



**T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
İLETİŞİM FAKÜLTESİ  
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ**

**Akira Kurosawa ve Yılmaz Güney Filmlerinde Biyopolitik Yansımalar**

Semih Sağman

## İçindekiler

<b>Özet</b> .....	3
<b>Giriş</b> .....	3
<b>Şeylerle Kurulan İlişkinin Değişimi</b> .....	4
<b>Yılmaz Güney Dönemi Türkiye Tecrübesi</b> .....	5
<b>Duvar Filmi ve Bir İktidarın Yok Oluşu</b> .....	7
<b>Japonya ve Türkiye Örneği</b> .....	9
<b>Akira Kurosawa ve Japonya Tecrübesi</b> .....	10
<b>Ikiru ve Yaşamak</b> .....	11
<b>Sonuç</b> .....	13
<b>Kaynakça</b> .....	14

## Özet

Bu yazıda incelemeye çalışacağım şey Akira Kurosawa ve Yılmaz Güney filmlerinde işlenen Biyopolitik unsurlardır. Biyopolitika kavramı Michael Foucault tarafından Cinselliğin Tarihi adlı kitapta kavramsallaştırılmıştır. Bu kavram özelinde iki yönetmenin filmleri incelenecektir. Japonya ve Türkiye örneği üzerinden iktidarların sinema üzerindeki etkisi ve yönetmenlerin bu etkiyi nasıl sinema perdesi üzerinden eleştirdiği ve bizlere nasıl aktardığına bakılacaktır.

## Giriş

Modern döneme kadar hükümdarların elinde bulundurduğu öldürme gücü modern dönem ve modern iktidarlarla birlikte yaşatma gücüne evrilmiştir. Öldürmeyi değil yaşatmayı seçen iktidarlar böylelikle kendi öznelerini oluşturma fırsatı bulmuş ve yaşamın her anında faillik alanlarımız içerisinde bulunmuşlardır. Öldürmeyen yönetici, ıslah etme, iyileştirme, terbiye etme gibi yöntemlerle insanları hayata kazandırmış ve kapitalist sermayenin istediği işgücünü sağlamıştır. Bunu yaparken sağlık hizmetleri, eğitim hizmetleri, ulaşım hizmetleri, yiyecek, giyecek, cinsellik gibi her şeyi düzenleyen, her şeyi belirleyen bir politika söz konusu olmuştur. Bu politika Foucault'ya göre biyopolitikadır. Şahsın biosu üzerinden yani biyolojik varlığı üzerinden ele alınan bir düzenleme tarzıdır. Biyopolitika bir iktidar yöntemidir. Bu yolla her iktidar kendi öznesini oluşturur. İktidarın önemseydiği şey nüfusun sağlığı, üretkenliği ve zenginliğidir. İktidar kendi öznelerini yaratır ve bu özneleri özgür bırakır. Bu şekilde bir şirket veya bir vatandaş kendini nasıl yöneteceğini bilir. İktidar kendi faillik alanını oluşturur fakat Foucault'nun söylemiyle stratejisini belli etmez. Yönetimselliğini göstermeden faillere özgür oldukları hissiyatını verir ve şeylerle kurduğumuz ilişki, çizilen sınırlar etrafında sürekli halde şekillenir. Bu tecrübe yaşanan coğrafyaya göre elbette ki değişim gösterir. İktidarlar farklı stratejilerle halkını yönetmeyi ve onlar üzerinde görünmez tahakküm araçlarını oluşturmayı amaçlarlar. Bu noktada nasıl olur da Japon bir yönetmen ile Türk bir yönetmen sistemdeki sıkıntıları hemen hemen aynı bakış açılarıyla anlatır sorusu bu makalede sorgulanacak temel unsurlardan birisidir. Akira Kurosawa ve Yılmaz Güney örneklerinde kurulacak olan irtibatı anlamak adına yönetmenlerin hayatları ve var oldukları düzenleri tanımının faydalı olacağı

kanaatindeyim. Bu amaçla ilk önce biyopolitika nedir sorusu üzerine yoğunlaşp ardından Türkiye ve Japonya örnekleri üzerinden her iki ülkede de farklı formatlarla aynı dertlerin nasıl ve neden işlendiğini tespit etmeye çalışacağım.

## Şeylerle Kurulan İlişkinin Değişimi

Yabancılaşma kavramını ilk ele alan yazarlardan biri Karl Marx'tır. Marx'a göre yabancılaşma insanın kendi emeğine yabancılaşmasıdır. Kendi emeğine yabancılaşan insanın şeylerle kurduğu ilişki de bu minvalde değişiklik göstermiştir. Marx, kapitalizm varlığını sürdürdüğü sürece, yabancılaşmanın devam edeceğini, yabancılaşmanın ortadan kaldırılamayacağını ve insanların burada kendilerini gerçekleştirebilmelerinin mümkün olmadığını ileri sürer. (Cevizci, 2012) Devam eden bu yabancılaşma ve eyleme alanlarının mümkünsüzlüğü insanların şeylerle olan irtibatını değiştirmektedir. Marx şeylerle olan değişimi ekonomik nedenlerde ararken, Foucault bu değişimi daha mikro düzeye indirmiştir. Foucault'ya göre bu mikro düzeydeki incelemeler, bize şeylerle olan ilişkimizdeki değişimin faillerinin tespit edilmesini sağlayacaktır.

