

SAMURAI REBELLION /
JÔI-UCHI: HAIRYÔ TSUMA SHIMATSU

İlker Mutlu

Efendimizin kılıçlarını kontrol etmek için samandan kuklaları doğramak.
Ne kadar huzurlu bir dönemdeyiz.

Üzerine gelirler ve geri çekilirsin. Daha da üzerine gelirler ve yine geri çekilirsin. Ama son anda, ustaca savunmadan saldırı konumuna geçersin. Hiç saldırmadığın halde rakibin yorulana kadar beklersin. Başka bir deyişle, teslim olana kadar.

Daha önce de çeşitli festivallere katılmış, ödülleri de kazanmış *Gonin no Sekkohei* (Tomutoku Tasaka, 1938) ve *Tsuchi* (Tomu Uchida, 1939) gibi örnekler de vermiş olmasına karşın, Batı'nın Japon sinemasını keşfi, **Kurosawa**'nın *Rashomon*'unun 1951'de Venedik'te Altın Aslan'ı almasıyla gerçekleşmiştir. O tarihe kadar bu sinema, genellikle iktidarı elinde tutan milliyetçi, militarist hükümetlerin politikaları ile uyumlu filmler vermekteydi. II. Dünya Savaşı esnasında Hiroşima ve Nagazaki'ye bırakılan atom bombaları (1945), 1931'de başlayan Mançurya işgali sonrasında hayli zenginleşmiş olan Japonya ekonomisini bir anda sıfırladı. Yenilgiyi kabullenen Japonya, Amerika'nın bir nevi güdümüne girmişti; ABD yanlısı bir politika izlemeye başladı ve yeniden zenginleşti. Ancak, Amerikalılar, feodal bir devlet görünümündeki Japonya'yı demokratik (günümüzü düşünün) bir yapıya kavuşturma bahanesiyle tepetakkak ettiler ve geleneklerinden soyutlamaya çalıştılar. Yaptıkları uygulamalardan biri de sinemaya el atıp, ona ağır bir sansür getirmektir. İşgal kuvvetlerinin eleştirilmesi ya da mutsuz sonla biten filmler yapılması yasaklandı örneğin. Denetlenen yüzlerce filmin neredeyse yarısı, feodal ve antidemokratik içerikleri nedeniyle yasaklanıp yakıldılar. Bunların içinde **Kurosawa**'nın ilk filmi *Sugata Sanshiro* (1943) da vardı. Sansür kimono ve kılıcı

tehdit görmekteydi. Onlarca kişinin sinemayla ilişkisi kesildi. Savaş esnasında yılda 10 filme kadar gerileyen film yapımı sayısı, 1946 itibariyle azar azar artmaya başladı. Sansüre rağmen filmlerin büyük kısmı savaşı eleştirmekteydi. Bu gibi yaklaşımlarda savaşın yıkımının da etkisiyle güçlenmekte olan Japon Komünist Partisi de etkilidir.

Ayakta kalan Nikkatsu, Toho, Shochiku gibi yapımevleri, Hollywood tipi bir örgütlenmeye dayanmaktaydılar ve yaratıcı yönetmenlerin önünü açmışlardı. Bu özgürlük sayesinde **Mizoguchi, Kurosawa, Oshima** gibi ustaları barındıran bir yönetmenler kuşağı yetişmişti. 60'lar, bu yönetmenlerin olgunluk dönemlerine denk gelir. Ama 60'lar aynı zamanda Japon Yeni Dalgası'nın da (**Nuberu Bagu**) ortaya çıktığı dönemdir. Bu akım adeta eskiyle yeninin bir çatışmasıdır. Öncesinde büyük yapımevleri tarafından işe alınan genç yönetmenler eleştirel, hatta anarşist yaklaşımlarından ötürü bu şirketlerden kovuldular ya da ayrıldılar. **Oshima, Seijun Suzuki, Hiroshi Teshigahara** gibi çoğu yönetmen, bu hareketin "ürünleri"dir. Bu yeni eğilim ilerleyen yıllar boyunca Japon sinemasını en az eskinin ustaları kadar etkileyecektir.

