

PAUL
ANDERER

KUROSAWA'NIN
RAŞOMON'U

Çeviri: SELÇUK IŞIK

♥ can
çağdaş



PAUL ANDERER

Kurosawa'nın
Raşomon'u

Can Çağdaş

Kurosawa'nın Raşomon'u, Paul Anderer

İngilizce aslından çeviren: Selçuk Işık

Kurosawa's Rashomon

İlk baskı (çeviride kaynak olarak kullanılan basım): Pegasus Books, 2016

© 2016, Paul Anderer

© 2020, Can Sanat Yayınları A.Ş.

İlk olarak İngilizcede *Kurosawa's Rashomon: a Vanished City, a Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films* adıyla yayımlanmıştır.

Bu eserin Türkçe yayın hakları Anatolialit Telif ve Tercümanlık Hizmetleri Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Ağustos 2020, İstanbul

Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Dizi editörü: Cem Alpan

Editör: Emrah Kolukısa

Düzeltili: Mert Tokur, Aylin Samancı Elmasdağ

Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Sanat yönetmeni: Utku Lomlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Kapak tasarımı: Başak Nur Vanlıoğlu / Lom Creative (www.lom.com.tr)

Baskı ve cilt: Yıldız Matbaa Mücellit

Maltepe Mah. Gümüşsuyu Cad. Dalgıç İş Merkezi No: 3 Kat: 2

Topkapı-Zeytinburnu

Sertifika No: 46025

ISBN 978-975-07-4521-8

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

canyayinlari.com/9789750745218

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 43514

PAUL ANDERER

Kurosawa'nın
Raşomon'u

İNCELEME

İngilizce aslından çeviren

Selçuk Işık

♥can

PAUL ANDERER, Michigan, Chicago ve Yale üniversitelerinde eğitim gördü. 1980 yılında öğretim üyesi olarak katıldığı Columbia Üniversitesi'nde bugün Mack Beşeri Bilimler profesörü olarak Japon edebiyatı ve sineması üzerine dersler vermeye devam etmektedir. Tokyo ve şehir kültürü hakkında da yazılar yazan Anderer halen New York'ta yaşamaktadır.

SELÇUK IŞIK, 1986'da Çankaya'da doğdu. Çanakkale Fen Lisesi'ni bitirdikten sonra Marmara Üniversitesi İngilizce İşletme Bölümü'nde İngilizceyi yetkin bir şekilde öğrendi. Paul Anderer'in yanı sıra Ernie Trory, Henry David Thoreau, Charles Dickens gibi yazarların eserlerini dilimize kazandırmıştır.

Mia'ya

İçindekiler

Önsöz	13
1. Kapı	23
2. İlk Sahneler	39
3. İlk Adımlar (Bir Sokak Köpeği Öyküsü)	52
4. İtiraflar	75
5. <i>Benşi</i>	101
6. Labirent	128
7. Üç Tanıklık ve Sessizlik	152
8. Kurosawa Kardeşlere Adanmış Bir Öykü	179
9. Öteki Akutagava	193
10. Ağır Çekim	215
11. Duruşma	231
12. Ağıt/Yeniden Uyanış	261
Tarih Çizelgesi	283
Filmografi	297
Ek Okumalar	299
Teşekkür	303
Dizin	307

Önsöz



Kurosawa Akira, 1951 Eylül'ünde, Batı Tokyo boyunca akan Tamagava Nehri'nde balık tutmak için Komae'deki evinden dışarı çıktı.Yapacak daha mühim bir işi yoktu. Biri Dostoyevski'nin *Budala*'sından uyarlanan, diğeri bir dönem filmi denemesi olan *Raşomon* adlı son filmleri, düşmanlığa

dahi varabilen karışık tepkilere maruz kalıyordu. Sendika grevlerinin ve endüstriyel çalkantının yoluna taş koyduğu Kurosawa daha şimdiden bir dizi prodüksiyon şirketi arasında mekik dokumuştur. Mimlenmeye başlıyordu. Senaryo yazıp kurgu yapabiliyordu. Kimse bunu sorgulamıyordu. Ancak bir yönetmen olarak sahip olduğu içgüdülerin, yapımcıların baş edemeyeceği kadar öngörülemez ya da direngen olduğu ortadaydı.

