



AKDENİZ İLETİŞİM

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi

ISSN 13-4-3846

2004. 1 (2)

AKDENİZ İLETİŞİM

**Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi Dergisi**

2004. 1 (2)

ISSN: 1304-3846

Yayın Kurulu

Editör:

Prof. Dr. Hikmet SEÇİM

Editör Yardımcıları:

Yrd. Doç. Dr. Gülseren Ş. ATABEK

Öğr.Gör. Murat KARADUMAN

Arş. Gör. Fulya ERENDAĞ

Yayın Kurulu:

Prof.Dr. Ümit ATABEK

Akdeniz Üniversitesi

Prof.Dr. Seçil BÜKER

Gazi Üniversitesi

Prof.Dr. Ferda ERDEM

Akdeniz Üniversitesi

Doç.Dr. H. İbrahim GÜRCAN

Anadolu Üniversitesi

Doç.Dr. Süleyman İRVAN

Doğu Akdeniz Üniversitesi

Prof.Dr. Hikmet SEÇİM

Akdeniz Üniversitesi

Yrd.Doç.Dr. Çiğdem ŞATIR

Akdeniz Üniversitesi

İçindekiler

Beril Akıncı VURAL, 1

**İŞLETMELERİN İNSAN KAYNAKLARI YÖNETİMİNE YAKLAŞIMLARI
VE UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Uğur BATI, 29

YEDİ SAMURAY; "KLİŞELERİ AŞAN EPİK BİR EFSANE"

Y. Ece ÇÖKLÜ, Ebru ÖZGEN, 45

**GELİŞEN İLETİŞİM STRATEJİLERİ AÇISINDAN HALKLA İLİŞKİLER
YÖNETİMİ UYGULAMALARI**

Müge ELDEN, 69

DESTEK BİR REKLAM ARACI OLARAK ÇİZGİ ALTI REKLAMLAR

Ferda ERDEM, Çiğdem ŞATIR, 91

**ÜNİVERSİTE VE SİVİL TOPLUM ÖRGÜTLERİ ARASINDA İŞBİRLİĞİNE
İLK ADIM: KİMLİĞİMİZ NASIL ALGILANIYOR?**

Sibel KARADUMAN, 105

**KÜRESELLEŞEN TELEVİZYON HABERCİLİĞİ ANLAYIŞI
ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME**

Katkılar

Chong Ho YU, (Çeviren: Gülseren Ş. ATABEK), 127

**FOTOĞRAFIN ESTETİKSEL DEĞERİ VE ARNHEİM'İN SANAT
PSİKOLOJİSİ**

**Don W. STACKS, Carl BOTAN, Judy VanSlyke TURK (Çeviren: Fulya
ERENDAĞ, 137**

HALKLA İLİŞKİLER EĞİTİMİNİN ALGILANIŞI

Funda Şenol CANTEK, 159

BABIALI'DE TOPUK TIKIRTILARI

Jay G. BLUMBER (Çeviren: Hüseyin Burak TAŞPEK), 165

SİYASAL İLETİŞİMİN ÜÇÜNCÜ DÖNEMİ

YEDİ SAMURAY; “KLİŞELERİ AŞAN EPİK BİR EFSANE”

Uğur BATI*

Abstract

Akira Kurosawa's celebrated film, regarded by many to be the major achievement of Japanese cinema, is an epic that evokes the cultural upheaval brought on by the collapse of Japanese militarism in the 16th century, echoing also the sweeping cultural changes occurring in the aftermath of the American Occupation Set in the social chaos of 16th century Japan, the story tells of a poor farming village besieged yearly by bandits, who raid their precious rice crop. In Kurosawa's hands, this simple story metamorphoses into a symphony of film. The *Seven Samurai* is the first epic Samurai film of Kurosawa. *Seven Samurai* is a film about the fiction of individual heroic and the primacy of groups in epic manner always staged for maximum emotional effect. The theme music, the features of characters, small personal stories and incidents, screen compositions, deep focus techniques, etc., strengthen the epic character of the film. In this study, it is attempted to survey the epic images and components of *Seven Samurai*.

Key words: Kurosawa, epic manner, heroism

Giriş

1940'ların başından itibaren birçok filme imza atan Kurosawa, 1950'de gerçekleştirdiği '*Rashomon*' filmi ile sinema dilini ve özel tematik tercihlerini belli etmiş oluyordu. 'Yedi Samuray' ise yönetmenin sinema anlayışının tüm yönleriyle ilk kez zirveye ulaştığı film olarak kabul edilir. Bu film, pek çok Japon filminin karakteristik özelliği olan sadeleştirmeye karşı bir isyan olarak değerlendirilirken, aynı zamanda Kurosawa'nın ilk epik filmi olma özelliğini taşır.

Kendisi de gelmiş geçmiş en önemli sinemacılarından biri olan Coppola, 'İmparator' lakaplı yönetmen Kurosawa'ya saygılarını belirtirken ona hayret ettiğini söyleyerek sözlerini şöyle sürdürür; "Hemen tüm sinemacıların kendilerine ün sağlayan bir baş eserleri vardır. Kurosawa'nın ise en az sekiz on tanedir" (Tassone, 1985). Gerçekten Kurosawa'nın pek çok farklı yönden birer başyapıt olarak değerlendirilebilecek çok sayıda filmi vardır. Ancak çok kabul edilen bir

* Arş. Gör., Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi, Reklamcılık Yönetimi Bölümü

görüŖüle, tüm bu filmler arasında en sürükleyici olanı, en büyük giŖe başarısını yakalayanı, bir epik efsane olarak nitelendirilen *Yedi Samuray* adlı (*Seven Samurai*, 1954) filmidir.

Bu çalışma, ünlü Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın ilk kez epik anlatım türünü sinemasında kullandığı film olan *Yedi Samuray*'daki epik anlatım öğelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaçla yola çıkarken, çekildiğı zamanın koşulları nedeniyle özel bir yapım olan *Yedi Samuray* filminin analizi için gerekli olduğunu düşündüğümüz süreç içerisinde Japon toplumunun içinde bulunduğı durumu irdeleyip, epik anlatımın tür özelliklerini ifade ettikten sonra inceleme nesnesi olan filmdeki epik öğeleri göstermeyi amaçlamaktayız.