Savaş sonrası süratle toparlanan ve sanayileşen Japonya'da refahın büyümesiyle (60'larda Japonya ABD'den sonra dünyanın ikinci büyük ekonomisidir) tüketim mallarına, özellikle de televizyona rağbet artar. Sinema seyircisi, bizde de 70'lerin ortasında yaşandığı gibi, sinema salonlarından uzaklaşır. Japon sineması çareyi geleneksel konulardan kopup, gangster öykülerine, canavar filmlerine, efektli yapımlara, hayaletli korku filmlerine yönelmekte bulur. **Oshima** ve **Masahiro Shinoda** gibi yönetmenler **Ozu** ve **Kurosawa** gibi eski ustaların insancıl sinemasına başkaldırır, ezilenlerden yana tavır alırlar. Bu Yeni Dalga, hatta Yeni Tsunami yönetmenlerinin gelişi kötü, yıkıcı mı olmuştur? Hayır, kendi toplumlarının kırılğan konforuna karşı durup, yönetmenliğin kurallarını yeniden yazan bu beyinler stilde, yapıda inanılmaz yenilikler getirirler. Japon sineması bir başkalaşım yaşamıştı ve bu da **Sogo Ishii, Takeshi Kitano, Shinya Tsukamoto, Takashi Miike, Hideo Nakata** gibi günümüz ustalarının önünü açtı. Yeni-belgeselci teknikler, elde taşınan kameralı çekimler gibi bir sürü yenilik içeren filmler, 1950'lerin geleneksel ürünlerinden ayrıldılar. **Hani, Yoshida, Shinoda**, hatta **Oshima**, en parlak yapıtlarını bu yıllarda ortaya koydular. Bunda onları destekleyen ATG'nin (The Art Theatre Guild) katkısı büyüktü. Örneğin ATG 1967'de **Oshima**'nın *Ninja bugei-cho* (Band of Ninja) filminin dağıtım ve

tanıtımını üstlendi ki yapıt o senenin sürpriz hitlerinden biri olmuştu. Aynı zamanda, yetkinliğini halihazırda kanıtlamış olan **Shohei Imamura** da ATG ile birlikte **Ningen Johatsu**'yu (A Man Vanishes, 1967) yapacaktı. ATG'nin akıma desteği sürmeye devam edecekti.

Yeni Dalga'nın 1960'lardaki önemi, ana akımtürlerden vazgeçilmesine neden olmayacaktı. Ekonomik olarak ilerleyen Japonya'da eve kapanan ve artık her haneye ulaşmış bulunan televizyona hastalık derecesinde bağlanan eski büyük izleyici kitlesi kadınları kaybeden sinema, rotayı özellikle genç ve işçi sınıfı erkeklere yönelik, erkek-merkezli filmlere çevirmek durumundaydı. Yönetmenler de artan sayıda samuray filmi yapmaya giriştiler. Bu samuray filmi rüzgarı, samuray yıldızların yaşlanacağı ve ana akım sinema endüstrisinin yıkıma uğrayacağı 70'lerin ilk yarısına kadar sürecekti.

Japon Yeni Dalgası'nın zirve yaptığı yıllardan olan 1967 yılı ürünü bu ülke filmlerini örneklemek üzere, bu yıl 50. Yaşını kutlayacağımız **Jôichi : Hairyôtsumashimatsu** (Samurai Rebellion, **Masaki Kobayashi**) filmini ele alacağım. **Samurai Rebellion**, o muhteşem samuray filmlerinden biri: Hatta film, ben ne kadar buna katılmayıp, **Yedi Samuray**'da (Shinchin no samurai, **Akira Kurosawa**, 1954) direniyorsam da, pek çok sinema fanatiğine göre türün en iyi örneği sayılmakta.

Genellikle "çambara" şeklinde telaffuz edilen Chanbara "kılıç dövüşü" anlamına gelmektedir ve bizim samuray filmleri dediğimiz türe karşılık gelip, aşağı yukarı kovboy westernlerinin muadilidir. Chanbara, jidaigekinin (dönem draması) bir alt türüdür. Jidaigeki tarihsel bir dönemde geçen bir hikaye anlamındadır, bir samuray karakteri ya da kılıç dövüşü içermesi gerekmez.

