibi görünüyordu. En sonunda çekim başladı, ama topu topu bir hafta kadar sonra Kurosawa'nın tüm yetkileri elinden alındı: *En Uzun Gün*'ün yapımcısı, "Bu adam deli!" diyordu. Ama bu üzücü olaylara tanık olanlardan birisi, "Asıl Kurosawa'yı kendisi deli etti" diye düzeltecektir. Amerikalı yapımcıyı asıl ilgilendiren şey Kurosawa'nın pasifik savaşının kökeni hakkındaki anlayışı değil, çalışma yöntemlerindeki acımasız katılıktı.

Amerika deneyi büyük bir düş kırıklığıyla sonuçlanırken Japonya cephesinde de hiç bir ışık görünmüyordu. Hemen aynı güçlüklerle yüzyüze gelmiş olan bazı yönetmen arkadaşlarıyla görüşen Kurosawa, şu sonuca vardı: kendi yapım şirketini kurmaktan başka hiç bir çözüm yoktur! Şirketin adı da gayet anlamlı bir biçimde "Dört Süvariler" olacaktı. Altmışlı yıllar Japon sinemasının "dört büyükler"inin (Kurosawa, Kinoshita, İchikawa ve Kobayashi) uygulamaya koydukları ilk tasarımın adı *Dodes'caden* idi ve yönetim görevi "imparator"a verilmişti.

Sanayideki büyüme patlamasının Japonları zevkten mestettiği bir dönemde, en debdebeli günlerini yaşayan Tokyo'nun gecekondu mahalleleri üzerine bir film yapmak, aşırı cüretli olduğu gibi neredeyse intihar anlamına bile gelebilirdi. Nitekim bu yeni yapım şirketinin ilk ve tek filminin açık yenilgisi, yönetmenlerin sinemasını yapmak gibi soylu bir ilkeden yola çıkan dört süvarinin darmadağın olmalarına yol açtı.

Büyük ekonomik gelişme dönemindeki yoksulluğu masalsı ve yatıştırıcı bir anlatımla sergilemeyi amaçlayan film, izleyicilerin tepkisizce bakmalarını bekler gibiydi. *Dodes' caden*, bir "Tokyo mucizesi" olarak kurgulanmamıştı. Başarısızlık, yönetmeni derin bir çöküntüye uğrattı. Yapımcıların uyguladıkları siyasal soyutlanmadan kaynaklanan bu moral bozukluğunun üzerine bir de ancak çok geç veri-

lebilmiş bir karar yüzünden başlangıcından bir yıl sonra geçirdiği bir ameliyatla atlattığı gizemli bir hastalıktan kıvranan Kurosawa, neredeyse yaşama bağlılığını yitirmişti. 1971'de sinema dünyası, "imparator"un intihar girişiminde bulunduğu haberiyle allak-bullak oldu. Acaba Kurosawa da ağabeyinin felsefesinin nihilist etkilerine mi kapılmıştı? Bunu söyleyebilmek güç, çünkü yönetmen, bu "kesinti"den söz etmeyi pek sevmiyor. Ama her ne nedenle olursa olsun, Kurosawa'nın intiharının Akutagawa, Kawabata ve Mishima gibi sanatçıların intiharlarıyla karıştırılmaması gerekir. *Ameliyat*, *Dersou Ouzala*'daki canlılık ve yaşam doluluktan da görebileceğimiz gibi yönetmenimizdeki her türlü kötümserliği tüm izleriyle birlikte ortadan kaldıracaktır. Biz de bu bölümü, bu intihar olayının yalnızca basit bir "özyaşam kesintisi" olduğunu söyleyerek bağlayabiliriz.

Tokyo gecekonduları

Kızıl Sakal gibi *Dodes'caden*'de Japonya'nın en kenara itilmiş sınıfının yaşantısına ve duygularına şaşırtıcı bir dikkat ve özenle eğilen çağdaş yazar Shugoro Yamamoto'nun bir kitabından (*Güneşsiz Mahalle*) esinlenmişti. Bu kitabı oluşturan onbeş öykü, değişik zamanlarda geçmekteydi. Kurosawa bunlardan sekizini seçti ve olayı dünyanın en çok kirlenmiş başkentinin (gerçekte ve aynı zamanda da simgesel olarak deniz seviyesinin altındaki) en az gelişmiş mahallesine ve günümüze uyarladı. Bu kenar mahallenin insanları, yaşayageldikleri zindanlardan çıktıklarında sanki görünmez bir duvara çarpmış gibi olmaktaydılar. *Dodes'caden*'in bu cüzamlıları, tahta parçalarından ve oluklu saçlardan yapılmış köhne barakalarının eşiklerinden demir yığınlarının ve çöp dağlarının oluşturduğu bir görüntüyü yazgılarıymışcasına izleyerek yaşamaktadırlar. Ne bir tek yeşillik parçası, ne de ufukta seçilen bir ağacın gölgesi vardı... Zavatti'nin Milano mucizesi'ndeki gecekonduları ile Pasolini'nin *Lanetlikler, İğrençler* ve *Kötü Yürekliler*'i ile *Dodes'caden* arasında, filmlerin geçtiği yüzelli yıllık arayı geriye doğru bir sıçrayışta aşan trajik bir akış bulabilmekteyiz. (Scola, umutsuzluğu en yoğun biçimde işlediği filmini, *Dodes'caden*'den altı yıl sonra çevirdi; bu iki yapıt arasında yapılacak bir karşılaştırma çok ilginç olabilirdi.) Böylesi bir çevre kirlenmesi sorununa karşı yaşamayı başarabilen bu zavallılar için yeşil diye bir şey yoktur, doğa-diye bir kavramdan söz etmek anlamsızdır.

"Sefaletin" bu görüntüsü gibi, onu görüntüleyen sine-

macının gözleri de bu ortamda yaşayan insanları gördükçe giderek daha trajik ve daha karamsar bir bakış kazanmıştır. Kurosawa bu insanları sanki Rokubei'nin düşkünler evindekilerle kardeşleştirir gibidir; buna karşın yine de bu teneke kentin insanlarına karşı belli bir bağımsız izleyici ve gözlemci bakışını korumayı da başarmaktadır. *Dodes'caden* artık yanılabilecek noktaları çok gerilerde bırakmış, altmışına erişmiş bir yönetmenin uyarı çığlığıdır. Bu filmin *Yaşamak* filminin yaratıcısının sinematografik vasiyeti olduğunu düşünürsek, tüylerimiz diken diken olacaktır. Yaşanılan hüzünlü "yeni zamanlar", bu insancıl yönetmenin inançlarının ve düşlerinin üzerine yoğun kuşku bulutları yığmış olsa gerek...

Deliliğe övgü

Osen, Okayo (iki genç gecekondu mahallesi kızı), hırsız Sutekichi ve ayyaş aktör, daha iyi bir Dünyayı düşlüyorlardı. *Dodes'caden*'de kendisini düş kurma lüksüne lâyık görenler (yani Serseri ve Rokuchan) gerçek birer delidirler. Oğlu ile birlikte bir araba leşinin içinde yaşayan Serseri günlerini gülen dağların üzerinde yükselen "yüzme havuzlu evler" düşleriyle geçirmektedir. Ama ortak ihtiyaçlarını karşılamak için her akşam kente inip sigara izmaritleri toplayan ve lokanta mutfaklarından yemek artıkları dilenen oğlunun —kokmuş bir balıktan— zehirlenerek ölmesine karşı kayıtsız kalır. (Filmin dağıtımcıları, olağanüstü katı buldukları bu sahneyi kırpmak isterler, ama Kurosawa, "Hayır, olamaz; işte bugünkü Japonya budur" diye karşı koyar. "Ekonomik mucize böyle sürüp gidemez, çünkü yalnızca ahlâki çöküntüye ve adaletsizliğe dayanmaktadır.") Rokuchan'ın deliliği ise daha tehlikesizdir. Anasıyla birlikte oturduğu yıkıntıların yakınlarından geçen

tramvaylarla birlikte büyüyen bu onbeş yaşındaki "kaçık", en sonunda tramvay sürücüsü olmaya karar verir. Sabahtan akşama dek tramvay tekerleklerinin rayların kesişme noktalarında çıkardıkları sesin taklidi olan "Dodes'caden, dodes'caden" seslerine ayak uydurarak bu sefil gecekondu mahallesinin köstebek yuvasını andıran sokaklarında düşsel bir tramvayı sürüp gitmektedir. Gerçekle düşleri birbirlerine karıştıran bu tatlı kaçık, kendisini neredeyse yıldızlar arasında uçan Méliès vâri bir kozmonot sanışıyla, Kusorawa'nın yaratıcılığını olanca saydamlığıyla yansıtmaktadır. (Rokuchan'ın düşsel gezileri, *Hoşgörüsüzlük*'te olduğu gibi, değişik yapılı bölümlerin biribirleriyle ritmik bir biçimde içiçe geçerek kaynaşmalarını sağlamakta ve gerçek bir "kakma ustası" becerisiyle "örülmelerine" olanak vermektedir.)

Gecekondularda yaşayanlar için alkol, *Ayak Takımı*'ndaki insanlık dışı yaratıklar için olduğu gibi, en ucuz "kaçış" yolu olmak durumundadır: yeğeninin yanına sığınmış olan adam ile evlerine düzenli olarak sarhoş dönen iki işçi, iyi birer komşu olarak sık sık barakalarını ve karılarını değiş-tokuş etmektedirler. Ama burada kökten bir başkalık gözlemleriz: düşkünler evinin neşeyle kadeh tokuşturan sakinleri için saki neredeyse bir tür ilâçtı; burada ise tekil bir kusur, bir yargılama ve lânetleme sözkonusudur. (amca yeğenine saldırır, korkunç bir öfkeyle elindeki samuray kılıcını sallayarak barakaların arasında kovalar).

Bay Hei (karısının ihaneti yüzünden çıldıran eski bir iş adamı) ve Katsuko (amcasına bakabilmek için gece-gündüz demeden çalışan genç kız), yazgılarının acımasız sillelerine dayanabilmek için sonsuz bir suskunluğa gömülmeyi yeğlemişlerdir. Karısı pişman olarak evine geri döndüğünde Hei onu görmezlikten gelir ve boş gözlerle, makina gibi düzenli hareketlerle rengârenk paçavralar haline getirmek için ufak ufak parçaladığı kumaş kırpıntılarını didiklemeyi sürdürür. O artık, kulübesinin önündeki kurumuş ağaç gövdesi gibi ölü bir yaratıktır. Çocuğunu düşürmek için (çalışırken yorgunluktan bitkin düşüp kâğıt çiçek-

lerin üzerinde uyuya kaldığı bir sırada amcası tarafından ırzına geçilerek gebe kalmıştır) çabalarken bir tür çılgınlık krizine yakalanan Katsuko, kendisine o zamana dek biraz olsun yakınlık göstermiş olan tek kişiyi, gezginci satıcı Okabe'yi öldürmeye kalkışır. Daha sonra da ondan özür dileyerek kendisini terkedebileceği düşüncesine katlanamadığını itiraf edecektir.

Bilgeliğe övgü

Dodes'caden trajik bir filmdir, ama umutsuz olduğu söylenemez. Bu güneşsiz mahallede alkoliklerin, şizofrenlerin, az ya da çok tehlikeli kaçıkların yanısıra dengelerini ve bilgeliklerini koruyabilmeyi başarmış "sakin insanlar" da bulunmaktadır. Mahallenin tiplerinden biri, "İnsanlara yüklenmeyiniz, her insan varlığı saygıya lâyıktır" der. Altın kalpli, ama biraz erkeksi tavırlı karısını eleştirmeye kalkışan üç işyeri arkadaşına küçük memur Shima'nın verdiği unutulmaz dersin anlamı da budur. Adamcık üç konuğunu şaşkına çevirerek (kendisini duygulu ve içli bir kılıbığa benzeten gülünç tiklerle) suçlayıcısına yüklenir ve evliliğinin olumlu yönlerini birer birer sıralar. Anlatımı öylesine inandırıcıdır ki suçlayan hemen geri çekilmek zorunda kalır özür dilemeye koyulur. O zaman ev sahibi sanki hiç bir şey olmamış gibi konuklarına saki sunar.

Gecekonduların öteki "sakin adamı", Tamba adında yaşlı bir zanaatkârdır. Tamba hiç farkettirmeden, büyük bir olgunluk ve ince bir ironiyle tam bir denge unsuru görevi yürütmektedir (tıpkı Gorki'nin gezgincisi gibi). "Yorulmuş olmalısın, sana yardımcı olabilir miyim?" Soylu bir dinginlikle söylenen bu sözler karşısında tüm komşulara dehşet saçan azılı adam süt dökmüş kediye döner, kılıcını indirir ve tam bir bozgun içersinde, yıkıntı kulübesi-

ne döner. Ölmesine yardımcı olması için yalvaran zavallı ve umutsuz bir yaşlı adama Tamba öldürücü bir zehir diye basit bir müshil karıştırdığı bir bardak su verir, ama az sonra hilesi amacına ulaşır: ölümüne topu topu bir kaç saniye kaldığını hisseden yaşlı adam birdenbire yaşamanın anlamını ve zevkini anımsar ve "katilinin" boğazına sarılarak etkili bir panzehir isteyerek yalvarır. Bundan başka, evine gece gizlice girip yanlışlıkla yararlı aletlerinin kutusunu çalan hırsıza bilerek ve isteyerek tüm biriktirdiği paraları sunar, ama ondan bir dahaki sefere "kapıdan girmesini" ve kendisini görmeye gelmesini ister.

Ayak Takımı'nın en büyük başarısı tonlamadaki üstün başarıdan ve yorumcuların eşine ender rastlanır uyumundan ileri gelmekteydi. *Dodes'caden*'de ise oyuncuların yorumu zaman zaman gerçek dışı bir boyut kazanıyor: her iki sarhoş ve Serseri, oldukça yüksek bir tempoda oynuyorlar. Birbirinden ayrı sekiz öyküyü seçen yönetmen (oysa *Hoşgörüsüzlük*'te dramatik bir kreşendo ritminde örgülenmiş yalnızca dört öykü vardı) doğrusal iletişimi sık sık anlatılarla keserek izleyicilerin dikkatini ve sabrını oldukça güç bir sınava sokmuştur. Dağıtımcıların yönetmene dayattıkları kırpmalar da (başlangıçtaki iki saat yirmi dakika yerine sonuçta yalnızca iki saat) kuşkusuz esastan bir şeyler koparıp götürmüştür. Öykülerin her birini teker teker kısaltmak yerine Kurosawa pekalâ en az başarılı olan öyküsünü toptan da çıkarabilirdi: örneğin sarhoşlarınki, Serserininki ya da bir çocuk yuvasının iyi yürekli manevi babası Riotaro'nunki tümden ayıklanabilirdi. *Dodes'caden*' daki en dikkati çeken özellik, bazı portrelerdeki üstün başarılar (Rokuchan, Hei, Tamba, Shima) ile renklerdeki dışavurumcu arayışın özgün biçimselliğidir. Yaklaşık yirmi yıl boyunca renkli film çevirmeyi reddeden yönetmen (görüntülemede ayrıntıları en ince bir özenle saptamaya tutkun olan Kurosawa, henüz emekleme çağında olan renkli film tekniğiyle arzu edeceği sonuca ulaşamamaktan kaygılanmıştır), artık onu bir ressam ustalığıyla kullanmaktadır. Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'de yaptığı gibi Kurosawa da de-

korun her santimetrekaresini; elbiseleri, kulübeleri, çöp yığınlarını ve geri plândaki fonları tek tek boyamıştır. Elde ettiği sonuçlar yer yer ve zaman zaman büyüleyicidir. Kırmızı, sarı ve siyahın kontrastları içki sarhoşluğunu, yeşille kahverenginin karışımı ise zehirlenmiş çocuğun can çekişmesini anlamlandırıyor. Ne var ki sanatçı gerçek anlamda ilk renkli filminin Kagemusha olduğunu belirtmektedir.

Tayga adamı

1972'de Tokyo'ya doğru birlikte yolculuk yaptıkları bir sırada, Rus sinemacı Gerasimov, Kurosawa'ya "Neden film yapmak için bize gelmiyorsun?" diye sorar. *Dodes'caden* başarısızlığı, yapımcıların sırt çevirmesi ve hastalık, ünlü yönetmeni suskunluğa gömmüştür. Kendisine açık çek veren Rus yapımcıların sunduğu güvenceler ile Rus kültürü üzerine varolan engin kültürü, Kurosawa'nın ortak yapımların genellikle pek başarılı olamayışına ve tehlikelerine yönelik kuşkularını aşmasına yardımcı olur. Ruslara çevirmeyi düşündüğü filmin konusunu söylediğinde karşılaştığı olağanüstü hoşnutluklarından şaşkına döner. Sanatçının aklına, gençliğinde okuduğu Rus gezgini Vladimir Arseniev'in iki anı kitabı gelmiştir *(Oussouri'nin Ülkesinde* ve *Dersou Ouzala); Arseniev*'in Sibirya'daki taygalarda 1902'de ve 1907'de yaptığı gezilerde tanıdığı moğol avcı Dersou'nun olağanüstü bilgeliğinden ve insancıllığından çok derinden etkilenmiştir. Dersou, ideal bir "hoca"dır, "usta"dır.

