Kurosawa: Nevi şahsına münhasır bir dahi

Prof. Dr. Selçuk Esenbel

Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü öğretim üyesi Prof. Dr. Selçuk Esenbel, 19 Şubat 2001 tarihinde, 'Akira Kurosawa Toplu Gösterimi' öncesinde Japon tarihi ve kültürünün Kurosawa sineması üzerindeki etkilerine değinen sunumuy- la Mithat Alam Film Merkezi'nin etkinlikleri kapsamındaki sinema söyleşilerini başlatmış oldu. Esenbel, Akira Kurosawa filmlerinin gösterimi sonrasında 1 Mart 2001 tarihinde ikinci bir konuşma yaparak bu filmleri Japon tarihi ve kültürü açısından değerlendirdi.

Selçuk Esenbel: Bir sinema eksperi değilim, Kurosawa eksperi de değilim aslında. Yani belki böyle bir konuşma yapmak için en az birikimi olan kişiyim. Onun için şöyle bir şey düşündüm. Ben hasbelkader Japonya'da bü- yümüş birisiyim, Japonya'ya sürekli gidip geliyorum. İngi- lizce ve Türkçenin dışında üçüncü dilim Japonca, yani acayip bir yaratığım gördüğünüz gibi. Ve "böyle bir insan için, yani Japon kültürüyle ve toplumuyla iç içe olan bir insan için Kurosawa'nın anlamı nedir?" diye yaklaşıyorum konuya. Benim konuşmam bunun hakkında olacak. Yani teknik bir konuşmadan ziyade, Kurosawa'yı nasıl gördü- ğüm ve Kurosawa benim için Japonya hakkında ne anlatı- yor buna değinmek istiyorum.

Kurosawa çok ilginç bir adamdı. Bildiğiniz gibi iki se- ne evvel öldü. 1910 doğumlu, yani İkinci Dünya Savaşı'nı

görmüş. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya'nın ta- mamen, taş taş üstünde kalmayacak şekilde yıkıldığını da görmüş, ondan sonra da tekrardan çok güçlü bir şekilde ayağa kalktığını ve bildiğimiz bugünkü Japonya'nın, yani iyi-kötü, zayıf-güçlü taraflarıyla, her şeyiyle bugünkü çağ- daş Japonya haline geldiğini de görmüş, bütün bu tarihi yaşamış bir kişi. Kurosawa'nın filmleri ne kadar tarihi o- lursa olsun, aslında bugünün Japonya'sına sivri bir takım eleştiriler de gönderen filmler. Mesela bireyin kimlik prob- lemi *Gölge Savaşçı*'da (Kagemusha, 1980) ele alınmaktadır. Yani *Gölge Savaşçı*, aslında bir 16. yüzyıl hikayesi olmak- tan ziyade, bugünün Japonya'sında insanların kimlik edinmekte duydukları sancıyı ortaya koyan bir hikayedir. Yani kişinin çevresi ile olan ilişkisi içinde bir kimlik edin- mesi ve ister istemez onun ötesinde bir 'ben' olması. Yani o bir türlü değiştirilemeyen ve uyum sağlanamayan sorun. Bu çok çağdaş bir sorundur.

İkinci olarak, Kurosawa samuray bir aileden geliyor. Şimdi bu yabancılar için anlamsız bir şey gibi gözükebilir. Bugün bu eğitim, bu yüksek teknolojinin olduğu böyle bir Japonya'da önemli bir bilgi değil gibi gözükse de aslında önemli. Çünkü belki yaşı dolayısıyla da, eski bir aileden gelip böyle bütün bu çalkalanmaları da görüp ona rağmen moralini bozmadan geleceğe kendisini eklemlemeyi bilmiş bir insan Kurosawa. Benim belki de onda en sevdiğim ta- raf bu. Çünkü eski samuray ailesi, eski aristokrasi, her şeyini kaybetmiş. Babası sonunda bir askeri okulda jim- nastik öğretmeni olmuş. Yani herhalde atalarının hiç yap- mayacağı bir işi yapmış. Yani o açıdan aile bir anlamda, 'düşmüş' bir ortamda denilebilir. Fakat Kurosawa'nın eser- lerine ve de hayatını yaşayışına baktığınız zaman moralini hiç bozmadığını görürsünüz. Bu belki tamamen bir kişilik meselesi. Eski ailelerin rejim değişikliği ile konumlarını kaybetmeleri ve bunun sıkıntısına girmeleri her geçiş dö- neminde toplumda rastlanan bir olgu.

Ailenin diğer üyelerinin bu geçişi o derecede rahat bir şekilde atlattığını söyleyemeyiz. Mesela ağabeyi intihar e- diyor. Bir yerde kendi içinde çelişki doğuran bu yeni ya-

şama dayanamıyor. Öte yandan öyle bir dönemdeler ki es- ki değerler hâlâ geçerli, en azından o küçücük aile kabu- ğunun içinde. Ama aynı zamanda hızla dönüşen ve sanayi- leşen, kentleşen bir toplumun üyesi Kurosawa ailesi. Yani bu değişime de ayak uydurmak zorundalar. İntiharın se- beplerinden bir tanesi, elbette daha başka pek çok derin nedeni vardır, ağabeyinin babasıyla arasındaki sorunlar. Babası ağabeyini evden atıyor, çünkü ağabeyi "ben bir ka- dından hoşlanıyorum, onunla yaşamaya başlayacağım" di- yor. Bunu 1930'larda, özellikle askeri eğitim görmüş olan babası kabul edemiyor. Babası da "Bu tamamen aile şere- fine sürülmüş bir lekedir, evlenmeden bir kadınla yaşar- san bir daha artık benim kapıma gelemezsin" diyor. Ta- mamen aileden tecrit ediyor Kurosawa'nın ağabeyini. Ağa- beyinin sonradan, belki değişik nedenlerden dolayı da ola- bilir, intihar etmesi. Bu olay Kurosawa'yı çok etkiliyor. Çünkü Kurosawa ona çok bağlı ve o gerçekten gözünde yücelttiği birisi. Fakat buna rağmen İngilizce bir tabir kul- lanırsam: "He is a survivor." Yani bütün bu sıkıntılar, bü- tün bu ülkenin geçirdiği çalkantılara, kendi hayatına, kendi ailesine vs. rağmen sonunda çok olumlu bir kişi. Bütün filmlerini hep olumlu bir dönüşümle bitirdiği hisse- diliyor. Yani hiçbir zaman insanı karanlıkta bırakmıyor. Belki bizi biraz iki arada bir derede bırakıyor. Ama sonun- da iyi bir şey de var, bir pırıltı, ışık. Yani insanlığa bir gele- cek vadeder. Diyelim ki böyle bir boyutu da var filmlerinin.