Kurosawa savaş sırasında film çekmeye başladığında bir taraftan da sinema üzerine eleştiri yazıları kaleme almaya başlamıştı. O dönem, Hollywood filmlerinin “iyimser ve akıllı görünme”nin peşine düştüğünü belirterek, “Biz ise güzelliği, melankoliyi ve trajediyi tercih ediyoruz,” diyor ve, “tek istediğim, çekebileceğim en güzel Japon filmini çekmek,” diye ekliyordu. Devletin sansürcüleri, savaşın kültürel alanına “Japonca şeyler” savunusu sunması kaydıyla böyle demeçleri memnuniyetle karşılıyorlardı. Sözüne sadık kalan Kurosawa, 1944 yılında, adını gösteriştan uzak bir şekilde *Utsukuşiku İçiban* (Güzeller Güzeli) koyduğu çalışmasını tamamladı. Bir biçemden yoksun olduğu söylenemeyecek olan bu propaganda eseri, kariyerinin tümüyle kadınların tasvir edilmesine ayrılan tek işidir. Japonya'nın her köşesinden getirilen bir grup kadın fabrika işçisi, nişan almada ve hava bombardımanında kullanılan hassas optik cihazlarını bin bir zahmetle üretmektedir. Kurosawa, imalat hattındaki kız kardeşleri ne zaman terk etmek zorunda kaldıkları evleri için gözyaşı dökse, pes etse ya da yorgun düşse onlara moral aşıl原因an dinamik liderlerini öne çıkarır. Karakter, Yaguçi Yoko adında, pek adı duyulmamış, genç bir kadın oyuncu tarafından canlandırılmaktaydı. Bir yıl sonra, savaş feci sonuna yaklaşırken, Kurosawa onunla evlenecekti. Kutlamaya Tokyo'ya atılan yangın bombalarından biri damgasını vurmuş, hatta evlilik törenlerinin yapıldığı Meiji Tapınağı bile alev almıştı.

Kurosawa nehirde geçirdiği birkaç talihsiz saatin ardından –içinde sadece kopmuş bir olta bulunan kovayla, hiç

balık tutamadan– eve döndüğünde Yaguçi onu kapıda karşılamıştı. Ona haberleri vardı. *Raşomon*'un Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü kazandığını bildiren bir telgraf az önce ulaşmıştı.

Bu, Kurosawa'nın kariyerinde benzersiz bir dönüm noktası oldu. Bu olay dünya kültürünün bu alanını başkalaştıracaktı. O dönem film endüstrisinde yer alan az sayıda Japon, Batılıların samuray ve gejša budalası olduğunu söylemek dışında bir açıklama getiremezken; *Raşomon* yenik bir ulusun utanç duvarını yıkıp geçmişti. Venedik'te alınan bu parlak zafer, Ozu Yasujiro, Mizoguçi Kenji gibi diğer Japon yönetmenlerin uluslararası arenada yol almalarını sağladı. *Raşomon*'un baştaki etkisi ağırlığını korudu ve Kurosawa en başından beri bu sürecin bayraktarı olarak görüldü. Nitekim zamanla yirminci yüzyılın ikonik yönetmen ve sanatçıları arasında yerini alacaktı.

Otuz filme imza attığı uzun yaşamı boyunca Kurosawa kendi yöntemi ve yönelimlerine –işiyile ilgili düşüncelerine ve sinemacı olmasının arkasındaki sebeplere– dair anlatacak çok şey biriktirmişti. Bunların hiçbirisi sistematik ya da kuramsal şeyler değildi. Anlaşılması güç açıklamalar ve caka satmak için ortaya atılan zorlama teoriler olarak gördüğü birtakım eleştirilere öfkesi çoğu kez su yüzüne çıkardı. (“Bazı eleştirmenlerin köye saldıran haydutların Amerikalıları simgelediğini söylemeleri tam bir saçmalık...”) 1980'lerin başında, ağırlıklı bir kısmı çocukluk yıllarına ayrılan, bir hayli teferruatlı, genel olarak hareketli ve sürükleyici bir belge olan otobiyografisi yayımlandı. Kurosawa, anlatısını henüz kırk yaşında olduğu 1950 yılında aniden keserek *Raşomon*'un yapımı üzerine bir dizi derinlikli düşünceyle bitirdi. Bir devam filmi vaat etmek şöyle dursun, anılarını gizemli bir notla noktalar: “*Raşomon* kapısından geçmem ömrümün sonuna dek pek mümkün görünmüyor...”