Yaşlı bir vahşi ile genç bir kâşif, ürkütücü ve bâkir bir manzara içersinde, rüzgârlar gibi özgürce, başını —sonunu bilemedikleri bir yolculuğa çıkarlar (Ford, "Bundan daha güzel şey olamaz" diyecektir), biribirlerini tanımayı öğrenirler, karşılıklı olarak yaşamlarını kurtarırlar ve en sonunda bir daha kopamamacasına kaynaşır, kenetlenirler: birinci sınıf bir western dizisi için harikulâde bir konu!.. Hiç kuşkusuz Kurosawa *Dersou Ouzala*'yı beyaz perdeye 1940'larda getirmiş olsaydı, olağanüstü güzel bir macera

filmi yapmış olacaktı. Oysa 1971'lerde sinemacımızı en çok ilgilendiren konular artık maceralar değil, insanoğlunun düşünsel yapısı ve insanlığın yaşamötesiydi. Tayganın içlerine doğru yapılan bu iki yolculuktaki maceraları anlatan bu kronik, giderek insanoğlunun anlamlı yaşaması için vazgeçilmez önkoşul olan insan-doğa ilişkisindeki uyumluluğun keşfini amaçlayan bir ilk keşif gezisi güncesine dönüşecektir. Tarihsel bir bilgeliğin mirasçısı olan bir vahşi, bizlere gerçekten öğretici bir rehberlik, bir önderlik yapacaktır. Alışılagelmiş usta-çömez ilişkileri, bu filmde o güne dek eşi görülmemiş ayrıntılarla zenginleşecektir. Soylu ırka mensup bir kâşif olan Arseniev, boyu bir pigmeden birazcık daha uzun olan, çarpık bacaklarının üzerinde sallanarak yürüyen ve hiç te "usta" havalarına bürünmeyen doğulu bir vahşiden alçak gönüllülük, dayanışma ve bilgelik dersleri alır. Arseniev'deki başkalaşım, Dersou'nun olağanüstü doğal sadeliğini büsbütün inandırıcı kılmaktadır. (Müzik bilgini ve oyuncu Maxime Munzuk'un doğal ve sıcacık yorumu sayesinde Dersou, Kurosawa'nın sunduğu "usta"lar arasında en inandırıcı ve en unutulmaz yeri almıştır.)

Daha ilk karşılaşmalarında Arseniev, bu moğol avcının kişiliğinden fışkıran bilgeliğinden etkilenir. Karanlık ve yoğun bir gecedir. Küçük Rus asker topluluğu, ateşin etrafında çepeçevre uyumaktadır. Gezi önderinin not defterine yazdığına göre alevlerin yansımaları gece manzarasını "Walpurgis Geceleri" gibi gerçeküstü bir dekora dönüştürmektedir. Gezdiği yerlerin büyüleyici güzelliğinden etkilenen yüzbaşı bir türlü uykuya dalamaz (burada etkileyici bir müzik eşlik etmektedir). Sanki gizemli bir randevu beklentisi içinde gibidir. Birdenbire karanlığın içinden kuru bir dalın çatırtısı duyulur. Acaba çevrede vahşi hayvanlar mı vardır? Askerler ayağa fırlayarak silâhlarına sarılır ve her olasılığa karşı uyanık, beklerler. Bir ses, "Ateş etmeyin!" diye bağırır, bir an sonra da ufak tefek bir moğol avcı karanlıkların içinden çıkagelir. Kaybolmuştur, açtır ve bu ıssız topraklarda başka insanların da bulundu-

ğunu görmek, ona bir tür yanılsama gibi gelmiştir. Ateşin önüne oturur, piposunu yakar ve alevleri izleyerek sessizliğe dalar. Birdenbire ateşin içinden yarısı yanmış bir odun parçası alır ve uzağa doğru fırlatırken, "Homurdanmayı kes!" diye kükrer. Doğa ile söyleşen bu vahşi adam yüzbaşının ilgisini çeker ve bir kaç soru ile onu açmaya çalışır: — "Adın ne?" — "Dersou Ouzala." — "Kaç yaşındasın?" — "Bilmem, uzun süredir yaşıyorum işte..." Avcının gözleri sürekli ateşe dikilir. — "Nerede oturuyorsun?" — "Evim yok... Tayga'da bir kulübe yaparım, sonra da sanki orası evimmiş gibi otururum." — "Ailen yok mu?" — "Çiçek hastalığı karımı da, çocuklarımı da götürdü." — "Nasıl yaşıyorsun?" — "Avcıyım... Burada yaşamak için yapılabilecek başka bir şey yoktur." Yabancı adamın engin sükûnetinden etkilenen yüzbaşının kuşkuları dağılır ve ona yolculuğu kendileriyle birlikte sürdürmesini önerir. Onlara rehberlik ederken bir yandan da avlanmayı sürdürebilecektir. Dersou hemencecik kabul eder. Gecenin içinden gelen bu orman adamının varlığı onlara yalnızca taygada yönlerini bulmaya yardımcı olmakla kalmayacak, en tehlikeli ve bilinmedik engellerin aşılmasını (Dersou en küçük bir izi ve en küçük bir sesi bile tanıyabilmektedir) sağlayacağı gibi, tüm gizlerini en ince ayrıntılarına dek bildiği doğa yasalarını da öğretecektir.

"Sizin gözleriniz görmüyor"

Arseniev ve Dersou, bir kış günü çevrede keşif gezisi yaparlarken çok uzaklara açılmışlardır. Yol arkadaşlarının kendilerini bekledikleri kamp yerine dönmek istediklerinde büyük bir şaşkınlıkla rüzgârın donmuş göldeki buz üzerinde bıraktıkları tüm izleri silmiş olduğunu farkederler. Sonsuz kanalların oluşturduğu çözümsüz lâbirent içinde yollarını bulmak için yaptıkları sayısız girişim sonuçsuz

kalır; soğuktan donarak ölmek istemiyorlarsa, büsbütün gecikmeden geceyi geçirebilecekleri bir sığınak yapmaktan başka çözüm yolu yoktur. Ortalıkta ağaç diye bir şey yoktur ve buzun içine bir oyuk kazmak ta olanaksızdır, ama doğa onları büsbütün çözümsüz de bırakmamıştır. Dersou şaşmaz sağduyusuyla kurtarıcı bir çözüm bulur: karanlığa ve rüzgârın kudurmuşça esmesine (solukları, dondurucu rüzgârın ıslıklarına karışmaktadır) karşın iki adam bu çorak arazide salınıp duran kamışları çılgınca bir hızla toplayıp adeta bir iglo biçiminde kümelerler. Yazgı arkadaşı yorgunluktan bayılarak kendini bilmez bir halde yere yığıldığında, Dersou onu sert kuzey rüzgârından korumak için ilerideki tepenin kuytusuna sürükler. Kamış koparan adamları yakın ve genel plânlar halinde ardarda görüntüleyen yönetmen, bu epik yaşama savaşını son derece ustaca bir biçimde, neredeyse bir orkestra yönetir gibi yönlendirmektedir. Yüzbaşı uyandığında günün ilk ışınlarının bu saz iglonun aralıklarından sızdığını görür. Arseniev inanamayan bakışlarla, yaşamını kurtaran bu dost insanı derinlemesine süzer. Başka koşullar altında da (çok hızlı akan bir ırmağı salla geçerlerken) yüzbaşı, dostunun söylediklerini yerine getirerek onun yaşamını kurtaracaktır.

Dersou tayganın güç ve katı okulunda yalnızca, duyuları uyanık olarak yaşamayı öğrenmekle kalmamış, Dostoyevski'nin "zekânın temeli" diye adlandırdığı evrenin özüne bakışını da genişletip geliştirmiştir. "Çocuksunuz siz, sizin gözleriniz görmüyor" der, Arseniev'in askerlerine yumuşak bir sesle. Bu görmesini bilen adamın gözünde dünya, kendisinin de "vazgeçilmez bir parçası" olarak yaşadığı, bütünüyle canlı bir organizmadır. Dersou'nun, kendisini doğaya bağlayan kutsal bir biyolojik bağ, fiziki bir varoluş anlayışı vardır. (Filmin başardığı mucize de bu anlayışı bizlere arılık ve heyecan yaratıcılık açısından eşi-benzeri olmayan görüntülerle sunmasından başka bir şey değildir.) Bu iyi yürekli "ilkel"e göre bu canlı doğayı oluşturan unsurlardan sis "yeryüzünün soluk alıp vermesi", don "ya-

şam yedeği", güneş "en önemli canlı, çünkü o olmasa her şey ölürdü" ve ateş ile su da "çok güçlü canlı"lardır. Ona göre her şey yaşamaktadır, her şeyin bir ruhu vardır. Hattâ Dersou'ya göre bastonu bile canlıdır: "Bu adam bunca yıldır bana eşlik etti!" Arseniev Dersou'nun mezarının başına taş yerine bu sadık yol arkadaşını diktiğinde, onun adeta sadık bir köpek gibi, yaşamının sonuna dek sahibinin başında dikili, bekleyeceği izlenimine kapılırız. Avcının ruhu, onun sayesinde "yükseklerde, dağların dorukların-da uçan" bir kartal gibi ormanlarda dönüp dolaşabilecektir. (Filmi çok katı bulan yapımcıların diretmesi yüzünden sonuna eklenen kazak şarkısının sözleridir.)

Doğanın, yaşayan büyük organizmanın kendine özgü kuralları vardır. Dersou onlara neredeyse tapınırcasına uyar, çünkü bu kurallara her karşı gelişin büyük bir saldırı olacağını ve neredeyse bir tür "intihar" anlamına geleceğini düşünmektedir. Zorunluluğun dayatması sonucunda avcı olan Dersou, yalnızca bir tek hayvana ateş etmektedir. "Tüm hayvanları öldürürsek, sonra neyle besleniriz?" Tüketimin, çıkar peşinde koşmanın ve karmakarışıklığın mantığa sığmaz mantığı, onda hiç bir etki uyandırmamakta, yankı bulmamaktadır. Arseniev'in askerleri iple bağladıkları bir şişeyi atış hedefi olarak kullandıklarında Dersou öfkeyle karşı çıkar: "O şişeyi neden kırıyorsunuz?" Sıra kendisine geldiğinde ipi özenle keser ve şişeyi sırt torbasına koyar. Dersou, gelecek için kaygılanan bir yaradılıştadır. Bir yemek sonunda askerlerden birinin bir parça eti umursamazlıkla ateşe fırlattığını gördüğünde, kınayan bir sesle, "ormanda porsuklar, kunduzlar ve gelincikler var; tümü de aç!" der. Bu küçük et parçası birinin işine yarayabilecektir: Dersou onu ateşten çıkarır ve bir çalının dibine atar. Geceyi geçirdikleri bir kulübeden ayrılmadan önce yüzbaşıya iki parça ağaç kabuğu uzatarak şöyle der: "Buraya biraz pirinç, tuz ve kibrit bırakın; bizden sonra gelen olursa yiyecek bir şeyler bulup yaşamını kurtarabilsin..."

Canlı ya da cansız tüm nesnelere derin saygı, insanlara derin saygı. Günün birinde kırk yıldır taygada inzivaya

çekilmiş yaşlı bir adama rastlarlar. Bu münzevi yaşam onu çok çekingen ve kaygılı bir adam haline getirmiştir, öyle ki yüzbaşı kendisine yiyecek bir şeyler verdiğinde, dokunmaya bile cesaret edemez. Kulübesinin önüne oturmuş, bakışları zaman kavramından yoksun, öylece boşluğu izlemektedir. Dersou, "Dokunmayınız ona" der, "Şimdi derinlere daldı. O, evini ve çiçekler açan bahçesini görüyor."

Yıpranmış denge

Dersou, Arseniev'in askerlerine, "Tüm hayvanları öldürürsek, sonra neyle besleniriz?" demişti. Evrensel olarak doğadaki tüm canlılardan yana olan anlayış biçimiyle çok tutarlı davranan Dersou, çinlilerin üstünkörü hazırladıkları tuzaklara yakalanan karacaları salıverir. Onları uzaktan izleyen bir kaplanı görünce de uzaklaşması için yalvarır: "Taygada yeterince yer yok mu? Neden bizi izliyorsun? Dikkatli ol lütfen, uzaklaşmazsan askerler seni öldürecekler!" Ozan François d'Assise de kuşlara böyle seslenmişti. Avcının gözünde kaplan, tayganın ruhunun canlı simgesidir; ondan neredeyse tanrıdan korkarcasına çekinir. Ne var ki günün birinde grup, bir "Amba" kaplanıyla karşılaşır. Yırtıcı hayvan onlara saldırıp üzerlerine sıçrayınca Dersou hiç istememesine karşın ateş etmek zorunda kalır ve hayvanı ağır biçimde yaralar. Bu gerçi kendini savunma güdüsünden kaynaklanan bir davranıştır, ama Dersou'nun bambaşka bir adalet anlayışı vardır. Tehlikeyi böylesine ustaca savuşturduğu için gururlanacağına, tüfeğini yere fırlatıp ellerini yüzüne kapatır, korku ve umutsuzluk içinde evrensel uyumu bozan hatasını itiraf eder: "Amba'yı öldürdüm! Şimdi orman tanrısı beni öldürmek için başka Amba'lar gönderecek! Dersou, bu olayda gizemli bir uyarının izlerini sezmektedir. Doğanın düzenini bozduğu için kendisi de ölüme hüküm giymiştir. Eskiden son derece keş-

kin olan gözlerinin giderek bulanık görmeye başlaması üzerine aslında tümüyle yaşlılığa bağlı olan bu olguyu tayga tanrısının intikamı olarak yorumlar: uykusuz geceleri boyunca, bu tanrının çadırının çevresinde dolaştığını hissedecektir.

Onun her geçen gün biraz daha çöktüğünü gören Arseniev, Kabarovsk'a gelip yerleşmesini önerir. Ama fazla düzenli ve katı kurallı bir kent yaşamı (ne ateş edebilecek, ne odun kesebilecek, ne de çadırını açık gökyüzünün altına dilediğince kurabilecektir) Dersou'ya sanki kafese kapatılmış bir ayı gibi, derin bir bunalım vermektedir. Nitekim sonunda Arseniev onun kendi doğal ortamına, taygaya dönmesine istemeyerek te olsa rıza göstermek zorunda kalır. Vedalaşırken yüzbaşı dostuna çok kaliteli, nefis bir tüfek armağan eder ("Gözlerin iyi görmeseler bile, bununla her zaman her attığını vurabilirsin!") Ama bir süre sonra Arseniev, bir kimliğin belirlenmesi için karakola çağırılır. Cebinde onun kartını taşıyan kimliği belirsiz biri taygada ölü olarak bulunmuştur; besbelli ki birisi onu, değerli tüfeğini çalabilmek için öldürmüştür. "İyi yürekli vahşi", insanoğlunun açgözlülüğü yüzünden öldürülmüştür. Donmuş toprakta bir çukur açabilmek için iki mezarcı birden uğraşırken memurun aceleyle sorduğu alışılagelmiş bazı soruları yanıtlayan Arseniev, bakışları dostunun rastgele bir örtüyle sarılmış cansız gövdesine dikili, çok üzgün bir sesle, makina gibi kupkuru bir sesle konuşabilmektedir. Bu acı tören bitince dostunun gezginci bastonunu yerden alır ve mezarının başucuna diker: ağzından bir soluk gibi, "Dersou!" adı dökülür. Bu olağanüstü yoğun duygulu sahne, görsel plânda bir dizi soyut görüntülerle tamamlanır: fonda kar manzarası, yakın plânda ise asânın ucundaki çatal dev boyutlarda belirir. Arseniev aynı yere bir kaç yıl sonra geldiğinde dostunun mezarının ve oradaki sedir ağaçlarının yok olduğunu görerek hüzünlenecektir: oraya yeni kurulacak bir köye alan temizlenirken mezar da, ulu sedir ağaçları da ortadan kaldırılmışlardır.

Yüce bir yaşlı adamın vasiyeti

Bir öğretinin öyküsü, görkemli bir ekoloji şiiri ve izleyiciyi tutkun eden bir macera filmi olan *Dersou Ouzala*, belki de Kurasawa'nın gerçekleştirdiği en "tuhaf" (aslında ilk bakışta bu filmi onun kariyerinin neresine yerleştirmek gerektiğini saptayabilmek hiç te kolay değildir), ama aynı zamanda da en duru, en güçlü anlatımlı ve en etkileyici filmlerinden biridir. *Dodes'caden*'in boğucu ve bunaltıcı gecekondu ortamından bir sıçrayışta Oussouri'nin uçsuz-bucaksız sonsuzluğuna geçerek kendisine çok elverişli bir nesnel yaratı olanağı veren bir tip bulan Kurosawa, böylelikle bireysel yalnızlıkçılık (solipsizm -Ç.N.) eğiliminden kurtulabilmiş ve sonunda yaşamla barışarak yüce bir yaşlı adamın vasiyet-filmini gerçekleştirebilmiştir. Kurosawa, daha önce çevirdiği diğer yapıtlarında da manzaraları canlandırmaktaki yetenekleri konusunda yeterli bir ön fikir vermişti. Burada ise doğa artık kişilerin ruhsal durumlarının bir yansıması gibi belirmemektedir. Flaherty ve Dovjenko'yu mükemmel sindiren sanatçı bizlere tayganın ruhunu vermekte, onun solumasının büyüsünü ve gizemini hissettirmekte, ama bunların yanısıra onun çığlıklarını ve acımasızlığını da yaşatmaktadır (donmuş gölün üzerindeki olağanüstü fırtına sahnesi, özellikle anımsanmaya değer). Jean-louis Bory, "Güzel duygular üzerine kurulmuş büyük bir film pek ender görülebilir. Engin, dingin, tüm alışılageimiş kalıpların dışında diyebileceğimiz bu film insanı adeta bir gençlik banyosu gibi tazeliyor" diye yazıyor (ki, "güzel" ve "iyi" duyguları biribirinden titizlikle ayırmaya her zaman özen gösterir). Giono'nun deyişiyle, "*Dersou Ouzala* bir dünya şarkısıdır: gözkamaştırıcı bir doğanın Kurosawa tarafından mükemmel bir biçimde sunulan uzun ve gür sesli şiiridir (...) Elbette ki bu dünya şarkısı, kardeşlik insancıllığının şarkısına dönüşmektedir".