İlk samuray dönemi filmleri aksiyona dayalı değil de daha çok dramatikken, 2. Dünya Savaşı sonrası samuray filmleri daha aksiyon içerikli, daha karanlık ve vahşi karakterleri barındırır hale gelmiştir. Savaş sonrası samuray epikleri psikolojik ya da fiziksel olarak yaralı samurayları betimlemeye meylettiler. **Kurosawa** samuray epiklerindeki ölüm ve şiddeti stilize etti ve abarttı. Tarihsel olarak, tür genellikle 1600-1868 arasındaki Tokugawa dönemini ele alır. Samuray filmleri sık sık samuray yaşamının bütünüyle sonlanışına odaklanır: Filmlerin çoğu dönüşen toplumla birlikte statülerindeki değişimle baş etmeye çalışan efendisiz ronin ya da samurayları ele alır.

Samurai Rebellion'da kılıç kullanma sanatında haklı bir ün kazanmış yaşlı bir samuray olan Isaburo Sasahara'nın (**Toshiro Mifune**) ailesinin yaşadığı bir haksızlığa isyan ederek derebeyine başkaldırması hikaye ediliyor. **Yasuhiko**

Takiguchi'nin romanından sinemaya aktarılan öykünün aslında oldukça yalın bir yapısı var. Bu çoğu samuray filminde böyle. Bu yapıtlar karmaşık hikayeler kurgulamaktan çok, bu hikayeyi anlatma biçimine odaklanmaktadır. Bizim filmimiz de aynı yaklaşımı tekrar ediyor ve kanla sonuçlanan bir onur savaşını anlatıyor: Derebeyi, küçük yaşta aldığı metresi Ichi'nin (**Yoko Tsukasa**) ona bir oğul vermesinin ardından şehvetine yenik düşerek daha genç bir metres edinecek, bu da Ichi'nin yeni kadına ve derebeyine hakaret edip saldırmasına yol açacaktır. Derebeyi bu skandal olayı bağışlamayacak ve Ichi'yi saraydan kovacaktır. Ama bu durum da bir skandaldır ve derebeyinin danışmanları bunu temizlemenin yolunun kızı bir başkasıyla evlendirmekten geçtiğini düşünürler. Damat adayı olarak Isaburo'nun oğlu Yogoro (**Go Kato**) seçilir ve durum Sasahara ailesine bildirilir. Bu bir rica değil, emirdir. Karısı Suga'nın (**Michiko Otsuka**) tüm karşı çıkmalarına karşın, Yogoro bu evliliği isteyecektir. Isaburo da oğlundan yana tavır koyar.

Düğün gerçekleşir, Suga ve onun etkisindeki küçük oğul Kenmotsu (**Takamaru Sasaki**) haricindekiler gelini hoş karşılayacaktır. İki yıl içinde Ichi onlara bir de kız torun verir. O sıralarda derebeyinin metresinin doğurduğu çocuk ölür ve tek varis olarak geriye Ichi'nin doğurduğu ve sarayda bırakmak durumunda kaldığı oğul kalır. Derebeyi varisinin annesi olan Ichi'yi bu defa geri ister. Tabii ki bu da bir emirdir ve reddi tehlikelidir. Ailenin tüm karşı çıkmasına ve Ichi'yi zorlamasına rağmen Ichi ve Yogoro birlikte kalmaya karar verince, Isaburo da onları destekleyecek, hatta aile büyüklerinin tepkisi üzerine tereddüt yaşayan Yogoro'yu ilk fikrine döndürecektir. Buna rağmen, küçük oğul Kenmotsu sarayla işbirliği ederek Ichi'ye oyun oynar ve derebeyinin onu kaçırmasını sağlar. Derebeyi Isaburo'ya yeni bir emirle oğluyla beraber intihar etmesini iletir. Ichi'nin kızını emzirmesi için de köyden bir kadını gönderir. Isaburo oğlunun başta göndermeye yeltendiği kadını tutacaktır, çünkü çocuğu beslemek için süte ihtiyaç vardır.