Tüm filmlerinde bir arayış var. Yani çok kaba bir tabir kullanırsam, bu rezil dünyada, şiddetin, eşitsizliğin, rüşve- tin egemen olduğu, insanoğlunun fani bir yaratık ve Os- manlı tabiri ile çiğ süt emmiş olduğu bir ortamda yine de insanlık acaba nasıl iyiye gidebilir diye soruyor Kurosawa. Bu o kadar zor bir soru ki, ben Kurosawa'nın bunun bir şekilde mümkün olduğuna inandığını düşünüyorum. Bu biraz belki inatçı bir tavır. Kurosawa'nın lakabı Japonya'da
'Tonosama.' 'Büyük Senyör' demek. Yani bir odaya girdiği zaman herkes ayağa kalkar, eski feodal dönemin bir lor- duymuş gibi karşılanır. İnsanlarla ilişkilerini de ona göre kurar. Ama bunu snobizm sergileyerek değil de, doğal hal

ve tavırlarıyla sağlar. Yani insanlarla olan günlük alışveri- şinde, sanki eski bir feodal devrin ağasıymış gibi ya da iyi tarafıyla biraz mesafeli olarak insan ilişkilerini yöneten ta- raftır Tonosama. O bakımdan, sürekli söylenen bir efsa- neydi Kurosawa. Kapısında ekmek tutan herkesi korurdu. Böylece bir nevi kendi başına bir krallık yaratmış kişiydi. Orada samuraylar var, köylüler vs. var ve beraber film ya- pıyorlar. Üzerlerinde Kurosawa'nın otoritesi kesin gibi. Ni- tekim onun en meşhur aktörü biliyorsunuz Mifune'dir. Filmlerinde, göreceksiniz, *Yedi Samuray*'da olsun, diğerle- rinde olsun, hep başlıca rollerde o bulunur. Böyle biraz vahşi yüzlü, karizmatik bir aktördür. Kendisine çok yakın ve çok sevdiği bir aktör olan Mifune'yi, dediklerini, yani o- toritesini kabul etmediği için sonunda kovuyor Kurosawa. Mifune en meşhur aktörlerden biri o zaman Japonya'nın. Kurosawa "beraber çalışamayız" diyor ve kovuyor yine de Mifune'yi. Yani böyle biraz bir eski devir insanında görebi- leceğiniz bir otorite ve saygı beklentisi boyutu da var Kurosawa'da.

Yüksek ve Alçak'ta (Tengoku to jigoku, 1963), -bu çok yanlış bir çeviri aslında, çünkü Japoncada 'Cennet ve Ce- hennem' anlamına geliyor bu ad- çağdaş toplum cennet ve cehennemden oluşan bir toplumdur. "Aslında toplum sa- dece cehennem ama bazı imtiyazlı insanlar kendilerine kü- çücük yapay cennetler yaratıyorlar" denilmek isteniyor. Hiçbir zaman öyle romantik bir şekilde "ay işte o da vardır, bu da vardır" filan gibi kaypak bir tavrı yoktur. O film beni çok etkiliyor; çünkü beni tanımak istiyorsanız eğer, bakın işte benim büyüdüğüm Japonya odur. Yani *Yüksek ve Al- çak* filminde siz Japonya'yı göreceksiniz, fakiriyle, zengi- niyle, sokakta yürüyen insanlarıyla. Film zaten 1963 ya da 1964, kabaca o tarihlerdedir. Ben Japonya'ya 1963'te gel- dim. O filmdeki Tokyo'yu buldum ve orada büyüdüm. Yani belki de ben Kurosawa'nın, diyelim ki o dünyasının parça- sıyım, her ne kadar burada böyle önünüzde duruyor olsam da. Yani biraz öyle de görülebilir. Son bir şey söylemek is- tiyorum, bu film bu yüzden benim şahsım açısından çok önemli bir filmdir. Ben bu film sayesinde gençliğime gidi-

yorum diyebilirim, lise yıllarıma, üniversite yıllarıma… O zaman beni çok çarpan o deneyime. Yani düşünün, İstan- bul'dan çıkmışım, on milyonluk bir şehre girmişim ve ger- çekten çok yabancı bir şehir. Bir New York değil, dilini bilmiyorsunuz. Ama öte yandan da New York kadar insanı alıp sürüklüyor ve çağımızın parçası olan bir şehir.

Kurosawa'nın hiçbir filminde egzotiklik yoktur, Japon kültürü vardır. Japon kültürünün tüm ayrıntılarıyla yan- sıtılması vardır. İşte elini nasıl kullanır, ayağını nasıl tu- tardı gibi ayrıntılar. Mesela bizde bu kültür çok eksik. Me- sela biz niye tarihi film yapamıyoruz, çünkü bilmiyoruz bu ayrıntıları. Unutmuşuz. İnsanların konuşmasını, oturup kalkmasını, merasimleri artık bilmiyoruz. Kurosawa belki yaşı dolayısıyla, belki ortamı, belki Japonya'da olmasından ötürü tüm bu ayrıntıları filmlerinde barındırıyor. Öte yan- dan Kurosawa'ya "Sen bu filmleri kimin için yapıyorsun?" diye sorulduğunda verdiği yanıt beni çok etkiledi. Filmler tabii ki evrenseldir ve bütün insanlık için yapılır. Kurosawa'da da öyle. Yani bütün dünya beğendi Kurosawa'yı. Ama onun hiç böyle "Ben insanlığa film yapı- yorum" gibi bir iddiası da yoktu. Onun iddiası Japon genç- liğine film yapmaktı ve gayet basit bir açıklaması vardı: "Geçmişi unutmasınlar." Yani nereden geliyorlar, nereye gidiyorlar, dertleri nedir, unutmasınlar diye, bu kadar ba- sit. Hani herhangi bir öğretmen de böyle düşünecektir, de- ğil mi? "Sen niçin bu dersi veriyorsun?"."Gençler için". "Peki, niçin?". "Geçmişlerini unutmasınlar diye." Bu kadar basit. Yoksa böyle büyük iddialarla, "Ben insanlığa ders vereceğim, insanlığa şunu öğretiyorum, bunu öğretiyo- rum", hiç böyle bir tarafı yok kendi bilincinde. Ama biz onun filmlerinden büyük dersler alıyoruz o başka. Belki de o tevazusu dolayısıyla o dersleri alabiliyoruz. Mesela *Ran* filmine bakarsanız, *Gölge Savaşçı*'ya bakarsanız, en son tarihi filmler ve ödüller alan filmler onlar. Aslında onların temelinde çok güçlü bir İngiliz ve Rus edebiyatı bilgisi var. Ama bunu "Ben İngiliz edebiyatını çok iyi biliyorum, onun için şimdi Shakespeare'i alacağım ve bilinçli bir şekilde