Hemen her şeyin "siyasal" olmak zorunda kaldığı bir dönemde kimileri sanatçıyı insan-doğa ilişkilerinde siya-

sal bir mesaj vermemekle ve sonuç olarak ta "diyalektik sıçramalara hiç yükselmeyen, çocuklara hitabeden, nostaljik bir film" yapmış olmakla suçlamışlardır. Yaşayan her şeyle halâ uyum içinde yaşanabileceğini ve yaşamanın da zorunlu olduğunu somut bir biçimde göstermek, bizleri toprak anamıza bağlayan göbek bağını yeniden keşfetmek acaba yeterince kendine özgü bir siyasal mesaj ve diyalektik fikir değilmi? *Özgürlük Hayaleti*'nin yazarı olan bir başka saygıdeğer yaşlı adam, bize "bugün siyasal sorun artık ikinci plânda kaldı. Yapılması gereken ilk devrim, ekolojik düzene yönelmelidir" diyordu. Kurosawa, Louis Bunuel'in öngördüğü devrime yanıtını *Dodes'caden* (negatif yüz) ve *Dersou Ouzala* (pozitif yüz) ile, kendisine özgü ve elbette ki ozanca bir biçimde vermiştir; yoksa elbette ki ideolog ya da ahlâkçı bir anlayışla değil... Film bir Oscar yağmuruna tutulmuş, Ruslardan, Amerikalılardan ve İtalyanlardan da hakettiği saygıyı görmüştür.

Takeda klanının gözkamaştırıcı çöküşü

Sibirya'daki iki yıllık sürgün yaşamından sonra Kurosawa yeniden yapımcıların aradığı yönetmenler arasındaki yerini aldı. Altmışbeş yaşındaki sinemacı, yeğlediği senaryolara yöneldi: Dostoyevski ve Shakespeare. *Ölüler Evinden Anılar*'ı sinemaya uyarlamak, normal süreli bir filmde o kadar çok kişiyi canlandırmanın olanaksızlığı düşünülürse, gerçekleştirilemez bir girişim gibi görünüyordu. Yapım sorunları nedeniyle Kurosawa *Kral Lear*'in uyarlamasından (*Ran*, "İsyan") da vazgeçmek zorunda kaldı. Shakespeare, sinema için çok pahalı bir kaynaktı. Ne var ki özenle hazırlanmış bir tasarının düşlerinden kurtulmak ta kolay değildi. Sinemacının imgeleminde bundan böyle yalnızca *Ran*'ın geçeceği XVI Yüzyıl vardı.

Feodal Japonya'nın debdebeli ve çalkantılı bu en canlı ve özgür dönemi, bu konuda bir film yapmayı öteden beri düşleyen Kurosawa'yı büyülüyordu. Temel fikri bir tarih kitabında okuduğu küçük bir öyküden almıştı. XVI. Yüzyılın ikinci yarısında yaşamış aydın bir general olan Shingen Takedanın (Ulusal birleşmenin ateşli yandaşları olan Nobunaga Oda ve Yeiasu Tokugawa'nın en korkulu rakipleri), yerine bir 'Kagemusha" (gölge-savaşçı) geçirmek yoluyla ölümünü iki yıl süreyle gizli tutmak gibi güç bir iş nasıl başarılmıştı. Ona bu kadar benzeyen kişi kimdi? Sonradan ona ne olmuştu? Shingen'in ölümünden iki yıl sonra, hakkı olan mirası alamayan oğlu Katsuyori ne-

den Takeda'nın tüm birliklerinin bir katliam sonucu yok olmalarına yol açmıştı? (1575 yılındaki büyük kıyımda tüm bir ordu —generalleri de dahil— telef olmuştu) Önemli bir bölümü gerçeğe dayanan *Kagemusha* öyküsü aracılığıyla sanatçı başka hiç bir biçimde betimleyemeyeceği bir yüzyıla eğilecek ve Japon tarihinin en gizemli savaşını aydınlatmaya çalışacaktı.

Kaybolan efendinin gölgesi

Kagemusha çok klâsik bir yapıya dayanıyor: bir giriş, üç bölüm (her bölüm ayrı bir başoyuncuya ayrılmış: Shingen, "Kagemusha", Katsuyori) ve sonuç. Zamandışı olaylara özgü değişim isteksizliği içinde, Shingen ile benzerinin biricik karşılaşmalarına tanık olduktan sonra birdenbire tarihin derinliklerine dalıveriyoruz. Shingen'in birlikleri tarafından korunan Noda şatosu, su ikmal yollarının kesilmesi sonucunda teslim olmak üzeredir. Bir ulak, iyi haberi Takeda'nın kurmayına ulaştırabilmek için yılan gibi kıvrılan bir merdivenden adeta uçarak iner. Danseder gibi, çevik ve hafif, gömülmemiş ölüler ve uyuyakalmış askerler arasında zikzaklar çizerek bir yol izler ve geçtiği yerlerde umut titreşimleri yaratır: bu, savaşın acımasızca sınadığı askerler için şafağın yeniden sökmesidir, cehennemin sonudur. Yazgının cilvesi bu ya, Shingen kör bir ateş sonucu ağır yaralanır. "Efendi", ölmeden önce son arzularını söyler: ölümü gizli tutulmalı, Takeda'ların sonu olabilecek yanlış hareketler yapılmamalıdır. Aynı gece, ölenin kardeşi Nobukado, Shingen'in tıpatıp benzeri birini klânın ileri gelenlerine göstererek herşeyi alabildiğine karmakarışık eder: bu önceleri ölüme mahkûm edilmiş, sonra da "efendi"ye olan olağanüstü benzerliği sayesinde affedilmiş bir hırsızdır. Bu eski mahkûmu bekleyen görev çok ağırdır. Bu sert, sinirli ve kaba-saba adam inandırıcılığını yitirmeden eşi

bulunmaz bir varlığın, bir Olimpos tanrısının yerini alabilecek midir? Başlangıçta eski hırsızın tutumunu çıkarları belirler. Ancak klânın ve ölenin —ki ondan çok etkilenmiştir— umutlarını boşa çıkarmak istemeyen "Kagemusha", giderek bu tehlikeli oyundan zevk almaya başlar. Benzer kişi, olağanüstü bir soğukkanlılıkla ve rolü gereği herkesi, orduyu, saray çevresini, kendisine sevgiyle "büyükbaba" diye seslenen tahtın genç varisi, Shingen'in torununu aldatmayı başarır. Ne var ki daha önce hiç savaşmamıştır. Savaşarak ün kazanma tutkusuyla yanıp tutuşan Katsuyori, kendi girişimiyle Takatenjin şatosuna saldırınca, "Kagemusha" savaşın korkunçluğuyla tanışır.

Shingen'den ölesiye korkan düşmanı etkilemek için kabile, onun "benzer"ini savaş alanının tümünden görünen bir tepeye çıkararak çevreye gösterir. "Ne olursa olsun, yerinden kımıldama" buyruğunu almıştır. Olay yeri gece karanlığına gömülürken dehşetten donakalmış "Kagemusha" nın etrafında saldırılar, karşı-saldırılar sürüp gider. Görünmez silâhların ateşiyle, bedenlerini koruyucu kalkan gibi kendisine siper eden genç muhafızları hep birlikte ölürler. Gün ağarırken canını kurtarmış olan benzer, "Hiç kimse kımıldamasın" der. Shingen'in sözleridir bunlar. Efendi'nin ruhu, gölgesinde yeniden hayat bulmuş, dirilmiştir. Kagemusha, bundan böyle yerini aldığı kişinin eseridir artık. Kendi kişiliğini yitirmiştir. Bu hileyi gerçekleştirerek klânı iki yıl için kurtaran Shingen'in kardeşi Nabukado, "yarattığı kişi"nin sonunu düşünmeye başlar. "Kişi"nin (Shingen) öldüğü ortaya çıkınca onun gölgesi ne olacaktır? "Gölge, kişi olmadan varolamaz."

Shingen'in hiç kimseyi üstüne bindirmeyen atı gerçek kimliğini ortaya çıkarınca, "Kagemusha" gözden düşer ve kovulur. Öylesine şaşkındır ki muhafızlar onu taşlayarak uzaklaştırmak zorunda kalırlar. "Şaşkın, bitmiş, çökmüş, sanki Dünya onun için tüm anlamını yitirmişti": Pirandello'nun bu sözleri (*Mathias Pascal Ateşi*, Bl. XV) "bir ölünün gölgesi" gibi "yersiz, yurtsuz ve dayanaksız" kalan "Kagemusha"nın katlanmak zorunda kaldığı "Tantalos iş-

kencesi"ni çok iyi açıklamaktadır. Kişiliğini yitirmiş "zavallı" oyuncunun, IV. Henry örneğinde olduğu gibi oyunu sonuna dek sürdürmekten başka yapabileceği hiç bir şey kalmamıştır. "Kagemusha" barışı, "kişiliğini" ancak gölgeler ülkesinde bulabilecektir.

(Senaryonun bir yerinde "Kagemusha" gölgesiyle konuşur, "Ne yapmalıyım?" diye sorar. Derinden gelen bir ses, gölgenin sesi yanıtlar: "Hiç bir şey. Kimliği, kişiliği olmadan gölge hiç bir şey yapamaz." "Ama kişi (Shingen) artık bu Dünyada değil..." "O halde sen de bırak bu Dünyayı, başsız bir gölge ol!" der gölgenin sesi, benzer'e. Sahne, *Mathias Pascal'ın Ateşi*'nden alınmış gibidir.)

Takeda Monogatari

"Kagemusha"nın sahtekâr olduğunun anlaşılıp saraydan kovulduğunu gösteren bölümlerde, halefi Katsuyori'nin sahneye çıktığını görüyoruz. O da kendisinden Takatenjin zaferinin onurunu çalan babasının gölgesi tarafından izlendiği duygusuna kapılmıştır. Öcünü alma arzusuyla yanıp tutuşan Katsuyori baba buyruğunu dinlemez ve savaşa girişir. Geleneksel türde bir savaş için iyi eğitim görmüş birliklerinin yenilmezliğine inandığından onlarla Nobunaga (çağdaş savaşın taktiğini anlamış ilk Japon strateji uzmanı) tarafından hazırlanmış olan silâh duvarlarına yüklenir. Takeda birlikleri (orman, ateş, rüzgâr gibi şiirsel adları ve renkleri vardır) ard arda gelen dalgaların boşluk tarafından yutulması gibi, "savaşın iğrenç eliyle silinirler" (Richard II). Çalıların arasına sinip saklanan Kagemusha (orduyu bir gölge gibi izlemiştir) adamlarının can çekişmelerinin acısını kendi bedeninde hissederek seyreder. Bir mızrak kapıp intihar edercesine, delice düşmanın üstüne atılır. Ölüm derecesinde yaralanır ve kana bulanan ırmağın sularında parıldayan Shingen bayrağına doğru sürünür.

Erişilmez serabı tutmaya hazırlandığı sırada dalgalar tarafından yutulur.

Yönetmen, prenslerin saraylarını kuşatan bu kaba-saba adamın Pirandello'yu çağrıştıran öyküsü ile, önemsediği bazı temalar üzerine derin ve acı düşüncelere dalar: gerçeklik-görünüş oyunu, —herkesin girip çıktığı— "Büyük Dünya Tiyatrosu", tarihin anlaşılmaz ve acımasız düzeni, gölge ve yanılsama olarak yaşam. Tüm bunlar Shakespeare ve Calderon'u, aynı zamanda Taira (Çincede Heike) ailesinin yükselip düşüşünü anlatan XII. Yüzyılın ünlü epik şiiri *Heike Monogatari*'yi anımsatmaktadır.

Nefret ettiği kadar saygı da duyduğu rakibi Shingen'in ölümünü öğrenen yiğit Nobunaga'nın söylediği dize, bu şiirin girişini çağrıştırır: "Kibirli kişiler, bir ilkbahar düşü kadar geçicidirler. Kuvvetliler ise, onlar da rüzgârın tozu önüne katıp sürüklediği gibi savrulup yokolacaklardır..." (İnsan davranışlarının boşunalığı yaklaşımı, belki de filmin getirdiği en büyük yeniliktir) Shingen'in Kyoto'yu ele geçirip klânını kurtarma umudu, Katsiyori'nin büyük tutkusu, "Kagemusha"nın soylu ve acınası maskaralığı, tüm bunlar yalnızca birer düş ve yanılsamadır.

Bununla birlikte bu gerçekleşemeyecek düşlerin, bu çöküşün büyük ve görkemli bir yönü vardır. Shingen'in, Nobunaga'nın, Nobukado'nun, bayrama gidercesine ölüme koşan Takeda generallerinin Taira döneminde olduğu gibi süslü kişilikleri, hiç kuşku yok ki bir samuray çocuğu olan yönetmeni derinden etkilemiştir. Duygusal ve estetikçi bir tutum mu? Geçmişe duyulan özlem mi? Öyle bile olsa, geçmiş bir dönemin büyüklük ve görkemini saygıyla anmanın ne kötülüğü olabilir ki? Kurosawa, filmdeki "Kagemusha" kadar, Shingen'in kişiliğinden de büyülenmiştir. Bağışlayıcı (en yaşlı generalinin kendisine "saf ve olgunlaşmamış" diye hakaret etmesine ses çıkarmaz), açık yürekli (yerine geçecek olan hırsızın kaba suçlamalarını kabullenir ve hatta başkalarını da ekler), bilge (ölümü sarsılmaz bir alaycılıkla ve horgörüyle karşılar), efendi, sinemacının gözünde "ideal iyi hükümdar"ın somut bir örneğidir. Belki tıp-

kı Kral V. Henry'nin Shakespeare için (kimse bu yüzden tiyatro yazarını tutuculukla suçlamaya kalkmadı) ve Alexander Nevski'nin Eisenstein için ifade ettiği değer gibi bir şeydir bu. Kurosawa, *Yedi Samuray*'ın yanında, Nobukado ve Takeda kurmayının "ölüme soğukkanlılıkla ve kendi felâketlerinin bayramı için süslenmiş bir biçimde" giden altı kahramanına özel bir yer ayırmıştır. (Flaiano'nun ve Paolo Uccolo'nun Floransa'lı şövalyeler için kullandığı bu deyim, Takedao ve ondan önceki Taira ve Minamoto soylularına da tıpatıp uymaktadır.)

Arı ve soğuk görüntüler

Shingen ve Nobunaga'ların çağına duyduğu hayranlık, Kurosawa'nın soyutlamanın doruklarına vardığı arı ve soğuk görüntülerde bir heyecan havası estirmektedir. (Yazık ki Kurosawa *Alexander Nevski*'nin yaratıcısı gibi bir Prokofiev müziğinden yararlanamamış: *Kagemusha*'nın ses bandındaki melodik yapının biraz fazla kolay ve romantik vurgusu, stilize edilmiş görüntülerle ters düşüyor.) Soğukluk izlenimi konuların aşırı bolluğundan da kaynaklanıyor olabilir, ama onları bilebildiğince ve özgürce işleyebilmesi için yönetmenin en az dört saatlik bir gösterime sahip olması gerekecekti. Öyle görünüyor ki *Kagemusha*, sinematografik açıdan başarılı bir kaç sekans dışında (merdivenden inen habercinin dansı, *Shingen*'in ölümü ve Suwa gölüne "gömülmesi", her iki savaş) *Yedi Samuray*'daki olağanüstü etkileyici heyecan gerilimine ve ideal güce ulaşamıyor.

Salt biçimsel düzeyde, Japon ve batılı unsurların (Pirandello, Paolo Uccello) ve renklerin ustaca kullanımı ile —hemen tüm sahneler tan ağarırken ya da gün batımında çekilmiştir; görüntüler geçmiş bir devrin büyüsünü anıştırmaya kuşkusuz en uygun ışık olan yumuşak güz ışığıyla yıkanır— birbiriyle çok özgün ve başarılı bir biçimde kaynaştırılması karşısında büyülenmemek mümkün değil. Ku-

Kurosawa, Paolo Uccello'nun "San Romano Savaşı'nda (Louvre müzesi) yaptığı gibi katliamı betimlemez, "trajedinin başlangıcı"na işaret etmeyi yeğler. (Toscanalı ressam, İtalyan yazar Ennio Flaiano'ya "Düşsel Buluşma"da, "Kan dökmeden nefret ediyorum. Beni korkutmuyor bu. Beni asıl rahatsız eden, olabileceklerin tehdidi..." itirafında bulunuyor.)

