



Research Article

MACBETH ADAPTATION OF AKIRA KUROSAWA: MACBETH IN CASTLE OF THE SPIDER'S WEB

Seçkin SEVİM^{1,*} 

¹ Marmara University, Faculty of Fine Arts, Film Design Department, Istanbul, Turkey

ORCID ID: 0000-0001-5992-8645

*Corresponding Author: seckinsevim75@gmail.com

Received: 14 June 2019; Accepted: 21 June 2019; Published: 28 June 2019

Abstract

Cinema is one of the most powerful methods of storytelling. Literature has been one of the most important story sources since the early days when cinema tried to prove its existence as an art form. Adaptations from literature to cinema make it necessary to compare the expression possibilities of both art forms. First and foremost, writers have an advantage over filmmakers in displaying inner worlds of characters. As for filmmakers have the power to tell by showing. Studies on the difficulties associated with adapting literary works to cinema constitute a large literature. This study is based on an argument Hitchcock made about adaptations in a famous interview with Alfred Hitchcock by François Truffaut (1987). According to Hitchcock, producing first class films from first class literary works is almost impossible; because these works are primarily the success of their authors. The aim of this study is to show that first class literary works can be adapted from first class literary works by opposing Hitchcock's controversial argument. In this context, *Macbeth* adaptation of Akira Kurosawa (1910-1998) called *Castle of the Spider's Web* (*Kumonosu-jô*) was chosen as the purposive sampling. *Macbeth* is one of the most powerful plays of William Shakespeare (1564-1616). *Macbeth* adaptation of Akira Kurosawa, the great master of Japanese cinema, was analyzed thematically through document analysis. The brilliance of a filmmaker who knows how to tell stories with images reveals that a powerful literary work can be adapted to cinema with a competence that can match the original.

Keywords: *Macbeth*, Shakespeare, Kurosawa, cinema, literature, adaptation.

*Araştırma Makalesi***AKİRA KUROSAWA'NIN *MACBETH* UYARLAMASI: *ÖRÜMCEĞİN ŞATOSU*'NDAKİ *MACBETH*****Özet**

Sinema, hikâye anlatmanın en güçlü yöntemlerinden biridir. Edebiyat, sinemanın bir sanat formu olarak rüştünü ispatlamaya çalıştığı ilk zamanlardan bu yana en önemli hikâye kaynaklarından biri olmuştur. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar her iki sanat formunun anlatım imkânlarının karşılaştırılmasını zorunlu kılar. Edebiyatçılar, her şeyden önce karakterlerin iç dünyalarını sergileme konusunda sinemacılara göre avantajlı bir konumdadır. Sinemacılar ise göstererek anlatmanın gücüne sahiptir. Edebi eserleri sinemaya uyarlamanın güçlükleri hakkındaki çalışmalar geniş bir literatür oluşturur. Bu çalışmada, François Truffaut'nun (1987) Alfred Hitchcock ile gerçekleştirdiği ünlü söyleşide Hitchcock'un uyarlamalar konusunda dile getirdiği bir argümandan yola çıkılmıştır. Hitchcock'a göre, birinci sınıf edebi eserlerden birinci sınıf filmler üretmek imkânsız denecek kadar zordur; çünkü bu eserler öncelikle yazarlarının başarısıdır. Bu çalışmanın amacı, Hitchcock'un söz konusu tartışmalı argümanına karşı çıkararak birinci sınıf edebi eserlerden de birinci sınıf sinema uyarlamaları yapılabileceğini göstermektir. Bu çerçevede, Akira Kurosawa'nın (1910-1998) *Örümceğin Şatosu* (*Kumonosu-jô*) adıyla gerçekleştirdiği *Macbeth* uyarlaması amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. *Macbeth*, William Shakespeare'in (1564-1616) en güçlü eserlerinden biridir. Japon sinemasının büyük ustası Akira Kurosawa'nın *Macbeth* oyunundan yaptığı uyarlama doküman incelemesi yöntemiyle tematik olarak analiz edilmiştir. Görüntülerle hikâye anlatmayı bilen bir sinemacının dehası, güçlü bir edebi eserin, orijinali ile boy ölçüşebilecek bir yetkinlikle sinemaya uyarlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Macbeth*, Shakespeare, Kurosawa, sinema, edebiyat, uyarlama.

1. GİRİŞ

Sinemanın yaklaşık yüz yirmi yıllık tarihinde en önemli hikâye kaynaklarından biri edebiyattır. Edebi eserlerden yapılan uyarlamalar, sinemanın bir sanat formu olarak emeklemeye başladığı ilk zamanlardan beri en tartışmalı konulardan biri olmuştur. “Uyarlama”, Türk Dil Kurumu'nun (2019) yayımladığı *Güncel Türkçe Sözlük*'te isim hâliyle “uyarlamak işi, adaptasyon” olarak karşılık bulmakta; edebiyat alanında “[b]ir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma” olarak tanımlanmaktadır. Nijat Özön'ün (1981, s. 311) hazırladığı *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde ise “[s]inema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma” anlamında kullanılmaktadır. İngilizce karşılığı “adaptation” olan uyarlama sözcüğü, *Oxford English Dictionary*'de (2019) “[y]azılı bir eserden uyarlanmış bir film, televizyon dizisi veya sahne oyunu” olarak geçmektedir. Ersel Kayaoğlu (2016, s. 42), *Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş* başlıklı çalışmasında, Almancada ve İngilizcede “transformation (dönüştürme)” ve “transposition (bir başka düzleme dönüştürmek)” sözcüklerinin adaptasyon sözcüğüne alternatif olarak tercih edildiğini ifade etmektedir.

Edebiyat kuramcısı Helmut Kreuzer (aktaran Kayaoğlu, 2016), uyarlama türlerini dört kategoride sınıflandırır: Birinci kategori, “[y]azınsal malzemenin devralınması olarak uyarlama”, “serbest uyarlama” ya da “esinlenme” olarak nitelendirilen ve eserden belli başlı

öğelerin seçildiği uyarlamalardır. İkinci kategoride yer alan “görselleştirme anlamında uyarlama”, “görüntülü edebiyat” olarak da adlandırılmakta ve çoğu zaman zayıf bir estetik yaratmaktadır. Üçüncü kategorideki “yorumlayıcı uyarlama”da, sinema sanatının kendi ifade imkânları esas alınır ve kaynak eserin ruhu korunmakla birlikte orijinal metinle boy ölçüşebilecek bir eser yaratmak hedeflenir. Dördüncü kategori ise “dokümantasyon olarak uyarlama”dır. Bu tarz uyarlamalar bir tiyatro oyununun filme kaydedilmesi sürecinde olduğu gibi bir tür “reprodüksiyon”dur (s. 48-49).

Türkçe literatürde uyarlama konusundaki en yetkin çalışmalardan birini gerçekleştiren Zeynep Çetin (1999), “Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması” başlıklı doktora tezinde uyarlama kavramının üç ayrı süreci içerdiğine vurgu yapar: “[R]oman metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve yorumlama”. Çetin (1999), uyarlama türlerini üç gruba ayırır: “1) Birebir uyarlama olarak da tanımlanan doğrudan aktarma şeklinde yapılan uyarlamalar (transposition). 2) Yorumlama olarak da nitelendirilen bazı değişikliklerle gerçekleştirilen uyarlamalar (commentary). 3) Esinlenme olarak da ifade edilen serbest uyarlamalar (analogy)” (s. 152).

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara yöneltilen en önemli eleştirilerden biri, ortaya çıkan eserin genellikle kaynak metnin okurlarını ve yaratıcısını tatmin etmediği yönündedir. Nitekim sinema sanatının büyük ustalarından Alfred Hitchcock, François Truffaut (1987, s. 64) ile gerçekleştirdikleri uzun söyleşide, geniş kitlelere mal olmuş güçlü edebi eserlerin öncelikle bir edebiyat başarısı olduğunu dile getirir. Nitekim Hitchcock, beklentileri karşılayamayacağı endişesiyle yönetmenlik kariyeri boyunca bu tür edebi eserleri sinemaya uyarlamaktan özellikle kaçınmıştır. Oysaki bir uyarlamanın gücünü yaratıcısının ortaya koyduğu performansta aramak gerekir. Bu yaratıcı yaklaşımın ne olduğunu tarif etmek son derece güç bir çabadır. Ahmet Hamdi Tanpınar (1977), bunu “hilkatin o erişilmez sırrı, dehasıdır” (s. 47) sözüyle açıklar. Nitekim Sergei Eisenstein (1975) da “[k]endi dinamizmi içinde sanat eseri, algılayanın his ve bilinç dünyasında oluşan imajların evrimidir” (s. 47) sözleriyle sanatta yaratıcı yaklaşımın etkisini ortaya koyar.

Japon sinemasının büyük ustası Akira Kurosawa’nın gerçekleştirdiği *Macbeth* uyarlamasında bu yaratıcı yaklaşımın bir örneğini görmek mümkündür. Akira Kurosawa, *Macbeth*’i siyasi çatışmalarla bölünmüş Ortaçağ Japonya’sında geçen, yerel motiflerle bezeli, karanlık ve lanetli bir hikâyeye dönüştürmüştür. Bu çalışmanın amacı, Kurosawa’nın *Örümceğin Şatosu* (*Kumonosu-jō*) adıyla gerçekleştirdiği *Macbeth* uyarlaması aracılığıyla birinci sınıf edebi eserlerden de birinci sınıf filmler yaratılabileceğini göstermektir. Kurosawa’nın uyarlaması, William Shakespeare’in *Macbeth* oyunu dikkate alınarak incelenmektedir. Hitchcock’un güçlü edebi eserlerin aynı yetkinlikle sinemaya uyarlanamayacağı konusundaki görüşlerine karşı çıkılmakta; Kurosawa’nın, Shakespeare’in *Macbeth* oyununa getirdiği yorumun, eserin orijinali ile boy ölçüşebileceği ortaya konmaktadır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

2.1. Sinema-Edebiyat Etkileşimi

Ünlü sinema eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin (2011, s. 65), *Sinema Nedir?* adlı kitabında edebiyatın beş yüz yıl içinde katettiği mesafenin sinema tarafından yirmi yıl içinde aşıldığına vurgu yapar. Yirminci yüzyıl bir sanat formu olarak sinemanın önlenemez yükselişine sahne olurken edebiyatın en çok ilgi gören türü olan romanın, on dokuzuncu yüzyıldaki gücünü ve etkinliğini adım adım yitirdiği gözlemlenir. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945), sinema-edebiyat ilişkilerinde güç dengesinin sinema lehine değiştiği bir dönüm

noktasıdır. Avrupa'dan dünyaya yayılan ve altı yıl süren kanlı savaş, en başta hümanizm olmak üzere Avrupa'nın son beş yüz yılda yarattığı tüm değerleri bizzat kendi eliyle yok etmesine sebep olur. Bu süreçte roman bir edebi tür olarak kendisini var eden kültürel koşulların değişmesiyle birlikte üstünlüğünü sinemaya kaptırır. 1950 sonrasındaki en güçlü roman akımı olan Yeni Roman'ın (*Nouveau Roman*) en önemli esin kaynağı altın çağını yaşayan sinemadır. Bu akımın en ünlü yazarı Alain Robbe Grillet'in (1922-2008) aynı zamanda bir senarist olması yalnızca bir tesadüf olarak değerlendirilemez.

Attilâ İlhan (1985), sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte edebiyattaki eğilimlerden birinin entrikadan uzaklaşmak olduğunu ileri sürer. Bunun için Nathalie Sarraute'un dil ustalıklarını öne çıkardığı romanlarını örnek verir. Yeni Roman akımının yazarları, edebiyatın kullandığı sinemasal anlatım tekniklerine iltifat etmezler. Sinema ise görselliğin sağladığı imkânları kullanarak kendine özgü bir anlatım dili geliştirir. Zamanla en etkili hikâye anlatma aracı olarak diğer sanatlara üstünlük kurar. Bunun altında, görme duyusunun insanın yaradılışının ayrılmaz bir parçası olması yatmaktadır. Bakmak ve görmek öncelikle içgüdüsel eylemlerdir. Sinemanın gücü ve etkisi de buradan gelir. Buna karşılık, bir alfabe öğrenmek ve bir yazıyı okumak ancak sonradan eğitimle kazanılan becerilerdir. Bu açıdan görsel sanatlar edebi sanatlardan daha avantajlıdır (s. 80).