Uzun süre egemen iktidarın ayırıcı özelliklerini oluşturan ayrıcalıklardan biri yaşam ve ölüm üzerine haktı. (Foucault, 2017) Modern döneme kadar şeylerle kurulan ilişki insanların istekleri dışında oluşan ilişkilerdi. Bir hükümdar ve bu hükümdarın elinde tuttuğu bir öldürme yetkisi vardı. Faillik alanlarını bu yetkiyle oluşturan hükümdar halkına bir şeyleri cebren yaptırırdı. Dolayısıyla kişilerin failliklerini belirleyen hükümdarlarla kurdukları bu zorunluluk ilişkisi oluyordu. Hükümdar halkına emreder ve halk bu emri yerine getirmek zorunda kalırdı. Halk kendi faillik alanını bu normla beraber oluşturduğundan veya kendi faillik alanları bu şekilde oluşturulduğundan bu durum kabul edilmiş bir gerçektir. Aksi bir durumda ölümleri kaçınılmazdı. Bu yüzden ki her şey transparan bir durumdaydı. Fakat 18.yüzyıldan itibaren özellikle sanayi devrimiyle birlikte, imparatorlukların yıkılıp yerlerine modern devlet anlayışının gelmesi, şeylerle kurduğumuz ilişkinin değişmesine neden oldu. Bu değişen ilişkileri ve piyasanın bu değişen ilişkileri belirleyecek gücü yakalaması neticesinde insanların üretim sürecine dahil olması zorunluluğu doğdu. Böylelikle modern dönemden önce işleyen işime yaramıyorsa öldüreyim sistemi tarihe karışıp, yerini nasıl işime yarar sistemine bıraktı. Modern insanın özneleştirme süreci nasıl işime yararlarla birlikte başlamış oldu. Ama bugün, iktidar, etkisini yaşam üzerinde ve bu yaşam sürdürükçe kurar; ölüm bunun sınırı, iktidarın

elinden kaçan andır. (Foucault, 2017) Halkının ölmesini istemeyen tam tersine yaşaması için elinden geleni yapan iktidarlar bunu neden istemektedirler? Depremde yıkılmayan evler, yedi yerden patlayan hava yastıkları büyük ve geniş otoyollar, güvenli siteler bunların hepsi halkının ölmesini istemeyen daha çok yaşaması için uğraşan ve onlar yaşarken kendinden daha kapitalist bir özne oluşturduğu için çok harcama yapan halk ve böylelikle daha çok kazanan iktidar içindir.

Foucault her şeyden önce her bir dönemin kendine özgü bir epistemesi, bilgi tarzı veya epistemik bir yapısı olduğunu öne sürer (Cevizci, 2012). Bu bize her dönemin epistemeye ulaşacağı yolların değişiklik gösterdiği ve epistemeye ulaşan yolların iktidarlar tarafından kontrol edildiğini göstermektedir. Bu yüzdendir ki tarih içinde var olmuş her iktidar farklı bir strateji izlemiştir. Bu stratejisini gizlemeyi becerebilenler başarılı olmuşlardır.

Türkiye ve Japonya örneği belli noktalarda benzerlikler gösterirken belli noktalarda farklılıklar söz konusudur. Kurosawa ve Güney seçimimin nedeni ise çağdaşlarının tersine söylemekten korktukları şeylerin az oluşu ve bu noktada söylemlerini sinema perdelerine sarıh bir şekilde yansıtmalardır.

### **Yılmaz Güney Dönemi Türkiye Tecrübesi**

Yılmaz Güney 1937'de Türkiye'nin güneyinde Adana'da, yedi çocuklu bir Kürt ailenin oğlu olarak dünyaya geldi. Sinema kariyerine bir oyuncu olarak başladı ve yirmisinin senaryosunu kendisinin yazdığı altmıştan fazla popüler aksiyon filmde oynadı. (Nowell-Smith, 2018) 1950'lerin sonu 1960'ların başına tekabül eden gençliği, onun bugün Çirkin Kral lakabıyla tanınmamızda başat bir rol üstlenmiştir. Güney, asi, bildiğini sözcüklerinden esirgemeyen, ezilenlerin, dışlanmışların, ötekilerin yönetmeni olmuştur. Filmlerinde işlediği temaları da bu minvalde işlemiştir.