Japonlaştıracağım" diyerek yapmıyor. Siz o hikayenin i- çinde bunu görüyorsunuz.

Öte yandan bu hikayelerle bize ne anlatıyor? Elbette Japon toplumunu anlatıyor. İkisi de aslında gerçek olay- dır. *Ran* ve *Gölge Savaşçı*, tarihte geçmiş, birer paragraflık gerçek olaylardır. Hayır, bir Japon tarihi filmi yaptığı iddi- ası da yok. Yani Japon toplumunda ve tarihsel mekanında geçse dahi bu filmler İngiltere'de, Fransa'da da pekala ola- bilirdi. Mesela *Ran* (1985) filminden size bir örnek verdim. *Ran* filminde *Gölge Savaşçı*'ya nazaran insanlar daha fazla suni gözükecek şekilde oynuyorlar. Eski zaman tiyatrosu- nun mübalağa edilmiş jestleriyle, makyajıyla. Doğal bir oyunculuk sergilenmiyor, ama bu bilinçli bir seçim elbette. Müthiş teatral ve dramatik bir şekilde hikaye ediyor Kurosawa. Renk kullanımında hiçbir zaman doğal renkler kullanma ihtiyacını hissetmez. Çünkü bu bir sanattır, ti- yatrodur. Ona göre tabiatı olduğu gibi çekmeye çalışmaya lüzum yoktur. Onda gayet acayip, hatta biraz sürreal renk karışımları görülür. İnsanların yüz ifadeleri de bildiğimiz doğal yüz ifadesinden ziyade maske gibidir. Şimdi tabii orada Noh tiyatrosunu kullanıyor, yani Japonların mas- keyle oynadıkları klasik ve eski aristokratik sanat biçimi. "Acaba eski Yunan tiyatrosunu mu kullanıyor?" diye sora- bilirsiniz. Bence onun farkında, yani Noh'yu kullanıyor; fakat o kadar klasik bir hikaye ki, öyle bir trajedi ki, her ne kadar Shakespeare yazmış olsa da, onun kökenleri ta Yu- nan trajedisinden geliyor. Yani bize, imada bulunarak sembolizmi de veriyor. Bu bir Yunan tiyatrosu maskesi olabilir, o kadar da önemli değil. Biliyor olmak elbette önemli, ama maskelerin kökenleri, milli kültürün temsili olmaları, bunlar hiç önemli değil Kurosawa için.

İlginçtir ama Kurosawa Japonya'da o kadar popüler bir adam değil. Bence bu çok şaşırtıcı da değil. Japonya'da çok sayılan bir adam, adı söylendiği zaman huşu içinde herkesin sessizliğe gark olduğu bir adam. Büyük sanatçı- dır, ama popüler mi, emin değilim. Evet, gençlerin arasın- da büyük bir yankı yarattı, bu bir gerçek. Cenazesine
30.000 kişi geldi, çoğu da genç. Ama böyle Japonya'nın

yerleşik sanat dünyası ve entelektüelleri için Kurosawa bir numaradır diye bir şey yok. Hatta şu da denilebilir: Belki biraz da yurt dışında fazla tanındığı için, biraz da böyle pervasızca "Hani ben meşhur muyum değil miyim, popüler mi olacağım, sevilecek miyim sevilmeyecek miyim" gibi şeylere aldırmadığı için, bunların dışında bir adam. Biraz da böyle herkese boyun eğmediği için, gerektiğinde başka- larını kendine boyun eğdirttiği için, öyle o kadar da "Ah, bizim büyük sanatçımız, devlet sanatçımız, işte milli tem- silcimiz" filan gibi de görülen bir insan değildir. Hatta bir- çok Japon'a, diyelim ki benim bir arkadaşıma sorarsak "Kurosawa'yı sever misin?" diye, "Hayır, ben Mizoguchi'yi severim" diye bir yanıt almak oldukça sık karşılaşılabile- cek bir durumdur. Böyle bir şey de var. Yani illa Kurosawa hayranı olmak gerekir diye de bir tavır yok. Çok ironik bir şey var burada: Çok Batılı olduğu yollu eleştirilmiştir Kurosawa. "Kurosawa tam Japon gibi yapmıyor bu işi, çünkü yaptığının yarısını anlamıyoruz bazen" gibi laflarla karşılaşmak çok olasıdır onunla ilgili konuştuğunuzda. Oysa adamın zaten meselesi o. Bilinen ve anlaşılanı yap- mak değil, biraz onun ötesine geçmek. O açıdan hani Ja- ponya'nın en popüler sanatçısı falan değil, öyle görmemek lazım. Nevi şahsına münhasır bir dahi. Toplumun çok say- gı duyduğu, ama çok da fazla böyle "Ah ne güzel, bir Ja- pon bizi meşhur etti" diyerek karşılamadığı bir kişi Kurosawa.