1. İmparatorluk Ordusunun Unutulmuş Askerleri

Bir başka ünlü Japon yönetmen Nagisa OŖima, '*Özgürlük Arayışı*' adlı kitabında, Pasifik Savaşı sırasında Japon bayrağı altında, Kore Savaşı sırasında Kore bayrağı altında savaŖan ve bugün hala Japonya'da yaŖayan Korelilerden bahseder (OŖima, 1991:49). Senaryosunu yazıp yönettiğı '*Unutulmuş Ordu*' adlı belgeselde OŖima, savaŖ sırasında -Japon olarak- asker ya da yardımcı asker sıfatıyla Japon ordusunda yer almıŖ ve bugün sadece on yedisi hayatta olan, savaŖtan sonra Koreli olup yabancı sayıldıkları için Japonlara verilen sosyal yardımlardan yararlanamadıkları gibi askerlere ödenen savaŖ tazminatlarını da alamayan eski imparatorluk ordusu mensubu Korelilerin dramını anlatır. Haklarını bir türlü alamayan ve çaresiz durumdaki bu insanlar, Japonya için savaŖtıkları için kendilerine iyi gözle bakılmayacağından Kore'ye geri dönememiŖler ve Japonya'da yoksunluk içinde yaŖamaktadırlar. Hatta OŖima'nın belirttiğıne göre, aralarından Kuzey Kore doğumlu iki kiŖi, Güney Kore ve Japonya arasındaki iyi ilişkilere güvenerek bir tazminat hakkı kazanmanın umuduyla Güney Kore uyruğuna geçer (OŖima, 1991: 52). OŖima'ya göre, bu en küçük bir umuda bile sarılmaya muhtaç olan insanların durumunu anlatır (OŖima, 1991: 52). 'En küçük umuda bile sarılmaya muhtaç olma durumu' aslında Japon toplumunun pek de yabancı olmadığı bir durumu ifade eder. Burada bahsedeceğimiz II. Dünya savaŖı sonrası Japonyası'nın içinde bulunduğı şartlar, genel olarak 'imparatorluk ordusunun unutulmuş askerleri'ni anımsatır. Bahsedeceğimiz bu şartlar, büyük usta Kurosawa'nın sineması ve bu çalışmanın inceleme nesnesi olan '*Yedi Samuray*' filminin oluşmasında önemli etkilere sahiptir.

II. Dünya savaşı sırasında büyük bir yenilgiye uğrayan ülkede, savaş sonrası dönem, toplumdaki aşağılık kompleksinin en belirgin olduğu dönemi ifade eder. Japonya kapılarını dış dünyaya açtığı zaman, 19. yüzyılın ortalarında diğer tüm Asya ülkelerinin sömürgeleştğini ve kendilerinin tüm teknolojik gelişmelerin ardında kaldığını görmüştür (Sato, 1998: 30). Bu durum, yoksunluk içindeki Japon toplumunun büyük bir aşağılık kompleksi duymasına neden olmuştur. Fakat bu dönem takiben Japon insanı, varolan komplekslerinden kurtulma ve kendine güven duygusunu tekrar kazanma yollarını aramaktadır. Japon toplumu bu sorunun üstesinden gelebilmek için geleneklerinden gelen değerlerinin Batı kültürüne üstünlüğünü vurgulama çabasına girmişlerdir. Bunun önemli saç ayaklarından biri feodal samuray karakterlerinde kendini ifade eden sadakat, görev duygusu ve kendini feda gibi değerler olmuştur. Pek çok insan Japonya'da, samuray ruhunun canlandırılabilceğini ve bu sayede ülkenin kalkınabileceğini ve Asya'da lider olup, Batıyla mücadele edebileceklerini düşünmüşlerdir. Bu dönem, Japon toplumu tam anlamıyla arkaizmini muhafaza ettiği yılları ifade eder. Bununla ilişkili olarak, Japon sanat eserleri, tam anlamıyla ne özgürlüğün ne de bireyin varolduğu, güdümlü ve kontrollü bir toplum olan Japon toplumunun kurallarına uygun yaşayanların heyecanlarını ve duygularını konu edinmiş ve yalnızca bu toplumun içine hapsolmuş insanların davranışlarını, hakim insan ilişkileri altında ezilenlerin iç çelişkilerini dile getirmekle yetinmiştir. Böyle bir ortamda yeşeren Japon sineması da, doğal olarak, toplumsal yapı özelliklerini yansıtmaktadır.

2. Yedi Samuray Filminin Öncesi; Japon Sinemasının Yaratılması

Japonların ünlü modernist sinemacısı 'Öpücük' ve 'Sıcak Dalgası' filmlerinin Masamura, Japon sinemasını etkileyen hakim toplumsal ortam konusunda şunları söyler;

"Japon sineması, tam anlamıyla ne özgürlüğün ne de bireyin varolduğu güdümlü ve kontrollü bir toplum olan Japon toplumunun kurallarını konu edindi ve yalnızca bu toplumun içinde hapsolmuş insanların davranışlarını, hakim insan ilişkileri altında ezilenlerin iç çelişkilerini dile getirmekle yetindi; Bu bağlamda Japon sineması, özgürlüğün yok edilmesini betimler" (Oşima, 1991: 14).

Gerçekten de, geleneksel Japon sineması toplumun arkaikliğine paralel biçimler üretmiştir. Geleneksel sinema, bireyin ve de özgürlüğün olmadığı, ortak bilince dayalı, tutucu bir yapıyı savunur. Japon

sinemasında, 1910'dan itibaren 50 yıllık süre içinde yaklaşık 300 tuhaf film yapılmış ve bu filmler samuray ile gangsterlerin (yakuza) işlendiği feodal dönem temalarını konu alan filmlerdir. Bu filmler 'Jidai-geki' yani periyot filmleri olarak adlandırılır (Sato, 1998: 29). 'Jidai-geki'ler klişe öykülere sahip, klişe kurguları olan, pek çoğu feodal toplumun düşünce ve duygularını yansıtan filmlerdir. Japonya dışında, bu tip feodal temaların işlendiği bu kadar çok sayıdaki filme başka hiçbir yerde rastlanmamıştır (Sato, 1998: 29). Bu gibi temalar aslında, aksiyon filmlerin Japonlar tarafından sevildiğinin işareti olmasının yanında kendilerini samuraylar ile özdeşleştirdiklerinin de göstergesidir. Böyle yapımlar, moral duygular olarak Japon toplumuna katkıda bulunmasının yanında, militan (saldırgan) duyguların da ülkede yeşermesine neden olmuştur.