1998'deki ölümünden bu yana, Kurosawa ve yaptığı işler, Japonca ve diğer yabancı dillerde kıtalara yayılarak bolca analiz edildi, takdir topladı ve revizyonist eleştiriler aldı. Ku-

rosawa konulu internet sitelerinin ve blogların kurulması izledi bunu. 1960'ların başlarında yaygın biçimde göz önünde olan filmleri yeniden çevrildi ve şimdilerde anime ve modern medyanın başka dallarına uzanıyor. Pixar, *Yedi Samuray*'ı parlak renkli böcekler olarak animasyona uyarlayarak ona yeniden hayat verdi. Yakın zamanda piyasaya çıkan bir video oyunu olan *Tokyo 1923*, Kurosawa'nın şehri yerle bir eden büyük depreme dair anılarından türetildi.

Gelgelelim bizim zamanımızın kilit sözcüğü *Raşomon*'dur. Dünyanın her neresinde olursak olalım, gerçeğin var olup olmadığını sorgulamak ya da gerçek diye bir şeyin olmadığını, gerçek denen şeyin yalnızca her birimize görece gerçek gibi görünen algılardan ibaret olduğunu kabul etmek olanaklıysa, orada "*Raşomon* etkisi" devrededir. Benzer sanatsal ağırlığa ve karmaşıklığa sahip hiçbir film ya da roman, bir soruşturma sahnesini kuşatan kafa karışıklığını, yalnızca sanatla da sınırlı kalmayıp hayatın içinde, gerek bir kentin caddesinde, bir toplantı odasında ya da bir mahkeme salonunda, gerekse bir dernek ya da cezaevinde, yahut hack'lenmiş bir internet sitesinde yüz yüze gelinen şaşkınlığı açıklamak için bu denli sık yardıma çağrılmamıştır. Bir sanat biçimi olarak sinema yok olup gidebilir, ancak *raşomon* kelimesinin tınısı baki kalacaktır. Yine aynı şekilde "*Kurosawa*" da başka biçimlerde var olmaya devam edecektir. Kurosawa'nın ismi sanatın ve sanatçının dijital uzamda karikatür baloncukları misali süzülüşü, küreselleşmiş bir evrende daha şimdiden akıp gidiyor.

Ancak Kurosawa herhangi bir yerden gelmiyordu. Onun değeri dünyevi ününün ötesinde bir şeye dayanmakta. 1920'lerin sonunda, birçokları gibi, o dönem yeni bir dünya düzeninin propagandasını yapan proleter sanatçılardan biri olarak yola koyuldu. Ülkesi askerî bir darbenin ve emperyalist misyonunu büyütmenin eşliğindeyken sinemacılıkta çıraklık dönemine girdi. Modern Japon tarihinin en korkunç döneminde savaş sonrasının enkaz ve karanlığının içinden korkusuzca ilerleyerek filmler yaptı ve kariyerini bu şekilde sürdürdü.

Kurosawa, çalışma hayatı üzerine yapılan söyleşilerde ve yuvarlak masa tartışmalarında, sıklıkla kurgunun onu yiyip bitiren bir iş olduğuna ve bu konuda aşırıya kaçtığına değindi. Kariyeri boyunca kapalı mekânlarda hatta gece vakti bile neden güneş gözlüğü taktığı sorulduğunda ise Kurosawa, kurgu odasında çok fazla zaman geçirdiği için gözlerinin normal gün ışığına ya da lamba ışığına bile aşırı duyarlı hale geldiğini söylüyordu. Kurgu, kendisinin “film şeritlerinin ortasında aniden beliriveren yaşam” diye adlandırdığı tuhaf bir tesadüfün ve keşfin büyük heyecanını içinde barındırıyordu. Kurosawa için bu keşifler, 1910'daki doğumundan başlayıp savaştan mağlup ayrılan Japonya'nın yirminci yüzyılına damga vuran fırtınalı dönüşümlere uzanan, belleğinde derin izler bırakmış olaylar etrafında toplanıyordu.