Bir film, bir kitap, bir tablo yapıldığı dönemden izler taşımak zorundadır. Yönetmen, yazar veya ressam eserini oluştururken döneminin akılsallığı eserlerinde kendine yer bulur. Siyasi görüşü ister iktidar yanlısı olsun ister karşıt görüşlü olsun isterse herhangi bir görüşe bağlı olmasın, birey yaşadığı dönemin akılsallığı içerisinde var olur. Yani iktidar, ki burada iktidardan kastımız yönetici veyahut başbakan değildir. Bu noktada iktidar nedir sorusuna verilecek bir cevap olmadığı gibi vereceğimiz her cevap da doğru kabul edilecektir. Ancak

Foucault'ya göre iktidar söylediklerinizi içeren fakat her zaman bundan daha fazlası olan bir işleyiştir. İktidar kendi akılsallığını oluşturabildiği kadarıyla başarılı olabilir. Yandaş görüş kadar karşıt görüş de iktidar için başat bir rol oynar çünkü her şey zıttı ile kaimdir.

Yılmaz Güney'in sinema serüvenin başladığı yıllar Türkiye siyaseti için çalkantılı yıllardır. Cumhuriyetten beri var olan iktidar 50'li yıllarda değişmiş yerini sağ görüşlü başında Adnan Menderes'in bulunduğu yönetime devretmiştir. Türkiye ikinci dünya savaşına fiilen girmese de ittifaklarının dahil olduğu savaştan çokça etkilenmiştir. İkinci dünya savaşı sonrası her Post-war dönemi gibi zorluklar yaşanmış ekonomide çöküşler olmuştur. Türkiye'nin maddi olarak çektiği sıkıntılar kendini hayatın her alanında göstermiştir. Bu kriz durumunda başa gelen Menderes yönetimi kurdukları ilişkiler ve yaptıkları antlaşmalar ile ülkeyi kalkındırmak adına birtakım çabalarla hemhal olmuşlardır. Hem birinci dünya savaşından sonra hem de ikinci dünya savaşından sonra devletin yükünü azaltacak halka istihdam sağlayacak zenginler devlet eliyle var olmuştur. Fakat dünyanın çoğu yerinde olduğu gibi nekahet hallerinde bir sınıf yükselişe geçerken bir sınıfta bulunduğu yeri muhafaza edememiş, grafiklerdeki çizgiler arası mesafe uzamıştır. Yani zenginler paralarına para katarken fakirler yiyecek ekmeğe muhtaç hale gelmişlerdir. Gelişen büyük şehirler, Anadolu insanının iştahını kabartmış zaten halihazırda köyde ekip biçtiği ile para kazanamayan çiftçi aileler, yığınlar halinde büyük şehirlere göçü başlatmıştır. Büyük şehirlere gelen aileler İstanbul'da sur içi dışında kalan yerlere; Güngören, Bağcılar, Gaziosmanpaşa, Kağıthane gibi boş arsaların olduğu yerlere gidip kendilerine derme çatma gecekondu inşa etmişlerdir. Bunun sonucunda gecekondu mahalleleri oluşmuş ve büyükşehir nüfusları hızlı bir şekilde artmıştır. Bu noktada şehir bazı talepleri karşılayamamıştır; altyapı yetersizliği fabrikalarda işçi ihtiyacının olmaması, yolların olmayışı, ulaşımın az yerde ve seyrek olması, bu şehirlere gelen insanları hayal kırıklığına uğratmıştır. Eskiden küçük köylerinde çorbaları pişen ailelerin ocakları yanmaz olmuştur.

Bu ortamda artan fakirlik, yoksulluk, aciz hissetme duygusu insanları belli başlı suçları işlemeye sevk etmiştir. Aç kalan insanlar hırsızlık yapmaya başlamış hırsızlıkta başarılı olamayan insanlar elindeki paralarla tefecilik yapmış, mafyalar yükselişe geçmiş ve en nihayetinde insanlığın ilk günahlarından kabul edilen öldürme fiili büyük bir artış göstermiştir. Bunun sonucunda insanlar içeri düşmüş ve aileler çıkmaz bir yola sürüklenmiştir. Tam bu nokta bizlere Biyopolitikanın bir çıkmaza girdiğini işlemesi için belli başlı çarkların Türkiye örneğinde eksik olduğunu gösterir niteliktedir. Yönetim sanatı olarak addedebileceğimiz Biyopolitika, Türkiye örneğinde bir yönetememe sanatına geçişi gözler önüne sermiştir. İktidarların akılsallığı ile birlikte geldiğini daha önceden de belirtmiştik. Fakat Türkiye kendi

akılsallığını oluşturamamış dışarıdan ihraç etmiştir. İkinci dünya savaşı sonrası gelen Amerika yardımları, Türk halkının gönlünü fethetmiş, Türkiye'ye gelen Amerikalı başkanlar ve bürokratlar büyük sevinç gösterileriyle karşılanmıştır. Antikomünist bu yardımlar kapitalizmi çare olarak gösterip Amerika'nın yanında saf tutmaya sevk etmiştir. Borçlar alınıp yeni yollar yapılmış yeni Amerikan araçlarına Amerikan marka benzinler kullanılmıştır.