Seyircinin imgelemine görsel değil, işitsel plânda gereken uyarılarla seslenmektedir. Kamera, duman bulutlarının yükseldiği, kıvrıla kıvrıla uzayıp giden düşman hatlarını görüntülerken ölümcül derecede yaralanmış atların (görüntü dışı) "tiz ve gururlu kişnemeleri" ile silâhların patlamaları birbirine karışıyor. Ölüm hattında (ya da Shingen birliklerinin, Takatenjin şatosundaki yangın gecesinde çıktıkları tepenin etrafında) olup bitenleri, soluk ve gergin yüzlerde, dalgın bakışlarda, iki büklüm generallerin sinirli hareketlerinde (ölüm rüzgârı, fırtınaya yakalanmış ağaçlar gibi çağırıyor onları; kendilerini yutmaya hazır bir uçurumun kenarındaymışcasına, dehşet içinde geri çekiliyor) ve çalılar arasına saklanmış "Kagemusha"nın korku dolu tepkilerinde "görüyoruz". Kamera son bölümde, "Köylülerin tekerleklerini prenslerin kanlarında yıkadıkları" (Shakespeare, V. Henry) savaş alanında oyalanırken heyecan, süprizin etkisiyle daha da güçlenir.

Tüm bir ordunun can çekişmesi üzerine yakılan bu özgün "ağıt" (kanla birbirine kenetlenen insan ve hayvanlar, silâh ve bayraklar vadide şaşırtıcı, kâbus dolu bir karmaşa oluşturuyorlar), savaş çılgınlığının sanatçıda uyandırdığı dehşet ve acıma duygularını iletmektedir.

Kurosawa, Bresson'un şu dersini çok iyi kavramış: "Kulak daha çok içeriye yönelir, göz ise dışarıya. O halde bir ses bir görüntünün yerine geçebiliyorsa, görüntüyü kaldırmak ya da etkisiz kılmak gerekir." Yönetmen, sesin anıştırıcı özelliklerini son kerte zekice kullanmayı bilmiştir. Sözgelimi, Noda şatosundaki flüt konseri sekansında bir silâhın aniden patlaması, büyük bir adamın rastlantısal ölümü, görkemli ve önemli bir dönemin ani sonu karşısın-

da sanatçının duyduğu heyecanı dolaylı olarak iletmekte sihirli flüt, Shingen'in yarasının görüntüsünden çok daha etkili oluyor.

Kurosawa'nın ilk mahşer filmi olan *Kagemusha* (Cannes'da ödül kazanmıştır) sanatçının son tarihsel freski olmayacaktır. 1980 yılında, "konusunu geçmişten alan daha başka filmler de yapacağım" demişti. "Japonların ne yazık ki unuttukları kültürlerini ve geleneklerini tanıtmak istiyorum." Bu sözlerin, hep "Japon sinemacıların en az Japon olanı" diye suçlanmış birisinin ağzından çıkması gerçekten de ilginç...

Ran

Kurosawa'nın sözünü ettiği proje, 1978-1979 yıllarında yazılan ve *Kagemusha*'yı yeğleyen yapımcılar tarafından reddedilen *Ran*'dı. Yönetmenin eskilerin tarihinden neler çıkarabileceğini gösterdiği şimdilerde, yapımcılar fikir değiştirdiler. *Ran,* Kurosawa'nın yirmiyedinci filmi olacaktı. Bu baylar herhalde öykünün kendisinden çok, Kurosawa'nın karar verilmesini beklerken yaptığı rengarenk resimleri görünce ikna oldular. "Resim yapmak filmin görüntülerini somutlaştırmanın, o dönemin kişileri ve giysileri üzerine belge sağlamanın ve öykünün ruhunu kavramanın bir yoludur. "Bu, aynı zamanda bir tür yazgıya meydan okumadır: film gerçekleşmezse hiç değilse geriye resimlerdeki bazı izler kalır."

"*Ran*'ın temelinde yatan öykü, XVI. Yy.a dayanıyor. Bu öyküde, derebeyi Mohri'nin yiğit ve civanmert üç oğlunun da yardımıyla toprakların birliğini nasıl sağladığı anlatılıyor. Bu toprakların Kyoto'dan (Japonya'nın o çağdaki başkenti) uzak olması ve Mohri'nin bu işi uzun zamanda başarabilmesi onun kişiliğinin, daha ünlü olan Yeiasu Tokugawa, Shingen Takeda ve Nobunaga Oda'ya kıyasla geri plânda kalmasına yol açmış. Oysa kanımızca

Mohri de onlar kadar olağanüstü. Üç oğlu tarafından çok sevilen Mohri'nin yaşlılığı çok mutlu geçer. Bu gereğinden fazla mutlu öyküyü okurken, oğulları olağandışı olmasalardı, yani Kral Lear'in kızları gibi davransalardı neler olurdu diye düşündüm. Shakespeare'in dramını irdelemem kaçınılmazdı. Film, Mohri ve Lear'ın öyküleri öylesine çakışıyor ve birbirine kaynaşıyor ki, neyin Shakespeare'e ait olduğunu değerlendirmek zorlaşıyor; zaten böyle bir değerlendirmenin de hiç bir önemi yok."

"*Ran*'da Cordelia'yı üstlenen kişinin adı Motoharu. Bu, Mohri'nin ikinci oğlu. Öylesine olağan dışı ki 1582 yılında Nobunaga Oda'nın yerine geçen ünlü general Hideyoshi ona boyun eğdirmeyi başaramayınca, kölesi olmayı önerir. Motoharu çok bağımsız karakterli biridir ve ortadan kaybolmayı yeğler. Böylece iktidar üçüncü oğula kalır. *Kral Lear*'de olduğu gibi öykü Mohri'nin çekilip topraklarını üç oğlu arasında paylaştırmaya karar verdiği anda başlar. Bu olayla birlikte oğullarının karakterleri açığa çıkar: ikisi iktidarın çekiciliğine kapılır ve burada trajedi başlar. İktidar için savaşımdan söz edildiği zaman *Örümceğin Şatosu*'nu anıştıran *Ran*, onun devamı olmayacaktır; çünkü buradaki uslamlama çok daha geniştir. *Ran*, kargaşa, dalavere ve başkaldırı anlamlarına gelir. Adı aslında "Shura" olmalıydı: Nô tiyatrosunun beş türünden biri olan "Shura-Nô" şeytanlara aittir ve Budist tanrılar arasında adı "Shura" olanlar vardır. Ama bu terim artık anlaşılmaz olduğu için onu bir yana bıraktım." Kurosawa, "*Ran*, uzun süredir yazdığım en iyi senaryo" diye sürdürüyor, "*Kagemusha*, *Ran*'ın genel bir yinelenişinden başka bir şey değil" diye bağlıyor.

Her sanatçı için o sırada gerçekleştirmekte olduğu yapıtın tümünün en iyisi olarak değerlendirildiğini biliyoruz. Ancak *Kagemusha*'nın yaratıcısı kendisini aşarsa bu bizi şaşırtmayacaktır. Belki de *Ran*'ın konusunda varolan bir şey *Kagemusha*'da yok: yoğun bir ahlâki problematik. Akira Kurosawa'nın yüreğini ısıtmak ve düşlerini uyandırmak için de bundan iyisi olamaz.

Güçlü bir sinemacılık

Kimi yönetmenler vardır —Welles, Rosselini ve Godard gibi—, mevsimi gelmeden çiçek açar ve en önemli yapıtlarını henüz sanat yaşamlarının başındayken verirler. Aralarında Ford, Renoir ve Antonioni'nin de bulunduğu diğer bir çoğunluk ise, yol ve anlatım biçimlerini genellikle zamanın içinden geçerek bulurlar. Akira Kurosawa da, "deneyimin belirleyip çizdiği yol" diyebileceğimiz bu ikinci kategoride yer alır. "Parlak bir gelecek vaadeden" ilk yapıtı olan *Sugata Sanshiro*'dan (1943) *Sarhoş Melek*'e (1948) dek, sürekli olarak kendi sesini aradı. İçinde yol aldığı bu evrim süreciyle, ülkesindeki eleştirmenleri de sürekli olarak uğraştırmaktan geri kalmadı. Beşinci yapıtı olan *Gençliğime Hayıflanmıyorum* gösterime girdiğinde, bir çokları ona başlangıçtaki anlatım biçimine geri dönmesini önerdi. Neyse ki Kurosawa, eleştirmenlerin önerilerine hiç kulak asmamıştır. Nitekim iki yıl sonra nihayet bildiğince davranabilme özgürlüğünü yakalayan sanatçı, Japon sinemasına savaş sonrasının en büyük başeserlerinden birini armağan edecekti. Güçlü anlatımcı tekniğinin ilk kilometre taşı olan *Sarhoş Melek*'le kazandığı büyük yengiden sonra Kurosawa bu başarısının ardına gizlenmeyip değişik tür ve biçimleri denemeyi sürdürmüş, toplumsal "gerilim"den *(Kuduz Köpek)* melodrama *(Sessiz Düello)*, eleştiriden *(Skandal)*, tarihsel sinemanın yeniden keşfine *(Rashômon)* dek arayışlar içinde olmuştur.

Tek konuda uzmanlaşmamış bir sinemacı

Kurosawa, 1950'li yılların başlarında, ustası Dostoyevski'nin izinden giderek ahlâkçı-varoluşçu bir arayışa yöneldi, *Budala* ve *Yaşamak* adlı filmlerini yaptı. Savaş sonrasının toplumsal ortamı varolmayı sürdürmekte, ama kişilerin iç çatışmalarının ve bireysel yazgılarının belirleyiciliği altında, geri plâna düşmekteydi. İlk filmlerinde görülen biçimsel kişileştirmeleri (buna belli-belirsiz bir kahramanlık ta diyebiliriz) bir yana bırakacak olursak, Kurosawa'nın tiplemelerinde sürekli bir çeşitlilik ve değişkenlik görürüz. Film kahramanları *Sarhoş Melek*'te iki tane iken *Rashômon*'da üçe, *Budala*'da dörde çıkar; *Yedi Samuray* ve *Ayak Takımı*'nda ise tam bir, takım birlikteliği sözkonusudur. Ruhsal irdelemeler giderek derinleşir, anlatım ve tanıtım yapıları genişler. Sanatçı, *Rashômon, Budala, Yaşamak* ve *Yedi Samuray* adlı filmlerinde, "büyük romanlar"da olduğu gibi uzun ayrımlara dayanan kendine has bir dil geliştirmiştir. *Rashômon*'daki dört "anlatı" ve *Budala*'daki Ayako'nun yaşgünü partisi buna örnektir. *Yaşamak*'ta ise Kurosawa, "flash-back"lere dayalı bir anlatım biçimi denemektedir: sinemada ilk kez olarak, eşsiz ve başdöndürücü bir "flash-forward"ın de dahil olduğu bir "flash-back" sürdürülüşüne tanık oluruz. (gece yapılan anma töreni).

Kurosawa, *Yedi Samuray*'dan itibaren, bir kaç kameranın birlikte kullanımından oluşan yeni bir teknik dener: iki ya da üç kamerayla, aynı sahneyi değişik açılardan çekmektedir. Bu yöntem, beraberinde bazı yeni avantajlar getirmiştir. Her şeyden önce, "tek bir göz" tarafından denetlenmediğini bilen ve bıkıp usanana dek aynı sahneyi yineelmek zorunda kalmayıp rahatlayan oyuncu, çok daha rahat ve etkin bir yorumlamaya gidebilmektedir. Kurosawa için önemli olan, bir sahnenin çekiminde oyuncuyu performansının doruğunda olduğu anda görüntülemektir —ve bu da her sahne çekiminde ancak bir tek kez olabilir—. Ayrı-

ca, bir kaç kameranın birlikte kullanımı, kurgu sırasında montaj sorumlusunun elinin altında çok zengin bir malzeme yığınının bulunmasını sağlamaktadır. Yönetmen *Gizli Kale* ile ilk kez olarak sinemaskop tekniğiyle ve bu tekniğin görsel alanda olduğu kadar ortamın biçimlendirilmesinde de sunduğu sınırsız olanaklarla tanıştı. Kölelerin başkaldırısı ve ateş bayramı sahneleri, bunun parlak örnekleridir. Bu yorulmak bilmez arayıcı altmış yaşına geldiğinde renklerle de barışacak ve onları büyük bir ressamın becerisiyle kullanacaktır.

Kurosawa'nın yaratıcılığının altın çağı, 1948 ile 1957 yılları arasıdır. Bu on yılda yaptığı onbir filmin sekiz tanesi, "üstün yapıt" niteliğindedir. Bunu izleyen on yıllık dönemde yaptığı filmler ise, teknik açıdan kusursuz olmakla birlikte, getirdikleri yenilikler açısından önceki dönemdekilerle kıyaslanamazlar. *Gizli Kale* ve *Gökyüzüyle Cehennemin Arasında*, beyaz perdeye *Kaplanın Kuyruğunda* ve *Kuduz Köpek* gibi önceki eserlerin temalarını kullanarak gelmişlerdir. Sanatçı için bir tür kendi kendisiyle hesaplaşma özelliği taşıyan *Kızıl Sakal*'daki kılı kırk yararcasına özenli çalışma, neredeyse bazı yerlerde onu esinlerini dışa vurmaktan bile alakoyacak kadar ağır basmaktadır. Yine de Kurosawa bu geçiş döneminde bizlere iki önemli yapıt sunmayı başarmıştır: *Ahmaklar Huzur İçinde Uyuyor* ve *Yojimbo*. *Kızıl Sakal*'dan sonra uzun bir sessizliğe gömülmesine yol açan üretim darboğazını aşan yaşlı "imparator", *Dersou Ouzala* ve *Kagemusha* ile küllerin arasından yeniden doğarak ülkesi sinemasının uluslararası piyasada yitirdiği ünü yenilemesini sağlamıştır.

Kurosawa'da en çok göze çarpan özellik, esinlenmesindeki büyük zenginlik ve sınırsız değişkenliktir. Sinemadaki pek az usta hiç bir ayrım yapmadan bu denli çok tür ve biçimi deneyip başarabilmiştir. *Sarhoş Melek*, *Kuduz Köpek* ve *Ahmaklar Huzur İçinde Uyuyor*, tüm zamanların en iyi toplumsal "gerilim"leri arasında bulunmakta; ruhsal çözümlemelerin derinliği ve tarihsel - toplumsal çerçevenin genişliği açısından da *Budala*, *Yaşamak* ve *Kızıl Sakal*, sa-

vaş sonrasının en büyük "sinema - romanları" arasında yer almaktadır. Yedi Samuray, Yojimbo ve Kagemusha, getirdikleri alışılmamış görsel canlılıkla ve ortaya koydukları sorunsalla epik sinema geleneğini yenilemişlerdir. *Örümceğin Şatosu* ve *Ayak Takımı*, tiyatro dünyasının klâsiklerinden yapılan sinema uyarlamalarının en ilginç ve değişik olanlarıdır. *Gizli Kale* unutulmaz bir macera filmi, *Dersou Ouzala* ise örneksel bir çevre ile western bileşimidir.

Temalarda, mekânlarda ve kişiliklerde çeşitlilik

Kurosawa, örneğin küçük burjuva ailelerinin öyküleri konusunda uzmanlaşmış olan büyük Ozu gibi özel ve belli bir alanda ustalaşmış bir yönetmen değildir. Onun ilgi ve çalışma alanlarının çeşitliliğini görmek için filmlerinde kullandığı yerleri, kişilikleri ve ilgilendiği konuları kapsayan bir liste yapmak, bu çeşitliliği görmeye yeterli olacaktır. Yoksulluğa, adaletsizliğe ve şiddete başkaldırı: *Sarhoş Melek, Ahmaklar Huzur İçinde Uyuyor, Yojimbo, Sanjuro, Kızıl Sakal;* geçmişteki ve şimdilerdeki ayak takımının sefaleti: *Ayak Takımı, Dodes'caden;* korku: *Canlı Bir Varlığın Kroniği;* Altın tutkusu: *Gizli Kale;* engellenemeyen tutkular: *Örümceğin Şatosu, Gökyüzüyle Cehennemin Arasında;* yalan: *Rashômon,* Savaş çılgınlığı: *Kagemusha;* Davâya bağlılık: *EnGüzel, Gençliğime Hayıflanmıyorum, Sessiz Düello, Sarhoş Melek, Kuduz Köpek, Yedi Samuray, Kızıl Sakal;* Mutlak aşk: *Budala;* varoluşun anlamı: *Yaşamak;* Yaşama anlam kazandıran olgular: *Sugata Sanshiro, Sanjuro, Kızıl Sakal, Dersou Ouzala;* düşsel kurtuluşlar: *Harika Bir Pazar, Ayak Takımı, Dodes'caden;* Macera: *Kaplanın Kuyruğunda, Gizli Kale.*

Kişiliklerdeki gezinti de böylesi bir çeşitlilik göstermektedir. Suçlu Gençler: *Gökyüzüyle Cehennemin Arasında;*

yazgılarına terkedilen gençler: *Harika Bir Pazar*'daki "karaborsacı velet", *Kızıl Sakal*'daki "küçük sıçan" ve şizofren, *Dodes'caden*'daki genç deli ve ırzına geçilmiş genç kız; enkazlar: *Ayak Takımı* ve *Dodes'caden*; savaşın biçimlendirdiği gençler: *Harika Bir Pazar, Sessiz Düello;* bilge yaşlılar: *Yedi Samuray*'daki köyün önderi, *Dodes'caden*'daki zanaatkâr Tamba, Dersou Ouzala ve *Kagemusha*'daki Takeda kuvvetlerinin kumandanı değişik köken ve mesleklerden olgun insanlar: samuraylar, savaş sanatları hocaları, işçiler *(Yaşamak)*, sanatçılar *(Skandal*'daki şarkıcı ve ressam), profesörler *(Gençliğime Hayıflanmıyorum)*, doktorlar *(Sarhoş Melek, Kızıl Sakal, Sessiz Düello)*, sanayiciler *(Ahmaklar Barış İçinde Uyuyor, Canlı Bir Varlığın Kroniği)*. Büyük toprak sahipleri *(Budala)*, avukatlar *(Skandal)* polisler, hırsızlar, gangsterler, tüccarlar *(Yojimbo)*, köylüler, köprüaltı serserileri... Kurosawa'nın sanatındaki en büyük eksiklik ise işçilerdir: yalnızca bir tek filmde, *En Güzel*'de başrol oynamışlardır. Ama aynı şeyleri Ozu'nun ve Mizoguchi'nin sinemaları için de söylemek mümkündür. Sonuç olarak Kurosawa'nın kişilerini çıraklar ve samuraylar olmak üzere iki kategoriye indirgeyenler çok yanılmaktadırlar.