Herhangi birimiz bir yönetmenin filmlerinin yaratım süreci ve gerçekte ne anlatmaya çalıştığı konusunda, yönetmenin kendi güncel tanıklığı da dahil, geçmişe dair bir şeyler anımsayacak olsak, bu aile ve arkadaşlar arasında bile merak uyandırabilir ama bir yandan da şüpheyle karşılanabilir. Bir zamanlar var olan yakınlık, “orada olan sen değil bendim” türünden bir sahiçilik iddiası, doğrudan gerçeği ifade etmek şöyle dursun, tatmin edici bir açıklamayı dahi her zaman garanti edemez. Bildiğimiz gibi, Kurosawa tam da bu ikilem üzerine; bir insan eylemini tartmak ya da insan yüreğinin gizlerini irdelemek için tek, basit, iltimaslı bir bakış açısının niçin bulunmadığını anlatan bir film çekti, yani *Raşomon*'u.

Öte yandan Kurosawa kişisel yaşamına ait öğelerin –hayatına giren insanlar, tecrübe ettiği olaylar– öykücülüğüne itki kazandırdığını hiçbir zaman inkâr etmedi. Aktarmaya çalıştığı filmsel hikâyeleri ele alırken, herhangi bir öğeyi (estetik, siyasal, ekonomik, teknolojik) kategorik olarak asla üstün tutmadı. Tarifi güç olsa da insan imgeleminin ifade edildiği her eylemin içinde kişisellik gizlidir. Onu çözmeye ya da keşfetmeye biraz olsun çaba sarf edilmediğinde, sanatı ve yaşamı çepeçevre saran karmaşanın içinden çıkmak için kuramsal ya da bilgiye dayalı bir yola başvurmaktan başka çare kalmaz.

Elbette Kurosawa'nın kurgu yaparak geçirdiği yıllar ne senaryoya ne de resimli taslaklara¹ dökülmüştür. Anlattığına göre süreç pek de plan dahilinde ilerlemiyordu. Aksine geçmiş yaşamına ait öğeler ve bir zamanlar sahip olduğu persona, ilk bakışta derinlemesine kişiselilik içermek ne kelime modern dünyanın bile çok uzağında görünen *Raşomon* gibi filmlerde bile beklenmedik bir şekilde kendini gösterir. İsimleri anılmasa ya da “gerçekçi” yansıtılmasalar da hayatına giren diğer insanların yaşamları da aynı şekilde su yüzüne çıkar.

Film işine giren ilk Kurosawa olan ve 1933 yılında dünyadan göçüp gitmiş bir delikanlının, yani yitik kardeşinin izleri birçok dönemde karşımıza çıkar. Bu kardeş kimi zaman filmdeki bir karakter olarak, kimi zamansa gölge bir varlık ya da perdedeki aksiyonun kıyısından yükselen bir ses olarak ortaya çıkar. Kurosawa'nın itiraf niteliğindeki anılarında ve özellikle de en iyi eserlerinde –savaş sonrası çektiği siyah beyaz filmlerde– yitik bir dünyadan bizlere işaret yollayan bu kardeş, erken dönem sessiz filmlerdeki hayaletler misali bir belirir bir yok olur.

Kurosawa kuşkusuz, ihtirasın, yıkımın, yaşama tutunmanın ve yeniden doğuşun destansı anlatılarını yarattı. Ancak bunlar yalnızca Japonya'nın on ikinci (*Raşomon*), on altıncı (*Yedi Samuray*) ya da yirminci yüzyılının *İkiru*² sosyo-kültürel düzlüğünde fırtına estiren efsanelerden ibaret değildir. Hepsinin özünde, bir kardeşin yükselişi ve düşüşü, diğer kardeşin ise yaşamlarını tüm diriliğiyle, karmaşıklığıyla ve anıları yoğuran etkisiyle anımsama çabalarını anlatan bir öykünün varyasyonları yatar.

Kurosawa'nın anımsadığı bu yaşam, hikâye anlatıcılığının pürüzsüzlüğünde değil de pürüzlü uçlarında belirir. Yapımcılarının dertleri sadece bütçenin aşılması ya da onun kafalarındaki denkleme çomak sokması değildir. Hepimizin bir

1. Resimli taslak (*story board*): Bir sahnenin çekimden önce bir çizgi roman gibi plan plan resimlenmesi. (Y.N.)

2. Yaşamak. (Ç.N.)

Kurosawa eserinde sıklıkla gördüğü şeyle yüzleşirler; ani bir ayrıksılık, türün sınırlarında bir sıçrama, oyunculuktaki aşırılıklar, hikâyenin ana çizgisinin başla/durdur/tekrar başlat şeklinde ilerlemesi, umulmadık yönere sapma. Burada ustalıklı bir simetriden başka bir şey davetsizce içeri girer ve birden anlamaya başladığımızı sandığımız şeyin ayağına dolanır. Kurosawa bir keresinde, tereddütsüz bir biçimde, film çekmeye başladıktan sonra düz yolda devam etmek diye bir şey olmadığını ifade etmiştir.