Sosyal Darwinizm düşüncesi içerisinde Herbert Spencer güçlü olanın ayakta kalabildiği bir sistemi savunur. Yaşamaya layık olanlar yaşar layık olmayanlar ise ölürlür. Bu şekilde bir ırk ıslahı sağlanmış olup güçsüzlere hayatın hiçbir yerinde müsamaha gösterilmez. Burada hayatta kalabilme mantığı elinizde tutmuş olduğunuz kapitale bağlıdır. Bir kapitaliniz yoksa ya öleceksiniz ya da ıslah edilmek üzere cezaevlerine götürülüp eğitileceksiniz.<sup>1</sup> Yılmaz Güney'in çıkış noktası burasıdır. O çoğu filminde ana tema olarak güçlü olamayan, ölüme terkedilen insanların hayatlarını konu alır. Güney'in filmlerinde devlet, polis devletidir, yani panoptikondur. Bir devlet vardır fakat bu devlet ülkenin tepesine yerleştirilen bir gözetleme kulesinde insanları izlemektedir. İnsanlar izlendiklerini bilir ve fiillerini buna göre gerçekleştirir. Güney filmlerinde bu panoptikonu yıkmak için alt metin olarak devrim ihtiyacını sürekli halde sorgular. Evet o, iktidarın fail olduğumuz her alana sirayet ettiğini bilmektedir. Yaşayış biçimimiz, düşünce biçimimiz, kötülük yapma biçimimiz, cinayet işleme biçimimiz, devlet tüm bu alanlara sirayet etmiştir. Eğer bir devrim gerçekleşip kapitalist düzen yıkılır ve yerine Marxist bir düzen gelirse Güney halklar arasındaki eşitsizliğin kalkacağını düşünür. Onun için filmlerinde tapu dağıtan devlete karşılık, gördüğü boşluğa kaçak yollarla bina yapan insanlar vardır.

### **Duvar Filmi ve Bir İktidarın Yok Oluşu**

Duvar, Yılmaz Güney'in yazıp yönettiği 1983 yapımı filmidir. Güney 1981 yılında hapisshaneden kaçıp Fransa'ya yerleşmiştir. Duvar filmini Ankara Ulucanlar cezaevinde yaşadığı bir olaydan esinlenerek kaleme almıştır. Film 1976 yılında cezaevinde ayaklanan çocukların hikayesini anlatır. Olay yaşandığında Güney'de aynı ceza evindedir. Çocukların cezaevinde gördükleri kötü muamele, bir ranzada 5 kişiden fazla insanın kalışı, koğuşlarda sobanın olmayışı ayaklanmanın nedenlerindedir. Bu ayaklanmanın müsebbibi olarak Güney gösterilse de bu durum kanıtlanamamıştır. Film Fransa'da çekilmiş ve oyuncuların neredeyse

---

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Laval, Dünyanın Yeni Aklı

tamamı amatör kişilerden oluşmuştur. Filmin künyesini bu şekilde özetleyebiliriz. Peki bu film bizlere neyi nasıl anlatmıştır?

Foucault, Hapishanenin Doğuşu kitabında özetle şunları söyler; modern dönem öncesi dönemde hükümdarlar suçluları öldürme yetkisine sahipti. Fakat modern dönemle birlikte bu durum ilga edildi. Jeremy Bentham'ın tasarladığı hapishane sistemiyle birlikte suçlular öldürülmeyecek fakat yaşam haklarından da yararlanamayacaktı. Yani modern insanın en büyük hakkı olan özgürlüğü elinden alınacaktı. Bentham'ın tasarladığı sistemde bir gözetleme kulesi ve bu gözetleme kulesinin etrafına yerleştirilmiş koğuşlar bulunuyordu. Gözetleme kulesinin en önemli özelliği nereden bakılırsa bakılsın görünebilmesiydi. Hapishanede her kim ne yaparsa yapsın, gözetleme kulesi tarafından görülebilirdi. Bu durum mahkumların korkmasına ve hareketlerini bu gerçekliğin farkında olarak sınırlandırmasına yol açmıştır. Sürekli halde gözetleniyorsanız hiçbir yere kaçamazsınız, yaptığınız her şey görülür ve cezalandırılırsınız. Bu bakımdan hapishanenin tanrısı gözetleme kulesidir. İnsanlar hareketlerini ona göre şekillendirir ve ondan korkarlar. Panoptikon birçok şekilde okunabilir; bir tanrı, bir iktidar, bir devlet. Ama en nihayetinde çıkacak sonuç aynıdır biri bizi izliyor ve fiilerimizi bizi izleyen kişiye göre şekillendiriyoruz aksi taktirde cezalandırılırız.