Neticede ölüm emrine de karşı gelir ve silahlanırlar baba oğul, kaçınılmaz dövüşü beklemeye başlarlar. Derebeyi adamlarını onları öldürmeleri için gönderir. Yanlarında Ichi'yi de getirmişlerdir. Amaçları Ichi'ye geri adım attırıp, Sasaharaları zahmetsizce ele geçirmektir. Ama Ichi kendini bir mızrağın üzerine atıp intihar etmeyi seçer. Yogoro karısına koşarken katledilir. Isaburo gördükleriyle iyice zıvanadan çıkar ve oradaki adamların tümünü biçer. Ardından oğluyla gelinini gömüp, torununu kucakladığı gibi yola koyulur. Amacı kent kent dolaşıp derebeyinin pisliklerini deşifre etmektir. Bebeğe iyice bağlanmış olan süt anne de peşindedir. Şehrin sınırını bekleyen Tatewaki Aseno (**Tatsuya Nakadai**) eski bir

arkadaşıdır. Ancak onu salamayacağını, geçmek istiyorsa kendiyile dövüşmesi gerektiğini söyler. Isaburo bebeği bir kenara bırakır ve arkadaşına ölürse ona bakmasını söyler.



Karşılaşmadan Isaburo galip çıkar ama çevresi çoktan derebeyinin tüfekli ve kılıçlı adamlarıyla sarılmıştır. Adamların çoğunu temizlemeyi başaracaktır ama çok fazla kurşun yarası almıştır. Torununa ulaşmayı başarır ama son nefesini de orada verir. Bebeği sütanne kucaklar ve yola düşer. Belki de Isaburo'nun tamamlayamadığı yolculuğu tamamlayacak ve derebeyinin pisliklerini ülkeye o yayacaktır.

Film samuray yaşantısına yaklaşımı açısından, yapıldığı dönemdeki diğer samuray filmleri gibi, öncüllerinden ayrılıyor. Klasik samuray hikayelerinde idareye koşulsuz bağlılık ve itaat varken, artık samuraylar yönetime başkaldırmakta, isyan etmektedir. Filmin İngilizce adının tercümesi de **Samuray İsyanı**'dır.

Genelde düşman ülke ya da klanlarla, suçlularla çarpışan samuray karakteri burada doğrudan kendi klanına ve derebeyine karşı silah kuşanmaktadır. Bu savaş, hikayenin sonunda Isaburo'nun bir nevi yüksek güvenlik görevlisi olan arkadaşı Tatewaki ile karşılaşmasında doruk noktasına ulaşır. Diğer çoğu samuray filminden farklı olarak filmin büyük bölümü sükunetle geçmektedir. Öykünün son beşte birlik bölümüne kadar gerilim acelesiz ve sakin bir tempoyla tırmanır.

Nuberu Bagu filmlerinin temel özelliği olan yenilikçi anlatım şekilleri filmin her anına yayılmıştır. Bununla beraber yönetmen, **Ozu** gibi klasik yaratıcıların geometrilerle hareketlendirilen sabit açılarını kullanmaktan da geri durmaz. Daha filmin ilk sahnesinde Isaburo'nun tuttuğu kılıçtan Isaburo'ya ve ardından hemen tekrar kılıca yapılan odaklamalar, kalabalık sahnelerde kahramana yapılan ani zoomlar ve dövüş sahnelerindeki stilize düzenlemelerin çoğu bugün alışkın olduğumuz yaklaşımlar ama dönemi için büyük yenilikler getirmiş ve ardılı Japon filmlerini etkileyerek pek çok eserin günümüzde kültleşmesinin önünü açmışlardır. Gelin Ichi'nin başına gelenleri babası Isaburo'ya anlatan Yogoro'nun Ichi'yi ve Ichi'nin de yaşadığı trajediyi hatırlamasını konu edinen ve iç içe geçen iki flashbackle bir arada verilen Ichi'nin saraydan kovulması sahnesi dönemine göre müthiş yenilikçi ve baş döndürücüdür. Yönetmen filmin ilk beşte dördünde aksiyondan o derece uzak durur ki Ichi'nin sarayda çıkardığı kavga, yeni metrese tekme tokat girişip, onu yerlerde sürüklemesi sadece fotoğraflarla verilir. Isaburo'nun kararını sert bir mektupla heyete bildirdiği sahnede hol kararır ve sadece heyetin mektubu okuduğu alan aydınlanır. Heyet öfkelenerek ayaklandığında ortam yeniden aydınlanır ve holün tüm detayları gösterilir. Yönetmen sahneyi çekimlere bölmek yerine dikkatimizi ışık kullanımıyla istediği yöne yönlendirir.