Yönetmenin kullandığı mekân çeşitlemeleri için de aynı genişlikten söz etmek mümkündür: kenarmahalleler, hapishaneler, mahkemeler *(Skandal)*, polis karakolları, klinikler, yönetsel birimler *(Yaşamak)*, fabrikalar, üniversiteler (*Gençliğime Hayıflanmıyorum)*, spor salonları, gece kulüpleri *(Sarhoş Melek, Yaşamak)*, kenar mahalle tiyatroları (*Kuduz Köpek)* ve ucuz oteller... Kurosawa'nın tanımladığı Tokyo'nun diğer sinemacılarınkilere kıyasla gerçeğe daha uygun olup olmadığını ölçebilecek durumda olmamakla birlikte, sanatçının kente baktığı "dikey kesitler"in neredeyse "yeni gerçekçi" bir kesinliğe ulaştığını söyleyebiliriz. Kurosawa yalnızca "eğik-macera" türünün yenileştirmecisi *(Jidaigeki)* değil, aynı zamanda filmlerinin hemen üçte ikisinde neredeyse başrol oynayan "kent" mekânının da iyi bir anlatıcısıdır. Sinemacımız kente *Gökyü-*

züyle Cehennemin Arasında'daki sanayici gibi tepeden bakmakla yetinmemekte, en ince ayrıntısına dek tüm köşe-bucaklarına girip çıkmaktadır. Hiç bir gerçekçi, kenar mahalleleri bu gözlemci kadar iyi tanımlamayı başaramamıştır. Dostoyevski'nin romanlarını okurken Saint-Petersburg'un görüntüsünü gözlerimizin önünde canlandırabiliriz; aynı şekilde, Kurosawa'nın filmlerindeki bazı bölümlerde de savaş sırasındaki ve savaş sonrasındaki Japon başkentinin değişik görüntülerini ve tarihini görebilmekteyiz.

Kurosawa'nın kahramanları

Ama sanatçının dikkati, arka plândaki ve genel plânı oluşturanlardakilerden çok, sahnenin önündeki kişilerin üzerinde odaklaşmaktadır. (Mizoguchi için ortamların ve genel havanın ressamı deyimini kullanacak olursak, Kurosawa için de bir bilinç ve ruh araştırmacısıdır demeliyiz.) Troyat, "Dostoyevski'nin romanlarının merkezinde Tanrı'nın ve yeni biçimlenen varlıkların araştırmasını buluruz" diye yazıyor. "Kişileri bağışlanmayı bekleyen, kuşkular içinde kıvranan, günahkâr, unutulmuş, sabıkalı ve edilgin bir bilince itilmiş tiplerdir." Bu yeni varlığın irdelenmesi, insanoğlunun daha bütünsel ve uyumlu bir yaşam biçimine doğru ahlâken evrilmesi ve gerilimi, Kurosawa için en önemli ve değer verdiği bir temayı oluşturmuştur. (Tanrı kavramı sanatçının ilgi alanı içinde pek görünmüyor.)

Kurosawa'nın sinemasındaki tipleri iki genel grup içinde değerlendirebiliriz: insan olanlar ya da insanlaşanlar ile insan olmayanlar ve insan olmak ta istemeyenler. "İnsan olmak ya da olmamak", sanatçının tüm yapıtları için iyi bir ortak başlık olabilirdi. Ayak Takımı'ndaki gezgin-filozof, "insanlar vardır, insanlar vardır" diyor ve ekliyordu: "Kimi insanlar çorak tarlalardır, kimileri ise ne ekersen onu üretecek olan verimli tarlalardır." Yönetmenin insan-

lar arasında, "yaşayanlar" ile "ölüler" arasında yaptığı bu ayrımın Nietzsche'ci üstün insan kavramıyla uzak-yakın bir ilişkisi yoktur. Kurosawa'nın "insan"ları ve "samuray" larının —ki *Sarhoş Melek*'ten, *Yedi Samuray*'dan ve *Sanjuro*'dan söz ederken bunun altını çizmiştik— ne bir "ruhlar hiyerarşisi, ne de "seçkin üstün insanlar" oluşturmadığını belirtmeliyiz. Bunun tersini ileri süren bazı solcu eleştirmenler, kesinlikle yanılmaktadırlar (bu konuda özellikle Koichi Yamada'nın Cahiers du Cinéma'nın 1965-Ocak sayısında çıkmış olan "Samurayın Yazgısı" adlı taşlaması belirtilmeye değer). Bu insanlar çelişkileri olabilen, yanılgılarını kavrayabilen (lotüs çiçeğinin önündeki Sugata), heyecanlanan ve yeniden yanılabilen (Sanjuro) kişilerdir. Kurosawa, Yamada'nın ileri sürdüğü gibi "samurayların cakalı yürüyüşlerini" değil, bilgeliklerini (Kambei, Shingen ve kardeşi Nobukado), ustalıklarını (Kyuzo) ve insancıl, toplumsal bir amaca olan özverili bağlılıklarını ("Yedi"ler, Sanjuro) övmektedir.

Kurosawa, Dostoyevski'den söz ederken, "acı çekenlerle birlikte acı çeker, insanoğlunu aşan bir iyilik ve sevecenlik gücüne sahiptir; onda tanrısal bir çizgi var" diyor. Kurosawa sinemasının bazı tiplerini unutulmaz kılan da işte bu "insanoğlunu aşan sevecenlik"tir. Özellikle *Sarhoş Melek*'teki doktorla hastasını, *Rashômon*'daki haydudu, "budala"yı, *Yaşamak*'taki belediye memurunu, köylü-samuray Kikuchiyo'yu, gezginci Tahei'yi *(Ayak Takımı)*, Dersou Ouzala'daki doğa tutkunu avcıyı anımsayalım. Ama Sugata Sanshiro'yu, *Gençliğime Hayıflanmıyorum*'un başoyuncusunu, *Skandal*'daki avukatı, Kambei ve Kyuzo'yu *(Yedi Samuray)*, sarhoş aktörü, *Ayak Takımı*'ndaki orospuyla oyuncuyu, *Kızıl Sakal*'daki "küçük sıçanı" ve şizofreni, Rokuchan'ı *(Dodes'caden)* da unutmamalıyız.

Kurosawa'nın kahramanları "üstün insanlar" değil, *Macbeth*'in ikinci perdesinin sonunda ikincil önemdeki rollerden birindeki bir aktörün dediği gibi "kötüyü iyiye, düşmanı dosta dönüştürmek" isteyen "iyi niyetli" insanlardır. Eğer "Yedi"ler "seçkin üstün insanlar" olsalardı basit bir

köyü korumak için hiç bir karşılık almayı düşünmeksizin ölümü göğüsleyebilirler miydi? Kokichi Yamada, savını doğrulatabilmek için Kızıl Sakal'ın kişiliğini ileri sürmek istiyor: bu tipteki "Nietzscheciliği" ve "dogmacı öğreti"yi doktorun kişiliğinden çok Toshiro Mifune'nin kendine özgü tutumunda bulunduğumuzu daha önce belirtmiştik. Yamada ne derse desin, doktor Kızıl Sakal'ın kliniği bir "samuraylar kalesi" değil, "ayak takımı için bir sığınak"tır. Kızıl Sakal "dogmatik bir öğreti" uğruna değil, bu insanlar için, her cephede savaşımını sürdürmektedir.

Yamada'nın taşlamasını ve "dogmatik" solcu bir eleştirmenin yargılarını dikkatle okuduğumuzda, onların savlarının kökeninde sanatçının idealizmine ve kişileri ele alışındaki kavrayış biçimine karşı son derece duyarsız bir hoşgörüsüzlüğün egemen olduğunu yakalayıveririz. Yamada bunu açıkça ortaya koyuyor: Kurosawa'nın en büyük günahı, "hiç bir zaman halk devrimi üzerine bir film yapmamış olmasıdır". "Kurosawa, devrimin bir seçkinler grubunca ya da insanların bireyselliğiyle gerçekleştirilmek zorunda olduğunu söyler gibidir." Oysa bize göre, Dünyada varolan tek şey halk devrimi değildir. O takdirde bu suçlamayı Ozu'ya, Mizoguchi'ye ve hattâ Dünya sinemasındaki yönetmenlerin yüzde yetmişbeşine karşı da yöneltebiliriz. Dovjenko, *Not Defteri*'nde, "Bende kesin ağır basan eğilim, ahlâktır" diye itirafta bulunuyor: Kurosawa'nın yaşama karşı davranışını ve bakışını da bu onaylamada bulabiliriz.

"Bir erkek antropolojisi"

Genellikle erkek kişilerden söz ettik. Kadınların yalnızca beş filmde başrolü ya da başrol ağırlıklı rolü oynadığını belirtmek gerekmekle birlikte bundan dolayı yönetmeni suç-

lamamak gerekir. Bundan çıkartılması gereken sonuç, Kurosawa'nın aşk ve bu tür duygusal ilişkilere Mizoguchi ya da Ozu kadar büyük bir önem vermemesidir, çünkü onunki bir *"erkek antropolojisi"*dir ve Berdiaeff'in Dostoyevski hakkında yazdığı gibi, Kurosawa için de "insan ruhu her şeyden önce erkeklik ilkesine dayanır". (Berdiaeff, "kadınlık ilkesi, insan trajedisinin içsel yüzüdür" diye sürdürüyor. "Dostoyevski aile yaşamının güzelliğini, tutkularını ve büyüleyiciliğini övmez. O, bireyi varlığının tüm temellerinin sarsılmış bulunduğu, yazgısının belirli bir anında ele alır. Aşk kendi içersinde bir son değil, insan yazgısının belirli bir anıdır. Dostoyevski, Tolstoy'un yaptığı gibi, kadın kahramanlarıyla birlikte yaşayamazdı. Onlar yazarı ancak insanoğlu oldukları ölçüde ilgilendiriyorlardı. Dostoyevski'ye göre kişiliğin yazgısı olan insanoğlunun yazgısı, insanoğlunun yaradılışındaki kişisel unsurdur ve ona göre özellikle erkekte gelişmiş olan bu kişisel unsur, bir kadının ruhunun öyküsünün anlatısındaki insan kişiliğiyle belirtilemezdi. Erkek kadına belli bir tutkuyla yönelir, ama bu tutku, onunla benliği arasındaki bir sorundur. Tutkusu hiç bir zaman yöneldiği kadınla özdeşleşmez...")

Ama en azından dört örnekte *(En Güzel, Gençliğime Hayıflanmıyorum, Harika Bir Pazar* ve *Örümceğin Şatosu)* kadın özgün ve başına buyruk karar verebilen bir "kişilik" barındırmaktadır. Örnek işçi Watanabe, küçük burjuva Yukiye, memur Masako, militarizmin karanlık yılları ile savaş sonrası döneminin başlangıçlarındaki kahramanca yeğlemeleri ve özveriyi gayet inandırıcı bir biçimde anlatır ve canlandırırlar. Bu üç film aynı zamanda kadın tutarlılığı ve direnci üzerine destansı birer anlatıdır. Asaji'nin kişiliğinde *(Örümceğin Şatosu*'ndaki "lady") yönetmen, Shakespeare'in önerdiği modelin ötesine gitmeyi ihmal etmemiş, bu kötülük dehasını insancıllaştırmak için ona bir de oğul vermiştir. Yalnızca kadınları anlayabilen bir sinemacı, gebe bir "Lady Macbeth" tasarlayabilirdi.

Ne var ki "erkeksi" filmlerde de çok etkili kadın portreleri de bulunmaktadır. Budala'daki Taeko ve Ayako,

Ayak Takımı'ndaki iki kız kardeş ve orospu, örnek karmaşalar içeren kişilik tiplemeleridir. *Skandal*'daki genç hasta kız, *Sessiz Düello*'daki hastabakıcı Shino, "yedi samuray"ın en gencini sevmeye cesaret edebilen çekingen köylü kız, Sanjuro'daki mabeyincinin karısı ve *Kızıl Sakal*'daki yas tutan kadın, ikincil önemde basit kişiler olmaktan öte bir anlam taşımaktadırlar: saygınlığı, kaygıyı, merakı, tutkuyu ve evrensel kadın zerafetini canlandırmaktadırlar.

Zıtların gürültülü bir çatışması

Akira Kurosawa'yı kişisel olarak tanıyanlar onun heybetli vücudu ile (örneğin bir oduncuyu andıran elleriyle) yüzüne yansıyan neredeyse kadınsı yumuşaklık arasındaki tuhaf çelişkiden şaşkına dönerler. 1967'de Tokyo'ya yaptığı bir gezi sırasında onu tanıyan Satyajit Ray, "Bu uzun boylu ve kamburumsu duran Japon, son derece alçakgönüllü bir görünüm içindeydi. İyi niyet kokan gözleri, gülümsediğinde iyiden iyiye çekikleşiyordu. Tatlı ve boğuk bir sesle konuşuyordu. Tüm bunlar, samuray filmlerindeki yırtıcı vurgulamayla kökten çelişiyordu. Ama ne var ki gösteri dünyasındaki insanlar içersinde, başka bir dünyayı yaşayanları bulmak pek te güç değildir ve ben de Kurosawa'nın samuray kanı taşıdığını biliyordum. Düşlerimde O'nun o engellenemeyen "öteki benliği"nin görüntüsü, gerçek bir samurayın denetimli öfkesi ile bir savaş sahnesinin içine dalarkenki biçimiyle canlanıyordu."

Çelişkilerin ürünü (güncel yaşamda da aşırı olan herşeyi severek güçlü etkileşimler yaratmıştır) ve doğu ile batı arasındaki dengenin sanatçısı olan Kurosawa, "zıtların gürültülü çatışmaları"ndan olağanüstü hoşlanmaktadır. (Burada Berdiaeff'in Dostoyevski hakkında yazdığı o güzel kitabı bir kez daha anımsatalım.) Kurosawa'nın sine-

masını düşündüğümüzde aklımıza ilk gelen görüntüler, hep zıtların çatışmalarının sergilenmeleridir: yumuşaklık ve hoyratlık, huzur veren güzellik ve dizginlenemeyen şiddet, içe dönük durgunluk ve dışa vuran tepkiler. "Zıtlıkların bu gürültülü çatışması" salt birbirini izleme kuralının gerektirdiği *düşünce-eylem yapısına uyarlı ve bir geçişten* ötekine değil, aynı zamanda görüntüleme tekniğinin özüne de ilişkindir. Bazı örnekleri karışık olarak ele alabiliriz: Pis su birikintisinde yüzen beyaz bir karanfil *(Sarhoş Melek);* Ormanın çiçeklerle bezeli dokusuna damlayan kanlar *(Kuduz Köpek);* Kyoto tepelerindeki bir kır gezisinin coşkusunu bölüp parçalayan silâh sesi *(Gençliğime Hayıflanmıyorum)* ya da talan edilmiş bir şatonun eteklerindeki gece konserinin büyüleyiciliği *(Kagemusha)* sayılabilir. Yumuşak görüntülü büyücü kadının süslü saçlarından çıkardığı bir iğneyi deneyimsiz doktora saplamaya çalışması *(Kızıl Sakal)* ve bağlı kocasının gözleri önünde ırzına geçilen bir kadının dinmek bilmeyen gözyaşlarının bir anda alaycı ve horgörülü bir kahkahaya dönüşmesini *(Rashômon)* de ekleyebiliriz.