Gerilim sinemasının ustası Alfred Hitchcock, sinema-edebiyat etkileşimi konusunda tamamen farklı düşüncelere sahiptir. François Truffaut (1987, s. 64), gerçekleştirdikleri uzun söyleşide Hitchcock'a neden *Suç ve Ceza* gibi romanlar yerine popüler romanları uyarlamayı tercih ettiğini sorar. Hitchcock, birinci sınıf edebi eserleri sinemaya uyarlamasının son derece güç olduğunu dile getirir:

Bunu asla yapmayacağım, çünkü *Suç ve Ceza* bir başkasının başarısıdır. Hollywood yönetmenlerinin, edebiyat başyapıtlarını nasıl mahvettiklerine dair çok şey söylenmiştir. Benim, buna asla bir katkı olmayacak! Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak. Bugün size Daphne du Maurier'in *Kuşlar* kitabının öyküsünü anlatamam. Bu kitabı sadece bir kez ve süratle okudum. Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç-dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yanlarını kurcalar ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar'a aday gösterilir. Ben böyle bir şeye gelemem. (Truffaut, 1987, s. 64)

Hitchcock, bu sözlerle birinci sınıf edebiyat eserlerinden sinemaya yapılacak uyarlamalar konusundaki tavrını kesin bir dille ortaya koymuş olur. Hatta Dostoyevski gibi güçlü bir kalemin eserini sinemaya özgü yöntemlerle ifade etmenin, yani kamerayı yazılı sözcüklere tercih etmenin on saate varan bir film yapmayı gerektirdiğini savunur (Truffaut, 1987, s. 64). Hitchcock'a göre, “[b]ir film, bir tiyatro oyunu ya da romanla kıyaslanamaz” (s. 65).

Edebiyatçılar da kendi eserlerinden yapılan uyarlamaların çoğu kez eserin orijinalitesine zarar verdiği kanısındadır. Ünlü romancı Adalet Ağaoğlu (aktaran Sayın, 2005, s. 25-26), edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda “[y]azarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması pek akla gelmiyor” sözleriyle bu konudaki eleştirisini dile getirir. Ne var ki bir sinemacının asıl amacı, orijinal metne sadık bir uyarlama yapmak değil, kaynak metni kullanarak iyi bir film yapmak olmalıdır. Kayaoğlu (2016), özellikle uyarlama söz konusu olduğunda ortaya çıkan eserin, ancak muhtemel yorumlardan biri olarak

görülebileceğine dikkat çeker. Dolayısıyla bir uyarlama, sinemacının orijinal metni nasıl okuduğunun bir ifadesi olarak değerlendirilebilir (s. 48).

Amerikalı romancı Jonathan Allen Lethem, başarılı uyarlamaların genellikle edebiyat eserini özgürce yorumlayan yaratıcıların elinden çıktığını dile getirir:

Ben hiçbir zaman filmlerden korkmadım. Kitaplar değişmezdir, hiçbir film onları etkileyemez. Başarılı adaptasyonların çoğunda hikâyede radikal değişiklikler yapılmıştır. *Bıçak Sırtı (Blade Runner)*, *Sahip Olmak Ya da Olmamak (To Have and Have Not)* gibi. Dolayısıyla kitapla ilgili korumacı davranmak için bir sebep yok. Deneyimlerime dayanarak söylüyorum, kitaba bağlı kalan adaptasyonlarda, film sıkıcı oluyor. (aktaran Sayın, 2005, s. 26)

Bu anlamda bir romanı ya da tiyatro eserini aslına uygun biçimde sinemaya uyarlamaya çalışmak, iyi bir film ortaya koymanın garantisi olarak görülemez. Film, tiyatro ve romanın kendine özgü birtakım dinamikleri vardır. Ancak bir romandan ya da tiyatro oyunundan uyarlama yapan bir sinemacı, kendi yaratıcılığını kullanarak kaynak eserle boy ölçüşebilecek, hatta onu aşabilecek bir yorum getirebilir. Bir uyarlamanın gücü öncelikle sanatçının ortaya koyduğu performansa bağlıdır.

2.2. William Shakespeare ve *Macbeth*

William Shakespeare, insanlığın ortak bilincine kazınan oyunlar yazmış büyük bir yazardır. *Romeo ve Juliet*, *Venedik Taciri*, *Hamlet*, *Othello*, *Kral Lear* ve *Macbeth* gibi oyunlar bizi insan ruhunun karanlık labirentlerinde dolaştırır. Talât Sait Halman (1991, s. 18), *Kahramanlar ve Soytarılar: Shakespeare'in Dünyası* adlı kitabında, Shakespeare'in birçok dilde ve kültürde baş tacı edildiğine dikkat çeker: “İnsanın dünyasıdır bu. Çağları, ulusları, sınırları aşan... Hepimizin duygu ve düşüncelerine seslenen bir dünya. İnsan adlı yaratığın hiçbir yönüne yabancı değildir”. Halman'ın (1991, s. 22) George Bernard Shaw'ın Shakespeare hakkındaki düşüncelerine yaptığı vurgu manidardır: “Shakespeare'den hoşlanmayanlara acırım. O, binlerce düşünürden daha uzun ömürlü olmuştur, daha binlercesinden uzun ömürlü olacaktır”.

Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları tarafından 2002 yılında yayımlanan *Macbeth* çevirisinin editörü Cevza Sevgen, eserin “Giriş” bölümünde Shakespeare'in her çağda yeni yorumlara imkân veren eserlere imza attığını dile getirir (s. 26). Shakespeare'in eserlerinin güncelliğini korumasının önemli nedenlerinden biri de budur. Sevgen, Shakespeare'in otuz sekiz eserinin olduğuna; ancak bu eserlerin ne zaman ve hangi sırayla yazıldığı bilgisinin net olmadığına dikkat çeker. Eserlerin yazıldığı yaklaşık tarihler, Shakespeare'in dil ve üslûbundaki temel özelliklerin yanı sıra diğer yazarların Shakespeare'e yaptığı atıflarla belirlenmektedir. Shakespeare, on yedinci yüzyılda İngiltere'nin en iyi oyun yazarlarından biri olarak nitelendirilmiştir. 1750 sonrasında ise çağları aşır tüm zamanların en iyisi olarak kabul edilmiştir (s. 28-29).

Terry Eagleton (2011), Shakespeare'in eserlerinde tedirgin edici bir ikilemin varlığına dikkat çeker: “Oturtulmuş anlamlar, paylaşılan tanımlar ve dilbilgisi kuralları, iyi düzenlenmiş bir politik durumu hem yansıtırlar hem de onun oluşturulmasına yardımcı olurlar. Ne var ki Shakespeare'in parlak cinaslarının, mecazlarının ve bilmeceyi konuşmalarının sorgulamakla tehdit ettiği şey tam da budur” (s. 9). *Macbeth*, Eagleton'ın gündeme getirdiği ikilemin göze çarptığı eserlerden biridir. Shakespeare'in diğer ünlü tragedya gibi *Macbeth*'i de bugün

hâlâ ilgi çekici kılan, sürekli değişen insanlıkta değişmeyi yakalamış olmasıdır. *Macbeth*, insanoğlunun iktidara talip olması ve gücün insanı zehirlemesi ile ilgili bir oyundur.

Mînâ Urgan (1965), *Macbeth* oyunu üzerine detaylı bir inceleme yapmıştır. Urgan, *Macbeth*'te konu birliğine bağlı kalındığı için oyunun Aristo'nun tarif ettiği klasik tragedya anlayışına uyduğunu ifade eder. Bu oyun, Yunan tragedyalara gibi evrensel bir dram olarak nitelendirilir. Urgan, oyundaki imalardan yola çıkarak eserin 1605'te yazılmaya başlandığı ve ertesi yıl da tamamlandığı tahminini yürütür. Urgan, kesin olmamakla birlikte *Macbeth*'in soylu bir konuk şerefine düzenlenen eğlencelerin bir parçası olarak sarayda oynanmak üzere yazıldığını belirtir. Bu soylu konuk, muhtemelen İngiltere Kraliçesi kız kardeşi Anne'i ziyaret etmek amacıyla 1606 yılında Londra'ya gelen Danimarka Kralı IV. Christian'dır. Shakespeare, *Macbeth*'te, bağlı bulunduğu tiyatro kumpanyasını himaye eden İskoç kökenli İngiltere Kralı I. James'i açıkça öven diyaloglara da yer vermiştir (s. 5).

Urgan (1965), tarihte yaşamış gerçek bir kişilik olan İskoçya Kralı Macbeth hakkında pek fazla bilgi olmadığına ve anlatılanlar arasında da ciddi farklılıklar bulunduğuna dikkat çeker. İskoçyalı Andrew of Wyntoun'ın (1350-1423), *The Orygynale Cronykil* adlı vakayinamesi bunlardan biridir. Bu kaynakta Macbeth'in annesi tabiatüstü güçleri olan bir cadı olarak geçer. Macbeth, onun şeytanla olan dostluğunun meyvesi olarak anlatılır. Şeytan, oğlunun yenilmez bir savaşçı olacağı konusunda bir kehanette bulunur. Macbeth, kendisini büyüten dayısını öldürür ve yengesi ile evlenir. Shakespeare'in asıl kaynağı ise Raphael Holinshed'in (1525-1580) vakayinamesidir. Shakespeare, dramatik yapısı güçlü bir oyun yazabilmek için bu vakayinamedeki bilgileri serbestçe uyarlamıştır. Öncelikle Macbeth'i saltanatı çok kısa süren zalim bir kral olarak karakterize eder. Macbeth'in Lady Macbeth ile birlikte işlediği siyasi cinayeti daha trajik bir hâle getirmek için gerçekte olduğundan farklı, adil ve iyiliksever bir Kral Duncan portresi çizer. Shakespeare'in adeta baştan yarattığı karakter ise Kral I. James'in atası Banquo'dur. Holinshed'in vakayinamesinde Macbeth'in suç ortağı olarak geçen Banquo, Shakespeare'in oyununda vicdanın ve doğruluğun timsali bir karaktere dönüştürülmüştür. Shakespeare, Macbeth ile Banquo'nun cadılarla karşılaşmasını Holinshed'in vakayinamesindeki gibi aktarır. Tragedyadaki olayların gelişiminde kilit bir rol oynayan cadılar, Shakespeare tarafından tabiatüstü varlıklar olarak çizilmiştir. Birçok tiyatro eleştirmeni ve Shakespeare uzmanı, cadıların aslında Macbeth'in bilinçaltındaki kötü emellerin temsilcisi olduğunu; bu yüzden sahnede canlandırılırken yüzlerinin görünmemesi gerektiğini ileri sürmüştür (s. 9-16).

Shakespeare'in (1996) *Macbeth* oyunu, cadıların büyü yaptığı sahne ile başlar. Birinci cadı, diğerlerine bir daha ne zaman buluşacaklarını sorar. İkinci cadı, “[k]arışıklık sona erdiği zaman; cenk kaybedilip kazanıldığı zaman” (s. 5) karşılığını verir. Üçüncü cadı ise “[o] iş gün batmadan olacak” (s. 5) diye yanıtlar. Macbeth'in cadılarla ilk kez karşılaştığı sahnenin başında söylediği “[h]em bu kadar iyi, hem bu kadar kötü bir gün görmedim ben” (s. 9) şeklindeki sözleri oyun boyunca sürecek ikilemin bir göstergesidir. Cadıları karşısında gören Banquo'nun söylediği sözlerde de bu ikilemin izleri vardır: “Bunlar da ne? Böyle kupkuru üstleri başları acayip, yeryüzünün insanlarına hiç benzemiyorlar, ama yine yeryüzündeler! Canlı mısınız?” (s. 9). Macbeth de cadılara “[k]onuşabiliyorsanız söyleyin: nesiniz siz?” (s. 10) diye seslenir. Birinci cadı Macbeth'i Glamis Bey'i, ikincisi Cawdor Bey'i, üçüncüsü ise geleceğin hükümdarı olarak selamlar (s. 10). Cadıların bu kehanetleri ile birlikte pandoranın kutusu açılmış olur.