'Jidai-geki' filmleri Japonya'da büyük ilgi görüyorken, savaşın sona ermesinden birkaç yıl sonra, tüm Japonya'yı toplumsal karışıklıklar alt üst ettiğinde, özgürlüğü ve insan haklarını savunanlar, hakim düzene ve geleneksel toplumsal ilişkilere karşı amansız bir mücadele içine girmişlerdir (Oşima, 1991: 15). Japon sinemasındaki biçimlerin arkaizminden son derece bıkmış olan Japon yönetmenleri, bu geleneği tümüyle reddedip hararetle eleştirirler. Ancak, bu biçimin Japon toplumunun sürüp giden arkaizmde bulunduğu desteğin ve bunları birleştiren çözülmez bağın da bilincindeydiler. Japon sinemasının modernistleri, filmlerin içeriği aracılığıyla Japon toplumunun arkaizmine karşı doğrudan bir mücadele vermeye gerek görmemişlerdir. Bu arada, yeni filizlenen Japon modernist sineması başarıya ulaşmaktadır. Böylece modern Japonya, Batı tarafından ancak 70'lerde keşfediliyordu. Yasujiro Ozu, Nagisa Oşima ve Shohei Imamura'nın filmleri, bunu gerçekleştiren etkenlerdir. Bu yönetmenler, Japon sinemasının geleneksel biçimleriyle bütün bağları koparan filmler yapmaya kararlı olmuşlardır. Geleneksel sinemanın temel akımları, klasik *kabuki*'ye dayalı tarihi dramlar (jidai-geki) ve *şimpa* tiyatrosunu taklit eden modern melodramlardır (Oşima, 1991: 10).

Bu dönemde Kurosawa, *İkiru* (Yaşamak, 1952) ile başlamak üzere çağdaş yaşamı anlatan filmler yapmaktadır. Aslında 'Jidai-geki'ler Batılılar tarafından daha ilginç bulunmaktadır. Bu paradoksal bir şey değildir. Savaş sonrası dönemde Batıya özenen, değerlerini kaybetmiş insanlar Batılıların ilgisini çekmez. Oysa, 'Jidai-geki' lerde geleneksel doğrulara bağlı, enteresan gelenekleri olan, modern yaşam öncesi yaşamlar gösterilir. Dönemde, Kurosawa dışında Kobayashi Masaki'nin

Harakiri, Kenji Mizoquzhi'nin *The Story of Ugetsu* ve *Shansho The Bailift* filmleri prim yapan filmlerdir. Bununla birlikte, ilgi çeken savaş öncesi başkaldırıdan doğan en güçlü akım olarak "doğalcı gerçekçi" film örnekleri bulunmaktadır. Bu akımın temsilcileri Ozu Yasujiro ile Kinosita Keisuke ve İmai Tadaşi diğer önemli isimlerdir (Oşima, 1991: 11).

Kurosawa, Japon sinemasında ilk olarak 'Jidai-geki' dönem filmlerinin klasik kurallarını yıkan yönetmendir. Böyle filmler özel stüdyolarda, özel yöntemler ve starlar tarafından gerçekleştirilirken, Kurosawa bu stüdyoların 'ürünlerinden olmamışlardır.' Mizoquichi ve Koboyashi gibi önemli yönetmenler de Kurosawa'ninkine benzer tavırlar almıştır. Bu yönetmenlerin hepsi aslında "Gendia-keki" olarak adlandırılan (çağdaş yaşamı anlatan filmler) filmlere imza atmıştır. "Jidai-geki"ler ise daha çok onların denemelerini ifade eder. Kurosawa'nın ilk "Jidai-geki"si 1945 tarihli *Tora no o wo fumu otokotachi* (*Men Who Tread On The Tiger's Tail*) adlı filmidir. Yönetmen bu filmde, modern müzikal komedileri örnekleyen başarılı bir deneme yaparken, feodal dönem temsilleri ve davranış kalıplarını işlemiştir. Diğer taraftan onun en önemli Jideigeki'si ünlü filmi *Rashamon* (1950)'dur. Bu film, özellikle feodal dönemin iki yüzyıl arasını ele almasıyla oldukça farklı bir yapıdadır. Ayrıca, film yönetmenin ilk çıkışını gerçekleştirdiği filmidir; 1951'deki Venedik Film Festivali'nde Büyük Ödülü almış ve 1952'de de En İyi Yabancı Film Oskarını kazanmıştır (Yımo, 1999:23).

3. *Yedi Samuray* Filminde Kullanılan Epik Ögeler

Japonya'da özellikle 50'li yılların ikinci yarısında, yani savaşın bitiminden on yıl sonra yenilgi döneminin toplumsal karşıtlıkları yatışmış ve genelde az çok bir düzene kavuşulmuştur. Siyasal açıdan, ilerici güçler ile tutucu güçler arasındaki denge, dünya çapında iki gücün etki alanlarını oluşturup birbirleriyle karşıtlaşması değişmeksizin öylece kalakalmıştır. Savaşın sona ermesinden sonra, özgürlük ve insan haklarını savunanlar, hakim düzene ve geleneksel toplumsal ilişkilere karşı amansız bir mücadeleye girişmişlerdir. Yapım şirketleri bu insanlardan pek çoğuna destek vermeye başlar. Özellikle genç seyircinin desteğini alan yönetmenlerden biri de Akira Kurosawa'dır. Yönetmen, kendine özgü nitelikleri naif bir biçimde tarihsel dramlarda yoğunlaştırmayı dener (Oşima, 1991:16). *Yedi Samuray* filmi, yönetmenin bu denemelerinin en önemlilerinden bir tanesidir. Film,

Kurosawa'nın *Rashamon*'dan sonraki ilk denemesidir. Aynı zamanda en büyük gişe yapan ve en önemli eseridir. 1954 Venedik Film festivalinde gümüş ayı ödülü kazanan ve bunu takip eden yıl en iyi sanat yönetmeni ve set dekorasyonu (Takashi Matsuyama) dalında Oscar adayı olan ve en iyi film, en iyi yabancı actor (Tashiro Mifune&Takashi Shimura) dallarında İngiliz Film Akademisi ödüllerine aday olan film, Japonya'nın ve Dünya Sinemasının en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilir. Yönetmen Kurosawa ayrıca filmin senaryosu üzerinde bizzat Shinobu Hashimoto ve Hideo Oguni ile birlikte çalışmıştır (Krogan, 2000).