"Zıtların gürültülü çatışması"nı *tempo ve ritm değişimlerinde de bulabilmekteyiz.* Kurosawa'daki şiddet öğesinin nasıl olup ta ansızın, genellikle de filmin hemen başında boşalıverdiğini bir çok örnekle belirttik: barış içindeki bir köye egemen olan tepelerin üzerinde birdenbire kırk haydudun belirivermesi *(Yedi Samuray);* tepeleme dolu bir tramvaydaki hırsızlık ve hırsızın peşinden amansızca izleme *(Kuduz Köpek);* Cephede, olağanüstü fırtınalı bir gecede yapılan dramatik bir ameliyat *(Sessiz Düello)* gibi. "Benim filmlerim birdenbire başlarlar, giriş dramatiktir ve öyküyü bildiriverir" diye belirtiyor. Kurosawa, ama bunun değişmez bir kural olmadığını da ekliyor. Örneğin *Kagemusha* yedi-sekiz dakikalık sabit bir görüntüler dizisiyle açılır (Shingen'in benzeriyle karşılaşması) ve bunu tam bir çelişkiyle habercinin savaşta *tepelenmiş* askerlerle dolu yılankavi bir merdivenden dansedercesine inişi izler. Kurosawa'nın filmlerindeki görkemli ritmik vurgulamaların ön-

ceden bilinen çözümlemelere ve (Richie'nin de belirttiği gibi) alışılagelmiş kalıplara (giriş, ana tema, gelişim ve çözümleme) uygunluk göstermediğini belirtmeliyiz. Sinemacımızın "müzikal" etkileşimi ve esinlenmesi, hiç bir kurala uymaz. (Kurosawa'nın müzikal alanda gösterdiği dinamizmin bir *benzerini* ancak Mizoguchi sinemasının görsel veçhesini anıştırmak için anlatılabilecek olan resimlerde bulabiliriz.)

Yaratının evreleri

Kurosawa'daki dinamizmin gizemi (ilk bakışta çok sık sanılabileceği gibi, kamera hareketsizken bile hemen her şey kımıldıyor gibidir) büyük bir olasılıkla montaj aşamasında yatmaktadır. Ekibi tarafından "Dünyanın en büyük montajcısı" diye tanımlanan sinemacı, "Montaj, çevrilenin örgütlenmesidir" diye açıklamaktadır. "Benim için çekim, montajın bir ön hazırlığı, ön çalışmasıdır." Richie, "Görüntülere çok büyük bir önem veren Kurosawa, filmi, montaj odasında yeniden yaratır. Filmlerinde kesintiler pek çoktur, ama öylesine mükemmelci bir titizlikle yapılırlar ki neredeyse farkedilmezler bile; görüntülerin akışı çok doğal bir devamlılık gösterir, neredeyse Stravinsky'nin bestelerindeki sürekliliği buluruz" diyor. Richie'nin sözünü ettiği "olağanüstü süreklilik" belki biraz da yönetmenin sahneleri hemen çekimden sonra monte etmesinden ileri gelmektedir. Böylelikle ekip te henüz çekim sürerken montajı tamamlanmış bölümleri görebilme olanağını elde eder. Kurosawa, "çekimin sonunda, son sahnenin montajından başka yapılacak hiç bir şey kalmaz" diyor. "Elbette ki bütünsel bir dengenin sağlanması sorunu vardır, bu da son bir montaj daha gerektirir; onu da iki günde tamamlarım. Benim için filmin montajını yapmak, italyanların spagetti ye-

meleri kadar kolaydır! Ne kadar fazla film kullansam da çekim sırasında kafam aslında sürekli olarak montajla uğraşır."

Kurosawa'nın montaj —filmin son biçimiyle oluştuğu an— hakkında bu söylediklerinden, yapımın diğer evrelerine daha az önem verdiği anlamını çıkarmamak gerekir. *Senaryo çok büyük bir seçim sorunudur.* "Kurgu, bir filmin belkemiğidir. Eğer yapı yeterince güçlü değilse, daha sonra delikleri yamamak için değişik resimler monte etmeye çalışılır, ama bunlar hiç bir zaman bu başlangıçtan gelen eksiklikleri bütünüyle gidermeyi başaramazlar. Bu nedenle de iyi bir yönetmenin yapması gereken ilk iş iyi bir senaryo yazmaktır. Ama bu, senaryonun her şey demek olduğunu göstermez. Senaryo beni, insanoğlunu araştırmama tanıdığı olanakları genişlettiği ölçüde ilgilendirir. Genellikle işe ilk sahneyi görselleştirmekle başlarım: olayın ana hatları kafanızda belirli olsa bile en güç iş yine de budur. Örneğin *Yaşamak*'ın başlangıcını bulabilmek için çok büyük güçlükler çektim. Bir gün trende giderken birdenbire aklıma midenin radyografisiyle başlamak gerektiği düşüncesi geliverdi, tekyanlılığa düşmemek için senaryoyu bir çok yardımcıyla birlikte yazarım: insan tek başına yazmak durumunda kaldığı zaman tüm olguların kendi duygularını etkileyen tek yönünü görebiliyor, oysa bir çok kişi bu sürece katılırsa *olgunuzu* değişik açılardan biçimlendirebiliyorsunuz. Hem her zamanki çalışma arkadaşlarım (Oguni, Hashimoto, Kikushima) dostlarımdır ve bu da önemlidir: bir otel odasına haftalarca kapandığınız zaman sürtüşmeler ve tartışmalar ister istemez kaçınılmaz oluyor." (Kurosawa'mn yazmak için özel bir yöntemi yoktur. Uyduğu tek kural, insanlara yönelmektir. "Hiç bir zaman belli bir mesajdan ya da önceden oluşturulmuş bir kurgudan yola çıkmam. Kendimi tümüyle oluşturmaya çalıştığım kişilerin yönetimine ve güdümüne bırakırım. Eğer gerçek ve canlı kişiler oluşturabilmişsek, onlar bizi nasılsa bir yerlere ulaştırırlar.")

Çelişkiler sanatının ustası olarak tanınan Kurosawa,

ses bandlarının kullanımında da özel titizliğiyle göze batmaktadır. Filmlerindeki müzik ve ses, basit birer yardımcı öğe olarak kalmak yerine görüntülerin etkilerini büyüten, heyecanlandırıcı ve etkileyici bir önem kazanmaktadır.

Bu söylediklerimize pek çok örnekle katılabiliriz: "Guguk kuşunun valsi"nin alaycı ezgisi *(Sarhoş Melek)*, havayı delen okların ıslıklarının iki kahramanın sonlarının kaçınılmaz olarak ölüm olduğunu belirterek trajediyi büsbütün etkileştiren sesleri *(Örümceğin Şatosu)* hemen anılabilir. *Kızıl Sakal*'daki ayrı düşmüş iki aşığın apansız karşılaşmaları sahnesine eşlik eden rüzgârın esişiyle sallanan çanın sesleri, kaçınılmaz ayrılıklarını büsbütün dayanılmaz kılan ve genç kızın intiharının ön habercisi olan bir etki yapmaktadır. Ölmek üzere olan birisine yaşamı ve sevgiyi çağrıştıran bir şarkıyı yalnızca Kurosawa mırıldandırabilirdi *(Yaşamak*'ın sonu). Kagemusha'nın savaşlarında ise —daha önce de sözünü ettiğimiz gibi— sesler görüntüleri tamamlamakta, zaman zaman da onların yerlerini almaktadır.

Diğer sinemacılar Kurosawa'yı yargılıyorlar

Japon sinemacıları arasında batıya en yakın, dolayısıyla da en çok tanınan olması, *Yedi Samuray*'ın yönetmenine en sonunda zarar vermiştir. Montaj üzerine kuruluk klâsik bir sinema kavramından yola çıkışından şaşıran, toplumsal ve siyasal çatışmalar yerine ahlâki sorunlara tam bir öncelik vermesinden tedirgin olan ve kısaca söylemek gerekirse ileri sürülen "tutuculuğundan" hoşnut olmayan bazı "ilerici" eleştirmenler, Kurosawa'ya sırt çevirdiler.

Buna karşın yaşayan büyük sinemacılar (mesleğin içindeki kişiler, kalıcı değerleri çok daha iyi görebiliyorlardı) onun yeteneklerini ve yapıtlarını sürekli övmekten geri kal-

madılar. Yaptığımız küçük bir araştırma, Kurosawa'nın yalnızca Ford, Bergman, Antonioni, Fellini, Kubrick, Altman, Wajda ve Satyajit Ray gibi "klâsik"lerce değil, Scorcese, Coppola, Lucas, Bellocchio, Herzog, Skolimowski ve Zanussi gibi "genç"lerce de çok beğenildiğini göstermektedir.

Fellini bize, "Çok büyük bir gösteri adamı" dedi. Satyajit Ray, "En önemsiz yapıtları bile insanı şaşkınlıktan altüst eden büyük bir teknik ustalık örneği" diye ekledi. Altman da, "Onun filmlerini görür görmez, o sırada televizyon için çekmekte olduğum bir dizide kamerayı aynı biçimde kullanmaya başladım" dedi. Arthur Penn, "O, gerçekten de olağanüstü bir avuç yönetmenden biridir" biçiminde konuştu (New York'taki Japon Society tarafından 1981'de yayınlanan ve Kurosawa'nın geçmişini inceleyen broşüre bakınız) ve "Çalışmasının yaygınlığı çok şaşırtıcı boyutlara ulaşıyor" diye ekledi, "Tüm Dünya sinemasını etkileyen bir duyarlılığı vardır. Ondan çok esinlendiğimi söylemeliyim." Coppola da, "Hemen tüm sinemacıların kendilerine ün sağlayan birer baş eserleri vardır, Kurosawa için ise sekiz ya da on tane sayılabilir. Günümüz sinemasının en büyük iki-üç ustasından biridir" dedi. Herzog ve Skolimowski de buna benzer nitelemelerde bulundular.

Apolcalypse now (Mahşer) *Yedi Samuray*'dan ne kadar esinlendiyse, *Star Wars* (Yıldız savaşları) da *Gizli Kale*'ye o kadar borçludur; George Lucas da bunu bizzat itiraf etmektedir. "Kurosawa'nın canlılığı ve yaratıcılığı bana ve tüm sinema öğrencilerine sürekli bir esin kaynağı oluşturmuştur. Son derece güçlü grafik düzeni ve en küçük ayrıntılara dek inen mükemmelcilik anlayışıyla bize epik düşlerini ve görüntülerini olduğu kadar bireysel yaşamların derin ve sıcak anlamlarını da sunmaktadır. Sözcüklerin tek başlarına yeterli olmadıkları şeyleri anlatmak için görüntüleri ve sesleri bir orkestra uyumu ve bütünlüğü içersinde anlatmayı bilmiştir."

Kurosawa'nın yurttaşları üzerindeki etkilerini yakalayabilmek için *Harakiri* ve *İnsanlık Koşulu*'nun yazarı Masaki Kobayashi'nin şu dokunaklı sözlerini aktarmakla yeti-

nelim: "Kurosawa'nin filmleri, ülkemin sinemacıları için çok büyük bir dönüşüm yarattı. Bu büyük ustadan söz etmeden Japon sinemasını anlatmak olanaksızdır."

Ellili yıllarda batılı eleştirmenler "daha Japon" olarak niteledikleri Ozu ve Mizoguchi ile "batılı" dedikleri Kurosawa'yı kıyaslayarak oyalandılar. Bu da daha öncekiler gibi akılsızca bir tartışmaydı. Bazin, Truffaut'ya 1957'de, "Mizoguchi'yi sevmek için Kurosawa'dan nefret etmek, düşünebilmenin ilkel bir aşamasından başka bir şey değildir" diye yazıyor, "Sanatta biri dışa dönük, öbürü tümüyle izlenimci iki ana damar vardır, Kurosawa dağın öteki yamacındadır" diye ekliyordu. Marcel Martin de 1957'de şöyle yazarken doğru yaklaşıyordu: "Mizoguchi ölçülü ve gizemli bir klâsiktir; Kurosawa ise dışavurumcu bir romantik. Birincisi için sinema, düşüncelerini görüntüler aracılığıyla aktarabileceği bir araçtır; Kurosawa için ise bir sonuçtur, görüntüler aracılığıyla aktardığı, belli bir öykünün *dayatılmasıdır...*" (Bu iki Japon sinema ustası arasındaki tek ortak nokta, kütürel seçmecilikleridir: Mizoguchi'nin Picasso'ya, Maupassant'a, Bernard Shaw'a ve Balzac'a olan hayranlığı iyi bilinmektedir.) Martin, "İkisi arasında yeğlemede bulunmak, tümüyle kişisel bir beğeni sorunudur" diye yazıyordu (Ses ve Görüntü, sayı: 118). Bizim beğenilerimiz ise bizi ille de belli bir yeğlemede bulunmaya zorlamıyor: Ozu'nun uyumlu ve içe dönük katılığını da, Mizoguchi'nin ışıltılı klâsik güzelliğiyle olağanüstü gerçekçiliğini de Kurasawa sinemasının bitmeyen enerjisi, sıcaklığı, güldürüleri ve görsel etkinliği kadar büyük bir zevk alarak izlemekteyiz. Kurosawa'da özellikle pek ender bulunur, "Ford'a" özgü bir nitelik olduğunu söylemeliyiz: izleyicisini hiç bir zaman sıkmamıştır. (Bunu Japon sinemasının diğer iki klâsiği için söyleyebilmek mümkün mü?) Shakespeare'in Celine'inin deyişiyle, "Onda çok büyük bir şey var: gülebiliyor. Gülebilme yeteneğine ve trajediye birlikte sahip olabiliyorsanız, kazandınız demektir."

Filmografi

SUGATA SANSHİRO
(Büyük Judo Efsanesi)

Gösterime çıkışı: mart-1943
Süre: 80 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Keiji Matsuzaki. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa (Tsuneo Tomito'nun bir öyküsünden). **Görüntüler:** Akira Mimura. **Dekor:** Masao Totsuka. **Montaj:** Akira Kurosawa, Toshio Goto. **Ses:** Tomohisa Higuchi. **Işık:** Masayoshi Onuma. **Müzik:** Seichi Suzuki. **Oynayanlar:** Susumu Fujita (Sugata Sanshiro), Denjiro Okochi (judo hocası Yano Shogoro), Takashi Shimura (Hansuke Murai), Yukiko Todoroki (kızı Sayo), Yoshio Kosugi (jiu-jitsu hocası Saburo Momma), Ranko Hanai (kızı, Otoyo), Ryonosuke Tsukigata (Sugata'nın rakibi Higaki Gennosuke), Akitake Kono (Yoshima Dan), Soshi Kiyokawa (Yujiro Toda), Kunio Mita (Kohei Tsuzaki), Akira Nakamura (Toranosuke Niiseki), Sigisaki Aoyama (Tsunetami İmura), Kunimori Kodo (keşiş), İchiro Sugai (polis şefi Mishima).

İCHİBAN UTSUKUSHİKU
(En Güzel)

Japonya, nisan-1944
Süre: 85 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Motohiko İto. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa. **Görüntü:** Joji Ohara. **Dekor:** Teruaki Abe. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Ryoachi Sugawara. **Işık:** Masayoshi Onuma. **Asistan:** Jin Usami. **Müzik:** Seichi Suzuki. **Oynayanlar:** Takashi Shimura (fabrika müdürü Goro İshida), İchiro Sugai (yardımcısı Ken Sanada), Yoko Yaguchi (Tsuru Watanabe), Takako İrie (işçi Tokuko Mizushima), Sayuri Tanima (işçi Yuriko Tanimura), Sachiko Ozaki (işçi Sachiko Yamazaki), Shizuko Nishioka (işçi Fusai Nishioka), Asako Suzuki (işçi Asako Suzumura), Haruko Toyama (işçi Masako Koyama), Tokiko Hiromichi (işçi Tokiko Hirota), Akitake Kono (Müzik öğretmeni)

ZOKU SUGATA SANSHİRO
(Sugata Sanshiro II)

Japonya, mayıs-1945
Süre: 83 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Motohiko İto. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa. **Görüntü:** Takeo İto. **Dekor:** Kazuo Kubo. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Shoichi Kameyama. **Işık:** Choshiro İshii. **Asistan:** Minoru Nakamura. **Müzik:** Seichi Suzuki. **Oyuncular:** Susumu Fujita (Sugata Sanshiro), Denjiro Okochi (Yano Shogoro), Ryonosuke Tsukigata (Gennosuke ve Tesshin Higaki), Yukiko Todoroki (Sayo), Soji Kiyokawa (Yujiro Toda), Akitake Kono (Genzaburo Higaki), Masayuki Mori (Yoshima Dan), Seiji Miyaguchi (Kohei Tsuzaki), Ko İshida (Daizo Samonji)

TORA-NO-O FUMU OTOKOTACHİ
(Kaplanın Kuyruğunda Yürüyen Adamlar)

Japonya, ağustos-1945; gösterime çıkışı: nisan-1952
Süre: 58 dakika. **Yapım:** Toho adına Motohiko İto. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, (Kanjincho adlı bir Kabuki tiyatrosu oyunundan) **Görüntü:** Takeo İto. **Dekor:** Kazuo Kubo, **Montaj:** Akira Kurosawa, **Ses:** Keiji Hasebe, **Işık:** İwharu Hiraoka, **Müzik:** Tadashi Hattori, **Asistan:** Jin Usami, **Oyuncular:** Denjiro Okochi (Benkei), Susumu Fujita (Togashi), Kenichi Enomoto (hamal), Masayuki Mori (Kamei), Takashi Shimura (Kataoka), Akitake Kono (İse), Yoshio Kosugi (Suruga) Dekao Yokoo (Hitachibo), Hanshiro Iway (prens Yoshitsune).