Eagleton (2011) da cadıları *Macbeth* oyununun esas kahramanları olarak görür. Cadılar, çift anlamlı sözleri ile Macbeth'i kandırırlar. Eagleton'a göre cadılar, bastırılması gereken

tehlikeli bir bilinçdışı öğeyi temsil ederler. İyi ile kötünün sınırlarının bulanıklaştığı yerlerde dolaşırlar. Cadıların sözlerindeki çift anlamlılık dış görünüşlerine de yansımıştır (s. 10). Eagleton (2011), cadıları “androjen”, “çoğul” ve “yarım ağızlı” olarak nitelendirir (s. 10-11). Cadıların varlığı toplumun bekası için ihtiyaç duyulan cinsel ve linguistik normları tehdit etmektedir. Bu anlamda, *Macbeth*'in cadıları istikrarsızlık ve aldanışın alanında bir trajedi yaratırlar (s. 11).

Hamit Çalışkan (1992), “Kralı Öldürmek: Bir Politik Trajedi Olarak *Macbeth*” başlıklı çalışmasında, *Macbeth*'i yalnızca bir trajedi olarak nitelendirmenin oyunun yazılış gerekçelerinin göz ardı edilmesi anlamına geleceğini ifade eder. *Macbeth*; “hırs”, “korku”, “umut” ve “umutsuzluk” gibi duyguları yoğun biçimde yaşayan insanların dünyası üzerinedir. Çalışkan, bu oyunu “politik trajedi” olarak nitelendirir (s. 67). Talât Sait Halman'a (1991, s. 18) göre ise Shakespeare'in oyunlarındaki trajedinin esas kaynakları, tereddüdün yanı sıra aşırı muhteris olmak ya da bile bile yanılığa düşmekle ilgilidir. Bu anlamda “*Macbeth* iktidar açılığının felâketidir” (s. 18).

2.3. Akira Kurosawa Sineması

Japon sinemasının büyük ustası Akira Kurosawa, yaklaşık elli yıllık kariyeri boyunca çok sayıda başyapıtı imza atmıştır. Bunların arasında *Sarhoş Melek* (1948), *Rashômon* (1950), *Budala* (1951), *Yaşamak* (1952), *Yedi Samuray* (1954), *Örümceğin Şatosu* (1957), *Gizli Kale* (1958), *Dodeskaden* (1970), *Dersu Uzala* (1975), *Kagemusha* (1980), *Ran* (1985) ve *Düşler* (1990) gibi birçok film yer almaktadır. Kurosawa, dünya sinemasında çok sayıda başyapıt ortaya çıkaran az sayıdaki ustadan biridir.

Sinema tarihçisi Aldo Tassone (1985), *Akira Kurosawa* adlı eserinde 1948 yılının Kurosawa'nın sinemasında bir dönüm noktası olduğunu ifade eder. Kurosawa (aktaran Tassone, 1985, s. 57), “[s]avaş yıllarında düşündüklerimizi tam bir özgürlükle anlatabilmemiz olanaksızdı. 1945-1947 yılları arasında hiç durmadan gah sağın uzantılarıyla, gah solun ürkeklikleriyle boğuşup durduk; bu arada sansür de atılım yapmamızı önliyordu” sözleriyle bir sinemacı olarak Japonya'da yaşadığı zorlukları dile getirir. Kurosawa, *Sarhoş Melek*'i (1948) sözünü ettiği engellemelere uğramadan gerçekleştirdiği ilk filmi olarak kabul eder (s. 57).

Akira Kurosawa'nın filmografisi, onun bir sinemacı olarak sanatın diğer dalları ile ne kadar ilgili olduğunu kanıtlar. Kurosawa, *Kurbağa Yağı Satıcısı* adlı otobiyografisinde sinema sanatına nasıl yöneldiğini şu sözlerle anlatır:

Resim, edebiyat, tiyatro, müzik ve diğer güzel sanatlarla o kadar doluydum ki, sinema sanatına rahatlıkla adım atabilirdim. Aslında bilgi dağarcığıma attığım bütün bu birikimlere ihtiyaç duyacağım tek dalın sinema olduğunu farkında değildim. Bu ne güzel yazgıydı ki, bu yola çıkabilmek için bu kadar sağlam hazırlamıştı beni diye düşünürüm hep. (Kurosawa, 2006, s. 95)

Kurosawa (2006), sinema sanatına bakışını ise şu sözlerle ifade eder: “Sinema da birçok başka görsel sanata benzer. Sinemanın edebi özellikleri vardır, aynı zamanda tiyatroya yakındır, felsefi yönü de vardır, resim ve heykel sanatına yaklaştığı zamanlar da olur, müziksiz bir sinema da düşünülemez. Ama sinema sonunda, gene sinemadır” (s. 202).

Kurosawa'nın sinema sanatı ve sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktür. Sergio Leone'den Steven Spielberg'e, George Lucas'tan Martin Scorsese'ye kadar birçok sinemacıyı etkilemiş ve onların filmlerine esin kaynağı olmuştur. En ufak detaylarına kadar düşünülmüş güçlü senaryoları, büyük bir titizlikle hazırlanmış setleri, adeta bir ressamın elinden çıktığını düşündürten çekimleri, ustalıklı oyuncu yönetimi ile sinema sanatına damgasını vurmuş ve "imparator" sıfatını hak etmiştir.

Kurosawa (2006, s. 132), uzun yıllar asistanlığını yaptığı Yama-san'ın "[y]önetmen olmak istiyorsan, önce senaryo yazmayı öğrenmelisin" sözünü düstur edinir. Kurosawa'ya göre, "[i]yi bir yönetmen, iyi bir senaryoyla başarılar üretebilir; aynı senaryoyla vasat bir yönetmen, ancak sıradan bir film yapabilir. Fakat kötü bir senaryoyla çok iyi bir yönetmen bile iyi bir film yapamaz" (s. 203). İyi bir senaryoyu bir senfoniye benzeten Kurosawa, Noh tiyatrosunun "jo (giriş), ha (yıkım) ve kyu (telaş)" olarak adlandırılan üç bölümlü yapısının örnek alınabileceğini vurgular (s. 203).

Kurosawa; Shakespeare ve Dostoyevski gibi büyük yazarların eserlerine ilgi duymuş büyük bir sinemacıdır. Aldo Tassone (1985, s. 236), *Akira Kurosawa* adlı çalışmasında Kurosawa'nın 1950'lerin başından itibaren Dostoyevski'nin etkisiyle ahlakçı ve varoluşçu bir arayış içinde olduğunu; *Budala ve Yaşamak* filmlerini bu etkiyle yaptığını söyler. Bu büyük sinemacının büyük yazarlara olan ilgisi sayesinde sinema tarihi *Ran*, *Dodeskaden* ve *Örümceğin Şatosu* gibi başarılar kazanmıştır. *Ran* ve *Örümceğin Şatosu*, Kurosawa'nın Shakespeare'den yaptığı uyarlamalardır. Kurosawa, *Ran*'ı *Kral Lear*; *Örümceğin Şatosu*'nu ise *Macbeth*'ten uyarlamıştır. Usta yönetmen, her iki hikâyeyi Japon kültürüne başarılı bir şekilde adapte etmiştir. Kurosawa (2006, s. 204), iyi bir senaryo yazarı olmak için büyük yazarların roman ve oyunlarının incelikleri kavranana dek defalarca okunması gerektiğini özellikle vurgular. Bu anlamda iyi bir film yönetmeni olmak, öncelikle senaryo konusunda uzman olmayı gerektirir. 1940'larda senaryo yazmaya başlayan Kurosawa, yaratıcılığını büyük yazarların eserlerine borçludur:

Boş bir bellekle hiçbir şey yapmak mümkün değildir. Bunun için, çok genç yaşlarımdan itibaren okuduğum kitaplarla ilgili notlar aldığım bir defterim vardır. Her kitap için kendi düşüncelerimi ve hangi bölümlerin neden beni etkilediklerini yazırım. Bu defterlerden yığınla birikmiştir ve yeni bir senaryo yazacağım zaman onları gözden geçiririm. Bir yerde mutlaka bir başlangıç yapacak bir düşünceye rastlarım. Hatta bazen bir tek satırlık diyaloglar için bile bu defterlerden yararlanırım. Söylemek istediğim şey, yatağınıza uzanıp da öylesine kitap okumayın. (Kurosawa, 2006, s. 204)

Kurosawa'nın büyük yazarları ve eserlerini nasıl değerlendirdiğini gösteren bu sözler, sinema sanatını öğrenmek isteyenler için bir ders niteliğindedir. Stephen Prince (2013), *Savaşçının Kamerası: Akira Kurosawa Sineması* adlı çalışmasında, Kurosawa'nın Dostoyevski, Gorki ve Shakespeare gibi defalarca okuduğu yazarların eserlerini kendi damgasını vurana dek sinemaya uyarlamadığını ifade eder (s. 119). *Örümceğin Şatosu*, Kurosawa'nın bu konudaki yaklaşımının açık bir kanıtıdır.

2.4. Yöntem

Nitel paradigmanın bakış açısıyla yürütülen bu çalışma, Akira Kurosawa'nın *Örümceğin Şatosu* (*Kumonosu-jô*) adıyla gerçekleştirdiği *Macbeth* uyarlamasıyla sınırlandırılmıştır. Bu

uyarlama, William Shakespeare'in *Macbeth* oyununa özgün ve yaratıcı bir yorum getirdiği için amaçlı örneklem kapsamındadır. Çalışmada cevabı aranan sorular şunlardır:

1. Birinci sınıf edebi eserlerden birinci sınıf uyarlamalar yapmak mümkün müdür?
2. Akira Kurosawa, William Shakespeare'in *Macbeth* oyununa nasıl bir yorum getirmiştir?

Akira Kurosawa'nın *Macbeth* uyarlaması, araştırma konusuna uygun materyalin incelenmesini kapsayan ve araştırma problemine bağlı olarak başlıbaşına bir yöntem olarak da kullanılan doküman incelemesi aracılığıyla tematik olarak analiz edilmiştir. Uyarlamanın ana teması, "yerel motiflerle bezeli, karanlık ve lanetli bir hikâye yaratmak" olarak belirlenmiştir. Bu ana tema; sinema-edebiyat etkileşimi, uyarlama, William Shakespeare ve *Macbeth* oyununun yanı sıra Akira Kurosawa sinemasının temel özelliklerini tartışan bir literatür de dikkate alınarak beş alt başlığa bölünmüştür:

1. Ve Kader Ağlarını Örer
2. Kurban Olmamak İçin Katil Olmak
3. Kusursuz Bir Cinayet Planı
4. Acımasız Bir Lider
5. İktidar Hırsının İbretlik Sonu

Bu başlıklar altında yapılan analizlerin geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla uyarlamanın olay örgüsü, ana karakterleri, önemli diyalogları ve filmde seçilen çarpıcı kareler veri olarak kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE TARTIŞMA

3.1. Yerel Motiflerle Bezeli, Karanlık ve Lanetli Bir Hikâye Yaratmak

Akira Kurosawa, William Shakespeare'in *Macbeth* oyununu 1957 yılında *Örümceğin Şatosu* (*Kumonosu-jô*) adıyla sinemaya uyarlar. Film, *Kanlı Taht* (*Throne of Blood*) adıyla da bilinir. Filmin senaryo yazarları; Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryûzô Kikushima ve Akira Kurosawa'dır. Kurosawa, yönetmenlik ve senaryo yazarlığının yanı sıra, Sôjirô Motoki ile birlikte filmin yapımcılığını da üstlenmiştir.