Şimdi altı tane filmimiz var: *Yaşamak* (Ikiru, 1952), *Yüksek ve Alçak*, *Rashomon* (1950), *Yedi Samuray* (Shichinin no samurai, 1954), *Ran*, *Gölge Savaşçı*. Şimdi şöyle bir şeyler yapayım dedim: bu altı filmi düşünerek, her film bende Japon kültürü ile -ve Japon toplumu ile de- haşır neşir bir insan olarak ne uyandırdı, benim için, ben- ce o filmin en çarpıcı noktası neydi, bunlardan söz etmeye çalışacağım. Hikayelere girmeyeceğim, çünkü onların ne olduğu belli, ama hani bana ne vurdu o filmlerden, işte bundan söz etmeye çalışacağım. Ondan sonra da toparla- yıcı, yani bu altı film birden Japon toplumu açısından hangi noktaları vurguluyor, bizler açısından hangi önemli

olan noktaları vurguluyor gibi bir toparlama yapmaya çalı-
şacağım.

Yaşamak'tan başlarsak; *Yaşamak*, zavallı belediye memurunun perişan hayatı ve o devlet memuriyetinin an- lamsızlığı üzerine. Kâğıtlar birikiyor, birikiyor. Türkiye'de de devlet dairelerinin bir köşesinde görmüş olduğunuz bir sahnenin daha da bir fecisi. En azından ben çocukken o sahneleri hatırlıyorum, siz gençler belki biraz daha hani bilgisayarlı falan devlet dairelerine gidiyorsunuz. İşte biz gençken o dosyalar gerçekten vardı. İçinde Japonca değil de Türkçe yazıyordu, ama dosyalar öyle üst üsteydi. Kafkaesk bir ortam. Yani devlet kağıt üretiyor, ama devlet iş üretiyor mu o ayrı konu. Gerçekten de özellikle o yıllar, yani 1940'ların sonu, 1950'lilerin başı civarında. Savaş bitmiş ve Japonya hala çok perişan bir halde. Yeni binalar inşa olmuş, ama çok feci bir yoksulluk da var bir taraftan. Mesela ayağındaki çorabın deliğini hatırlıyor musunuz? Onu görünce adam nasıl kötü oldu, bu onu ilk çarpan olaydı. İnsanlara yardım etmek için parayı verdi, "Git" de- di, "Bir çorap al kendine". Ve bu, kızın üç aylık maaşıydı. O naylon çorabı almak için üç ay maaşından para birik- tirmesi gerekiyordu. Bana o filmde iki olay çok çarpıcı gelmiştir. Birincisi fakirlik. Ben 1960'larda geldiğimde o fakirliği hala görebiliyordum etrafta, ama çok önemli bir toparlanma olmuştu. Bu 1950'ler boyu da sürdü. Özellikle
1950'lerin başında vardı. Gerçekten fakirlik, öyle hani me- cazi anlamda değil. Kız çorabını alamıyor, üstelik de bu kız memur, dilenci falan da değil. Bir ofiste çalışıyor, büyük ihtimalle en azından lise mezunu olan bir kız. Lisenin üze- rine belki iki senelik bir meslek okulu da koymuştur. Eği- timle alakası yok. Yani yıkılmış bir toplumun tamamının savaştaki yenilgi dolayısıyla yaşadığı sıkıntılar...

İkincisi de belki daha global anlamda, 1890'larda baş- layan Japon sanayileşmesinin o çok hızlı ilerlemesi. Bu sanayileşme hareketi devletin itmesiyle yürür. Yani gele- neksel bir toplumu zorlaya zorlaya, böyle ite ite sanayileş- tiriyorsun. Yavaş yavaş yapılan bir şey değil, hani İngiliz usulü serbest tüccarlar çıksın da, biraz da çiftçiler çıksın

da, biraz da koloni yapalım da, oradan da para gelsin de, işte gümüşleri satalım da, bilmem ne edelim değil. Sen bunu böyle bir nesilde yapmak istiyorsun. Tamam, bu işi böyle biraz halkının sırtına yüklenerek yapıyorsun. İttire- rek, yüklenerek, onları savurarak ve bir kesim ister iste- mez çok yavaş zenginleşecektir ve diğerlerinin fakir kalma- ları da belki sistemin gereğidir. Ama oradan çıkan artı de- ğerle bütün dünya pazarlarına çok etkin giriş yapabilecek malı üretecek büyük ölçekli bir sanayi kuruyorsun. Yani iki ayrı dünya var Japonya'da. Japonya'nın ekonomik mo- deli de budur aslında. Birincisi, ucuz, fakat eğitimli işgü- cü, eğitimsiz değil. Alt tabakada gelir çok yavaş yükseliyor. Aynı yerde saymıyor, ama geliri çok yavaş yükseliyor. Bir yerde sanayileşmenin ve gelir artışının toplamının getirdiği nemadan hemen yararlanamıyorlar, çünkü sistem gere- ğince bu mümkün değil. Bir yandan da bütün bu artı de- ğerin aktığı on-onbeş tane devasa büyüklükte şirket ve on- lara büyük kolaylık göstererek hızla Batı dünyasından mal satın alıp kopyalatan devlet. Ben kopyacılığa bir kere son derece taraftarım, çok iyi bir şeydir, dersler dışında tabii. Hele teknolojinin kopyası bence mükemmel bir şeydir. Al aynı malı, yap teknolojisini, şapka çıkarırım sana. Hiç otu- rup da tekrardan onu icat etmeye lüzum yok. Biri icat et- tiyse sen onu al, tekrar aynı şekilde yaparsan Japonların yaptığı gibi, bu büyük başarıdır. Devletin yardımı ile dün- yadan sürekli teknolojiyi içeri çekip -çünkü o teknolojiyi almaya kimsenin parası yok 1890'larda, büyük şirketlerin de yok. Bu yüzden Japonya'da halkın vergileriyle devlet alıyor o yüksek teknolojiyi ve şirketlere aynısını üretsinler diye aktarıyor.