Yedi Samuray filmi, bir bütün olarak Akira Kurosawa'nın ilk epik filmidir. Filmin giriş sekansından itibaren epik anlatım tür özellikleri kendini gösterir. Filmde olaylar, 16. yüzyıl militarizminin çökmesi sonucunda, sınıf sisteminin izlerini gösterdiği, güçlü olanın diğerlerini ezdiği ve kaba kuvvetin terörünün estiği yıllarda vuku bulur. Filmde bir hırsız çetesi ile samuraylar önderliğindeki bir köyün savaşı anlatılır. İlk bölümde, köylülerin kendilerini korumak için samuray kiralamaları anlatılırken, ikinci bölümde samurayların köylülerin güvenini kazanmak için gösterdikleri çaba gösterilir. Tematik açıdan filmin ana hipotezi samuray ve köylü nüfusu arasındaki uyum ve işbirliğinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin test edilmesidir. Bu temayla ilintili olarak film, bir geleneksel macera filmi olarak kurgulanmıştır.

Filmde olayların geçtiği zamanda, Japonya'nın her yerinde köylüler üzerinde hırsız çeteleri büyük baskılar kurmaktadır. Bu nedenle köylüler korku içerisinde hayatlarını devam ettirmektedir. Bunun üzerine köylüler, muhtemel hırsız çetesi saldırılarına karşı nasıl karşı koyacaklarını düşünürken, köyün yaşlı kişisi ortaya samuray kiralama fikrini atar. Ateşli tartışmalardan sonra bu fikir kabul görür ve köylülerden bir grup samuray bulabilmek amacıyla kent merkezine gider. Filmdeki epik biçim özelliklerinden ilki köylüler ve samurayların ilk karşılaşma sahnesinde görülür. Köylüler aslında oldukça umutsuz oldukları samuray aramaları sırasında yetenekli bir samurayla karşılaşır. Filmde ilk görülen samuray Kanbei, kaçırılmış bir çocuğu hırsızın elinden kurtarır ve karşılığında sunulan para ya da yiyeceği kabul etmez. Bu sahne ve sonrası oldukça etkileyici epik bir kahramanlık gösterisidir.

Takeoni Shimura'nın oynadığı Kanbei, köylülerin teklifini ilk kabul eden samuray olur. Oldukça mütevazı bir portre çizen Kanbei, sadece karın tokluğuna köylülere yardım etmeyi kabul eder. Daha sonra

seyircilere tanıtılan samuraylardan hiçbiri para ile ilgilenmez. Kimisi Kanbei'nin ilginç kişiliği, kimisi de sadece macera için köylülere yardım etmeyi kabul eder. Özellikle bilgisi ve zekası ve gücü ile daha sonra teklifi kabul eden samuraylar onu lider olarak görürler. Kurosowa samurayları tek tek göstererek onlarla seyirciyi tanıştırıyor. Filmdeki önemli gösterilerden biri de samuraylardan Hienachi'nin, kasabada odun keserken gösterildiği sahnedir. 'Odun kesme eylemi' samuray mitolojisi ve Zen Budizmi için önemli göstergelerdir. Samurayların bir kahramanlık öncesi zihinlerini temizlemek ve düşüncelerinden arınmak için odun kesme gibi eylemlere girmesi alışılmış bir durumdur (John, 1998:151) Yönetmenin Japon geleneklerini ve bu tarihin öğelerinden samuraylara ışık tuttuğu daha pek çok sahne filmde yer almaktadır.

Filmin olay örgüsü oldukça basittir. Bu basit hikaye Kurosawa'nın becerisiyle birleşince adeta bir metamorfoza uğramıştır. Filmin girişinde özel bir kompozisyon ile samuray epiklerine giriş yapılmıştır. Film genel olarak bir senfoni havasındadır; pek çok parça bir senfonideki gibi birleştirilmiştir. Özellikle, müziklerle ustaca oynanmış, sahne özelliklerine göre bazen ön plana çıkarılmış, bazen geri planda bırakılmıştır. Epik biçimin sinema ve tiyatro gibi türlerde uygulanışına bakıldığında müziğin kullanımının özellikle önemli olduğu görülür. Epik Müzik (Epik Opera), dramatik müziğin karşısı müzik olarak ileridir; metni yorumlar; metni varsaydığı kadar, metne karşı çıkar, davranışları verir, davranı (jest) müziğidir. Burada önemli olan, söz ve şarkı arasında ayırımın açığa çıkarılması; müziğin duyguları uyandırıcı bir öğe olarak kullanılmasıdır. Epik müzik türüyle açıkça izleyicide eleştirici ve dikkati yönlendirici bir etki yaratılmak amaçlanır (Çalışlar, 1995:196). İnceleme nesnesi olan filmde, samuray temsili müzikler filmde özellikle dikkati çekmektedir. Köy meydanındaki senfoni samurayların kahramanlığı ve "ağırlığını" seyirciye hissettirmek amacıyla yapılandırılmıştır (Cardullo, 1985:112-117). Bahsedilen sahnede müzik öğesi, eylemi, olayların akışını duraksatmak gibi bir işleve sahiptir. Konuyla ilgili olarak ünlü Alman eleştirmen ve yazarı Walter Benjamin, epik türde müziğin oyunun tüm ekonomisi açısından büyük değer taşıdığını, bu değer de bahsedilen duraklatmayı sağlamasından ileri geldiğini ifade eder (Benjamin, 1997).