Duvarda anlatılan hapishane bir ülke metaforudur. Bu hapishanenin içinde tecavüzcüsü, sübyancısı, alimi, zalimi, bebeği, yaşlısı herkes bulunur. Duvarlar bir semboldür, iyiyi de kötüyü de içinde barındırır. Bu duvarların içinde insanları yönetmek için yöneticiler bulunur. Bu yöneticiler konumları gereği gözetleme kulesinin en üstüdür. Yöneticiler arasında bir hiyerarşi söz konusudur. Filmin başlarında hapishaneyi denetlemek için gelen müfettiş ki film boyunca görebileceğimiz en yetkili kişi odur, insanların hallerini görür, durumlarını dinler ve altında çalışan insanlara kızdıktan sonra sahneyi terk eder. Bu sahneden sonra güç artık hapishanenin müdürünün ellerindedir. 4. Koğuştaki çocuklara göre duvarın içindeki Allah, hapishanenin müdürüdür. Allah'ın peygamberleri ise müdürün emri altında çalışan gardiyanlardır. Fakat gardiyanlar arasında da bir ayırım söz konusudur. Gardiyanlar arasındaki rütbe arttıkça müdüre yani çocuklara göre Allah'a yakın olması da o oranda artış gösterir. Devletlerin içinde her tipten insanın olduğunu söylemişim. Bu insanlardan bazıları da devrimcilerdir; yani başkaldıranlar. Hans-George Gadamer Hakikat ve Yöntem kitabında hepimizin bir oyun içerisinde olduğunu söyler. Bu oyunlar çok değişkenlidir. Bu noktada asıl motivasyon ise oyunun içinde olmadığını insanın kendisine salık vermesidir. Eğer oyunun içinde olduğunu düşünür ve bunu kanıtlarsan oyundan çıkar ve oyun bozmaya başlarsın. Güney'e göre düzen bir oyundan ibarettir ve bu düzenin bir oyun olduğunun farkına varıp halkı



daldığı o derin uykudan uyandıracak kişiler ise devrimcilerdir. Fakat iktidarlar, oyunun farkına varanları yani kendi oyunlarını bozmaya çalışanları cezalandırır çünkü çarkın dönmesi, sistemin işlemesi bu oyuna inanan insanlarla doğru orantıdadır. Film boyunca oyunda olan halkın hikayesini dinleriz. Oyunu fark etmiş kişiler rutubetli bir hücreye yerleştirilmiş ve ayda bir gökyüzünü görmelerine izin verilmiştir. Onlar bahçeye çıktığında diğer tüm mahkumlar hücrelere tıklır. Onlar Avusturya işçi marşını söylerken oyunda olanlar jandarma türküsünü söylerler. Onlar ayaklanırken, dayak yemekten, işkence görmekten korkmazlar fakat oyunun içinde olanlar oyunu bozmaya çalışanları görür ve inançlarını tazelerler.

Filmde Ali Emmi karakterini canlandıran Tuncel Kurtiz neyi temsil etmektedir? Ali Emmide bir peygamberdir fakat o devlete göre hata yapan bir peygamberdir. Diğer gardiyanların küfürlerine dayaklarına, tacizlerine mahsur kalan çocuklar Ali Emmiden sevgi ve şevkat görürler. Ali Emmi işleyişin yanlış olduğunun farkındadır, 10 yılda 15 milyon genç yaratan iktidarın gençlerine günden güne üzülmede fakat elinden hiçbir şey gelmemektedir. Bir firar girişiminin ardından kaçan çocuklardan sorumlu tutulan Ali emmi müdürün karşısına çıkar. Azarlandıktan sonra şu soruyu sorar; kovuldum mu? Müdür ise şu cevabı verir; hayır uzaklaştırıldın. İbrahimi inançlara göre Allah, Hz.Adem'i cennetten uzaklaştırmıştır. Uzaklaştırıldığı yer var olduğu yer değil, dünyadır. Dünya onun için bir sürgün yeridir, er ya da geç cennete yani var olduğu yere geri döneceğini bilir. Ali Emmi cennetten uzaklaştırılır ve soruşturmanın sonucunu bekler. Sonucunda geri döner mi dönmez mi bilemeyiz. Fakat bildiğimiz bir şey var Allah kendisine karşı çıkan peygamber dahi olsa cezalandırır.

Çıkan isyan bir iktidarın son oluşu değildir elbette ki. Sistemlerin uğradıkları kriz durumlarından sonra çöküşe geçeceği düşünülse de dünya tarihi çoğu örneğinde bunun tam tersini göstermiştir. Krizler sistemlerin hatalarını ortaya çıkarmış ve gerçekleşen regülasyon sürecinden sonra sistemler daha güçlü bir şekilde yollarına devam etmişlerdir. Bu bizlere şu sonucu vermektedir; duvar yıkılmayacak, duvarın içinde var olan özneler sürekli halde değişime uğrayacak ve her yeni gelen özne oyunun kurallarına biraz daha fazla vakıf olacaktır.