Örümceğin Şatosu, sinema tarihinin en başarılı *Macbeth* uyarlamalarından biridir. Aldo Tassone (1985), Kurosawa'nın, Shakespeare'in Holinshead'in vakayinamesinden yararlanırken benimsediği yaklaşımı *Macbeth*'i uyarlarken aynen uyguladığını ifade eder. Kurosawa, iç savaşlarla sarsılan ve *Macbeth* ile aynı hamuru taşıyan haris tiplerle dolu on altıncı yüzyıl Japonya'sını oyunun orijinalindeki atmosferle benzerlik gösterdiği için seçer. Kurosawa, Shakespeare'in *Macbeth*'ini bir ilham kaynağı olarak kabul ederek kendi ülkesinin hikâyesini anlatmanın cazibesine kapılır (s. 115). *Macbeth*'i Japon toplumunun tarihsel gerçeklerine göre yeniden yazar ve onu *Örümceğin Şatosu*'na yerleştirir. Kaderin ağlarını ören ormanın kötü ruhu, geçit vermeyen Örümcek Ağı Ormanı, yenilmez Örümcek Ağı Kalesi, ibretlik Örümcek Ağı Anıtı, geleneksel Japon tiyatrosu Noh'tan ilham alınarak yaratılmış stilize karakterler ve kendi askerleri tarafından infaz edilen bir lider gibi Japon kültürüne has motiflerle bezenmiş, karanlık ve lanetli bir hikâye yaratır.

3.1.1. Ve Kader Ağlarını Örer

Akira Kurosawa'nın *Macbeth* uyarlaması, geçmişteki acı olaylardan ibret alınması için

dikilen Örümcek Ağı Anıtı'nın sisler içindeki görüntüleri ile başlar. Bu görüntülere koro tarafından seslendirilen bir halk şarkısı eşlik eder. Fondaki bu şarkı, karanlık ve lanetli bir hikâye anlatılacağına göstergesidir. Örümcek Ağı Anıtı'ndan Örümcek Ağı Kalesi'ne geçilir. Bu kale, hikâyenin olay örgüsü içinde filme adını verecek kadar kilit bir önem taşır. Düşmanın Örümcek Ağı Kalesi'ne saldırabilmesi için öncelikle geçit vermeyen sık ağaçlarla kaplı Örümcek Ağı Ormanı'nı aşması gerekir.

Orijinal metin cadıların büyü ritüeli ile başlarken, Kurosawa'nın uyarlamasında habercilerin peşpeşe haber getirdikleri bir sekansla açılış yapılır. Bir haberci; Örümcek Ağı Kalesi'nde oğlu, maiyetindeki komutanlar ve askerleriyle birlikte savaşa hazır hâlde bekleyen Büyük Efendi Tsuzuki'ye kötü haberler getirir. Kuzey Garnizonu kumandanı Fujimaki isyan etmiştir. Fujimaki, orijinal metinde Cawdor Bey'i olarak yer alan karakterdir. Büyük Efendi'nin rakibi Inui de ona destek vermektedir. Dördüncü ve Beşinci Kale isyancı güçler tarafından ateşe verilmiştir. Birinci, İkinci ve Üçüncü Kale ise şiddetli hücumlara karşı direnmektedir. Savaşın aleyhine geliştiğini gören Büyük Efendi, generallerine nasıl bir strateji izlemeleri gerektiğini sorar. Tecrübeli General Noriyasu, karşı saldırıya geçmenin daha fazla asker kaybetmekten başka bir işe yaramayacağını düşünmektedir. Bu nedenle, öncü kuvvetler gönderip düşman güçlerini Örümcek Ağı Ormanı'na çekerek onlara zayıflık verilmeyi ve sonrasında kalede kalıp savunma savaşı yürütmeyi önerir. Büyük Efendi bu stratejiyi mantıklı bulur; ancak kısa bir süre sonra savaşın gidişatı değişir. İkinci haberci; Birinci Kale'nin kumandanı Taketoki Washizu ile İkinci Kale'nin kumandanı Yoshiaki Miki'nin kahramanca direnerek isyancıları geri püskürttüğünü haber verir. Üçüncü haberci; Washizu ve Miki'nin düşmana üstünlük sağladığını, dördüncü haberci ise isyancı Fujimaki'nin yenilgiyi kabul edip barış istediğini haber verir. Ne var ki Büyük Efendi Tsuzuki bu teklifi reddeder. General Noriyasu'ya Fujimaki'nin öldürülmesini emreder. Kurosawa'nın uyarlamasında, orijinal metindeki gibi Cawdor Beyi'ne karşılık gelen Fujimaki'nin infazı gösterilmez. Öte yandan, habercilerin savaşın seyri hakkında haberler getirdikleri bu sekans, *Macbeth*'in orijinalinden önemli ölçüde farklıdır. Orijinal metindeki iki haberci yerine burada dört haberci vardır. *Macbeth*'i temsil eden Washizu ve Banquo'ya karşılık gelen Miki, kaybedilmekte olan savaşın kaderini kahramanlıklarıyla değiştirirler. Büyük Efendi Tsuzuki, Washizu ve Miki'yi bizzat teşekkür etmek için Örümcek Ağı Kalesi'ne çağırır.

Washizu ve Miki, sağanak yağmur altında Örümcek Ağı Ormanı'nda yollarını bulmaya çalışır. İki kahraman, gökyüzünü bile kapatan sık ağaçlarla dolu ormanda yollarını kaybeder. Orijinal metinde *Macbeth* ve Banquo'nun yollarını kaybetmesi gibi bir olay yaşanmaz. Kurosawa'nın uyarlamasında kahramanların ormanda yollarını kaybetmesi, onların kaçınılmaz akıbetine gönderme yapan örtük bir anlam içerir. Washizu ve Miki, önce yollarını sonra da kendi hayatlarının kontrolünü kaybederler. Kurosawa, ormanda yollarını bulmak için at üstünde dörtnala giden Washizu ve Miki'yi iç içe geçmiş ağaç dallarının arasından yaptığı takip çekimleriyle gösterir. Washizu ve Miki, örümcek ağına yakalanmamak için direnen iki sinek gibidir. Daha önce geçtikleri yerden yeniden geçtiklerini fark edince tedirgin olurlar. Washizu, geçtikleri yeri işaretlemek için bir ağacın gövdesine ok atınca ormanda alaycı bir kahkaha yükselir. İkisi de paniğe kapılıp saldırı pozisyonu alır. Miki, sanki hayali bir düşmanla savaşıyor gibi mızrağını ileri doğru savurur; Washizu ise oklarını peşpeşe fırlatır. Bu şekilde dörtnala giderken ormanın ortasında bir kulübeyle karşılaşır. Kulübenin içinde yaşlı bir insan suretine bürünmüş ormanın kötü ruhunu görürler.



Resim 1. Ormanda Çıkrık Çeviren Kötü Ruh

Kötü ruh, bir yandan çıkrıkta ip eğirirken bir yandan da hayatın anlamsızlığına dair bir şarkı mırıldanmaktadır: “İnsanların hayatı anlamsızdır / Tıpkı böceklerin hayatı gibi / Bu çekilen korkunç ahmaklık / İnsan yaşar ancak bir çiçek kadar kısadır ömrü / Kaderini pis kokan vücudu çürüyene kadar kendisi çizer”. Bu şarkının sözleri, oyunun orijinalinde cadıların büyü yaparken söylediği sözlerden çok daha etkileycidir. Hikâyeyi on altıncı yüzyıl Japonya’sına taşıyan Kurosawa, orijinal metindeki üç cadının yerine Japonların kadim animistik dünya görüşünün önemli figürlerinden biri olan ormandaki kötü ruhu ikame etmiştir. Bu yorum, hikâyeyi Japon kültürüne yaklaştıran orijinal bir buluştur. Kötü ruh, tam adıyla hitap ettiği Taketoki Washizu’ya o günden itibaren Kuzey Garnizonu’nun efendisi olacağını söyler. Ayrıca, bir gün Örumcek Ağı Kalesi’nin hükümdarı olacağını da müjdeler. Washizu ile kötü ruh arasındaki konuşma, *Macbeth* oyununun orijinalinden farklı bir seyir izler. Bu kehanetleri duyan Washizu, kötü ruhun kendisi ile dalga geçmemesini söyleyerek öfkelenir. Kötü ruhun verdiği karşılık ilginçtir: “İnsanoğlu çok garip. Kalplerinin derinliklerine bakmaya korkuyorlar”. Washizu, bilinçaltında sakladıkları açığa vurulunca daha da öfkelenip okuna ve yayına sarılır. Miki, Washizu’ya engel olur ve kötü ruha geleceği net olarak görüp görmediğini sorar. Kötü ruh, tam adı ve ünvanıyla hitap ettiği İkinci Kale’nin kumandanı Miki Yoshiaki’nin sorusuna “evet” cevabını verir. Miki’nin bundan böyle Birinci Kale’nin kumandanı olacağını söyler. Onun Washizu’dan hem daha iyi hem daha kötü bir kaderi olduğunu ve bir gün oğlunun Örumcek Ağı Kalesi’nin efendisi olacağını müjdeler. Ormandaki kötü ruhun kehanetleri ile orijinal metindeki cadıların kehanetleri büyük benzerlik gösterir. Kötü ruh, kehanetlerini söyledikten sonra ortadan kaybolur. Washizu ve Miki, kulübenin içine girip kötü ruhun nereye gittiğini araştırırlar. Arkalarını döndüklerinde kulübenin de ortadan kaybolduğunu görürler. Kulübenin yakınında, uzun süre önce öldükleri anlaşılan askerlerin iskeletleri ile karşılaşır. Ölümün kol gezdiği karanlık ve lanetli bir dünyaya ayak basmış olurlar.

Washizu ve Miki, sonunda Örumcek Ağı Ormanı’ndan çıkmayı başarır; ancak kalın sis tabakası ile örtülü bir vadide Örumcek Ağı Kalesi’nin yolunu bir türlü bulamazlar. Dönüp dolaşıp aynı yere gelirler. Sonunda sis tabakası aralanır ve iki kumandan Örumcek Ağı Kalesi’ne ulaşır. Kaleye girmeden önce bir müddet oturup dinlenirler. Kötü ruhun kehanetleri ile dalga geçerler; ancak vücut dillerinden her ikisinin de kehanetlerin gerçekleşmesini arzu ettikleri anlaşılır.

Büyük Efendi Tsuzuki’nin Washizu’yu Kuzey Garnizonu’nun, Miki’yi ise Birinci Kale’nin kumandanı olarak ilan etmesi üzerlerinde bir şok etkisi yaratır. Kötü ruhun diğer kehanetlerinin de gerçekleşebilme ihtimali ikisini de tedirgin etmiştir. Bu yüzden yeni elde

ettikleri makamların sevincini yaşayamazlar. Büyük Efendi tarafından bizzat ödüllendirildikleri hâlde endişeli bir vaziyette Örümcek Ağı Kalesi'ni terk ederler.

Oyunun orijinalinde Örümcek Ağı Kalesi kadar önemli bir mekân yoktur. Kurosawa'nın hayal gücünün ürünü olan bu mekân adeta oyunun karakterlerinden biridir. İnsanoğlunun iktidarı elde etme arzusunun bir metaforu olarak öne çıkar. Nitekim Russell Jackson (2007, s. 23), Akira Kurosawa'nın *Macbeth* yorumunu "realistik olmaktan çok sembolik" olarak nitelendirir. Örümcek Ağı Ormanı'nda kötü ruhun kehanetlerini öğrenen Washizu ve Miki için kader ağlarını örer.