Filmdeki diğer bir önemli epik tema, şehir merkezinde çiftçilerin samurayları bulma sahnesidir. Özellikle unvansız samuray olan 'Ronin'in şehir merkezinde dolaşma sahnesinde olduğu gibi, yönetmen hızlı montaj cut'lar ile aksiyonunun ekrandan çıkmasını sağlayıp

(hareketli mekan özellikleri) drama özelliklerini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Bu sahne epik biçimin teknik olarak güçlendirilmesini ifade eder. *Yedi Samuray*, klasik Japon realizmi (gerçekçiliği) olarak tartışılmalı bir filmidir. Kurosawa'nın bu filmi çekerken, Japon toplumunun yaşam tarzı ve kültürel özellikleri hakkında herhangi ciddi tarihi çalışma yapmadığı bilinmektedir. Kurosawa, bu nedenle filmde hayal gücünden oldukça fazla faydalanmıştır. Bu filme dair bir ilginç anekdot, bu filmin çekildiği yıla kadar hiçbir Japon filminde 'samuray kiralama' olgusunun gerçekleşmiş olmamasıdır (Chowdhury, 1998). Filmde 'samuray kiralama' olgusunun ilk kez gerçekleşmesine rağmen, günümüzde gerçekleştirilen araştırmalarda, köylülerin filmdeki gibi çete saldırılarına maruz kaldıklarında 'Daimyos' denilen tam silahlı grupların yardımlarına başvurduğu bilinmektedir (Sato, 1998: 30). Hatta köylülerin bu tip çete saldırılarına maruz kaldıklarında belirlenmiş kurallar etrafında davranmaları söz konusudur. Buna ek olarak, koyulan kurallara uyulmadığı sürece yerel otorite tarafından denetlenen bir ceza sisteminin bile mevcut olduğunu günümüzde gerçekleştirilen araştırmalar ifade etmektedir (Sato, 1998: 30).

Sıradan köy ahalisinin gösteriliş biçimi, filmdeki önemli bir diğer epik unsuru betimler. Geleneksel olarak, Japon klasik dönem filmlerinde samuraylar cesaretli, yüce kişilikli olarak gösterilirken, sıradan insanlar tamamen cesareten yoksun olarak konumlandırılmıştır. *Yedi Samuray*'ın yine en büyük farklılıklarından biri de bu noktada açığa çıkar. Bu filmde köylü halk, samuraylarla da birlikte olsa etken bir özne olarak gösterilmiştir. Filmde çiftçiler anı paylaşımlarına rağmen asla samurayların dünyalarının bir parçası olmamışlardır. Buna rağmen etken bir özne olarak köyün savunmasında rol alıp, kahramanca savaşır.

Yedi Samuray filminde ön plana çıkan farklı temalara baktığımızda daha sonra pek çok Amerikan filmde gördüğümüz 'erkek dostluğu' temasının baskınlığını görüyoruz. Kurosawa, biyografisinde, John Ford'un westernlerinden fazlasıyla etkilendiğini ve bunun kendi sinema dilini oluşturmada büyük katkısı olduğunu belirtmiştir. Kurosawa, Ford'un filmlerinden aklında kalanın güvenilir erkek dostluğu olduğunu söylüyor (Krogan, 2000). Erkek dostluğu teması filmde epik öğelerle iç içe verilmiştir. Samuraylardan Gorobei ve Kambei arasında gelişen dostluk bir hayat arkadaşlığını simgeler. Kambei ve Shichiroji arasında gelişen olaylar, Kambei ve Gorobei arasında yenilenen dostluk, bu temanın en açık örneklerindendir. Köy ahalisinden Rikichi ile samurayların 'en açık yürekli' olan Heihachi arasındaki dostluk ise

filmde bir kahramanlık gösterisine dönüşür. Bu dostlukta olduğu gibi, filmde katı hayatlar da işlense de arkadaşlar birbiri için canını bile verir. Nitekim çetenin mağarasına baskın sahnesinde, Heihachi dostu için ölmektedir. Bu sahne, filmin en çarpıcı kahramanlık sahnelerinden biridir. Ancak yine de, filmde karakterler ve olaylar paradoksal bir bağlamda sunulmuştur. Heihachi köylü arkadaşı için ölse bile aslında yine de kesin ayrımlar koyulmuş ve örtülü bir biçimde bu ikisi arasında dostluk olmayacağı izleyiciye hissettirilmek istenmiştir.

Filmde ikili ilişkilerin işlendiği ‘erkek dostluğu’ nun yanında toplumsal ilişkiler de sorgulanmıştır. Filmde bencilliğin, pragmatikliğin kabul edilemezliği her fırsatta vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Japon kültürünün parçası olan ‘birey kendini gruba feda etmelidir’ yaklaşımı baskın kılınmıştır. Bireyin kendini gruba feda etmesi, sadakat gibi samuray geleneğinden gelen değerlerin hepsi birer kahramanlık göstergesi olarak verilmiştir. Filmin birkaç sahnesinde doğrudan “takım her şeydir” ifade edilmiştir. Samuraylardan Gorobei ağzından ‘siz bugünden itibaren grupsunuz, tek olarak hareket edemezsiniz’ repliği bu anlayışı simgeleyen önemli bir unsurdur. Filmin ikinci yarısında, köy dışında kalan üç ev için Kambei diğer evleri riske atamayacaklarını belirtir. Bu üç evin sahibi kendi evlerinin de korunmasını istediğinde, oldukça sert bir tepki görürler ve kendilerine önemli olanın köyün bütünü olduğu, burada üç evin bütün içinde hiçbir önemi olmadığı anlatılır. Bu sahnede bencilik ve pragmatizm açıkça eleştirilmektedir.