### **Japonya ve Türkiye Örneği**

Türkiye örneğinin ve neden Yılmaz Güney'i anlattığım sorusu zihinlerde cevap bulmuştur diye umuyorum. Peki Japonya bu anlattıklarımın neresinde durmaktadır? Ve Türkiye örneğiyle kesiştiği nokta neresidir? Japonya tarihine bakıldığında, bizlere muhafazakâr bir ülke görünümünü vermede yeterli olacaktır. Geleneklerini koruyan ve bunları nesilden nesle aktaran

ve hali hazırda binlerce yıllık gelenekleri yaşatan bir coğrafya bu noktada karşımıza çıkıyor<sup>2</sup>. Fakat 20.yy. söz konusu olduğunda muhafazakâr toplumlar daha fazla muhafazakâr olarak varlıklarını sürdürememiştir. Erken ve geç olarak tasnif edebileceğimiz modernleşme sürecinde Japonya'yı, Türkiye ile birlikte geç modernleşen ülkeler arasına koymamız mümkün. Geç modernleşen ülkelerin ortak bir özelliği olarak da geleneklere bağlarının tam olarak kopmamasıyla birlikte gelen yarı modernleşme tarzı bir evrenin var olduğu söylenebilir. Bu evre belli başlı sıkıntıları gün yüzüne çıkarır. İktidarlarca söylenen modernleşmenin aksine insanlarda var olan muhafazakâr yapı bir kriz unsuru oluşturur. Bu kriz bireylerin yaşadığı ve fakat bireyler aracılığıyla iktidara yöneltilen bir krizdir. Günümüz dünyasında bunu anlamak zor olacaktır zannımca. Çünkü halihazırda içinde doğup büyüdüğümüz dünya bize modern kimliklerimizle birlikte varlık alanı sağlamaktadır. Bugün bu değişimi bizatihi yaşamış insanlara göre genç nesil çıkılması zor bir bataklıktır. Fakat genç nesil suçsuzdur. Aslına bakılırsa bir suçlu aramak zannımca yanlış olacaktır. Modernleşme olgusu herkesin doğru olabildiği ve kimsenin haksız çıkmadığı bir evrendir bir bakıma. Geleneklerini bir kenara bırakamayan fakat modernleşmeyi de isteyen Japonya ve Türkiye yukarıda bahsettiğimiz yönetememe kriziyle yüz yüze gelmiştir. Yılmaz Güney bu yönetememe krizini çoğu filminde devleti ve iktidarı sert eleştirilere tutarak anlatmıştır<sup>3</sup>. Akira Kurosawa ise iktidarı eleştirmesini bilmiş bunun yanında da Japonya halkını da eleştirmiştir. İnsanların iktidarlar kadar iki yüzlü oldukları, çoğunun yalancı olduğunu ve bir gün başa yani yönetime geçerlerse aynı sistemin devam edeceğini filmlerinde göstermiştir.<sup>4</sup>

### **Akira Kurosawa ve Japonya Tecrübesi**

Akira Kurosawa 1910 yılında Japonya'da dünyaya gelmiştir. Abisinin sessiz sinema dönemindeki çalışmaları onun sinemayla tanışmasında başat rol oynamıştır. Rashomon adlı filmle ödüller almış ve kendini Avrupa ve Hollywood'da tanıtmıştır. Filmlerinde yozlaşma unsurunu çokça eleştiren Kurosawa, devlet ve işleyişi hakkında da yanlış gördüğü durumları eleştirmesini bilmiştir. Onun yönetmen olarak asıl sahneye çıktığı dönemler 2. Dünya savaşı sonrasındır. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere savaştan çıkan Japonya bir kriz içine girmiştir. Ekonomi gerilemiş hatta durma noktasına gelmiş, insanlar gördükleri ve şahit oldukları savaş

---

<sup>2</sup> Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz: Milton, Japonya Tarihi

<sup>3</sup> Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz: Güney, Yol(1982), Sürü(1979), Umut(1970)

<sup>4</sup> Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz: Kurosawa, Rashomon(1950), Ran(1985) Ikiru(1952)

yaşamından çokça etkilenmiş ve buna bağlı olarak psikolojik sıkıntılar baş göstermiştir. Atom bombalarının düştüğü Hiroşima ve Nagazaki de bugün hala bazı ailelerin çocukları engelli doğmaktadır. Bu bizlere şiddetin ve psikolojik travmanın büyüklüğünü gösterir niteliktedir. Peki böyle bir ortamda sinema ne amaçla yapılır. İnsanların öldüğü çoğu insanın kimsesiz kaldığı, evsiz yurtsuz kalmış bir millete, filmler niçin üretilir? Bu soruyu emin olamayacağımızı bildirmekle beraber Kurosawa'nın düşünmüş olacağını tahmin ediyorum. Onu bugün dünya çapında büyük yönetmen olarak addedebilmemiz bu cesaretinden de kaynaklanıyor olabilir. Çünkü o, savaş sonrası yaptığı filmlerde insanların acılarını bir kenara bırakıp onları eleştirmiştir. Yine devletin içinden çıkması zor olan koşullarında devletin işleyişini de eleştirmiştir. Bu noktadan bakınca Güney ve Kurosawa'nın, iktidarlar ve insanlar tarafından arkasına sığınılması beklenen durumlarda bile o sığınılan yeri görüp yani üzerinde durulan zemini eleştirmeleri, iki yönetmeni de farklı coğrafyalarda aynı noktada buluşturmuştur.