3.1.2. Kurban Olmamak İçin Katil Olmak

Kuzey Garnizonu kumandanı olan Taketoki Washizu, maiyetindekiler tarafından sevilen ve saygı gösterilen bir liderdir. Kurosawa'nın uyarlamasında Lady Macbeth'i temsil eden Asaji Washizu, hikâyeye orijinal oyuna göre daha geç dahil olur. Macbeth, oyunun orijinalinde Lady Macbeth'e bir mektup yazarak cadıların kehanetlerinden bahseder. Kurosawa'nın uyarlamasında böyle bir sahne yoktur. Asaji, Washizu'nun Kuzey Garnizonu'na tayininden sonra ilk kez karşımıza çıkar. Aralarındaki konuşmadan Washizu'nun Asaji'ye ormandaki kötü ruhun kehanetlerinden bahsetmiş olduğu anlaşılır. Washizu ile Asaji geleceklerini belirleyecek kritik bir kararın eşiğindedirler. Washizu çok tedirgindir. Büyük Efendi'ye bağlı kalacağımı söyler. Asaji artık bunun mümkün olmadığını dile getirir. Asaji'nin Washizu'yu ikna etmek için kullandığı argüman, Kurosawa'nın oyunun orijinal metninden ilham alarak geliştirdiği etkileyici bir buluştur. Asaji, Miki'nin Büyük Efendi'yi kötü ruhun kehanetlerinden haberdar etmesi durumunda hayatlarının tehlikeye gireceğini ileri sürer. Böyle bir ihtimal bile Washizu'nun ortadan kaldırılması için yeterlidir. Nitekim film, Washizu'nun yerini aldığı Fujimaki'nin Büyük Efendi'ye isyanı ile açılmıştır. Büyük Efendi'nin kehanetleri öğrenmesi, olayın tanığı olan Miki'nin çıkarlarına da uygundur. Washizu'nun muhtemel ihaneti Büyük Efendi'yi harekete geçirmek için yeterli olacaktır. Asaji'ye göre, Washizu kendini korumak için bu siyasi cinayeti işlemeye mecburdur. Ya hiçbir inisiyatif almadan Büyük Efendi Tsuzuki'nin onu öldürmesini bekleyecek ya da harekete geçip Büyük Efendi'yi öldürecektir. Asaji'nin ileri sürdüğü bu argüman oyunun orijinal metninde yoktur. Kurosawa, burada Shakespeare'i aşan bir yorum getirmiştir. Washizu'ya işleyeceği cinayet için güçlü bir motivasyon verilmiş olur. *Macbeth* oyununun orijinalinde Miki'nin muhtemel ihanetinin altı çizilmemiştir. Orijinal metinde Lady Macbeth, kocasını iktidar hırsı ve erkeklik gururu üzerine oynayarak ikna etmeye çalışır.

Washizu, Asaji'nin ikna çabalarına direnir. Büyük Efendi'ye ihanet etmeyi vatan hainliği ile bir tutar. Asaji, Tsuzuki'nin önceki Büyük Efendi'yi öldürdüğünü hatırlatır. Washizu, Tsuzuki'nin Büyük Efendi ondan şüphelendiği için cinayeti işlediğini söyler. Washizu, Asaji'ye verdiği cevapla aslında kendi argümanını çürütür. Büyük Efendi'nin kendisine güvendiğini ileri sürerek Asaji'ye karşı çıkar. Asaji, Büyük Efendi'nin Washizu'nun kalbinin derinliklerini bilmediğini dile getirir. Washizu, kalbinin derinliklerinde hiçbir şey olmadığını söyleyince, Asaji ilk kez gülümser ve bunun bir yalan olduğunu ifade eder. Asaji'nin bu plandaki ürkütücü yüz ifadesi, ormandaki kötü ruhu hatırlatır.



Resim 2. Asaji'nin Washizu'ya Bakışı

Asaji karakteri, Noh tiyarosundan ilham alınarak yeniden yorumlanmış stilize bir Lady Macbeth'tir. Kurosawa (aktaran Prince, 2013), kendisiyle yapılan bir röportajda oyunculara onların rollerine en yakın Noh maskesinin fotoğrafını gösterdiğini anlatır. Oyunculardan “maskenin oynayacağı bir rol” performansı bekler (s. 133). Burada Batı'daki sahne sanatlarından tamamen farklı bir yaklaşım söz konusudur. Karakterler, iç çatışmalarını yüzlerine bir maske gibi taktıkları stilize yüz ifadeleriyle aktarırlar. Bu yüzden Shakespeare'in *Macbeth* oyunundaki monolog tekniğine yer verilmez. Söz konusu stilizasyon, Asaji'de ön plana çıkmış olsa da Washizu karakteri de dışavurumcu bir stilizasyonla kendini ifade eder.

Washizu, Büyük Efendi'ye güvendiğini ve Kuzey Garnizonu'nun kumandanı olmaktan mutlu olduğunu tekrar eder. Asaji, Washizu'nun direncini kırmak için Miki'nin kötü ruhun kenanetlerinden Büyük Efendi'ye bahsetme ihtimalini yeniden gündeme getirir. Washizu, Miki'nin çocukluk arkadaşı olduğunu ve ona ihanet etmeyeceğini söyler. Asaji'nin Washizu'ya verdiği cevap, onaltıncı yüzyıl Japonya'sının gerçeğini özetlemekle kalmaz, Washizu'yu da yeniden kararsızlığa sürükler: “Bu dünyada kendi çıkarı için aileler çocuklarını, çocuklar ailelerini öldürür. Bu yozlaşmış devirde, ölmek için öldürmen şart”.

Bir haberci, Washizu ile Asaji bu kritik konuşmayı yaptıkları sırada, Büyük Efendi Tsuzuki'nin yanında bir grup askerle birlikte Kuzey Garnizonu'na yaklaştığını haber verir. Washizu, Asaji'nin şüphelerinin doğru çıktığını zannederek paniğe kapılır. Askerlerini alarm durumuna geçirir. Bu esnada gelen başka bir haberci, Tsuzuki'nin gelişinin resmi bir ziyaret olmadığını bildirir. Avlanmak için yakınlarda bulunan Büyük Efendi, Kuzey Garnizonu'nun kumandanı Washizu'yu ziyaret etmek istemiştir. Kurosawa, burada oyunun orijinalinden tamamen farklı bir yorum getirir. Büyük Efendi'nin ava çıkma bahanesiyle Washizu'yu ortadan kaldırmayı planladığına dair bir şüphe yaratılır. Büyük Efendi'nin huzuruna çıkan Washizu ile Asaji, bizzat onun ağzından gerçeği öğrenirler. Tsuzuki, avın bir bahane olduğunu; asıl amacının Fujimaki'yi destekleyen Inui'ye saldırmak olduğunu söyler. Bu amaçla sınıra bir yığınak yapmayı ve Kuzey Garnizonu'ndan yöneteceği bir askeri harekât düzenlemeyi istemektedir. Büyük Efendi, Washizu'yu öncü birliğin, Miki'yi ise Örumcek Ağı Kalesi'nin kumandanı olarak görevlendirir.

Washizu, başbaşa kaldıklarında Asaji'ye şüphelerinin yersiz olduğunu söyler. Ne var ki Asaji durumu farklı bir şekilde yorumlamaktadır. Büyük Efendi, Washizu'yu öncü birliğin kumandanı yapmakla aslında düşmandan gelecek her türlü tehlikeye açık hâle getirmiştir. Asaji'ye göre, Büyük Efendi kendisine bir tehdit olarak gördüğü Washizu'yu tehlikenin

ortasına atarken, asıl güvendiği kişi olan Miki'yi Örümcek Ağı Kalesi'ni korumakla görevlendirir. Asaji, Washizu'nun Büyük Efendi'ye olan güvenini şu sözlerle yıkar: "Sen son nefesini verirken Miki kalenin tepesinden seni izleyip gülecek".

Büyük Efendi, Washizu ve Asaji'nin yatak odasında ağırlanır. Hizmetçiler, karı-koca için Kuzey Garnizonu'nun isyancı kumandanı Fujimaki'nin infaz edildiği mühürlenmiş odayı hazırlar. Fujimaki'nin yerdeki ve duvardaki kanı ibret olsun diye temizlenmemiştir. Kurosawa, bu kan lekeleriyle iktidar için cinayet işlemekten çekinmeyen habis ruhların akıbetini etkili bir şekilde görselleştirir. Ayrıca, önceki hainle şimdiki hainin aynı odada kalması, sonunda aynı kaderi paylaşacaklarına dair güçlü bir mesajdır. Asaji, Washizu'yu ikna çabalarını ısrarla sürdürür. Bekledikleri fırsatın ayaklarına geldiğini ve bu geceyi iyi değerlendirmeleri gerektiğini söyler. Washizu, odada kafesteki bir aslan gibi dolaşıp durarak karısının söylediklerine kulak verir. Büyük bir iç hesaplaşma hâlinde olduğu anlaşılmaktadır. Asaji, onu cinayeti işlemeye ikna etmek için elindeki tüm kozları oynar. Büyük Efendi'nin güya Washizu'ya güvendiği hâlde kendisini koruyacak nöbetçileri General Noriyasu'nun adamları arasından seçmiş olmasının büyük bir şans olduğunu; bu sayede cinayeti onların üzerine yıkabileceklerini söyler. Asaji'nin bu yoğun ikna çabaları sonunda meyvesini verir. Washizu, cinayeti işlemeyi sessizce kabullenir.

Kurosawa'nın uyarlamasındaki ısrarlı ikna süreci, orijinal metne göre çok daha rasyonel nedenlere dayandırılmıştır. İşlenecek siyasi cinayete can korkusunun da karışmış olması, yapılan eylemi bir ölçüde meşrulaştırır. Washizu, kurban olmamak için katil olmaya mecbur kalır. Bu yaklaşım, feodal Avrupa'nın değerleriyle dönemin Japonya'sı arasındaki kültürel farklılıkların bir yansımasıdır.

3.1.3. Kusursuz Bir Cinayet Planı

Asaji, kafasında kurduğu cinayet planını Washizu'ya anlatır. Önce içine uyku ilacı karıştırılmış sakeyi nöbetçi askerlere içireceklerdir. Washizu, onlar uyuduktan sonra Büyük Efendi'yi öldüreceklerdir. Nöbetçi askerler Noriyasu'nun adamları olduğu için suçu yaşlı generalin üzerine atacaktırlar. Kurosawa'nın uyarlamasında cinayet daha ayrıntılı bir şekilde planlanmış; suçun kimin üzerine atılacağı en başta düşünülmüştür. Oyunun orijinalinde ise, cinayetten sonra Kral Duncan'ın oğulları Malcolm ve Donalbain can korkusuyla kaçınca, bu fırsatı değerlendiren Macbeth suçu onların üzerine yıkar.

Asaji, hiç vakit kaybetmeden harekete geçer. Odanın tahta zemininde tıpkı bir yılan gibi usul usul ilerler. Kimonosunun eteklerinin sürtünmesiyle çıkan rahatsız edici ses, işlenecek cinayetin dehşetini hissettiren minimalist bir estetiğin yansımasıdır. Asaji'nin görüldüğü hemen her sahnede bu rahatsız edici ses duyulur. Odanın kapısını açıp karanlığın içinde kaybolan Asaji, kısa bir süre sonra elinde sake testisiyle geri gelir. Bir sonraki sahnede Büyük Efendi'yi koruyan askerlerin derin bir uykuya daldıkları görülür. Asaji, planın sorunsuz işlemesi için askerlerin durumunu kontrol eder. Washizu, bu sırada Fujimaki'nin infaz edildiği odada tedirgin bir şekilde Asaji'yi beklemektedir. Fondaki flüt sesi sahnedeki gerilimi had safhaya çıkarır. Asaji'nin kimonosunun sesi yeniden duyulur. Asaji, uyayan nöbetçilerden birine ait olduğu anlaşılan mızrağı cinayet silahı olarak Washizu'ya teslim eder. Washizu, Asaji'nin elindeki mızrağı alır. Gecenin bir yarısında duyulan yırtıcı bir kuşun sesi Washizu'yu iyice tedirgin eder. Kurosawa, bu sahnede Washizu'nun yaşadığı gerilimi film boyunca ender olarak kullanılan bir yakın plan çekimle gösterir.