Kafamızdaki kendi tarzı ve anlatısı olan usta-*auteur*¹ yönetmen imgesinden daha da deneysel olduğuna şüphe yok onun. Japonya'nın yaşadığı felaket sonrası terk edilen ve sanatın kıpırdandığı bir dönemin ürünü olan, 1920'lerin o içinde büyüdüğü avangardını bir tarz olarak seçerken deneyseldi. 1923'teki Büyük Kanto Depremi Japonya'da Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa'da yarattığına benzer etkileri tetikledi. Böylesi faciaların ardından çoğu sanatçı Arthur Danto'nun deyimiyle "güzelliği suistimal etme"ye ve bir anda biçimsizleşen ve çarpıklaşan bir dünyayla daha sarsıcı bağlar kurmaya hazırды. Kendi payına Kurosawa sırf bir söz söylemek uğruna güzel efektleri terk etmeye niyetli değildi; daha ziyade yerleşikleşmiş beğeni ya da önyargı ilkelerini sınamanın ve de sınırlarını aşmanın peşindeydi. Filmlerinin kimseyi memnun edip etmediğine aldırmadı, çocukluğunda ve gençliğinde izlediği sessiz filmler –"insanı ürperten filmler"– kendisini nasıl etkilemişse o da aynı şekilde ilkel bir müdahaleyi teşvik etmek istedi. Ayrıca uzun ömürlü bir politik mesajın onun kendi kapasitesini ya da ilgisini aşıyor gibi görüldüğü durumlarda bile, çökmüş bir ahlaki düzeni ifşa etmek, korkaklığı ya da cesareti titizlikle tartmak konusundaki kararlılığında nadiren tereddüt oluşurdu.

1. Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris "Notes on the Auteur Theory in 1962" adlı makalesinde tüm *auteur* yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler olarak teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam kavramlarını ortaya koymuştur. (Ç.N.)

Raşomon'un henüz başlarında keşfettiğimiz gibi Kurosawa'nın deneyleri genellikle anlatımın mantığından çok dramatik olana dairedir ve ani çatışmaların ve sarsıcı devinimlerin içine yerleştirilmiştir. Kesmeleri arasındaki geçişlerin hızı ve kamerasının ani hareket kabiliyeti esaslı nitelikleridir. Kurguladığı sahneleri biz seyircilerini *harekete geçirecek* devinimsel bir yük taşır. Minimalizmi bir tarz olarak benimseyen ya da perdede asgari düzeyde eylemi ve duyguyu tercih eden bazı eleştirilenler, Kurosawa'nın çoğu kez aşırı heyecanlı buldukları, absürd, duygulara hitap eden ya da melodram yüklü jestlerini en başından beri eleştirip durdular. Bu abartılı duyguların ve feleğin sillesini yemiş, karizmatik kötü adamların hepsi, kimileri açısından beğenilerine bir hakaret gibiyken, kimilerine göre de düzgün bir siyasal bilincin oluşmasına engel oluyordu. Birilerine göre ise de düpedüz "Japon değil"di. Bilindiği gibi Kurosawa bu tür eleştirileri görmezden geldi. Kıvılcımlı, gerilim yüklü duygulanımı ve bunu dışa vuracak bol jestli oyunculuğu yaratmak uğruna sesiz film tarzı melodrama inatla tutundu.

Yine de bir Kurosawa kahramanı asla kaçınılmaz düşüşüne doğru kopup yüzmekte olan bir buz kütesinin üzerinde mahsur kalmış değildir. Hepsinin öyle muzaffer oldukları da söylenemez. Aslına bakılırsa, asıl kahramanlarının hepsi dünyanın çamuruna öyle ya da böyle saplanacaktır. Fakat bu çamura, mücadele etmeye mecali kalmamış, birtakım güçlerin elinde silik piyonlara dönüşmüş kurbanlar olarak değil; aksine yaptıkları seçimler uğruna kendini tehlikeye atan karakterler olarak adım atarlar.