Gerçekten de çok ilginçtir Japonya'nın bu 100 yıllık sanayileşme serüveni. Şirketler ayrı bir dünyadır. *Yaşa- mak*'taki insanlar o şirketlerde çalışmayan insanlardan, onlar onun dışındaki büyük yapı. Günlük orta-direk, bü- yük-direk, geniş-direk. Bunlar işte o alt temeli yaratıyor- lar, belli hizmetleri görüyorlar; köylülerse köylerinde pirin- ci üretiyorlar. Bunlar şirketlerde çalışan bir işçi dahi değil- ler. Şirketlerde işçinin karnı doyar ve ona iyi para verilir.

Fakat çok ilginç, böyle bir elit sanayi düşünün ki Japon- ya'yı sanayileştiriyor, ilerletiyor, dünya gücü haline getiri- yor. Onun bir de altında büyük bir dünya var, o dünyada- ki insanlar ise bu dünyanın içinde yaşamak için enerji üretiyorlar. Yaşayacak para kazanıyorlar; ama oturdukları evleri gördünüz, son derece mütevazı, basit, herkes üst üs- te, fazla tüketim yapacak bir hal yok. İşte bir yorgan, bir elbise, çorap bile alamıyordu kız. Herkes "Babam ölürse mirasının ne kadarını ben alabileceğim?" diye düşünüyor. Yani acımasızlığı da yaratıyor fakirlik. O küçücük para bir nema oluyor. Kurosawa onu çok güzel yakalamış. Hani fa- kirliği de öyle romantize etmenin hiç lüzumu yok. İnsanlar da gayet menfaatçi, acımasız, hatta aile ilişkilerinde bile "Bu adam ne olacak acaba, hani bir gitsin de biz de parsa- yı toplayalım" psikolojisine girebilir. Çünkü hayat bunu böyle gerektiriyor. Ben *Yaşamak*'ta onu hatırladım tekrar- dan. Tabii, bunu bugün Japonya'da görmek çok zor. Artık o olay atlatıldı. 1960'lardan ve özellikle 1970'lerden sonra artık o gelirin değişik, daha bilinçli politikalar dolayısıyla geç de olsa toplumun cebine girmesine izin verildi. Bunlar da politikadır, kendi kendine olmaz. Bunlar belli siyasi kadroların verdiği "Bundan sonra toplumdaki insanların daha refah içinde yaşaması bizim geleceğimiz için mecbu- riyettir, başka türlü olmayacaktır" gibi bir kararın uygu- lamaya konmasının bir sonucudur. Bu karar 1958 civa- rında alındı. Adı da "Iki kat gelir artışı " idi. Biz bir on sene içinde Japon toplumunun ortalama gelirini artık iki misli- ne çıkartmak durumundayız, çünkü sosyal patlama iste- miyoruz, insanlar bunca zaman yeterince fedakarlık yaptı- lar, ama bu toplumu bundan sonra da böyle zapturapt al- tına alıp da tutamazsın, onun için artık bir medeni refah toplumu yoluna gitmeliyiz, diyerek alınan bir karar. İşte bu, "iki kat gelir artışı" uygulamasıdır ve siyasi bir karar- dır. Belki birazcık şüpheci konuşacağım: Bu serbest piyasa- nın şartlarıyla oluşmuş bir şey değil. Yani tabandan gelen ve kendi kendine olmuş bir şey değil. Yukarıda birileri, bu böyle olmalı, deyip izin vermişlerdir.

Bu filmde beni çarpan bir diğer nokta cenaze idi. Bu- rada size Japon kültürünün bir özelliği ile ilgili bir şey an- latmak istiyorum. Her kültürün özünde -yani insanlar ö- zünde aynı olduğu için- aynı kaygılar, işte aynı istekler, aynı hırslar, nefretler ve sevgiler vardır. Ama insanların kendi kültürüne göre bunları ifade etme şekli farklı olur. Bir üzüntüsünü, bir insan kendi kültürüne göre ifade edi- yor, ama içindeki duygular üç aşağı beş yukarı öbür kül- türdeki insanlarla aynıdır. Japon toplumunda günlük ya- şayışta, bütün filmlerde bu ortak bir noktaydı, insan ilişki- lerinde formalite çok önemli. Yani öyle ulu orta konuşmak, patırtı, gürültü, münakaşa falan, bunlar günlük yaşamda Japon toplumunda pek kabul edilen şeyler değil. Çünkü insan ilişkilerindeki karşılıklılık, işbirlikçilik, grubun isteği ile uyumlu bir şekilde hareket etmek, daha eski dönemlere gidersek, örneğin *Ran* ve *Gölge Savaşçı*'nın gösterdiği gibi, sadakat ilişkisinin tek ve önemli ilişki olması, toplumun düzenlenmesi açısından insanların hayatlarında kendileri- ni çok denetlemelerini, daha çok kontrol etmelerini, his ve duygularını, belki bir mukayese yapılırsa bizlere nazaran biraz daha kontrollü şekilde ifade etmelerini de beraberin- de getiriyor. Yani biz böyle kafamız kızınca "Aaaa" filan di- yoruz ya hani böyle her gün her dakika, bunu Japonya'da pek öyle kolay yapamazsın. Orada biraz daha denetimli olmak, duygularınızı denetimle ve bir formalite ile ifade etmek durumundasınız. Çünkü sosyal yapı bunu istiyor. O sosyal yapıda ve insan ilişkilerinde bu gerekiyor. Buna bel- li bir merasim geleneği var da denilebilir. Fark ederseniz her şey sonuçta bir formalite, bir etiket ve merasimle yapı- lıyor. Savaşın ortasında dahi mümkündü böyle bir mera- sim. Bu Uzakdoğu'nun bir geleneği ve aslen Çin'den gelir. Ama her toplumda olduğu gibi insanoğlu kendini ifade et- mek istiyor ve patlama noktalarını yaratıyor. Her kültür ne kadar sıkıştırırsan sıkıştır, böyle patlama noktalarına sa- hip. Dikkat edin, her kültürün bir patlama izni vardır. Bu izin olduğu için de zaten o öbür sıkışıklığın devamı müm- kündür. Yoksa insanların hepsi intihar ederdi herhalde.