Resim 3. Washizu'nun Tedirginliği

Washizu, elinde mızrakla kararlı bir şekilde odayı terk eder. Asaji, Büyük Efendi'yi öldürmeye giden Washizu'yu beklerken Fujimaki'nin kan lekelerinden rahatsız olur. Asaji'nin ilk kez soğukkanlılığını yitirdiği görülür. Bu sırada Washizu, elinde cinayet silahıyla nefes nefese odaya geri döner. Cinayetin nasıl işlendiği gösterilmez. Bu yaklaşım orijinal metinle örtüşür. Washizu, henüz olayın şokunu atlatamamıştır. Kanlı ellerle yere çömelir. Asaji, cinayet aletini Washizu'nun elinden almaya çalışır. Ne var ki Washizu, avına pençelerini geçirmiş bir aslan gibi mızrağı sımsıkı kavramıştır. Asaji, Washizu'nun ellerini güçlükle çözerek mızrağı kurtarır. Hiç vakit kaybetmeden cinayet mahalline götürür. Bu sahnede Kurosawa'nın *Macbeth* oyununa farklı bir yorum kattığı görülür. Oyunun orijinal metninde yer alan *Macbeth*'in cinayet öncesinde gördüğü kanlı hançer halüsinasyonuna bu uyarlamada yer verilmemiştir. Washizu ile Asaji, cinayet sonrasında tek kelime etmezler. Shakespeare'in (1996) *Macbeth* oyununda yer verdiği ““Tanrı bizi korusun!” dedikleri vakit ‘Amin!’ diyemedim” (s. 29), “Artık uyumayın, *Macbeth* uykuyu öldürüyor!” (s. 29), “Bu eller ne böyle? Ah, gözlerimi oyuyorlar. Acaba bütün okyanusların suyu elimi bu kandan temizler mi?” (s. 30) gibi önemli diyaloglar Kurosawa'nın uyarlamasında yer almaz. Kurosawa, *Örümceğin Şatosu*'nda *Macbeth*'in orijinal metnindeki şiirsel diyalogları kullanmak yerine hikâyeyi görsel bir dille anlatmayı tercih etmiştir.

Asaji, mızrağı nöbetçi askerlerden birinin eline tutuşturup Washizu'nun yanına döner. Önce kanlı ellerini yıkayıp temizler. Washizu'nun olayın şokunu hâlâ atlatamadığını görünce cinayet sonrasında da kontrolü ele alır. Kalenin kapılarını açıp “İmdat!” diye bağırmaya başlar. Asaji, orijinal metindeki *Lady Macbeth*'ten daha güçlü bir karakter olarak karşımıza çıkar. Asaji'nin imdat çağrısıyla kendine gelen Washizu, askerlerini alarma geçirir. O sırada nöbetçi askerlerden biri uyanır. Washizu, kılıcını çekip onu öldürür.

3.1.4. Acımasız Bir Lider

Örümceğin Şatosu'nda cinayetten sonra yaşananlar oyunun orijinal metninden tamamen farklıdır. *Macbeth*'in Banquo ve oğlu Fleance'la cinayet öncesinde karşılaşmış ve konuştuğu sahne Kurosawa'nın uyarlamasında yer almaz. Cinayetten sonra *Macduff* ve yanındakiler tarafından kale kapısının ısrarla vurulması, kapıcının birtakım komik laflar ederek kapıyı açması, *Macbeth*'in henüz uyanmış gibi davranarak *Macduff*'ı Kral Duncan'ın odasına göndermesi, *Macduff*'in Duncan'ın ölüsüyle karşılaşması ve sonrasında yaşanan infial sırasında Duncan'ın oğulları Malcolm ve Donalbain'in firar etmesi Kurosawa'nın uyarlamasında olay örgüsünden tamamen çıkarılmıştır.

Örümceğin Şatosu'nda Büyük Efendi'nin öldürülmesinden sonra ortalık karışır. Noriyasu, babasının intikamını almak isteyen Prens'i sakinleştirip oradan uzaklaştırır. Bu sırada Washizu, cinayetle sorumlu tuttuğu Noriyasu'nun peşine düşer. Washizu ve adamları Örümcek Ağı Ormanı'nda yollarını şaşırınca, Noriyasu ve Prens onlardan önce Örümcek Ağı Kalesi'ne ulaşır. Ancak Miki onları içeri almaz; kaleden üzerlerine ok yağdırır. Noriyasu ve Prens, Miki'nin kendilerini kabul etmeyeceğini anlayınca atlarını dörtümla sürerek uzaklaşır. Washizu, onları takip etmek isteyen adamlarına engel olur; Noriyasu ve Prens'in kaçmalarına göz yumar. Bu sekans, oyunun orijinalinde yer almaz; Kurosawa'nın hikâyeye eklediği bir bölümdür.

Asaji, olayların en karışık olduğu zamanda da Washizu'ya akıl hocalığı yapmaya devam eder. Örümcek Ağı Kalesi önünde adamlarıyla birlikte olup bitenleri izleyen Washizu'ya bir haberci gönderir. Eğer Miki Örümcek Ağı Kalesi'nin kapılarını açmazsa Büyük Efendi'nin tabutuyla birlikte kaleye yürümelerini söyler. Washizu, karısı Asaji'nin dediğini yapar. Washizu ve askerleri, Büyük Efendi'nin tabutu ile kaleye yaklaşırlar. Örümcek Ağı Kalesi'nin kapıları açılır. Miki gelenleri kapıda karşılar. Washizu ve Miki kısa bir süre sessizce bakışırlar. Miki, olup biten her şeyin farkında olduğunu Washizu'ya hissettirir; ama yine de Washizu'nun yanında olmayı seçer. Washizu ve Miki, cenaze kortejinin başında at sürerek yas tutan kalabalığın arasından geçerler. Washizu, artık Örümcek Ağı Kalesi'nin Büyük Efendisi'dir. Bu sekans da bir önceki sekans gibi orijinal metinde yer almaz. Asaji'nin Washizu'ya Örümcek Ağı Kalesi'ne girebilmek için Büyük Efendi'nin tabutunu kullanmayı öğütlemesi Kurosawa'nın uyarlamasındaki zekice buluşlardan biridir.

Washizu ve Asaji'nin çocukları yoktur. Washizu, Örümcek Ağı Kalesi'nin Büyük Efendisi'ni öldükten sonra Miki'nin oğlunu veliaht tayin eder. İktidarı ele geçirmek için bir cinayet işlemiş olan Washizu'nun bu hamlesi, aslında Miki'nin desteğini kazanmak için yapılmış siyasi bir manevradır. Washizu, büyük siyasi hırsları olmakla birlikte çalkantılı bir dönemde hayatta kalmaya çalışan acımasız bir lider olarak karakterize edilmiştir. Oyunun orijinalinde Macbeth'in Banquo'nun oğlu Fleance'ı veliaht tayin etmesi söz konusu değildir. Macbeth, tahta geçer geçmez iktidarına bir tehdit olarak gördüğü baba-oğuldan kurtulmaya çalışır. Kurosawa'nın uyarlamasında ise Washizu, başlangıçta Miki ve oğlunu kazanmaya çalışır. Ne var ki Asaji'nin hamile olduğunu öğrendikten sonra durum değişir. Washizu'nun Miki ve oğlunu öldürtmesinin arkasında oyunun orijinal metnine göre daha makul nedenler olduğu ileri sürülebilir. Aynı durum Büyük Efendi'nin öldürülmesinde de geçerlidir. Washizu'yu bütün bu cinayetleri işlemeye sevk eden sadece iktidar hırsı değil, aynı zamanda kendini koruma refleksidir.

Asaji, Washizu'nun Miki'nin oğlunu veliaht tayin etmesine karşı çıkar. Washizu, zeki bir stratejist ve cesur bir asker olan Miki'nin dostluğunu kazanmanın kendileri için hayati bir önem taşıdığını söyleyerek yaptığı hamleyi savunur. Asaji'den, akşam verilecek ziyafette Miki ve oğlunu en güzel şekilde ağırlamasını ister. Asaji'nin verdiği karşılık çok çarpıcıdır: "Bu elleri Miki'nin oğlunun hatırı için lekelemedim ben!". Washizu, ikisinin de kısır olduğunu, iktidarı bir gün başkasına devretmek zorunda kalacaklarını ve kehanetin de bu yönde olduğunu söyler. Washizu'nun Miki'nin oğlunu veliaht tayin etmesinin arkasındaki nedenleri açıklaması ve Asaji'nin buna karşı çıkması orijinal metinde yer almaz. Bu sahnedeki en büyük buluş, Asaji'nin hamile olduğunu açıklamasıdır. Oyuna getirilen bu yorum, karakterlerin eylemlerine rasyonel bir neden bulma çabasının ürünüdür. Karısının hamile olduğunu öğrenen Washizu'nun kararı değişir. Cinayetler için orijinal metinde yer almayan insani bir neden bulunmuştur. Washizu, artık bir varisi olduğu için Miki'yi ve oğlunu öldürmeye karar verir. Bu bahane, işlenen cinayeti siyasileştirir.

Asaji'nin Washizu'ya hamile olduğunu açıkladığı sahneden sonra Kuzey Garnizonu'nun avlusunda çalgınca koşturan bir atın görüntüsüne geçilir. Bu sahne, olayların artık kontrolden çıktığını sembolik bir dille anlatır. Seyislerin yoğun çabalarına rağmen bir türlü sakinleşmeyen bu atın sahibi Miki'dir. Miki'nin oğlu bunun bir uğursuzluk işareti olduğunu, Washizu'nun ziyafetine katılmamaları gerektiğini söyler. Miki bunu saçma bulur. Washizu tarafından veliyaht tayin edilmesinin büyük bir talih olduğunu ileri sürerek oğlunu ikna eder. Bu sırada Miki'nin atının biraz sakinleştiği görülür. Gece çökünce Miki'nin oğlunun endişelerinin yersiz olmadığı anlaşılır. Gündüz vakti seyislerin bir türlü sakinleştiremediği at, geceleyin Kuzey Garnizonu'na tek başına döner. Böylelikle Miki'nin akıbeti belli olur. Bu sekans da oyunun orijinal metninde yer almaz; tamamen Kurosawa'nın hikâyeye kattığı bir bölümdür.

Washizu'nun verdiği ziyafet yaşlı bir askerin dans gösterisiyle başlar. Miki ve oğlu için ayrılan yerin boş olduğu görülür. Bütün yüzler asık, ortam gergindir. Dans eden yaşlı asker, Washizu'nun iktidarı ele geçirme sürecine benzeyen bir hikâyeye anlatmaya başlar. Washizu ve Asaji, bu hikâyeden rahatsız olurlar. Washizu, gösteriyi sert bir dille yarıda keser. Miki ve oğlunun akıbetini merak ekmektedir. Sake üstüne sake içer. Birdenbire Miki'nin hayaletini görür ve paniğe kapılır. Ayağa fırlayıp etrafta koşuşturmaya başlar. Asaji araya girip onu sakinleştirmeye çalışır. Konuklara Washizu'nun çok içtiği için böyle davrandığını söyleyerek durumu kurtarmak ister. Washizu sakinleşip yerine oturur. Asaji, ziyafetin kaldığı yerden devam etmesi için havayı yumuşatmaya çalışır. Washizu, Miki'nin hayaletini yeniden görünce işler çığırından çıkar. Sinir krizi geçirir. Kılıcını çekip Miki'nin hayaletine saldırır. Konuklar, boşluğa kılıç savuran Washizu'yu büyük bir şaşkınlıkla izler. Asaji, duruma müdahale ederek konuklara kibar bir dille gitmelerini söyler. Başbaşa kaldıklarında Washizu'yu usul usul azarlar: "Ne güzel. Bir ulusa hükmetmek istiyorsun fakat bir hayaletten korkuyorsun". O sırada Miki'yi öldüren katil içeri girmiştir. Elinde Miki'nin beyaz bir beze sarılı kesik başını taşımaktadır.