Lewis Cole, bir keresinde *Yedi Samuray*'ın hikâyesinin temelinde basit bir olayın, yani diz çökmüş bir çiftçinin ayağa kalkışının yattığını ifade etmişti. Anlarız ki savaş o noktada devreye girmiştir. Bir kahraman kendinden beklenmeyecek şekilde kendini ayakları altına almış bir dünyaya direnenek ayağa kalkar ve muhtemelen bu tekrar ve tekrar yaşanacaktır. Üstelik alışıl gelmiş yargılara ya da oyunun kurallarına aykırı, cüretkâr ve beklenmedik bir işe kalkışmak amacıyla-

la başkalarını da bir araya getirecektir. Kurosawa, sırf güzellik olsun diye bir güzellik ya da soyut bir gerçeklikten ziyade; bıkıp usanmaksızın yapılması gerekenin farkına varıp eyleme geçme potansiyelini yakalamaya ve yansıtmaya çabılıyor gibidir.

Kaçınılmaz olarak siyah beyaz filmlere geri dönüyoruz. Zira Kurosawa öykücülük hünerlerini en çok, önce 1923 Depremi'nin ve daha sonra 1945 yangın bombalamalarının ardından harabeye dönen, geçirdiği travmayla kaskatı kesilmiş, siyah beyaz koca bir çöplükle çevrili şehrini anlatmaya yöneltmiş görünüyor. Kurosawa gerek toplumsal gerekse bireysel boyutlara sahip olduğunu düşündüğü bu yıkımın gölgesinde sanatsal tutkusuna erişmiş ve ahlaki iradesini yaratmıştı.

Kasvetli bir yağmurla başlayan *Raşomon*'un sonlarında güneş ışığının bulutları yarıp geçtiği an gelir aklımıza. Kurosawa'nın bir felaketin korkuyla ve boğucu bir karanlıkla betimlendiği bir düşlemdir. Ne var ki, en cesur eseri gölgele-ri aşarak bir ışık huzmesi bulabilmek için sonuna kadar direnecektir. Budist ikonografi filmlerinin birçok sahnesine şekil vermiştir: Açgözlülüğün ve hırsın sembolü olarak "yanan ev"; acı çekene merhametle yaklaşmak. Konfüçyüsçü ilkeler araya sıkıştırılmıştır: Toplum yararına zahmetli ve akli başında bir uğraş vermek; Mengzi'nin insanlığımızın ilk kanıtı olduğunu rivayet ettiği terk edilmiş bir çocuğun kurtarılması olayı. Ayrıca Dostoyevski vasıtasıyla İsa'nın yansımalarına da rastlanır: Başkalarını kurtarmak uğruna kendini feda eden, nihilizme ya da ölüme galebe çalabilecek bir yaşamın mümkün olduğu inancını aşıl原因an karakterler. Kısacası, Kurosawa'da kolay kolay yüz çeviremeyeceğimiz ya da görmezden gelemeyeceğimiz tinsel dürtüler vardır.

Kurosawa *Raşomon*'dan önce başka önemli filmler de yapmıştı, ancak hiçbiri bu denli çığır açıcı ve kalıcı bir etkiye sahip değildi. Etkili tarzlarını *Raşomon*'a borçlu olan *İkiru* ve *Yedi Samuray* filmleriyle birlikte gerçekten hafife alınmayacak bir iş ortaya çıkar. Bu iki film ve bir tutamak noktası olarak *Raşomon*, Kurosawa'nın geometrik tasarımlarının en

değerli sayılanı denebilecek, etraflarında kümelenen tüm siyah beyaz filmlerin şeklini aldığı bir üçgen olarak düşünülebilir.

Raşomon bizleri her şeyin makbul olduğu bir görelilik yığınının içine düşürmeden ve sonu gelmez bir ipucu yorum-samasına terk etmeden sorularla yüzleştirir ve şüpheyi hep diri tutar. Kapı, yıkık bir halde ve savunmasızdır. Orada anlatılan hikâyeler suçu ve şiddeti derinlemesine irdelemektedir. Bizi ahlaki savaş alanına dönmüş bir ormana; olaylara tanıklık eden herkesin, izleyici olarak bizzat bizlerin de bir tuzağa kapılarak kendi kendini aldattığı o avluya sürükler. Hiç kuşku yok *ki Raşomon*'da anlatılan hikâyeler birbirleriyle çelişki içerisindedir. Bu tanıklıklar bizi alaycı ya da kayıtsız olmaya itebilir. Ya da tam tersine tıpkı Kurosawa'da olduğu gibi bizim içimizden de zorbalığa, kedere ya da sevgiye tanıklık etmiş birini çekip çıkarabilir. Kurosawa'nın *Raşomon*'u Japonya'nın yıkım sonrası yaşadığı utancın yanı sıra, yaşama tutunma mücadelesinin, daha yapacak işi olmanın, ayakları üstünde doğrulacak yaşamların heyecanına tanıklık eder.