### **Ikiru ve Yaşamak**

Ikiru, Akira Kurosawa'nın 1952 yılında yönettiği filmidir. Biz filmin genelinden ziyade filmin küçük bir sekansını alıp oradan yorumlamaya çalışacağız. Bu sekans, Kurosawa'nın tabiri ile yaşamak adına çekilmiş önemli bir sekanstır. Kanji Watanabe memuriyette 30 yılını doldurmuş bir adamdır. Yıllardır aynı kıyafetleri giymekte aynı yemekleri yemekte aynı yollardan yürümektedir. Bu noktada yaşanan 30 yıl değil, memuriyete girdiği ilk günün tekrarıdır yaşadığı her gün. Tüm amacı çalışıp para biriktirmek olan bir adamın sistemle alıp veremediği bir şey olamaz. Eğer kendi çıkarlarınız varsa başkalarının çıkarlarını görmezden gelirsiniz. Bu bir süre sonra bana dokunmayan yılan bin yaşasın durumuna evrilir. Bu anlayışla birlikte küçük çıkarların birikerek oluştuğu büyük çıkar sistemi yani iktidarlar, her istediğini yapmak için meşru yolu otomatik olarak kendilerine hazırlamış bulunurlar. Onlara böylelikle kimse karşı gelemez. Karşı gelenler ise halktan insanlardır ve susturulmaları kolaydır. Devlet içinde böyle bir dengenin olması da en çok halktan insanları etkiler. Çünkü sistemin içinde çıkarı bulunan insan amacına bir şekilde ulaşır. Fakat halk yani madun sınıf bu çıkarlardan habersizdir. Onları ilgilendiren mesele karınlarının doyması, evlerinin önüne yol gitmesi, çocukları için oyun parkı yapılmasıdır. Filmde hak isteyen bir halk vardır. Bunlar bürokrasilerin çoğunda olduğu gibi sürekli bir yerlere yönlendirilirler. Bu yönlendirmeler sonucu dünyanın

yuvarlaklığını kanıtlarcasına başladıkları yere geri dönerler. Bu sahnelerin birinde bizler Watanabi'nin kanser olduğunu ve 3,4 aylık bir ömrünün kaldığını öğreniriz. 3,4 ay sonra öleceğini bilen bir adamın devletten bir çıkarı olabilir mi artık? O artık 30 yıl bounca biriktirdiği paralar artı 3,4 ay yaşayacak bir adamdır. Bu durumda çıkar ikinci plana atılır ve kişi kendini sorgulamaya başlar; ne yaptım ben? Gerçekten bir insan 30 sene boyunca oturup dosya imzalayabilir mi? Bu insanın fitratında olan bir özelliği midir? Yoksa insan iktidarlara, devletlere, kötülöklere katlandığı gibi bu 30 yıla da katlanabilir mi? Ve devletin bu 30 yılın sonunda bizlere salık verdiği sözler de unutulmamalıdır; ikramiyeni alacaksın küçük, bahçeli bir evin ve araban olacak ve mutlu olacaksın. Görüldüğü üzere faillik alanlarımız yetmiyormuş gibi bizlerin insan olmamız hasebiyle Platon'cu bir okumayla eudaimoniaya da ulaşmamız ve bu ulaşımın devletler ve iktidarlar eliyle sağlanacağını altı çiziliyor. Kendi eudaimoniasına ulaşamayan insan, var olan fenomenler üzerinden bir noktaya yerleştirilmiş ve yerleştirildiği yerin onun aslında varmak istediği yer yani eudaimoniası olduğu söylenmiştir. Watanabi öleceğini öğrendiği zaman var olduğu yerin aslında varmak istediği yer olmadığını farkına varmıştır.

İnsanlar fitratları gereği kendilerine sürekli arzular üretir. Lacan'a göre bu arzular sürekli hareket halindedir<sup>5</sup>. Yani bu arzulara ulaşmak mümkün olmadığı gibi arzulama isteği ölüme kadar da devam etmektedir. Kapitalizm temel motivasyonunu ve işleye bilirliğini buradan sağlar. Bugün bizlere sürekli alışveriş yaptıran ve bu alımlar için bizleri sürekli halde çalıştıran sistem aslında buranın temelinde yatmaktadır. Eğer insan sürekli arzularsa ve bizler bu arzunun devamlı olması için insanların kamusal, özel fark etmeksizin hayatlarına dahil olursak tüketim sürekliliğini korur. Bugün halkla ilişkiler mesleği insanlara nasıl yeni arzular üretebiliriz etrafında şekillenen bir meslektir, ha keza reklamcılık da buna dahildir. Bu durumu şöyle özetleyebiliriz. Bir adam ve bir kadın var. Bu adam ve kadın aldıkları eğitim sonucunda evlenip hayata atılıyorlar. Tabii evlilikle birlikte borçlanıyorlar. Ömürlerinin 10 senesini bu borcu ödemek için kapatıyorlar. Geri kalan 10 senesi düzlüğe çıktıktan sonra ömürlerinin son 20 senesini aldıkları evin kredisini ödemekle geçiriyorlar. Bu sıkışıklıkta eğer bir çocukları olmuşsa bu çocuk para etrafında şekillenen bir ahlaka sahip olarak büyüyor. Belki kadın belki erkek ölüyor. Sonra emekli olunuyor ve elde kalan bir miktar para ve ev çocuğa kalıyor. İşte Watanabi'nin hikayesi budur. Fakat son zamanlarında aldığı bir haber onun bütün hayatını kurmuş olduğu temelleri değiştirmesine neden oluyor; öleceği zamanı bilmek. Bu saatten sonra

---

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı

kalan ömrünü çocukları için park isteyen fakat devlet dairelerinde bir türlü kale alınmayan insanlara ayırıp, sonucunda parkı yaptırıyor.