Resim 4. Miki'nin Kesik Başını Getiren Katil

Katil, Miki'yi öldürdüğünü ama oğlunun yaralı hâlde kaçtığını söyler. Adamın beceriksizliğine sinirlenen Asaji odayı terk eder. Washizu, geride bir şahit bırakmamak için katili öldürür. İşlediği cinayetlere bir yenisini daha ekler. Bu sekans da oyunun orijinalinden büyük ölçüde farklıdır. Orijinal metinde Macbeth; Banquo ve Fleance'ı ziyafete bizzat davet eder. Kurosawa'nın uyarlamasında ise, Miki ve oğlunun ziyafete davet edildikleri aralarındaki konuşmadan anlaşılır. Orijinal metinde Macbeth; Banquo ve Fleance'ı öldürtmeyi planlandığı iki katille ziyafet öncesinde görüşür. *Macbeth*'te bu iki katile, olaydan hemen önce kimliği belirsiz bir üçüncü katil daha katılır. Karanlıkta pusu kurup Banquo ve

Fleance'a saldırırlar. Orijinal metindeki katiller, ziyafet devam ettiği sırada gelip Macbeth'i durumdan haberdar ederler. Kurosawa'nın uyarılmasında ise sadece bir katil vardır. Miki ve oğlunun saldırıya uğradıkları sahne gösterilmez ve katil ziyafet bittikten sonra gelip olanları anlatır. Orijinal metinde Lady Macbeth'in Banquo ve Fleance'a düzenlenen komplodan haberi yoktur. Kurosawa'da ise her şey Asaji'nin bilgisi dahilinde gerçekleşir. Büyük Efendi'de olduğu gibi, Miki'nin öldürülmesinde de Washizu'nun azmettiricisi Asaji'dir. Washizu, Büyük Efendi'nin yerine geçtikten sonra acımasız bir lider hâline gelir. İktidarını sağlamlaştırmak için peşpeşe cinayetler işler. İşlediği her cinayette kaçınılmaz sona biraz daha yaklaşır.

3.1.5. İktidar Hırsının İbretlik Sonu

Cinayetler sonrasında maiyetindekilerin Washizu'ya olan güveni sarsılmıştır. Kurosawa, bunu Örumcek Ağı Kalesi'ndeki bir grup askerin kendi aralarında yaptığı konuşmalarla aktarır. Noriyasu, Prens ve Miki'nin oğlu, isyancı Fujimaki'ye destek veren Inui'ye sığınmıştır. Sahnenin başında esen sert rüzgârların yaklaşan savaşın habercisi olduğu anlaşılır. Kurosawa, oyunun orijinalinde Macbeth'in gerçek yüzünü gören soylular arasında geçen alaycı konuşmaları, sıradan askerlerin yaptığı dedikodulara dönüştürmüştür.

Kurosawa, bir sonraki sahnede yine orijinal bir buluşla karşımıza çıkar. Asaji, ölü bir bebek dünyaya getirmiştir. Üstelik bu ölü bebeği birkaç gündür rahminde taşıdığı için Asaji'nin sağlığı da bozulmuştur. Bebeğin ölü doğması, Asaji'nin bozulan ruh sağlığı için de güçlü bir gerekçe oluşturur. Bu ölü bebek, Washizu ve Asaji'nin akim kalan iktidar hırslarının bir sembolü olarak da görülebilir. Asaji'nin durumu hakkında Washizu'yu haberdar eden yaşlı nedime derin bir keder içindedir. Washizu'nun Asaji'yi düşkün hâlde görmemesi için elinden geleni yapar. Kötü haberler Washizu'nun moralini fena halde bozmuştur. Washizu, yaptıklarından dolayı büyük bir pişmanlık duymaktadır. Sinir krizi geçirir. Kendine "aptal" diye hakaret eder. Bu pişmanlık sahnesi oyunun orijinalinde yer almaz; tamamen Kurosawa'nın hayalgücünün bir ürünüdür. Washizu'nun aldığı kötü haberler bunlarla da sınırlı kalmaz. Bir haberci, Inui'nin Noriyasu, Prens ve Miki'nin oğluyla birlikte sınırı geçip Birinci Kale'ye doğru ilerlediğini haber verir. Sonraki haberciler, İkinci ve Üçüncü Kale'nin de düştüğünü, durumun daha da kötüleştiğini bildirirler. Savaş konseyini toplayan Washizu, emrindeki komutanlardan hiçbir tavsiye gelmeyince sinirlenir. İçinde bulunduğu zor durumdan bir çıkış yolu arar. O sırada başlayan yağmur ve gök gürültüsü ona ormandaki kötü ruhu hatırlatır. Hemen atına atlayan Washizu, sağanak yağmur altında Örumcek Ağı Ormanı'na ulaşır. Ormandaki kötü ruha seslenir. Kötü ruh, Washizu'nun çağrısını karşılıksız bırakmaz. Washizu, ona yaklaşan savaşın akıbetini sorar. "Örumcek Ağı Ormanı'ndaki Ağaçlar, Örumcek Ağı Kalesi'ne yürümedikçe savaşı kaybetmeyeceksin" cevabını alır. Washizu, bunu asla yenilmeyeceği şeklinde yorumlar. Kötü ruh, Washizu'ya kötülüğün zirvesine ulaşmak istiyorsa kanlı yolu seçmesini önerir. Washizu; Noriyasu, Prens ve Miki'nin oğlunu öldürmeye yemin eder. Kötü ruh, "[e]ğer cesetlerden bir dağ oluşturacaksan doruğunu yapabildiğin kadar yüksekte tut" diyerek Washizu'yu kışkırtır. Çabası karşılıksız kalmaz. Washizu "[b]u beyazlaşmış kemiklerin üzerine taze cesetlerden bir dağ yapacağı[nı]" ve "kan seli[nin] bu ormanı kıpkırmızı edece[ğini]" söyler. Washizu, sahnenin sonunda hırstan deliye dönmüş bir hâdedir.

Macbeth, oyunun orijinal metninde yeni kehanetleri öğrenmek için cadılarla ikinci kez buluşur. Cadılar, ona hem Macduff'tan sakınmasını hem de acımasız ve pervasız olmasını öğütler. Kadından doğmuş hiçbir erkeğin onu yenemeyeceğini söyleyerek kafasını büsbütün

kariştirirler. Cadıların bir sonraki kehanetleri daha da ilginçtir. Birnam Ormanı Dunsinane Tepesi'ne gelmediği sürece korkmasına gerek yoktur.

Kurosawa, radikal bir kararla hem Macduff karakterini hem de kadından doğmuş hiçbir erkeğin Macbeth'i yenemeyeceğine dair kehaneti uyarlamasına dahil etmemiştir. Usta yönetmen, ikincil öneme sahip karakterleri arka plana itmiş, başkarakterleri ise ön plana çıkarmıştır (Tassone, 1985, s. 112). Dolayısıyla oyunun orijinalindeki en dramatik sahnelerden biri olan Macduff'ın ailesinin katledilmesi de *Örümceğin Şatosu*'nda yer almaz. Bu yorum, Washizu'nun eylemlerinin arkasında içgüdüsel bir şiddetten çok planlanmış siyasi bir stratejinin var olduğunu gösterir.

Kurosawa'nın uyarlamasında sadece ormanın tepeye yürümesiyle ilgili kehanet yer alır. Ormandaki kötü ruh, kehanetlerini açıklarken farklı kılıklara bürünerek Washizu'nun içindeki iktidar hırsını körükler. Düşmanlarına karşı acımasız ve zalim olmasını öğütler. Kötü ruhun şiddet vurgusu cadılarınkinden daha güçlüdür.



Resim 5. Savaşçı Kılığındaki Kötü Ruh

Noriyasu ile Prens, emrindeki kuvvetlerle birlikte Örümcek Ağı Ormanı'ndan geçip kaleyi kuşatır. Kurosawa'nın uyarlamasında, Örümcek Ağı Kalesi'ndeki askerler kuşatma öncesinde kaleyi terk etmezler. Orijinal metinde ise, kuşatma öncesinde Macbeth'in sağkolu Seyton dışında herkes kaleyi terk eder. Washizu, kaleyi kuşatmak üzere gelen orduyu görür. Tedirginliğini bastırmak için zorlama kahkahalarla güler. Kendinden emin bir diktatör edasıyla kalenin iç avlusunda toplanan askerlere hitap eder. Ormandaki kötü ruhun gerçekleşen kehanetlerinden bahsederek onların güvenini kazanmaya çalışır. O gün kötü ruhla yeniden görüştüğünü; Örümcek Ağı Ormanı, Örümcek Ağı Şatosu'na yürümedikçe mağlup edilemeyeceğini ilan eder. Washizu, askerleri kendi yanına çekmeyi başarır; ama komutanları ikna edemez. Oyunun orijinalinde böyle bir konuşma yer almaz. Bu sahne, seyirciyi hikâyenin sonuna hazırlar. Askerlerin Washizu'ya olan inançlarını kaybetmeleri için kötü ruhun kehanetlerinden haberdar olmaları gerekir. Nitekim filmin finalinde Washizu'yu cezalandıranlar bizzat kendi askerleri olacaktır.

Bir sonraki sahnede ormandan gelen balta sesleri duyulur. Kötü ruhun kehanetlerinden sonra kendine güveni artan Washizu, komutanlarıyla sake içip savaşın stratejisini konuşurken birdenbire ortalığı kanat sesleri kaplar. Kaleyi kuşatan askerler, kamuflaj amacıyla Örümcek Ağı Ormanı'ndaki ağaçların bir kısmını kesince, yuvasız kalan yüzlerce kuş kaleye doluşur. Washizu'nun emrindeki yaşlı komutan bunun bir uğursuzluk işareti olduğunu söyler. Washizu ise tam tersine bunu bir zafer alameti olarak görür. Oyunun orijinalinde de Macbeth

ile savaşmaya gelen ordu, asker sayısını gizlemek için Birnam Ormanı'ndaki ağaçların bir kısmını keserek kamuflaj olarak kullanır. Kuşların kaleye doluşması ise Kurosawa'nın yaratıcılığının bir ürünüdür.

Washizu, askerleriyle birlikte sabaha kadar nöbet tutar. Sabahın erken saatlerinde yorgunluktan uyuyakaldığı sırada kadın çılgınlıkları ile kendine gelir. Hizmetçiler, Asaji'nin odasından telaşla uzaklaşmaktadırlar. Washizu, Asaji'nin odasına girince acı bir manzara ile karşılaşır. Asaji, içinde su olmayan boş bir kaptı ellerini yıkamaya çalışmaktadır. Adeta kendinden geçmiştir. "Ne feci bir kan lekesi" diye kendi kendine söylenir. Oyunu Japon kültürüne uygun hâle getiren Kurosawa, *Macbeth*'le özdeşleşen "Arabistan'ın bütün kokuları temizleyemeyecek şu ufacık eli!" (Shakespeare, 2002, s. 141) diyalogunu, "[e]llerimdeki kokuyu neden temizleyemiyorum?" şeklinde değiştirir. Asaji, işlenen cinayetlerin psikolojik yükünü kaldıramamıştır. Washizu, Asaji'yi kendine getirmeye çalışır; ama başarılı olamaz. Demir gibi bir iradeye sahip Asaji'nin düştüğü durum Washizu'yu derinden etkiler.



Resim 6. Asaji'nin Aklını Yitirmesi

Bu sahne Asaji'nin görüldüğü son sahnedir. Washizu ile Asaji arasındaki güçlü birliktelik film boyunca devam eder. Orijinal metinde ise Macbeth ile Lady Macbeth arasındaki bağ, oyunun sonuna doğru giderek zayıflar. Macbeth, Lady Macbeth'in intiharı karşısında "er geç ölecekti" diyebilecek kadar kayıtsızlaşır (Shakespeare, 2002, s. 149). *Macbeth*'te Lady Macbeth aklını yitirir ve oyunun sonunda intihar eder. *Örümceğin Şatosu*'nda ise Asaji aklını yitirir; ama intihar etmez.