1 Kapı



Raşomon'un 1951 yılında Venedik Uluslararası Film Festivali'ndeki büyük ödülü kazanması Kurosawa ve yapım ekibini serseme çevirmişti. Halbuki yarışmaya katılmaya bile tereddüt etmişlerdi (stüdyoyu ikna eden kişi İtalyan filmlerinin Japonya temsilcisi olan Giuliana Stramigioli idi). Başyapımcı filmin hikâyesini ya da yönetmenin ne söylemeye çalıştığını anlamadığını ileri sürüyordu – doğru söylemek gere-

kirse bu yaygın bir tepkiydi. Her ne olursa olsun, ödül bir dönüm noktası oldu. Kendi barbarlıklarının ve *kamikaze*'sinin izini süren fethedilmiş bir ulusu; patolojik bir Japonya'yı gözler önüne seren bu olay o dönem Amerika ve Avrupa'ya yayılan haftalık film haberleri kuşağına ilaç gibi geldi. Savaşın bitmesinden ve Japonya'yı harap olmuş, ölü bir bölgeye dönüştürmesinden sadece altı yıl sonra *Raşomon*, Venedik'te Japonya'nın o sevimsiz utancına güzelliğın zaferinin damgasını vuruyordu. Dolayısıyla Daiei yapımcıları kuruntularını yutup ödülü aldılar ve Japonya'nın dışarıda bugün Japon kültürünün "yumuşak gücü" diye adlandırdığımız tarzda bir izleyici kitlesinin olduğunu bilerek yurda döndüler.

Kurosawa'nın tepkisi ise farklıydı. Zafer elde etmişti ve yurtdışındaki alkışların tadını çıkarıyordu. Ne var ki ödülün yanlış sebeplerle yanlış filme gittiğini düşünüyordu. Kullanılan antik kostümlerin, egzotikliğın cezbediciliğinin *Raşomon*'u zirveye yerleştirdiği gibi eften püften eleştirilerle başı beladaydı. Yirminci yüzyılın enkazından artakalan parçaları daha aleni bir şekilde birleştirdiği "çağdaş yaşam" filmlerinden birinin ödülü kazanmamış olduğuna hayıflanıyordu. Çünkü filmlerini, öyle ya da böyle, Japon kültürünün güzel bir şekilde yansıtılmasına öncülük etsin diye değil, bize o yaşamın güçlü imgelemlerini sunmak için çekiyordu.

* * *

Bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun üstünde şakladığı kapı ıssızlığın ortasında öylece durur. Gördüğümüz ilk görüntü budur. Kapının nasıl harabeye döndüğünü bilmiyoruzdur. Sağında solunda, arkasında ya da ön tarafında hiçbir yapı görünmezken bizim tek görebildiğimiz; devrilmiş bir sütun, yarılmış odun parçaları, sulu bir çamur deryasıdır. İlk karelerde görünmeyen iki insan figürü uzakta küçük birer noktacıken kamera yavaş yavaş ilerledikçe belirginleşip kadraja yerleşir. Savaş sonrasının karanlığının ve o derin boşluğunun izlerini süren bir başka Japon alegoristi Abe Kobo'nun

romanlarının çizgisinde, çarpıcı bir soyutluğa sahip “bir manzara yapbozu” diyebiliriz bu sahne için.

Kurosawa, yapımcılarının gazabına uğramayı göze alarak set ve tasarım bütçesinin neredeyse tamamını öylece bu yıkık dökük yapı için harcamıştı. Bu yapının Heian döneminde (784-1185) Kyoto’nun imparatorluk başkentinin güney girişinde duran “Rajo Kapısı”nı simgelemesini istediğini söyleyerek kimi gerekçeler öne sürüyordu. Ancak yapının orijinali çok uzun zaman önce (hiçbir zaman büsbütün inşa edilmediği ya da 950 yılında çoktan imha edilmiş olduğuna dair spekülasyonlar vardı) yıkılmıştı. Tüm çabalarına rağmen Kurosawa’nın tasarım ekibi, kapının bir ilgi odağı olduğu dönemden günümüze ulaşan bir resim ya da tablo bulamadı. Aslına sadık kalabileceği hiçbir görsele ulaşamayan ve yalnızca metinsel kaynaklarla yetinmek zorunda kalan Kurosawa kapının şeklini ve kütlesini hayal etmekte özgürdü.