Cenaze de, en azından Japon toplumunda diyelim, iş- te o ender anlardan biri. Gerçekten insanların yemek yer- ken, içki içerken böyle ortalara kendilerini atıp, hani içki- nin de etkisini bahane ederek içlerinden ne geliyorsa, işte kızgınlık, nefret, aşk böyle hiç fütursuz dökebildiği ve bu- nun kabul edilebildiği bir ortam cenaze. Filmde de her şey orada döküldü ortaya. Şimdilerin Japonca tabiriyle bağırsaklarını masanın üstüne koydu. Yani içini dökmek için dobra dobra konuşmak anlamında *içinden çıkarıp böyle çat diye kanlı kanlı bağırsaklarını koydu* ortaya. Yani her şey orta- da artık. İçkide de mesela Japon kültüründe bu boyut vardır. Akşam içki içerken insanlar çok farklı davranırlar. O gündüz çok resmi davranan Japon insanları içki içtikleri zaman çok daha neşeli, hatta aşırı neşeli, biraz agresif, ge- rekirse patronuna bile küfredebilen, kafa tutan insanlara dönüşebilirler. Beraber içki içiyor ve patronuna "E senden de bıktık artık, her gün canımıza okuyorsun" diyebiliyor. Gündüz dünyada söyleyemeyeceği lafları içkiyle söyleyebi- liyor. Bu da işte o kültürün bir denge unsuru.

Yüksek ve Alçak hakkında fazla bir şey söylemeyece-
ğim, çünkü bende ne etki uyandırdığını size daha önce söyledim. O benim gençliğim. Beni tanımak istiyorsanız *Yüksek ve Alçak* filmine bakın, ben o Tokyo'da yaşıyor- dum. O eski fakirlik ve salaş mahalleler de tabii hala vardı. Kesin. 'Alçak' dediğimiz kısımda gördüğünüz o mahalleleri, azalmakla birlikte artık, ben görmüştüm. Hani kahraman olan işadamı vardı ya, işini kaybetti sonra çocuğu kaçırıldı ve sonra da tekrardan başladı mesleğine. O adam çok yeni bir hadiseydi 1960'larda. 'Çifte Gelir Vergisi'nin başlangıcı, ortaları falan oluyor o zaman. Yani böyle modern Ameri- kan tarzı villada oturan, arabaları, telefonları falan olan, müthiş elit bir burjuva hayatı. Bu o zaman göze çarpıyor- du Tokyo'da. Çünkü böyle yaşamayan pek çok insan vardı
1960'larda. Bu böyle gözünün önündeydi senin. 1950'lerde hiç olmayan bir unsur, yüksek hayat yaşayabilen bir bur- juva kesimi birdenbire ortaya çıkmıştı o dönem. Bir de orada teknoloji çok önemlidir. Dikkat ederseniz filmde
'bullet train' (hızlı tren) vardı. Bu da filmi 1964–65 yıllarına getiriyor. O dönem olması lazım. Ve bu beni çok etkiledi.

Kurosawa hemen kapmış olayı, çünkü 'bullet train' 1963'ün sonunda çalışmaya başladı. Ben bu trenden önce Kyoto'ya gittim eski trenle. Canım çıktı. 13 saat o tahta is- kemlelerde. Böyle 1930'larda gider gibi elinde mandalina- lar, uyanık kalmak için onları yiyorsun, arkadaşlarınla sa- baha kadar konuşa konuşa. Uyuyamıyorsun da çünkü oturduğun yer tahta. Böyle ayakta, yani kısaca öldümdü. Tam bir sene içinde 'bullet train'i başlattılar, inanılmaz bir şeydi: 2,5 saatte Kyoto. 13 saatten 2,5 saate. Büyük bir hadise, orada teknolojinin topluma getirdiği hızlandırmayı bence çok güzel yakalamış Kurosawa. Düşünün filmi de anında yapıyor, adam fark ediyor bu değişimi ve film de böyle hızlanıyor trenle beraber. Bu çok etkileyici.

Yedi Samuray'a gelince. Bu film bildiğimiz gibi 16. yüzyıl savaş dönemini anlatıyor ve gerçekten de filmde gördüğümüz olaylar yaşanıyordu o dönem. Köylüler bitap bir şekilde, tabii ki her cemaat gibi, kendilerini korumak için eli silah tutan adamları "Aman paşam, sen gel ben se- ni yediririm, gözünü seveyim şu eşkıyalara karşı bizim bu- raları koru" diye yardıma çağırıyordu. Çünkü kendisi askercil bir kültüre sahip değildi. Köylü ne yaparsa ezel- den beri filmde gördüğüz gibi gene aynısını yapar. En son sahnede görüyoruz, ne olmuşsa olmuştur, onlar gene şar- kılarını söyleyerek tarlalara gider ve ekin ekmeye başlar, tarlayı biçmeye, üretime devam ederler. Bu en eski tarih- ten beri insanlığın üretim hikayesidir. Hatta orada o asker- ler bir şok içindeydiler, "Biz burada ölmüşüz kardeşim, o kadar fedakarlık yapmışız, ama bunlar böyle şarkı söyleye söyleye gittiler tarlaya, kimsenin de ağladığı falan yok." İki ayrı dünyadan bahsediyoruz burada. Ben bunu Japon ta- rihi dersinde hep anlatmaya çalışıyorum: Japon feodalitesi neydi ya da geleneksel toplumlarda yönetenle yönetilen a- rasındaki ilişki nasıldır? İki ayrı dünyadır bunlar bir kere. Yani çağdaş dünyanın önemli bir özelliği zorla ya da bazen flörtle, ama çoğu zaman zorla, o iki dünyayı, yani yöneten- le yönetileni birleştirmeye çalışmaktır. Halbuki aslında es- ki dünyada, yani yeniçağ dünyası dediğimiz dünyada bun- lar iki ayrı dünyadır. Arada zorunlu bir bağ vardır, ama iki