Filmin görsel yapısı döneminin şartlarını yansıtmak üzerine kuruludur adeta. Açılış sekansında verilen, hepsi paralel çizgilerden, keskin açılardan oluşan, kıvrımlar içermeyen mimari, dönemin otoriteye kesin boyun eğme geleneğini yansıtır. Evlerdeki ve iç bahçelerdeki keskin geometri de izleyene filmdeki kahramanların hapsedilmiş olduğu izlenimini verir. Bahçenin içindeki kare kum alan bile görevlilerce sürekli tırmıklanarak paralel çizgilerle bölünmekte ve katı bir

rutinin göstergesi haline gelmektedir. Açık alandaki dövüş sahnelerinde dahi geometrik bir dizilim vardır ve koreografi olsun, kadrajlar olsun, bu geometriye hizmet edecek şekilde düzenlenir. Karakterler kimliklerini, aralarındaki ilişkiyi yansıtan görsel kutucuklara, mimari detaylara yerleştirilmiştir. Toplu sahnelerdeki oturuş düzenlerinde pozisyonları ve beden dilleri onların statülerini yansıtır. Sahnedeki bir karakter ayrıldığında bozulan dengeyi hissedersiniz. Isaburo ve oğlu savaşa hazırlanırken, boşalttıkları evde aldıkları düzen tüm o keskin mimariyi yıkar: Pencereleri gelişigüzel, çapraz bağladıkları bambularla bloke ederler, silahları mekandaki çeşitli noktalara dağıtırlar.



Hapsedilmişlik, mecburiyet olgusu filmdeki durumlar ve sözlerle de izleyiciye sık sık hatırlatılır. İlk sahnedeki talimden eve dönüş yolunda Isaburo arkadaşı Tatewaki'ye sıkıntılarını anlatır ve iç güveysi olarak geldiği hanede 20 yıldır mahkum olduğunu söyler. Bu ölümcül silahşör, karısının himayesi altında mutsuz bir yaşam sürmektedir. Bu tür zayıflıklar öncül samuray filmlerinde rastlanılan unsurlar değildir. Isaburo başta bu evliliği de onaylamaz. Çünkü oğlunun da bir

saray kadını alarak ileride kendi durumuna düşebileceğinden endişelenir. Ama oğlundan kendi kararını vermesini ve annesinden çekinmemesini ister. Sürpriz bir şekilde, Ichi ve Yogoro birbirlerini sevmeyi öğrenirler. Tomi adını verecekleri bir kızları olur.

Samuray filmleri dediğimizde insanın aklına hemen bolca kılıç dövüşü gelir, ancak filmimiz neredeyse tümüyle ev yaşamı ve diplomatik manevralar üzerinden yürür. Filmin finalindeki kan banyosuna kadar böyle gider bu.

Mifune'nin kullanılışında da yukarıda anlattığım detaydan dolayı farklılıklar vardır. Tüm Japon film yıldızlarının en ünlüsü olan **Mifune**, filmin önemli bölümünde dominant ve evin asıl sahibi olan karısının baskısı altında ezilir. Kararlılığı arttıkça ve karısının aksine aşık çifte desteğini artırdıkça, bildiğimiz **Mifune** açığa çıkmakta ve alıştığımız vahşi, net oyunuyla karşımızda arz-ı endam etmektedir. Ondaki bu dönüşüm, filmin ortalarındaki, onları destekleme kararını Ichi'ye anlattığı, iç avluda geçen sahnede gerçekleşir. **Mifune** taş patikada gezinerek konuşurken birden düzgünce tırmıklanan kum bahçesine girer ve ayak izleriyle bahçenin düzenini bozar. Kuralları yıkmış, derebeyiyle arasındaki, geleneklerden gelen görünmez duvarı yıkmayı nihayet başarmıştır.