Kurosawa sinemasının en üstün özelliklerinden biri kuşkusuz duyguları katıksız anlatmasıdır. Onun filmlerinde her türlü duygu, hiç aracı konulmamış görüntülere verilir. Filmin ikinci yarısında henüz çete saldırıları başlamadan önce samuray ve köylülerin çetenin öncü grubundan birini yakaladıkları sahne duyguların doğrudan gösterimi konusunda etkileyici bir sahnedir. Bu sahnede çetenin öncü birliğinden biri köylü arafından yakalanmış ve köy meydanına getirilmiştir. Burada Kambei, köylülerle çevrelenmiş meydana bir samuray geleneği olarak, yakalanmış bir esire zarar verilemeyeceğini belirtmesine rağmen daha önce ailesinin hepsi bir çete saldırısında öldürülen köyün yaşlı kadını elinde çapayla ele geçirilen esiri öldürmek için meydana gelir. Kambei buna karşı çıkar ancak köylülerin de toplu isteğiyle yaşlı kadın eylemini gerçekleştirir. Burada Kambei ve diğerleri, samuray geleneklerinin yıkılması pahasına böyle bir eyleme izin vermek zorunda kalır. Bu sahne yönetmenin kafasındaki “değişim” olgusunu açıklamak için önemli bir göstergedir. Bunun yanında sahne, insan duygularının -burada intikam

duygusu- nasıl katıksız ve doğrudan gösterilebileceğinin ifadesidir. Bu sahne ayrıca, Kurosawa'nın hayranı olduğunu bildiğimiz ve daha önce filmlerinde uyarlamalarını gerçekleştirdiği Shakespeare ve Klasik Yunan Tragedyalarından izler taşır. Kurosawa, sanat hayatında iki kez Shakespeare uyarlaması gerçekleştirmiştir. Shakespeare'in ikinci dönemde yazdığı *Macbeth* ve *Kral Lear* Kumonosu-Jo (Örümceğin Şatosu-Kanlı Taht-1957) ve *Ran* (1985) olarak yönetmen tarafından sinemaya uyarlanmıştır (Biryıldız, 2000:63-74). Tragedya ve Shakespeare'den izler olarak da, tragedyalarda doğruları söyleyen, oyun kişilerini uyaran mesajları veren koronun yerini *Yedi Samuray* filminde köy ahalisi almıştır. Koro, Antik Yunan drama sanatının kökeninde vardır ve toplu olarak tartımlı sözleri birlikte söyleyen kişilerden oluşan topluluk olarak adlandırılır. Antik Yunan'da koronun işlevi aslen olaylara yorum getirmek, gözlemler yapmak, akıl yürütmek, değerlendirmek, geçmişin dökümünü yapmak, öğütler verip, uyarmaktır (Çalışlar, 1995: 375). Kambei, esirin öldürülmesine karşı çıktığında köy ahalisi hep bir ağızdan bir koro gibi kadının o esiri öldürmek istemesinde ne kadar haklı olduğunu samuraylara anlatmıştır. Pek çok sahnede kadınların dekor olarak vazife görmesi, klasik tragedyadaki izleyici unsurunu hatırlatan öğelerdendir. Yalnız, bu değerlendirmeleri yaparken söylenmesi gereken bir önemli nokta da, Klasik Yunan Tiyatrosu'nun önemli bir işlevi *kor*'nun kullanılmasıdır çağdaş tiyatro'da tekrar örneklerine rastlanana kadar yine Shakespeare tarafından terk edilmesi durumudur. Söylediğimiz gibi Shakespeare'in en iyi yorumcularından biri olan Kurosawa'nın büyük oyun yazarıyla benzerliği sadece tragedyaların bazı unsurları ile değil, *Yedi Samuray*'da olduğu gibi kahramanların kullanımı ile de ilişkilendirilebilir. Kurosawa'nın kahramanları da Shakespeare da olduğu gibi insan yazgısının önüne geçememektedir ve onun kahramanlarının davranışları da Shakespeare'de olduğu gibi sembollerle yüklü olarak yaratılmıştır. Zaten yönetmenin Kumonosu-Jo (Kanlı Taht-1957) filminin kahramanı samuray aslında *Macbeth*'in kendisidir (Türkoğlu, 1996:55).

Kurosawa, samurayların ve eşkiyaların giriştikleri eylemlerde 'dünyaya' sinmiş şiddeti, bir zamanlar ki toplumsal yapı içinde şiddeti doğuran ilişkileri, durumları belirgin ve kararlı bir tutulma ön plana çıkarır. Burada, bu tavrıyla, Spagetthi westernlerinin ünlü yönetmeni Sergio Leone'den izler görürüz. Leone'nin de bir Kurosawa hayranı olduğu, onun *Yojimbo*'dan çok etkilendiği ve Clint Eastwood karakterini oluştururken Kurosawa'nın 'Mifune tiplmesi'nden faydalandığı bilinir (Aytaman, 2002:87). Bu filmde Sergio Leone'nin

üçlemelerindekine benzeyen yakın yüz planlarla gangsterlerin yüz planları verilir ve bu şekilde şiddetle seyirciyi karşı karşıya getirilir.

Onların içine girerek köylü grubun tarzlarını değiştiren samuraylardan filmde Kikuchiyo adıyla görünen Toshiro Mifune'nin oynadığı yedinci samuray diğerlerinden çok farklı bir görüntü çizer. Bu karakterde yönetmen, 'Japon-Amerikan idealizmi' çerçevesinde, 'Batı bireyciliği' ile Japon 'takeyaku' kişiliğini birleştirmiştir (Sham, 1998). Kikuchiyo özellikle, esprili ve kaba tavırlarıyla tüm diğerlerinden daha ön plana çıkar ve özel bir müzik temasıyla temsil edilir. Kikuchiyo, filmde karakteri ve kişiliğiyle çiftçiler ile samuray'lar arasındaki köprüyü kurmaktadır. Filmin ilk bölümünde, seyirci toplam altı samuray olduğunu düşünür. Yönetmen, Kikuchiyo'nun gerçekten bir samuray olup olmadığı sorusunu film boyunca gündeme getirir. Bazı karakterler başlangıçta onun samuray olduğuna inanmasa da filmin sonunda cevabını Kurosawa kendisi verir; onun liderliği, kuvveti, cesareti onun gerçek bir samuray olduğunun göstergesidir. Kikuchiyo ilk görüldüğü köy meydanı sahnesinde, izleyiciye sarhoş ve yalancı olarak gösterilir. Kambei rehin alınmış bir çocuğu kurtarıırken Kikuchiyo sadece izleyici konumundadır. Kambei, ilk gördüğünde ona samuray olmadığını sorar ve 'elbette' yanıtını alır. Ancak bunu takip eden replikte Kambei "Gerçek bir samuray sarhoş olmaz" diyerek ona şüpheyle baktığını ifade eder. Kikuchiyo'nun eski samurayların zırhlarını giydiği sahnede Kambei ona çok sert çıkar ve onun saygısızlık yaptığını belirtir. Bu sahne oldukça önemlidir. Sahnede Kikuchiyo, hangi grubuna dahil olduğunu bilememenin sancısını çekmektedir; fiziksel olarak bir samuray ama duygusal olarak hala bir çiftçidir. Bu sahnede, aynı zamanda kahramanlığa övgü vardır. Sahne bütünüyle filmin tamamına sinmiş epik anlatım biçiminin etkisi altındadır.