Sonucu kendisi de sonradan şöyle itiraf edecekti: “Kapı zihnimde öylece yükselmeyi sürdürdü.” Ekibinin onu inşa etmesi yirmi beş gün sürdü. Yapının uçsuz bucaksız, tehlike arz edecek şekilde kaygan, sarkık çatısını kaplamak için dört bin künk kullanıldı. Ölçeği nedeniyle –yaklaşık on sekiz metre genişliğinde, on iki metre derinliğinde, on metre yüksekliğinde– genel, geleneksel bir kapı tasarımı tümüyle terk edilerek yerine büyük bir Budist tapınağı taklidi tercih edildi. Aslında, kafasındaki *sanmon* modeli (muhtemelen Kyoto’da günümüze kadar varlığını korumuş Nanzenji Tapınağı’nı andıracak şekilde) üç giriş kapısı boyunca uzanacaktı ki bu durumda inşaat ekibine göre tepedeki kiremitlerin ezici ağırlığının desteklenmesi için daha fazla sütun gerekecekti. Ancak bu Budist tapınak mimarisine çakılan görsel selam yapıya tek başına dünyevi bir kapının verebileceği her şeyin ötesinde bir heybet ve güç kazandırarak ona manevi ağırlık da sağlayacaktı.

Kurosawa’nın düşlediğinin de üzerinde büyüklükte ve pahada olan böylesi bir kapı, orijinal tasarım planından bütünüyle başka bir set çıkmasına sebep oldu. Kapının önündeki alanı pazar tezgâhlarıyla doldurmayı düşünmüştü; kendi de



Dünya çapında bir ikon statüsüne erişmiş olmasına karşın Kurosawa'nın hayat hikâyesi hâlâ bilinmezliğini korur. Bu açıdan bir tür *Raşomon* etkisiyle hayatın sanatı taklit ettiği söylenebilir. Bu kitap önce genç bir sosyalist ve bir ressam olarak Kurosawa portresini, ardından şiddetli çatışmalar yaşayan, sıra dışı bir duyarlılığa sahip ağabeyi Heigo'nun hayatındaki rolünü, son olarak da köklü kültürel değişimlerin yaşandığı yirminci yüzyıl Japonya'sının yükseliş ve çöküş öyküsünü anlatıyor... Zira Kurosawa'nın ikonik filmi *Raşomon*, dünya sinemasında bir dönüm noktasını imlemekle birlikte, çarpıcı bir aile dramını ve döneme has kültürel ve sosyal çatışmaları da yansıtmaktadır.

Kurosawa'nın gerçek yüzünü keşfetmek için Paul Anderer savaş sonrası yıkıntılar içindeki bir ülkeyi ve bir ailenin yaşadığı trajediyi gözler önüne seriyor. Bu yolla trajik ölümünden önce renkli ve isyankâr bir hayat süren ve sessiz film endüstrisinin yıldızlarından biri olan Kurosawa'nın ağabeyi Heigo'nun izini sürüyor. Böylece Kurosawa'nın gelişim dönemini gözler önüne seren Anderer, büyük yönetmenin etrafındaki sis perdesini aralıyor. *Kurosawa'nın Raşomon'u*, sinema sanatının başyapıtına, onun büyük yönetmenine ve etrafındaki ilgi çekici ve renkli dünyaya yepyeni bir bakış açısı getiriyor.

"Bir sanatçıyı işaret etmek için 'dev' tabiri çok sık kullanılır oldu. Ancak istisnai olarak Akira Kurosawa'nın durumunda bu tabir kesinlikle yerine oturuyor."

Martin Scorsese

#japonsineması #ikincidünyasavaşı #tokyodepremi #sanatyapıtı #sinemaendüstrisi
#alldramı #kardeşlikkisi #intihar

 can

 canyayinlari.com | f | s | t canyayinlari

inceleme

ISBN 978-975-07-4521-8



9 789750 745218