dünya birbirinden apayrıdır. Köy dünyası ayrıdır, köylü- nün hayatı, töresi ve adalet geleneği de ayrıdır, devletinki apayrı. Birisi birinin tepesinde gözükebilir, ama yeniçağ zamanında devlet bir iş yaptırmak istiyorsa gidip müzake- re etmek durumundadır ya da topa-tüfeğe tutacak. Öyle kendi kendine birleşip de "Ben sana bir tane yazı yazdım, lütfen yarın sabah saat 9'da işe gel" diye bir şey yok. O ay- rımı bu film bana çok güzel veriyor. Çünkü samuraylar ge- liyorlar, köylülerin yemeklerini yiyorlar, yani kaynaşmala- rını bekleyebilirsiniz. Ama o köylü kızıyla samuray flört etmeye başlayınca babası nasıl kızdı gördünüz. Halbuki samuray daha üst tabaka, daha soylu, ama işte köylü o ayrı dünyayla karışmak istemiyor, "Benim kızım benim tarlamda çalışacak ya da benim komşumun oğlunun tar- lasında çalışacak, oysa bu samurayla evlenirse gidecek orada bilmediğimiz ayrı bir siyasi dünyada kimin çocuğu- nu doğuracak ve bana ne yararı olacak" diye düşünüyor. Yoksa tepkisi duygusal bir şey değil, bir babanın "Ah kı- zım, yazık" filan diye verdiği duygusal bir tepki hiç değil bu. Yani burada sınıf ayrımını aynı zamanda kendi gücü olarak görmesi söz konusu.

Öte yandan samuraylar açısından bakarsanız duru- ma, bir sahne var filmde, hatırlarsınız hani en sonda: İşte düşmanlardan birini yakaladılar ve samurayların başı dedi ki "Tamam, bu, benim savaş esirim." Bir savaş esirine gös- terilecek muamelenin kural ve kaideleri vardır. Onun da bir hak ve hukuku vardır. Yani orada oturup da adama iş- kence edemezsin. Savaş esiridir, sonunda hakkında verdi- ğin karara göre belki adamı idam etmek durumunda kala- bilirsin, ama savaş esiri olmanın da eninde sonunda bir hakkı hukuku vardır. Yani esir de böyle bir herhangi insan dışı bir yaratık değildir. Askerliğin töresidir bu. Savaşta iki taraf savaşır, kazanan kazanır. Kaybeden de kaybeder, ama kazanan da kaybedene belli bir saygı gösterir. En azından o dünyanın töresinde bu böyledir. Belki 20. yüz- yılda bu artık böyle değil, ama Ortaçağ geleneğinden gelen asker töresinde bu en azından bir ideal. Ama köylü ne di- yor, "Yok, o bize kötülük yaptı, filancanın işte bilmem ne-

sine zararı dokundu.” O yaşlı kadına izin verdiler herkesin önünde çapayla vura vura o adamı acz içinde, eziyet içinde öldürmesine. Buna cemaat izin verdi. Kadın geldiğinde, hatırlarsınız, samuray nasıl da şok içindeydi. Ben şimdi
19. yüzyıldaki samuray kökenli yöneticileri hatırlıyorum. Köylülerden “Aman Allahım, bunlar başa gelirse vahşet ge- tireceklerdir başımıza” diye korkarlardı Meiji devrinde. Samuray vahşi değil mi, o da vahşi olabilir, ama o askeri sınıf olarak vahşiliğini kurallara göre uygulamaya alışmış- tır. Yani cemaatin gelip de esiri böyle vura vura öldürmele- rini kabul etmesi mümkün değil onların. Ve böyle geri çe- kildiler hatırlarsanız: “Bunların töresine biz bulaşmayalım kardeşim. Biz gidelim pilavımızı falan yiyelim, bu köylüler- le öyle kaynaşmaya gelmez.” Yani hani öyle başı eğik köy- lü, zavallı perişan duruşunun da aslında birazcık oyun ol- duğunu görüyorsunuz, yani o siyasetin içinde bir oyun. Aslında köylünün de kendi gücü var. O zafiyet ortamında kendi gücü de var aslında köy toplumunun. Ve o iki ayrı dünyanın arasında ciddi bir gerilim var. Ne samuraylar köylüler tarafından çok sevilen insanlar, ne de köylüler samuraylar tarafından. Beraber yaşamak zorundalar, fa- kat pek de bir itimat yok aralarında doğrusu.

Rashomon’u atlayacağım, çünkü bence *Rashomon*’da
anlamayacak pek bir şey yok. Çok klasik bir hikaye: Göre- lilik. Tek diyeceğim, en sonunda orada Kurosawa yine in- sanlığa inandığını bize gösteriyor. Çünkü böyle her şey pe- rişan, her şey yalan, dünya yoz derken, o adam, öyle hani
‘çiğ süt emmiş insan’, ama gene de bebeği görünce “Ben buna bakarım” diyor ve alıp kucağına götürüyor kendi ai- lesine katmaya. O güzel bir şeydi. Gene de insanın içinde demek ki bir şey, bir iyilik cevheri olabiliyor. Konfüçyüs’ün çok güzel bir hikayesi vardır. Konfüçyüs insanların özünde iyi olduğuna inanır. Doğal olarak iyidir de, işte hani yolu- nu kaybeder, eğitimsizdir, kötüleşir falan. Bunun da ale- gorisi şöyle verilir: Bir kuyu vardır ve kuyunun hemen ba- şında bir bebek vardır. Hani olur ya bir şekilde annesi u- nutmuş, tam kuyunun kenarında. Yani düşünebiliyor mu- sun, küçücük bir bebek emekliyor, kuyuya düştü düşecek.

Ve oradan sekiz adam kesmiş, kıtır kıtır doğramış bir cani yürüyor. Konfüçyüs der ki, o adamın eli şöyle gider bebeğe doğru. O bebeğin böyle düştüğünü gördüğü anda, o sekiz kişiyi kıtır kıtır kesse dahi eli şöyle o bebeğe doğru insiyaki gider diyor. İşte bu da insanın özünde aslında iyilik oldu- ğunun bize ispatıdır. Sonra kim bilir çocuğa ne eziyet ya- par, ama o elin gayri ihtiyari o uzanışı insanlığın aslında özünde bir iyilik taşıdığının kanıtı Konfüçyüs'ün bu iyim- ser yaklaşımına göre. Konfüçyüs bunu bize söylüyor.