Filmin devamında olay örgüsü oldukça değişir; Kikuchiyo lider rolünü üstlenir ve eğitimleri yönetir. Bunun üzerine Kambei "Şimdi yedi kişi olduk" diyerek onu gruba kabul ettiklerini ifade eder. Kikuchiyo'nun grubuna kabul edilmesinin filmin bütününe irdelenişi boşuna değildir. Aslında bir çiftçi oğlu olduğu anlaşılan Kikuchiyo'nun samuraylar arasına kabulü Kurosawa'nın kafasındaki değişimin bir başka ifadesidir. Kikuchiyo, final sahnesinde gösterişli samuray kılıcıyla savaşın ortasına girer. Cesurca çetelerden pek çok kişiyi öldürür ve asıl liderin kendisi olduğunu gösterir. Bu sahne epik biçimi gösteren bir

* Tateyaku, epik militan romanslarda ve samuray mitolojisinde yer alan cesareti, sadakati ve kendini adaması ile mitolojik Japon kahramanlarına verilen isimdir.

başka kahramanlık göstergesidir. Son dövüş sahnelerinde olduğu gibi müzik geri plana çekilmiş ve aksiyon ön plana alınmıştır. Son savaş sahnesinde, tüm ekranı Kikuchiyo domine eder. Cesaretiyle köylülere ve diğer samuraylara ilham verir. Filmin belki de en hüznü sahnesinde, Kikuchiyo seyircinin gözünde ölümlük gerçek bir samuray olur. Nitekim filmin sonunda seyirciyle birlikte hayatta kalan samuraylar, Kikuchiyo'nun gerçek bir samuray olduğunu bir kez daha kabul ederek, onu da diğerleri gibi onurlandırır. Geleneksel samuray kılıç seromonisiyle Kikuchiyo ve diğer ölen samuraylar uğurlanır (Mitchell, 2000).

Filmde samuray temalarının her biri birer kahramanlık göstergesi olarak seyirciye sunulur. Samuraylar arasında iletişim genel olarak pek çok replikte sadece mimiklerle gerçekleştirilir. Bu bazen sadece bir gülümseme, bazen sadece sert bir bakış olmaktadır. Burada, samuraylar arasında gizli ve kabul edilmiş bir hukukun varlığı anlaşılmaktadır. Hepsi birbirinin gücünü, değerini kabul etmiş durumdadır. Filmde "*home drama*"larda varolan sadakat, hayranlık ve sevgi var. Kader, değişim ve şanssızlık gibi temalar filmin parçalarında kendini gösterir. Kurosowa'nın hayatına baktığımızda onun filmlerinde "*şansızlık*" ve "*değişim*" gibi temaları işleminin yadırganacak bir durum olmadığını görürüz. Özellikle abisinin Tokyo Üniversitesine kabul edilmemesinden sonra ve onun intiharından sonra değişim ve şanssızlık kavramları onun için özel bir önem ihtiva etmektedir. Kurosawa, *Yedi Samuray* filmiyle değişimin ne kadar gerekli olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır. Sadece teknik özellikleri ve kendine özgü sinema diliyle değil, temalarıyla da bu film değişimi vurgular. Kurosawa bu filmde samuray kültürünün ve eski Japon toplumunun değiştiğini haykırmaktadır. Doğu toplumlarında daima varolan olan '*toprağın efendiliği*' özellikle en önemli sahnelerden biri olan son sahnede sıkıca vurgulanmıştır; bu durum samurayların ağızından oldukça vurucu bir cümleyle verilmiştir; '*Onlar hep efendi oludular, çünkü toprağa hükmettiler*'.

Yönetmenin rolünün oyuncularını yönetmekten ses kurgusuna kadar yapımın tüm aşamalarını kapsadığına inanan Kurosawa, *Yedi Samuray* filminde dehasını gösterir. Kurosawa, ressam duyarlılığından kaynaklanan şaşırtıcı görsellik özelliklerini bu filmde ritm ve zamanlama sezgisiyle birleştirip mükemmel bir kurgu ortaya çıkarır. *Yedi Samuray*'da, Kurosawa'nın sinema anlayışı tüm yönleriyle ilk kez zirveye ulaştığı söylenir. Yönetmen, *Yedi Samuray*'da, match-cut'la kafasında canlandırdığı biçimiyle aktarılamayacağına inandığı muazzam savaş

sahneleri için eş zamanlı çalışan üç kamera kullanmıştır. Kurosawa, ilk kez bu tekniği kullanarak var olan imajlar üzerinde zaman ve mekan bağlantısını kırmıştır. Bu şekilde, varolan mekandaki nesnelere ve kişilere odaklanmalar ile gerçekleştirilen ayrıntılı anlatımlar yapmak kolaylaşmıştır. Kurosawa, bu tekniği daha sonra, kariyerinde bir imza olarak kullanmaya devam edecektir. Nitekim yönetmen, aksiyon düzeyinin düşük olduğu sahnelerde bile bu tekniği kullanmıştır. Kusursuz kurgu ve yönetmenin teknik üstünlüğü, özellikle Yedi Samuray gibi epik biçim özelliklerini barındıran filmlerin bu biçim özelliklerini ön plana çıkarmakta büyük bir üstünlük sağlamıştır.

4. Sonuç

Yedi Samuray, çekildiği yıllar itibariyle özel bir yapımdır. Filmin gerçekleştirildiği 1950'li yıllar, İkinci Dünya Savaşında büyük bir yenilgiye uğrayan Japon toplumunun savaş sonrası dönemdeki aşağılık kompleksinin en belirgin olduğu dönemi ifade eder. Akira Kurosawa'nın pek çoklarınınca Japon sinemasının en başarılı yapımları olarak kabul edilen bu ünlü filmi, 16. yüzyılda Japon militarizmin çökmesinden sonra ortaya çıkan kültürel değişimleri ve daha sonra Amerikan işgalinden sonra ortaya çıkan yeni durumu anlatır.