ASU O TSUKURU HİTOBİTO
(Geleceği Yapanlar)

Japonya, 1946
Yönetmenler: Kajiro Yamamoto, Hideo Segikawa, Akira Kurosawa. Kurosawa bu filmi kendi yapıtı olarak benimsememektedir.

WAGA SEİSHUN Nİ KUİ NASHİ
(Gençliğime Hayıflanmıyorum)

Japonya, ekim-1946
Süre: 110 dakika. **Yapım:** Toho adına Keiji Matsuzaki, **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Eijiro Hisaita. **Gö-**

rüntü: Asakazu Nakai. **Montaj:** Akira Kurosawa, Toshio Goto. **Dekor:** Keiji Kitagawa. **Ses:** İsamu Suzuki. **Işık:** Choshiro İshii. **Müzik:** Tadashi Hattori. **Asistan:** Hiromichi Horikawa. **Oynayanlar:** Setsuko Hara (Yukie Yagihara), Denjiro Okochi (Babası profesör Yagihara), Eiko Miyoshi (annesi), Susumu Fujita (Takayoshi Noge), Haruko Sugimura (annesi), Kuninori Kodo (Noge'nin babası), Akitake Kono (İtokawa), Takashi Shimura (Gizli polis komiseri), Taizo Fukami (Eğitim Bakanı), Masao Shimizu (Profesör Hakozaki)

SUBARASHİKİ NİCHİYOBİ
(Harika Bir Pazar)

Japonya, haziran-1947
Süre: 108 dakika. **Yapım:** Toho adına Sojiro Motogi. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Keinosuke Uegusa ve Akira Kurosawa. **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Kazuo Kubo. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Shigetoshi Yasue. **Işık:** Kyuichiro Kishida. **Müzik:** Tadashi Hattori. **Asistan:** Tsuneo Kobayashi. **Oyuncular:** İsao Numazaki (Yuzo), Chieo Nakakita (Masako), İchiro Sugai (karaborsacı Yamiya), Midori Ariyama (metresi), Toshi Mdri (ihtiyar), Tokuji Kobayashi (suratsız adam), Masao Shimizu (lokal sahibi), Aguri Hidaka (dansöz), Koreyoshi Nakamura.

YOİDORE TENSHİ
(Sarhoş Melek)

Japonya, nisan-1948.
Süre: 98 dakika (asıl metin: 150 dakika). **Yapım:** Toho adına Shojiro Motoki. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Keinosuke Uegusa, Akira Kurosawa. **Görüntü:** Takeo İto. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Wataru Konuma. **Işık:** Kinzo Yoshizawa. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** Tsuneo Kobayashi. **Oynayanlar:** Takashi Shimura (Doktor Sanada), Toshiro Mifune (gangster Matsunaga), Michiyo Kogure (metresi Nanae), Reizaburo Yamamoto (Okada), Chieko Nakakita (Hemşire Miyo), Noriko Sengoku (kahvecinin kızı Gin) Shizuko Kasaoki (şarkıcı), Eltaro Shindo (Sanada'nın arkadaşı, doktor Takahama), Masao Shimizu (büyük şef), Yoshiko Kuga (genç kız), Choko İida (Sanada'nın yöneticisi).

SHİZUKANARU KETTO
(Sessiz Düello)

Japonya, mart-1949
Süre: 95 dakika. **Yapım:** Dalei adına Hisao İchikawa ve Shojiro Motoki. **Dağıtım:** Dalei. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa ve Senkichi Taniguchi (Kazuo Kikuta'nın bir piyesinden). **Görüntü:** Shoichi Aizaka. **Dekor:** Koichi İmai. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Mitsuo Hasegawa. **Işık:** Tsuneyoshi Shibata. **Müzik:** Akira İfukube. **Asistan:** Shinya Nakamura. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (doktor Kyoji Fujisaki), Takashi Shimura (babası Kyonosuke Fujisaki), Miki Sanjo (Kyoji'nin nişanlısı Misao Matsugi), Kinjiro Uemura (hasta, Susumu Nakada), Chieko Nakakita (karısı Takiko Nakada) Noriko Sengoku (hemşire Rui Minegishi), Junnosuke Miyazaki (Horiguchi), İsamu Yamaguchi (Nozaka), Hiroko Machida (hemşire İmai).

NORA-İNU
(Sözcük anlamı: Kayıp Köpek)
(Kuduz Köpek)

Japonya, ekim-1949
Süre: 122 dakika. **Yapım:** Shin-Toho adına Eiga Geijutsu Kyokai. **Dağıtım:** Shin-toho. **Yönetmen:** Akir Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa ve Ryuzo Kikushima. **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Choshiro İsii. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** İnoshiro Honda. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (detektif Murakami), Takashi Shimura (Komiser Sato), Gen Shimizu (polis şefi Nakashima), Yasushi Nagata (Komiser Abe), Reikichi Kawamura, Hajime İzu, Sakutaro Yamakawa (detektifler), İsao Kimura (hırsız Yusa), Keiko Awaji (sevgilisi Harumi), Fumiko Homma (Yusa'nın ablası), Kaziko Motohashi (Sato'nun karısı), Teruko Kishi (yankesici Ogin), Noriko Sengoku (dansöz), Reizamura Yamamoto (sanık Honda), Eijiro Tono (Yaşlı işçi), İsao Ubukata (çocuk).

SUKYANDARU/SHUBUN
(Skandal)

Japonya, nisan-1950
Süre: 104 dakika. **Yapımcı:** Shochiku adına Shojiro Motoki ve

Takashi Koide. **Dağıtım:** Shochiku. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa ve Ryuzo Kikushima. **Görüntü:** Toshio Ubukata. **Dekor:** Tatsuo Hamada. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Saburo Omura. **Işık:** Masao Kato. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** Teruo Hagiyama. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (ressam İchiro Aoye), Yoshiko Yamaguchi (şarkıcı Miyako Saijo), Takashi Shimura (avukat Hiruta), Tanie Kitabayashi (karısı Yasi), Yoko Katsuragi (kızı Masako), Eltaro Ozawa (Yayıncı Hori), Shinichi Himori (yardımcısı Asai), Masao Shimizu (yargıç), Bokuzen Hidari (sarhoş), Taiji Tonoyama (Aoye'nin arkadaşı), Fumiko Okamura (Miyako'nun annesi), Noriko Sengoku (Aoye'nin mödeli) Junji Musuda (gazeteci) Koiji Mitsui, Yoichi Osigi (fotoğrafçılar) Kunimori Kodo, Kichijiro Ueda, Shuzuke Agata (Oduncular).

RASHÔMON
(Rashômon)

Japonya, ağustos-1950
Süre: 88 dakika. **Yapımcı:** Daiei adına Masaichi Nagata, Shojiro Motoki, Jingo Minoura. **Dağıtım:** Daiei. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa ve Shinobu Hashimoto (Ryunosuke Akutagawa'nın iki öyküsünden). **Görüntü:** Kazuo Miyagawa. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** İwao Otani. **Işık:** Kenichi Okamoto. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** Tai Kato. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (haydut Tajomaru), Machiko Kyo (Masago, kadın), Masayuki Mori (Samuray Takehiro, kocası) Takashi Shimura (Oduncu), Minori Chiaki (keşiş), Kichijiro Ueda (gezginci), Daisuke Kato (Polis memuru), Fumiko Honma (Medyum).

HAKUCHİ
(Budala)

Japonya, mayıs-1951
Süre: 166 dakika (asıl metin: 265 dakika). **Yapımcı:** Shochiku adına Shojiro Motoki ve Takashi Koide. **Dağıtım:** Shochiku. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa ve Eijiro Hisaita (Dostoyevski'nin romanından). **Görüntü:** Toshio Ubukata. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Yoshizaburo Senoo: **Işık:** Akio Tamura. **Müzik:** Fumio

Hayasaka. **Asistan**: Teruo Hagiyama. **Oyuncular:** Masayuki Mori (Kinji Kameda/Mychkine, budala), Toshiro Mifune (Denkichi Akama/Rogojine), Setsuko Hara (Taeko Nasu/Nastassia), Takashi Shimura (Ona/Epantchine), Chieko Higashiyama (karısı Satoko), Cihiyoko Fumitani (kızı Noriko), Yoshiko Kuga (Ayako/Aglaia, küçük kızı), Minori Chiaki (Kayama/Kania, sekreteri) Kuninori Kodo (Jumpei Kayama, babası), Eiko Miyoshi (annesi), Noriko Sengoku (kızkardeşi Takako), Daisuke İnoue (erkek kardeşi Kaoru), Mitsuo Akashi (Akama'nın annesi).

İKİRU
(Yaşamak)

Japonya, ekim-1952
Süre: 143 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Shojiro Motoki. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** Hisanobu Marubayashi. **Oyuncular:** Takashi Shimura (Kanji Watanabe, servis şefi), Makoto Kobori (kardeşi Kiichi) Kumeko Urabe (Kiichi'nin karısı Tatsu) Nobuo Kaneko (oğlu Mitsuo) Kyoko Seki (Mitsuo'nun karısı), Yoshio Minami (Hayashi, genç kız), Miki Odagiri (bürodaki kız, Toyo), Kamatari Fujiwara (şef yardımcısı Ono), Minosuke Yamada (esnaf Saito), Haruo Tanaka (işçi Sakai), Bokuzen Hidari (yaşlı işçi Ohara), Minori Chiaki (işçi Noguchi), Shinichi Himori (sessiz işçi Kimura) Nobuo Nakamura (belediye başkanı), Masao Shimizu (doktor), İsao Kimura (yardımcısı), Atsusi Watanabe (bir hasta), Yunosuke İto (yazar), Yatsuko Tanami (kahvehanedeki kız) Seiji Miyaguchi (patron), Daisuke Kato (yardımcısı), İchiro Chiba (memur), Kin Sugai, Eiko Miyoshi, Fumiko Homma (Huroecho mahallesi kadınları).

SİCHİNİN NO SAMURAİ
(Yedi Samuray)

Japonya, nisan-1954
Süre: 140 dakika (asıl metin: 200 dakika). **Yapımcı:** Toho adına Shojiro Motoki. **Dağıtım:** Toho. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Oguni. **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Takashi Matsuyama. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yano-

guchi. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Fumio Hayasaka. **Asistan:** Hiromichi Horikawa. **Oyuncular:** Yedi samuray: Takashi Shimura (Şef, Kambei), Toshiro Mifune (köylü, Kikuchiyo), Yoshio İnaba (Gorobei), Seiji Miyaguchi (kılıç ustası Kyuzo), Minori Chiaki (Eikachi), Daisuke Kato (Shichiroji), İsao Kimura (Kambei'nin öğrencisi Katsushiro). Köylüler: Kamatarı Fujiwara (Manzo) Bokuzen Hidari (Yohei), Kuninori Kodo (Gisaku), Yoshio Kosugi (Mosuke), Yoshio Tsuchiya (Rikichi), Yuriko Shimazaki (karısı), Keiji Sakakida (Gosaku), Keiko Tsushima (Manzo'nun kızı Shino), Fumiko Homma (bir kadın) Toranosuke Ogawa (yaşlı bilge), Noriko Sengoku, Yu Akitsu, İchiro Chiba... Haydutlar: Shimpei Takagi, Shin Otomo, Kichijiro Ueda, Akira Tani, Haruo Nakajima...

İKİMONO NO KİROKU

(Canlı Bir Varlığın Kroniği) (ya da: Korkuyla Yaşamak/Kuşlar Bilebilselerdi)

Japonya, kasım-1955

Süre: 113 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Shojiro Motoki. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Yoshiro Muraki: **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Kyuichiro Kishida. **Müzik:** (Fumio Hayasaka, çevrim başlamadan önce ölmüştür). **Asistan:** Hisanobu Marubayashi. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (Nakajima), Takashi Shimura (dişçi Harada), Elko Miyoshi (Nakajima'nın karısı), Haruko Togo (küçük kızı Yoshi), Masao Shimizu (Yoshi'nin kocası Yamazaki), Yutaka Sada (Nakajima'nın küçük oğlu İchiro), Noriko Sengoku (karısı Kimie), Minoru Chiaki (ikinci oğlu Jiro), Kyoto Aoyama (sue, ikinci kızı) Akemi Negishi (Nakajima'nın metresi) Kichijiro Ueda (baba), Kiomi Mitsunoya (ilk metresi Satoko) Sahoko Yonemura (kızı Taeko), Yoichi Tkikawa (Nakajima'nın bir başka metresinden olan oğlu Ryoichi), Kazuo Kato (Dişçi Harada'nın oğlu Susumu), Toyoko Okubo (karısı Sumiko) Ken Mitsuda (yargıç Araki), Toranosuke Ogawa (avukat Hori), Rijiro Tono (yaşlı brezilyalı), Nobuo Nakamura (psikiatrist), Kamatari Fujiwara (Okamoto), Atsushi Watanabe (İshida).

KUMONOSU-JO
(Örümceğin Şatosu)

Japonya, ocak-1957

Süre: 110 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Akira Kurosawa ve Shojiro Motoki. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryuzo Kikushima (Shakespeare'in Macbeth'inden). **Görüntü:** Asakazu Nakai. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Kyuichiro Kishida. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Mimachi Nonagase. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (general Taketoki Vashizu/Macbeth), İsuzu Yamada (karısı Asaji), Minoru Chiaki (general Yoshiaki Miki/Banquo), Akira Kubo (oğlu Yoshiteru/Fleance), Takamaru Sasaki (efendi Tsuzuki/Duncan), Yoichi Tachikawa (oğlu Kunimaru/Malcom), Takashi Shimura (başkaldıranların önderi general Odagura/Siward), Chieko Naniwa (büyücü).

DONZOKU
(Ayak Takımı)

Japonya, eylül-1957

Süre: 127 dakika (asıl metin: 137 dakika). **Yapımcı:** Toho adına Akira Kurosawa. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni (Gorki'nin piyesinden). **Görüntü:** İmachi Yamazaki. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Mimachi Nonagese. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (hırsız Sutekichi/Pepel), İsuzu Yamada (ev sahibesi Osugi/Vassilissa), Ganjiro Nakamura (kocası Rokubei/Kostylev), Kyoto Kagawa (Osugi'nin kızı Okayo/Nastassia), Bokuzen Hidari (bilge gezginci Kahei/Luka), Minoru Chiaki (eski samuray "Tonosama"), Kamatari Fujiwara (aktör), Eijiro Tono (kalaycı Tomekichi/Kletch), Eiko Miyoshi (karısı Asa/Anna), Akemi Negishi (orospu Osen/Nastia), Koji Mitsui (kumarbaz Yoshisaburo/Satin), Nijiko Kiyokawa (Otaki), Haruo Tanaka (Tatsu), Kichijiro Ueda (polis memuru Shimazo).

KAKUSHİ TORİDE NO SAN-AKUNİN
(Gizli Bir Kalede Üç Salak) (Gizli Kale)

Japonya, aralık-1958

Süre: 139 dakika. **Yapımcı:** Toho adına Akira Kurosawa ve Ma-

sumi Fujimoto. **Dağıtım:** Toho. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, Shinobu Hashimoto. **Görüntü:** İchio Yamazaki **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** İchiro Inohara. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Mimachi Noganese. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (general Rokurota), Misa Uehera (prenses Yukihime), Takashi Shimura (general Nagakura), Susumu Fujita (general Tadokoro), Eiko Myoishi (bir izleyici), Minoru Chiaki (köylü Tahei), Kamatari Fujiwara (köylü Matashichi), Toshiko Higuchi köylü kadın), Kichijiro Ueda (satıcı), Koiji Mitsui (bir asker).

WARUİ YATSU WODO YOKU MEMURU
(Ahmaklar Barış İçinde Uyuyor)

Japonya, eylül-1960
Süre: 151 dakika. **Yapımcı:** Kurosawa Filmcilik/Toho adına Akira Kurosawa, Tomoyuji Tanaka. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima. **Görüntü:** Yuzuru Aizawa. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Krusawa. **Ses:** Fumio Yanogushi. **Işık:** İchiro İnohara. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Shiro Moritani. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (Koichi Nizhi, İwabuchinin sekreteri), Takeshi Kato (dostu İtakura), Masayuki Mori (şirketin patronu İwabuchi), Takashi Shimura (Genel Müdür Moriyama), Akira Nashimura (Personel şefi Shirai), Kamatari Fujiwara (muhasebeci Wada), Gen Shimizu (Muhasebeci Miura), Kyoko Kagawa (İwabuchinin kızı Keiko), Tatsuya Mihashi (İwabuchi'nin oğlu Tatsuo), Kyu Sazanka (Kaneko), Chishu Ryu (savcı Nonaka), Seiji Miyaguchi (Okakura), Nobuo Nakamura (avukat), Susumu Fujita (polis komiseri), Koiji Mitsui (gazeteci).