Ran, zaten King Lear'ın yaratıcı bir şekilde Japon top-
lumunun 15. yüzyılın sonu, 16. yüzyılın başına uyarlan- ması. Çünkü tüfek var dikkat ettiyseniz, Japon samuray- larında da "tüfek icat olundu, mertlik bozuldu, öldü" anla- yışı vardır. Kurosawa bence onun en iyi örneklerinden biri, çünkü tüfekten hiç hoşlanmıyor. Fark etmişsinizdir, töreyi bozan bir şey tüfek. Çünkü en nihayetinde kılıçla savaştı- ğın zaman er meydanına çıkmak durumundasın: "Ben seni kestim, sen beni kestin", o tamam. Bir kahramanlık, er- keklik töresi var orada. 'İlyada'da da olan bir kahramanlık töresi. Şeref vesaire düşünceleri. Ama tüfek olunca giriyor- sun ormana gizli bir şekilde, orada atlarıyla koşturan as- kerleri tak tak vurabiliyorsun. Korkak bir tarafı var tüfek kullanmanın, ama korkunç da etkileyici. Bunu şimdi *Göl- ge Savaşçı*'da göreceksiniz. Çünkü ilk *Gölge Savaşçı*'da gösterdi bunu, daha sonra da sonraki filmi *Ran*'da. O tü- fek ve kılıç, atlı asker. Tam Ortaçağ şövalyesi. Öyle çıkmış atına gidiyor. Koştura koştura gidiyor, kılıcını da çekmiş kestiğini kesecek, biçtiğini biçecek. Yaşar Kemal'in hani "o güzel insanlar atlarına bindiler ve gittiler" gibi bir ifadesi vardır ya, onu hatırlatıyor biraz. Orada böyle bir şey de var. Ben Yaşar Kemal okuduğum zaman onu hissetmiştim. Bir üzüntü de var orada. Hani o dünya ne kadar ağalık dünyası da olsa, işte diyelim ne kadar eşitsizlik de olsa orada, yine de bir şeref var o dünyada. Böyle bir şeyi de kaybediyorsun modernitenin gelmesiyle. Kurosawa'da ben zaman zaman onu çok hissediyorum. Tüfek malum askeri açıdan çok daha etkin bir teknoloji ve etkileyici. Ama bir dünyayı da öldürüyor işte. Yani insanlığa bir daha geri

gelmeyecek olan bir yaşam biçimini ve kimliği de öldürü- yor ve o dünya da bir daha geri gelmiyor kesinlikle. Size Ran'daki oyun tarzının Kabuki ile Noh'un karışımı oldu- ğundan söz etmiştim. Hani yüz ifadeleri, hele o kadın kai- de... Gördünüz mü onu? Yani çılgın bir şey değil mi? Bıça- ğı çekti böyle... Müthiş bir olay o kadın. Bütün o hareket- leri, bütün o dramatizasyon hep bir Kabuki aktrisinin tar- zı. Sanki bir Kabuki sahnesi seyrediyormuşuz gibi. Ger- çekten Kabuki'de bir kötü kadın ama son derece de muh- teşem. İşte onun için oyun hiçbir şekilde, bilinçli bir ter- cihle, 'doğal' olmamayı seçiyor. O tarafı beni çok etkiledi, çünkü sürekli o Kabuki ve Noh sahnelerindeki oyun şekli- ni görebiliyorsunuz.

Gölge Savaşçı'dan bahsetmeyeceğim, çünkü birçok bakımdan *Ran*'ın bir ilkiydi o. Ama göreceğiniz gibi, bütün bu filmlerde bahsettiği bireyin toplum içindeki sorumlu- lukları, mecburiyetleri, edinmeye mecbur kaldığı kimlikle- ri. Bu, bugün de insanlar için geçerli bir durum. Mecburen edindiği kimliklerin altında, özünde insan aslında ne ka- dar kendisi? İnsan yani o bütün çıplaklığıyla kalsa, tüm o kimliklerden soyunsa geriye kalan nedir? Sen nesin, ben neyim? Bütün bu roller, sorumluluklar, vazifeler ve mec- buriyetler bir kenara atılsa ben neyim? O sorunun cevabı çok zor. Ama bunun bir acısı var, fark eden insanlar için bunun getirdiği bir acı var. Bir pathos. Yani kalbinin içine o böyle saplanıyor. Herhalde Kurosawa da bunu böyle ha- yatı boyunca hisseden bir insandı. Yani ben neyim, bütün kimliklerim bir kenara konsa. Gene bir insanım da nedir bu, duygularım nedir, anlamı nedir hayatımın, insanlarla olan ilişkimin anlamı nedir? Bunları sürekli gündeme geti- ren bir yönetmen Kurosawa. Bir son noktadan söz edece- ğim. Mesela *Ran*'a, *Gölge Savaşçı*'ya, bu iki filme de bakın, Batı sinemasında filmlerin ve Japon kültürünün nasıl bir etki bıraktığını göreceksiniz. Hatırlar mısınız, meşhur film *Yıldız Savaşları*'nda hani böyle uzayda genç iyi bir prens vardır, bir de bir kız var. Prensin kızı kurtarması lazım. Bir de böyle karanlık suratlı, miğferli adamlar var. Ellerinde ışın kılıçlarıyla – tıpkı Japon kılıcına benzer – savaşıyorlar.

Bu seride birkaç film vardı. O filmler, popüler filmlerdi, ga- yet ticari filmler. Onlar da *Ran* ve *Gölge Savaşçı*'ya benzer. Oradaki, özellikle *Ran*'daki askerlerin zırhları, hatırlıyor- sanız, ortaçağ kıyafetleridir, Japonya'daki şövalye kıyafeti. Darth Vade'ın da zırhı tıpkı bir ortaçağ Japon samuray şö- valyesininki gibidir. Sonra o böyle teke tek dövüşler hep o dönem özellikleri. İşte "ben sadakate inanıyorum, ama heyhat seni de öldürmeliyim" gibi söylemler... Bütün o ti- cari filmlerin de hikayelerine müthiş bir ilham kaynağı ol- du Kurosawa. Bu iki filmdir miğferli, karanlık yüzlü Japon askeri figürünün kaynağı. Robot gibi, ama yine de çok et- kileyici. Yani o imajın Hollywood'a taşınmasında epey etkili olduğunu söyleyebilirim bu filmlerin.