Washizu, dışarıdan gelen gürültüleri duyunca Asaji'nin yanından ayrılır. Askerler paniğe kapılmıştır. Washizu, Örümcek Ağı Ormanı'nın kaleye yaklaştığını öğrenir. Bizzat kendi gözleri ile görmek ister. Gözetleme kulesinden dışarı bakınca kaleye yaklaşan ağaçları görür. Gözlerine inanamaz. Bir anda bütün cesaretini yitirir. Kalenin iç avlusunda toplanan askerler, önceki gün yaptığı konuşmada yenilmez olduğunu söyleyen Washizu'yu meraklı gözlerle izlemektedir. Washizu, askerlere emirler yağdırır; ama hiç kimse onu dinlemez. Atılan bir ok Washizu'nun yakınına saplanır. Washizu, kendisine isyan eden askerleri korkaklıkla suçlar. Atılan ikinci ok Washizu'nun göğsüne saplanır. Ardından bir ok yağmuru başlar. Washizu, kendini korumak için büyük bir çaba gösterir; ama başarılı olamaz. Atılan oklarla adeta bir kirpiye döner. Son ok Washizu'nun boynuna saplanır. Washizu, can havliyle merdivenlerden inip askerlerin karşısına dikilir. Kılıcını çekmeye çalışırken yere düşüp can verir.



Resim 7. Washizu'nun Ölümü

Kurosawa, *Örümceğin Şatosu*'nu *Macbeth*'ten çok farklı bir finale noktalamıştır. Kurosawa'nın uyarlamasında, orijinal metnin sonundaki Macbeth-Macduff düellosu ve Macbeth'in kafasının kesildiği sahne yoktur. Washizu, bizzat kendi askerleri tarafından öldürülür. Askerler, siyasi meşruiyetini yitirmiş bir hain olduğunu düşündükleri Washizu'yu kale düşmeden önce infaz ederler.

Son sahnede Örümcek Ağı Kalesi sisler içinde kaybolur. Filmin en başında gördüğümüz Örümcek Ağı Anıtı yeniden karşımıza çıkar. Kurosawa, *Örümceğin Şatosu*'na konu olan acı olayların insanlık tarihi boyunca tekrar tekrar yaşandığına dikkat çekmek için filmin hikâyesini başladığı yerde bitirerek bir daire çizer.



Resim 8. Örümcek Ağı Anıtı

Final sahnesindeki halk şarkısının sözleri, iktidar hırsına yenik düşen insanoğlunun ibret verici hikâyesine gönderme yapar: “Ardındaki kalıntılara bak / Artık sadece yok olanların ruhları uğruyor buraya / Bir katliam sahnesi / Tüketme arzusu asla değişmiyor / Şimdi ve sonsuza dek Örümcek Ağı Kalesi burada yatıyor”.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Edebi eserlerden yapılan uyarlamalar, sinemanın bir sanat formu olarak emeklemeye başladığı ilk zamanlardan beri en tartışmalı konulardan biri olmuştur. Sinemada kesin kurallar yoktur. Bir romanı ya da tiyatro eserini aslına uygun biçimde sinemaya uyarlamaya çalışmak, iyi bir film ortaya koymanın garantisi olarak görülemez. Bir edebi eser; sinemaya

doğrudan, yarı-doğrudan ya da serbest biçimde uyarlanabilir. Uyarlamanın yetkinliği sanatçının getireceği yaratıcı yaklaşıma bağlıdır. Yaratıcı deha, gerilim sinemasının ustası Alfred Hitchcock'un iddiasının aksine, büyük bir edebi eseri büyük bir sinema eserine dönüştürebilir. Sinema ile edebiyat arasında bir ast-üst ilişkisi kurmak anlamsızdır. Edebiyat, okura kelimelerle kurulmuş bir dünya sunar. Sinema ise görüntülerle bir dünya inşa eder. Bu anlamda, her iki sanat dalının birbirinden farklı kuralları ve anlatım araçları vardır. Edebi bir metni sinemaya uyarlamak, kelimelerle kurulmuş bir dünyayı görüntülerle kurulmuş bir dünyaya dönüştürmektir. Bu çalışmada, Hitchcock'un güçlü edebi eserlerin aynı yetkinlikle sinemaya uyarlanamayacağı konusundaki görüşlerine karşı çıkılmakta; Japon sinemasının ustası Akira Kurosawa'nın William Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan *Örümceğin Şatosu* (*Kumonosu-jō*) adıyla gerçekleştirdiği uyarlamadaki yaratıcı deha ele alınmaktadır.

Akira Kurosawa, yaklaşık elli yıllık kariyeri boyunca Dostoyevski, Gorki ve Shakespeare gibi büyük yazarlardan ilham almış ve çok sayıda başyapıtı imza atmıştır. Kurosawa'nın Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan uyarladığı *Örümceğin Şatosu* bunlardan biridir. Kurosawa, *Macbeth*'i Japon kültürünün tarihsel gerçeklerini göz önüne alarak adeta yeniden yazmış; birbiriyle sürekli çatışan feodal beyliklere bölünmüş on altıncı yüzyıl Japonya'sında geçen, yerel motiflerle bezeli, karanlık ve lanetli bir hikâyeye dönüştürmüştür. Sonuçta ortaya çıkan eser, serbest uyarlamaya yakın bir yarı-doğrudan uyarlama olarak nitelendirilebilir.

Kurosawa, kendi *Macbeth* yorumunda kapana kısılma, tuzağa düşme ve yolunu kaybetme gibi metaforlardan yola çıkan bir imge sistemi yaratmıştır. Örümcek Ağı Kalesi, Örümcek Ağı Ormanı ve Örümcek Ağı Anıtı, bu imge sisteminin birer parçası olarak filmde kilit rol oynar. Kurosawa, orijinal metindeki cadıların yerine Japonların kadim animistik dünya görüşünün önemli figürlerinden biri olan ormandaki kötü ruhu ikame etmiştir. Bu yorum, hikâyeyi Japon kültürüne yaklaştıran orijinal bir buluştur. Filmde *Macbeth*'i temsil eden Taketoki Washizu ile Banquo'ya karşılık gelen Miki Yoshiaki, Örümcek Ağı Kalesi'ne giderken Örümcek Ağı Ormanı'nda yollarını kaybeder. Karşılarına çıkan kötü ruh, onları ikircikli sözlerle tuzağa düşürür. İktidarın cazibesine kapılan bu iki kayıp ruhun kaderleri sonsuza kadar değişir.

Kurosawa, *Macbeth* oyununa getirdiği yorumla yer yer Shakespeare'i aşan bir performans gösterir. Asaji'nin Washizu'yu, Büyük Efendi Tsuzuki'yi öldürmeye ikna etmek için ortaya koyduğu argümanlar, oyunun orijinal metnine nazaran daha rasyoneldir. Asaji, Lady *Macbeth*'ten çok daha ısrarcı bir tavırla kozlarını sergiler. Onun Washizu'yu ikna etmek için kullandığı en etkileyici argümanlardan biri, dönemin Japonya'sının gerçeklerini yansıtan "ölmek için öldürmen şart" sözlerinde ifadesini bulur. Bu anlamda, Washizu'nun işlediği siyasi cinayetin arkasında yalnızca iktidar hırsı değil, aynı zamanda kendi canını koruma çabası da vardır. Kurosawa'nın uyarlamasında, orijinal metinden farklı olarak Washizu'nun elini kana bulaması için meşru bir zemin yaratılır. Washizu, aslında kurban olmamak için katil olmayı seçer. Demir gibi bir iradeye sahip olan Asaji, bunun için üzerine düşeni fazlasıyla yapar. Asaji, öncelikle detaylı bir suikast planı hazırlar. Daha en başta suçun Noriyasu'nun üstüne atılacağı bellidir. Asaji, cinayet sonrasında da inisiyatifi elden bırakmaz. İktidarı ele geçirmek ve elde tutmak için gereken her şeyi yapar.

Asaji, oyunun orijinalindeki Lady *Macbeth*'ten daha güçlü bir karakterdir. Çok kritik bir zamanda hamile olduğunu açıklayarak olayların tüm seyrini değiştirir. Washizu, iktidarını devredebileceği bir varisi olduğunu öğrendikten sonra iyice acımasızlaşır. Artık işlenen cinayetlerin arkasında orijinal metne nazaran daha güçlü motivasyonlar vardır. Hamile bir Lady *Macbeth*, Kurosawa'nın *Macbeth*'e getirdiği en yaratıcı yorumlardan biridir. Ne var ki

bebek ölü doğar. Washizu ve Asaji'nin bütün iktidar hesapları altüst olur. Washizu, tıpkı oyunun orijinalindeki Macbeth gibi yeniden kötü ruhun kehanetlerine bel bağlar. Bu yanıltıcı kehanetler, Washizu ve Asaji için sonun başlangıcı olur. Peşpeşe işlenen cinayetlerin psikolojik yükünü kaldıramayan Asaji aklını yitirir. Kibir ve iktidar hırsıyla kontrolden çıkan Washizu ise, bizzat kendi askerleri tarafından oklanarak öldürülür. İkisinin de sonu ibretlik olur.

Kurosawa'nın gerçekleştirdiği *Macbeth* uyarlaması, birinci sınıf edebi eserlerden de birinci sınıf filmler yaratılabileceğinin bir örneğidir. Görüntülerle hikâye anlatmayı bilen bir sinemacının dehası, güçlü bir edebi eserin, orijinali ile boy ölçüşebilecek bir yetkinlikle sinemaya uyarlanabileceğini ortaya koyar. Sinema sanatı açısından bir ders niteliğinde olan *Örümceğin Şatosu*, tartışmalı bir konu olan uyarlamalara cesaretle yaklaşmanın yolunu açar.

DESTEK

Bu araştırma için herhangi bir maddi destek alınmamıştır.

KAYNAKLAR

- Adaptation. (2019). *Oxford English Dictionary* içinde. Erişim adresi: <https://www.lexico.com/en/definition/adaptation>
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* İbrahim Şener (çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Çalışkan, H. (1992). Kralı Öldürmek: Bir Politik Trajedi Olarak *Macbeth*. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 10, 67-76.
- Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eagleton, T. (2011). *William Shakespeare*. Cüneyt Yalaz (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eisenstein, S. M. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. Azmi Arna (çev.). İstanbul: Yol Yayınları.
- Halman, T. S. (1991). *Kahramanlar ve Soytarılar: Shakespeare'in Dünyası*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- İlhan, A. (1985). Attilâ İlhan'la Edebiyat-Sinema İlişkisi Üzerine. Aytekin Hatipoğlu (söyleşi). *Video Sinema* 9, 80-81.
- Jackson, R. (2007). From Play-Script to Screenplay. Russell Jackson (ed.). *Shakespeare on Film*. UK: Cambridge University Press. 15-34.
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film: Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kurosawa, A. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. Deniz Egemen (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kurosawa, A. ve S. Motoki (Yapımcı) ve A. Kurosawa (Yönetmen) (1957). *Örümceğin Şatosu* (sinema filmi). Japonya: Janus Films.
- May, R. (2011). *Yaratma Cesareti*. Alper Oysal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Prince, S. (2013). *Savaşçının Kamerası: Akira Kurosawa Sineması*. Ahmet Ergenç (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Sayın, A. (2005). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Shakespeare, W. (2002). *Macbeth*. Cevza Sevgen (ed.). Sabahattin Eyubođlu (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, W. (1996). *Macbeth*. Orhan Burian (çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). Bizde Roman. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Zeynep Kerman (hızl.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tassone, A. (1985). *Akira Kurosawa*. Ahmet T. Şensılay (çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock*. İlyas Hızlı (çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Urgan, M. (1965). *Macbeth (Bir İnceleme)*. İstanbul: Çan Yayınları.
- Uyarlama. (2019). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük* içinde. Erişim adresi: <http://sozluk.gov.tr/>



© 2019 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).