YOJİMBO
(Yojimbo)

Japonya, nisan-1961
Süre: 110 dakika. **Yapımcı:** Kurosawa Filmcilik/Toho adına Tomoyuki Tanaka ve Ryuzo Kikushima. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima. **Görüntü:** Kazuo Miyagawa. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Mon-**

taj: Akira Kurosawa. Ses: Choshichiro Mikami. Işık: Choshino Ishii. Müzik: Masaru Sato. Asistan: Shiro Moritani. Oyuncular: Toshiro Mifune (Sanjuro Kuwabateke), Eijiro Tono (saki tüccarı Gorji), Kamatari Fujiwara) (ipek tüccarı Tazaemon), Takashi Shimura (saki tüccarı Tokuemon), Seizaburo Kawazu (Tazaemon'un yandaşı Seibei), İsuzu Yamada (karısı Orin), Hiroshi Tachikawa (oğlu oichiro), Kyu Sazanka (Tokuemon'un yandaşı Ushitora), Tatsuya Nakadai (küçük kardeşi Unosuke), Daisuke Kato (kardeşi İnokichi), İkio Sawamura (Hansuke), Akira Nishimura (Kuma), Yoshio Tsuchiya (çiftçi Kohei) Yoko Tkusaka (karısı Nui), Susumu Mujita (çete reisi Homma).

TSUBAKİ SANJURO
(Kameiyalı Sanjuro) (Sanjuro)

Japonya, ocak-1962
Süre: 96 dakika. **Yapımcı:** Kurosawa Filmcilik/Toho adına Tomoyoki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni (Shugoro Yamamoto'nun "Barış Günleri" adlı öyküsünden). **Görüntü:** Fukuzo Kolzumi, Takao Salto. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Wataru Konuma, Hisashi Shimonaga. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Shiro Moritani. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (Tsubaki Sanjuro), Tatsuya Nakadai (Kurofuji'nin sağ kolu, samuray Muroto), Yuzo Kayama (genç samurayların önderi Lori İzaka). Genç samuraylar: Akihito Hirata, Kunle Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Tatsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui Yoshio Tsuchiya, Akira Kubo. Takashi Shimura (Kurofuji), Kamatari Fujiwara (nişanlısı Takeyabashi) Masao Shimizu (Polis müfettişi Yunosuke İto (Mutsuta), Takako İrie (karısı), Reiko Dan (Kızı Chidori), Keiju Kobayashi (casus).

TENGOKU TO JİGOKU
(Gökyüzüyle Cehennemin Arasında)

Japonya, mart-1963
Süre: 143 dakika. **Yapımcı:** Kurosawa Filmcilik/Toho adına Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Dağıtım:** Toho. **Yönet-**

men: Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima, Eijiro Hisalta (Edward McBain'in King's Ransom adlı romanından). **Görüntü:** Asakazu Nakai, Takai Saito. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Shiro Moritani. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (Kingo Gondo), Kyoko Kagawa (karısı), Tatsuya Mihashi (oğlu Kawanishi), Yutaka Sada (şoförü Aoki), Tatsuya Nakadai (müfettiş Tokuro), Takashi Shimura (Polis şefi), Susumu Fujita (komiser), Kenjiro İshiyama ("Bosco" lâkaplı detektif Taguchi), Detektifler: İsao Kimura (Arai), Takeshi Kato (Nakao), Yoshio Tsuchiyama (Murata), Hiroshi Unayama (Shimada), Koji Mitsui (gazeteci), Tsutomu Yamazaki (Ginji Takeuchi, çocuk hırsızı).

AKAMİGE
(Kızıl Sakal)

Japonya, nisan-1965

Süre: 185 dakika. **Yapımcı:** Kurosawa Filmcilik/Toho adına Tomoyuki Tanaka, Ryuzo Kikushima. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Masato İde, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima (Shugoro Yamamoto'nun "Akahige shinryodan" adlı öyküsünden). **Görüntü:** Asakazu Nakai, Takao Salto. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Shin Watari, Hisashi Shimonaga. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Masaru Sato. **Asistan:** Shiro Moritani. **Oyuncular:** Toshiro Mifune (Kyojo Niide, "Kızıl Sakal"), Yuzo Kayama (stajyer doktor Noboru Yasumoto) Chishu Ryu (babası), Kinuyo Tanaka (annesi), Yoko Naito (nişanlısı), Ken Mitsuta (nişanlısının babası), Yoshio Tsuchiya (Kızıl Sakal'ın asistanı Handayu Mori), Tatsuyoshi Ehara (Asistan Genzo Tsugawa), Reiko Dan (Osugi), Kyoko Kagawa (deli kadın), Kamatari Fujiwara (yaşlı hasta, Rokusuke), Akami Nikishi (kızı Okuni), Tsutomu Yamazaki (Okuni'nin nişanlısı Sahachi), Miyuki Kuwano (Onaka), Eijiro Tona (Goheiji), Takashi Shimura (Tokubei İzumiya), Terumi Niki (genç şizofren Otoyo), Yoshitaka Zushi (minik hırsız Choji), Haruko Sugimura (Kin).

DODES'KA-DEN
(Dodes'caden)

Japonya, ekim-1970
Süre: 140 dakika (asıl metin: 244 dakika). **Yapımcı:** Yonki no Kai/Toho adına Yoichi Matsuo, Akira Kurosawa. **Dağıtım:** Toho. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto (Shugoro Yamamoto'nun "Güneşsiz Mahalle" adlı öykülerinden derleme). **Görüntü:** Takeo Sato, Yasumichi Fukuzawa. **Dekor:** Yoshiro ve Shinobu Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Işık:** Hiromitsu Mori. **Müzik:** Toru Takemitsu. **Asistan:** Kenjiro Omori. **Oyuncular:** Yoshitaka Zushi (deli çocuk Rokuchan), Kin Sugai (annesi Okuni), Junsaburo Ban (tilki işçi Shima), Kyoko Tange (karısı), Michio Hino, Tappei Shimakowa, Kelshi Furuyama (Konukları), Higashi İgawa (Masuda), Hideko Ogiyama (karısı Tatsu), Kunie Tanaka (Kawaguchi), Jitsuko Yoshimura (karısı Yoshie), Shinsuke Minami (kalabalık ailenin babası Ryotaro) Yoko Kusunoki (karısı Misao), Tatsuo Matsumura (Kyota), İmari Tsuji (karısı), Tomoko Yamazaki (yeğeni Katsuko), Masahiko Kametani (Okabe), Noboru Mitani (alçak adam), Hiroyuki Kawase (oğlu), Hiroshi Akutagawa (kör Hel), Tomoko Naraoka (karısı Ocho), Atsushi Watanabe (Tamba), Jerry Fujio (Kumamba), Sanji Kojima (hırsız), Masahiko Tanimura (vejeteryen), Kazuo Kato (ressam), Kamatari Fujiwara (ölmek isteyen yaşlı adam), Akemi Negishi (bir kız), Sholchi Kuwayama (mutfaktaki adam), Fiçhiko Araki (hizmetçi).

DERSU UZALA
(Dersou Ouzala)

Sovyetler Birliği, ağustos-1975
Süre: 140 dakika. **Yapımcı:** Mosfilm/Nippon Herald Production adına Nikolai Shizov, Yoichi Matsue. **Dağıtım:** Sovexportfilm ve Labrador films. **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Yuri Nagibin (Vladimir Arseniev'in bir seyahat kitabından). **Görüntü:** Asakazu Nakai, Yuri Gantman, Fyodor Dobranravov. **Dekor:** Yuri Raksha. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Olga Bulkov. **Müzik:** İsaac Swarts. **Asistanlar:** Teruyo Nogami, Vladimir Vasilev Norio Minoshima. **Oyuncular.**

Maxime Munzuk (Dersou Ouzala), Yuri Solomine (Vladimir Arseniev), Svetlana Danilchenko (karısı), Dima Kortishev (oğlu Vova), Schemeiki Chokomorov...

KAGEMUSHA
(Kagemusha)

Japonya, nisan-1980
Süre: 159 dakika (asıl metin: 179 dakika). **Yapımcı:** Toho/Kurosawa Filmcilik/Twentieth Century Fox adına Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka (uluslararası dağıtıma sunulan çevrim için yardımcı prodüktörler: Francis Ford Coppola ve Gerge Lucas) **Dağıtım:** Toho (Japonya), Twentieth Century Fox (Diğer ülkeler). **Yönetmen:** Akira Kurosawa. **Senaryo:** Akira Kurosawa, Masato İde. **Görüntü:** Takao Salto, Masaharu Ueda, Kazuo Miyagawa, Asakazu Nakai. **Dekor:** Yoshiro Muraki. **Montaj:** Akira Kurosawa. **Ses:** Fumio Yanoguchi. **Müzik:** Shinichiro İkebe. **Asistanlar:** Hideyuki İnoue, Takao Ohgawara, Takashi Koizumi. **Oyuncular:** Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda ve benzeri), Tsutomu Yamazaki (Nobukado Takeda, Shingen'in en küçük kardeşi), Kenichi Hagiwara (Shingen'in oğlu Katsuyori Takeda), Kota Yui (Katsuyori'nin oğlu, mirasçı Takemaru), Shuji Otaki (Takeda ordularının kumandanı Masakage Yamagata), Hideo Murata (Takeda generali Nobuhara Baba), Takayuji Shiho (Takeda generali Masatoya Naito), Osamu Sugimori (Takeda generali Danjo Kosaka), Noboru Shimizu (Takeda generali Kasusuke Atabe), Sen Yamamoto (Takeda generali Nobushige Oyamada), Jimpachi Nezu (Shingen'in uşağı Sohachiro Tsuchiya), Kal Ato (Shingen'in uşağı Zenjiro Amemiya), Yutaka Shimaka (Shingen'in uşağı Jingoro Hara), Elichi Kanakubo (Shingen'in yardımcısı Okura Amari), Yugo Miyazaki (Shingen'in yardımcısı Mataichi Tomono), Mitsuko Balsho (Shingen'in karısı), Kaori Momoi (Otsuyanokata, Shingen'in odalığı). Rakipler: Daisuke Ryu (Nobunaga Oda, Masayuki Yui (İeyasu Tokugawa), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi), Kamatari Fujiwara (doktor), Tetsuo Yamashita (Nobunaga'nın yaveri Nagahide Niwa), Tasuhiko Yamanaka (Nobunaga'nın yardımcısı Ranmaru Mori), Yashushi Doshita (İeyasu'nun yaveri Kazumasa İshikawa), Noboru Sone (Heilhachiro Honda, İeyasu samuraylarının kumandanı), Norio Matsui (yardımcısı

Tadatsugu Sakai). Casuslar: Toshiaki Tanabe, Yoshimitsu Yamaguchi, Takashi Ebata. Akihito Sugizaki (keskin nişancı), Fujio Tokita (köylü).

RAN
(Ran)

Japonya - 1985
Süre: 163 dakika. **Yapımcı:** Serge Silberman (Greenwich Film Prod., Paris) ve Masato Hara (Herald Ace, Nippon Herald Films, Tokyo) **Senaryo:** Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato İde **Görüntü:** Takao Saito. **Dekor:** Yoshiro Muraki, Sinobu Muraki. **Kostüm:** Emi Wada. **Müzik:** Toru Takemitsu (Sapporo senfoni orkestrası, Şef: Hirojuki Iwaki). **Montaj:** Akira Kurosawa. **Oyuncular:** Tatsuya Nakadai (Hidetura İchimonji), Akira Terao (Taro Takatora Ichimonji), Jinpachi Nezu (Jiro Masatora İchimonji), Daisuke Ryu (Saburo Naotora Ichimonji), Mieko Harada (Kaede No Kata), Yoshiko Miyazaki (Sue No Kata), Takeshi Nomure (Tsurumaru), Peter (Kyoami).



Kurosawa ve Heigo
Kurosawa'nın eşi Yoko Yaguchi **En Güzel'de** (solda).





Setsuko Hara ve Susumu Fujita **Gençliğime Hayıflanıyorum**'da.
Takashi Shimura, **Sarhoş Melek**'te.





Toshiro Mifune ve Takashi Shimura **Sarhoş Melek**'te.
Toshiro Mifune ve Machiko Kyo **Raşomon**'da.





Toshiro Mifune ve Machiko Kyo **Raşomon**'da.



Toshiro Mifune ve Machiko Kyo **Raşomon**'da.



Toshiro Mifune ve Masayuki Mori **Budala**'da.
Takashi Shimura **Yaşamak**'ta.



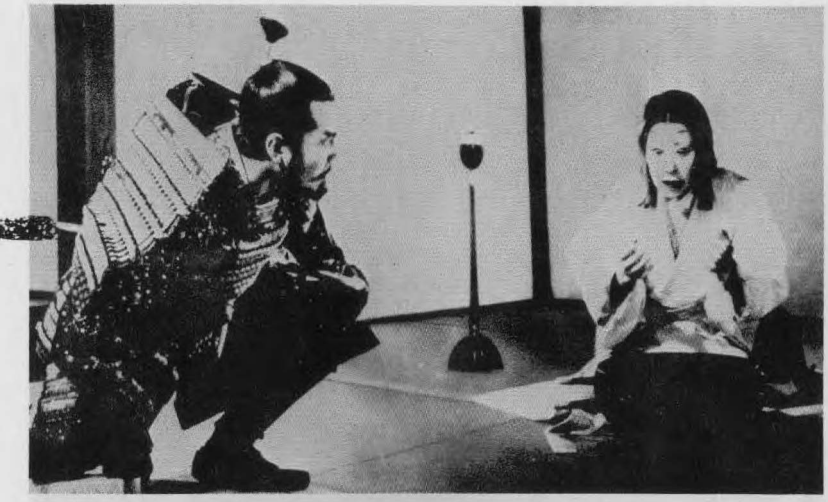


Takashi Shimura **Yaşamak**'ta.



Yedi Samuray.
Kurosawa **Yedi Samuray**'ın çekiminde.





Toshiro Mifune, Isuzu Yamada **Örümceğin Şatosu**'nda.

Yojimbo

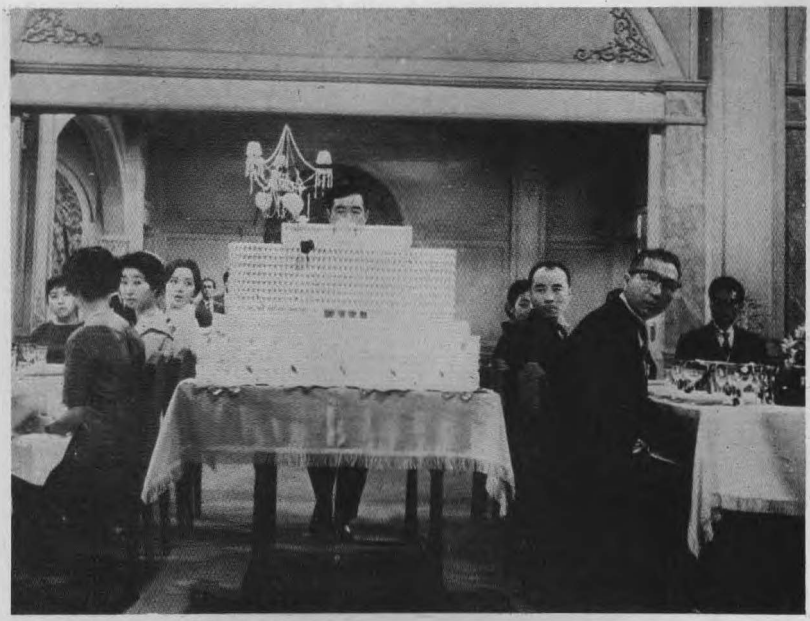




Ayak Takımı.

Ayak Takımı.





Ahmaklar Barış İçinde Uyuyor.
Yoshitaka Zushi **Dodeskaden**'de.





Tsutomu Yamazaki, Tatsuya Nakadai **Kagemuşa**'da.



Maxim Manzuk ve Yuri Solomine **Dersu Uzala**'da.
Dersu Uzala.





Tatsuyo Nakadai **Kagemuşa**'da.



Kurosawa **Sanjuro**'nun çekiminde.

Kurosawa'nın **Ran** için çizdiği bir desen.





Akira Kurosawa.



Akira Kurosawa

Kimi yönetmenler vardır -**Welles, Rossellini** ve **Godard** gibi-, mevsimi gelmeden çiçek açar ve en önemli yapıtlarını henüz sanat yaşamlarının başındayken verirler. Aralarında **Ford, Renoir** ve **Antonioni**'nin de bulunduğu diğer bir çoğunluk ise yol ve anlatım biçimlerini, genellikle zamanın içinden geçerek bulurlar. **Akira Kurosawa** da, ''deneyimin belirleyip çizdiği yol'' diyebileceğimiz bu ikinci kategoride yer alır.

Sarhoş Melek, Kayıp Köpek, Raşomon, Budala, Yaşamak, Yedi Samuray, Örümceğin Şatosu, Ayak Takımı, Yojim bo, Dersu Uzala, Kagemuşa ve son olarak da **Ran** filmlerinin yönetmeni **Kurosawa** için: **Fellini,** ''çok büyük bir gösteri adamı'', **Satyajit Ray,** ''en önemsiz yapıtları bile insanı şaşkınlıktan alt üst eden bir teknik ustalık örneği''. **Arthur Penn,** ''O gerçekten de olağanüstü bir avuç yönetmenden biridir.'' **Coppola,** ''Hemen tüm sinemacıların kendilerine ün sağlayan bir baş eserleri vardır. **Kurosawa** için ise sekiz ya da on tane sayılabilir. Günümüz sinemasının en büyük iki-üç ustasından biridir'' diyor.

Sinema tarihçisi **Aldo Tassone**'nin yazdığı bu kitap ünlü Japon yönetmen **Kurosawa**'nın sinemasını ve tek tek filmlerini ayrıntılı bir şekilde incelemektedir.