Ülke kapılarını dış dünyaya açtığı zaman, 19. yüzyılın ortalarında diğer tüm Asya ülkelerinin sömürgeleştiğini ve kendilerinin tüm teknolojik gelişmelerin ardında kaldığını görmüştür. Bu şartlarda bir çıkış yolu arayan Japon toplumu, bu sorunun üstesinden gelebilmek için geleneklerinden gelen değerlerinin Batı kültürüne olduğunu düşündükleri üstünlüğünü vurgulama çabasına girmişlerdir. Bunun önemli saç ayaklarından biri feodal samuray karakterlerinde kendini ifade eden sadakat, görev duygusu ve kendini feda gibi değerler olmuştur. Japonya'da pek çok insan, samuray ruhunun canlandırılabilceğini ve bu sayede ülkenin kalkınabileceğini ve bu şekilde Batıyla mücadele edebileceklerini düşünmüştür. Yedi Samuray yönetmeni Kurosawa ise inceleme nesnemiz olan bu filmde olduğu gibi daima Japon toplumunun arkaikliğinden şikayetçi olmuş ve çıkış yolunu değişimde aramıştır.

Bu film, bu bağlamda dönemin kültürel ortamına yapılan sosyal eleştiri niteliği taşımaktadır. Filmde eski Japon toplumunu ifade eden samuray gelenekleri, sınıf sistemi eleştirilen unsurlar olarak karşımıza çıkar. Tematik açıdan filmin ana hipotezi, samuray ve köylü nüfusu

arasındaki uyum ve işbirliğinin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin test edilmesidir. Bu tema çerçevesinde geleneksel bir macera filmi olarak kurgulanan filmde epik öğeler filmin bütününe sinmiştir. Filmin girişinde özel bir kompozisyon ile samuray epiklerine giriş yapılmış ve genel olarak bir senfoni havasında olan filmde pek çok parça bir senfonideki gibi birleştirilmiştir. Filmin müzikal yapısı, bireyin kendini gruba feda etmesi, sadakat gibi samuray geleneğinden gelen değerlerin hepsi birer epik gösterge olarak verilmiştir. Bunun yanında filmin genelinde baskın bir tema olarak kendini gösteren 'erkek dostluğu,' yönetmenin hayranı olduğu Shakespeare'den aldığı 'koro', filmin epik olma karakterini güçlendiren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kurosawa filmde, samurayların ve eşkiyaların giriştikleri eylemlerde 'dünyaya' sinmiş şiddeti, bir zamanlarki toplumsal yapı içinde şiddeti doğuran ilişkileri, durumları belirgin ve kararlı bir tutulma ön plana çıkarır. Bu epik hikayede, onur, cesaret, savaş ve zafer kahramanlıkla içiçe verilmiştir. Bu hikayenin en önemli üstünlüklerinden biri karakterlerin karmaşık ve ilginç olmasından değil, bütün olmasından ileri gelir. Filmde karşılaştığımız her karakter, ciddi, eğlenceli, nostaljik, melankonik, acılı, güçlü ve zayıftır. Ancak onların ortak özelliği bir şekilde kahraman olma fırsatını yakalamalarıdır. Kahramanlardan her biri hayatın kendisi kadar gerçektir. Film, bireysel hikayeleri işlerken bireysel kahramanlığın karşısındadır. Kurosawa gerekli olduğunu düşündüğü dönüşümün 'kader birliği' yaparak sağlanabileceğini düşünerek zaman ve mekanı buna göre kurgulamıştır. Bu yüzden filmdeki tüm kahramanlık edimlerin 'grup'la birlikte gerçekleşebileceği sıklıkla vurgulanmıştır.

Kaynaklar

Atayman, Veysel (2002). "Sergio Leone, Şiddetin Mitolojisi ve Sinema Masalları." **Şiddetin Mitolojisi**. Veysel Atayman (der) içinde. İstanbul: Don Kişot Yayınları.

Biryıldız, Esra (2000). "Akira Kurosawa." **Maltepe Üniversitesi Dergisi**. 1: 63-74.

- Cardullo, Bert. (1985). "The Circumstance of the East, the Fate of the West: Notes. Mostly on The Seven Samurai." **Literature/Film Quarterly**. 13(2): 112-117.
- Chowdhury, Kabir (1998). "Akira Kurosawa: A Tribute." **Celluloid**. 20(3): 9-13.
- Cohn, J. (1998). "Warriors and Women in Sanjuro and Nichinichi heian." **Literature-Film Quarterly**. 26(2): 148-153.
- Croghan, Patrick (2000). "Translating Kurosawa."
<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/cteg/kurosawa>.
 26.04.2003.
- Çalışlar, Aziz (1995). **Tiyatro Ansiklopedisi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kurosawa, Akira (1994). **Kurbağa Yağı Satıcısı**. İstanbul: Afa Yayınları.
- Mitchell, Alan (2003). "The Ambiguous Samurai Kurosawa Representation of Kikuchiyo in Seven Samurai."
<http://alanmitchell.com/kurosawa/films/sevensamurai/>
 02.05.2003.
- Oşima, Nagisa (1991). **Özgürlük Arayışı**. Çev., Yurdagül Gürpınar. İstanbul: Afa Yayınları.
- Salihoğlu, H. (1995). "Epik Tiyatro." **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**. H. Salihoğlu (der) içinde. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2004.1 (2)

Sato, Tadao (1998). "Akira Kurosawa: Tradition in a Time of Transition." **Cinemaya**. 42: 28-32.

Tassone, Aldo (1985). **Akira Kurosowa**. Çev., Ahmet. T. Şensilay. İstanbul: Afa Yayınları.

Türkoğlu, Nurçay (1996). "Bir Sahnedir Dünya Shakespeare Sinemalarda." **Antrakt**. s.55.

Yimou, Zhang (1999). "Akira Kurosawa: Bigger in the West than in his own Japan, He was the quintessential Asian filmmaker." **Time International**. Ağustos 23: 112