Yönetmen **Masaki Kobayashi**'nin (1916-1996) kendi de bir asidir. Bir pasifist olmasına rağmen 2. Dünya Savaşı'nda askere alınmış ve Mançurya'ya yollanmıştır. Savaşta gösterdiği bir kahramanlık sayesinde kendisine verilmek istenen rütbeyi reddetmiş ve savaş sonuna kadar er kalmayı tercih etmiştir. Savaş hakkındaki görüşlerini geniş geniş paylaşacağı dokuz saatlik, hacimli, üç bölüm halinde

gösterime giren bir film olan *Ningen no joken*'in (The Human Condition, 1959) da yönetmenidir.

Kobayashi'nin kariyeri Japon sinemasının 1950ler ve 1960lardaki Altın Çağı'nda yükselişe geçmiştir. Filmlerinin çoğunun kazandığı uluslararası eleştirel başarıya rağmen, yönetmenin 2016'daki yüzüncü yaş günü kutlamaları Batı medyasınca görmezden gelinmiştir.

Yönetmenin politik ve ahlaki başkaldırısı ve ekonomik açıdan risk alıcı yaklaşımı onu çalıştığı stüdyolarla sürekli çatışma halinde tutmuştur. Bu yüzden de yapabildiği film sayısı sadece yirmi ikidir. Hikayelerini ele alış şekli geleneksel karşı çıkıyordu ve bu da Japon seyirciyeye çekici gelmemekteydi. Filmleri, geleneksel formların siyasi eleştiri ve ahlaki yansıtma için bir araç olarak nasıl kullanılabileceğinin örnekleridir.

Kobayashi, 1930larda Tokyo'daki prestijli Waseda Üniversitesi'nde antik sanatlar ve felsefe eğitimi aldı. 1941'deki mezuniyeti sonrası Shochiku Stüdyoları'na girdi ama kısa sürede askere alındı. Askerliğinin son aylarını Okinawa'daki esir kampında, Amerikan kontrolü altında geçirdi. 1946'da kamptan salınmasının ardından, Shochiku kontratı altında **Keisuke Kinoshita**'nın asistanı oldu.



Yönetmen olarak ürettiği ilk filmler stüdyonun tarzını yansıtmaktaydı; sosyal ve psikolojik dramlardı bunlar. 1957'deki filmi *Kuroikawa* (Black River), Japon toplumunun Amerikanlaştırılmasına yönelik ince eleştiriler içerir. Filmlerinin

çoğunda ve özellikle iki dönem filmi *Harakiri* (Seppuku, 1962) ve *Samurai Rebellion*'da **Kobayashi** birey ve toplum arasındaki zorlu ilişkiyi, şahsi arzu ve sosyal yükümlülükler çerçevesinde ele alır. Altın Çağ'daki filmlerinde realizm baskındır; ince kamera hareketleri ve sofistike ışıklandırma ile realizm geliştirilmiş ve yüzeye çıkmıştır. **Kobayashi**'nin favori açısı, yani yukarıdan alım, tüm ortama hakim olmayı ve aksiyonun ya da sahnedeki olgunun içine girmeyi kolaylaştırır. Simetri ve asimetriye odaklanış, No dramasındaki resmi gruplama kullanımına benzer. Şiirsel görüntüler Japon folkloründen gelen tuhaf, ürpertici türküler ve davul sesleriyle desteklenir.

Amerika'da dövüş filmleri fanatiklerini çekmek için *Samurai Rebellion* şeklinde adlandırılan filmin yönetmenin kafasındaki tek başlığı *Rebellion*'dur (İsyan). Film, Japon hayatında merkezde tutulan konformitenin karşısındaki bir duruş olarak betimlenebilir. Film, böyle feodal ve merkezîyetçi bir yapı içerisinde birey olmayı öğrenen üç insanın öyküsüdür özetle.