Kurosawa, savaş sonrası Japonya'da bunların varlığını fark edip filmlerini bu minvalde yapmıştır. O halkına, filmlerinde şunu söylemeye çalışmıştır; sizlerin arzuları sürekli devam edecek, kendi arzularınızı önemsemekten iktidarların sizler üzerinde kurduğu tahakküm unsurlarını görmeyeceksiniz. Bu gerçekliği göremediğiniz her gün iktidarlar sizlerin üstünde daha da baskın olarak sistemi yürüteceklerdir. Sizler sırf kendi çıkarlarınız için yalanlar söyleyeceksiniz. Ömürlerinizi iktidarlar nasıl istiyorsa öyle sürdüreceksiniz. Ve sonucunda ölüm tarihinizi bilebildiğiniz zaman üzerinize çökecek olan şu soruyla yüz yüze geleceksiniz, hayatımı doğru yaşadım mı? Yaşlı insanların nasihat vermeyi sevmesi bu noktada anlayışla karşılanabilir. Onlar ölümlerinin yaklaşımının farkındadırlar ve çoğunun artık peşinden gidebileceği bir arzu nesnesi kalmamıştır. Bu noktada gençlere kendilerinin yaptığı hataları yapmamaları salık verilir. Kurosawa ölümünü bilen ve hayatın her alanında bu gerçekle yüzleşen bir yönetmendir. İşleyişin yanlış olduğunun farkındadır. İşleyişi körükleyen insanların da farkındadır. O bu yüzdendir ki filmlerinde bu eleştiriyi kullanır.

## Sonuç

Bugün bizler sinemanın 7.sanat olduğunu düşünenlerdeniz. Sinema 7.sanat olma yolunda çok ağır mücadeleler vermiştir. Bugünkü noktaya bakıldığında stüdyolarda üretilen kusursuz filmler bizlere Hollywood'un çıkış noktasını hatırlatmaktadır. Fransa'da basılan Cahiers du Cinema dergisi yazarlarının ortaya koymuş olduğu Auteur kavramı bizlere çok şey anlatmaktadır. Onların ikinci dünya savaşı sonrası ülkelerine gelen ithal filmlerle birlikte fark ettikleri şey şuydu; evet Hollywood fabrikasyon üretim yapıyor fakat bu fabrikasyon üretim içinden sıyrılan yönetmenler var. Onlar filmlerine kendi imzalarını, kendi kişiliklerini yansıtıyorlar. Bize göre Yılmaz Güney ve Akira Kurosawa da bu yönetmenlerin arasındadırlar. İki yönetmen de filmlerine kendi imzalarını koymuş ve fikirlerini ve dünya görüşlerini filmlerinde yansıtmışlardır. İncelemeye çalıştığımız şey ise ortak bir eleştiri olarak devlet ve iktidarların işleyişi konusunda yönetmenlerin gördükleri ve yansıttıklarıydı. Her ikisi de biyopolitikanın işleme yollarını fark etmiş ve filmlerini salt maddi metalar olarak değil de birer sanat eseri olarak görüp halka yani izleyiciye bir şeyler anlatma derdini paylaşmışlardır. Bu noktada bir yönetmenin derdi çok önemlidir. Bahsettiğimiz dert maddi çıkarlar değildir. Her

nasıl aynı renklerle binlerce çeşit tablo çıkıyorsa, aynı kamerayla da binlerce farklı film ortaya çıkmaktadır. Fakat önemli olan tuvalin üstüne boyaları kusursuzca serpmek değildir. Önemli olan boyalar ne kadar yamuk olsa da o tuvalde bir şeyler anlatmaya çalışmaktır. İşte bu noktada binlerce kilometre uzakta olan yönetmenler aynı kamerayla aynı dertleri paylaşıp çok farklı içerikler çıkartmaktadırlar. Kurosawa ve Güney'i seçmemdeki temel çıkış noktam burasıydı. Onlar aynı dertleri paylaşan kardeşlerdi bize göre. Ve aynı dertleri farklı bir şekilde anlatmak da onların çok farklı zekalara, çok farklı tecrübelerine sahip olduğunun birer göstergesiydi. Bu noktada önemli olan şeyin dert olduğunu söylemek zannımca yanlış olmayacaktır. Bir derdinin olması insanın ortaya bir şeyler koymasında başat bir rol oynamaktadır.

#### Kaynakça

Cevizci, A. (2012). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul : Ayrıntı.

Nowell-Smith, G. (2018). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı.