

GECEYARISI

SİNEMAST



SAYI: 2
400.000 TL

İçindekiler

Modern Teknolojinin Bedeni Yeniden Şekillendirmesi: David Cronenberg.....1	
<i>Orhan Anafarta</i>	
Beden ve Sosyal Konumu: Canavar Anne İmgesi6	
<i>Serhat Günaydın</i>	
Ed Wood'un İzinden Gidenler 2: Al Adamson10	
<i>Julian Grainger (çev: Kaya Özkaracalar)</i>	
Yılmaz Güney'in "Vesaire" Filmlerinden Birisi15	
<i>Savaş Arslan</i>	
Müziğin Çalması Bitince Silahını Çek: Ennio Morricone18	
<i>Cenk Kıral</i>	
Müziğin Çalması Bitince Bıçağını Çek: Goblin26	
<i>Sadi Konuralp</i>	
Argento'nun Genç Takipçisi: Michele Soavi32	
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
İtalyan Usulü Acılı Ketçap: Joe D'Amato34	
<i>Alberto Farina / Söyleşi (çev: Orhun Yakın)</i>	
Greenaway Filmlerinde Şiddet: Kelebekler ve Topluğneler.....38	
<i>Dilek Kaya</i>	

Bizim Patika özel sayısı B. Patika Sahibi: Doruk AŞ adına Niyazi Koçak Yazışleri Md.:Zeki Yaramaz

GECEYARISI SİNEMASI Sonbahar 1998

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Kapak Fotoğrafi: Orhan Anafarta / Murat Gürzumar (görüntü yönetmeni), Özlem Özkal (görsel efektler)
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Bilgisayar Laboratuvar Şefi / Teknik Danışmanlık ve Destek: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Savaş Arslan

Bu dergide yer alan yazılar, GECEYARISI SİNEMASI kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Yazışma adresi: Çevreli Cad. 8/6 Aydınlikevler Ankara

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr
Dilek Kaya: kdilek@bilkent.edu.tr

Julian Grainger: julian.grainger@bfi.org.uk
Cenk Kıral: ckiral@superonline.com
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Orhun Yakın: ayakin@bir.net.tr

Teşekkür

Aydın Ramazanoğlu, Selin Özgüzer, Berke Atasoy, Nezih Erdoğan, Mahmut Mutman, Ali Karadeniz, Metin Demirhan, Nilgün Bırsel, *Birikim*, Haluk Kalafat, Zeren Gökten, Murat Ayaş, Mehmet Korkut Öztekin, Tim Roach, Mario Antognetti, İdil Avcıoğlu, Mehmet Yıldız.

Modern Teknolojinin İnsan Bedenini Yeniden Şekillendirmesi

David Cronenberg

Orhan Anafarta

Beni 'et' [flesh] hakkında bilgilendirdiğini düşünüyor olabilirsin ama sen aslında herkesin anladığı 'et'i biliyorsun. Ben burada 'et'in maskesinin ötesine geçmekten bahsediyorum... plazma havuzuna dalmaktan...

Seth Brundle, *The Fly* (1986)

David Cronenberg Hollywood'un muhafazakar yapısının içine ciddi bir ölçüde sızmayı başarabilmiş ender radikallerden biridir. Bir pazarlama stratejisi olarak kategorizasyona çok önem veren Hollywood'un 'korku-bilim kurgu' türü içinden algılayıp kabul ettiği Cronenberg sineması, aslında bu türü tarif eden anlatı modeline pek de uymaz. Uzun ve gürültülü kovalamaca sahneleri, izleyiciyi yerinden hoplatan çekim ve kurgu efektleri, veya 'büyük sırrın yavaş yavaş ortaya çıkarılması' gibi özellikle korku ve bilim-kurgunun neredeyse ana unsuru haline gelmiş izleyiciyi bağlama numaraları Cronenberg anlatısında nadiren görülür. Bütün bu tekniklerden önemli ölçüde arınmış olan Cronenberg filmleri daha çok bir ana karakterin, genelde 'kontrolden çıkan teknoloji'nin motive ettiği ve ölümlü son bulan, psikolojik ve bedensel parçalanma süreci üzerinde yoğunlaşır. Kahramanın/kurbanın çektiği acı ve bunun sebep olduğu iç deneyi daha da iyi gösterebilmek için Cronenberg, hikayelerinin geçtiği mekanları kurumsal binaların soğuk salonlarından ve dış dünyanın gürültüsünün ulaşmadığı yüksek apartman dairelerinden seçer. Gündelik



hayatın neredeyse yok sayıldığı bu akvaryum benzeri tekensiz mekanlarda bütün detaylarıyla izlediğimiz tek şey kendi bedenine dahi yabancılaşan kurbanın korkunç dönüşümü ve yokoluşudur.

Peki, nasıl oluyor da Hollywood'un, popüler sinemanın dili olarak kabul görerek, neredeyse şeffaflaşmış kodlarına ters düşen bir anlatı yapısı bu ortama bu derece sızabiliyor? Büyük ihtimalle bunun sebebi Cronenberg'in, Hollywood izleyicisinin zaten algı ve takdir sınırları dışında kalan, önerdiği anarşik beden felsefesi değil fakat sadece perdede sergilediği korkunç ve rahatsız edici görüntülerin korku ve bilim kurgu türünün meraklılarını tatmin etmeye yetmesidir. Buna iyi bir örnek olarak 1986 yapımı *The Fly* gösterilebilir. Film kuramcıları ve felsefecilerin teknoloji, beden, ve Lacan'ın 'ayna evresi' üzerine yazarken hala gönderme yaptıkları bu film, akademi üyelerinin gözüne Jeff

kontrolden çıkan teknolojinin motive ettiği ve ölümlü son bulan, psikolojik ve bedensel parçalanma...



talihsizliği Neil Jordan'ın aynı sene en iyi senaryo dalında Oskar'a layık görülen *Crying Game* filmi ile kıyaslanma durumuna düşmesiydi (Rodley). İki filmin hikayeleri birbirine gerçekten benziyordu: bir erkek kadın olduğunu sandığı başka bir erkekle duygusal bir ilişkiye girer, ve sonunda onun sandığı gibi kadın olmadığını öğrenir. *Crying Game*'in başarısı en başından beri izleyicinin de kadın zannettiği bir karakterin gerçek cinsel kimliğinin açıklanmasının yarattığı şok değeri idi. İzleyici, sempati duyduğu, ve özdeşleştiği erkek kahraman ile mutlu bir ilişkiye girmesini arzuladığı ufak tefek kızın penisini görünce başından aşağı kaynar sular dökülüyordu. Yani bütün mesele kızın rolünü oynayan Jaye Davidson'ın gerçekten de dişi bir görünümü olmasıydı. Cronenberg ise *M Butterfly*'da Jeremy Irons'un kadın zannedeceği Çinli opera şarkıcısı rolünü pek te dişi görünmeyen, üstelik Davidson'a kıyasla sinema izleyicilerinin birçok filminden zaten çok iyi tanıdığı John Lone'a verdi. Bu durum *M Butterfly*'ı *Crying Game*'e göre başarısız bir film yapmaya yetti, fakat *Fly* ve *Dead Ringers*'taki gibi arada önemli bir nokta kaynadı: Cronenberg zaten Çinli şarkıcının tamamen kadınsı görünmesini istememişti, çünkü, hikayesinde kurmaya çalıştığı ifade Gallimard'ın Song'un (Lone) ve belki de kendisinin cinsel kimliği konusunda karmaşaya düşmesi ve bir dönüşüm yaşamasıydı. Song'un erkeğe benziyor olması da izleyicinin Gallimard'ın gerçekten ne düşündüğünü anlayamamasına ve film boyunca cinsel kimlik ve beden üzerine bir seri soruyu kendi kendisine sormaya itiyordu. Sonuçta film Cronenberg'in istediği felsefi derinliği yarattı ama şok değerini önemseyen popüler sinema izleyicisi bu sefer *M Butterfly*'da beğenebileceği bir taraf bulamadı. Özellikle Gallimard ve Song'un seviştiği sahneler çok rahatsız edici ve itici bulundu, çünkü resmen iki erkek sevişiyordu, ayrıca Gallimard'ın bu işi Song'u hala kadın zannederek nasıl yaptığı da meçhuldu.

Bu yazıda ilgilendiğim alan buzdağının suyun altında kalan

Goldblum'a yapılan sinek makyajı ile girdi ve o sene de bu dalda Oskar aldı. Hollywood'un beğeni sınırlarının içine sızabilen bir diğer Cronenberg özelliği de oyuncu seçimi ve yönetimindeki üstün başarı olsa gerek. *Fly* örneğine benzer şekilde *Dead Ringers*'ın (1988) popüler izleyici tarafından en çok takdir edilen yönü Jeremy Irons'ın ikili bir performanstaki olağanüstü başarısı oldu. Buzdağının suyun altında kalan büyük parçası ise Cronenberg'in iki bedene bölünmüş birtek özneyi kullanarak özdeşleşme ve öznenin parçalanması kavramlarına dair kurduğu patolojik söylemdi.

Tabii, sonuçta bütün bu avantajlar 'Cronenberg projesi'nin temellendiği idealler olmadığı için yönetmenin yine popüler sinema izleyicisinin standartlarına göre çuvallaması mümkün. *M Butterfly* (1992) buna en iyi örnektir. Bu filmin en büyük

Cronenberg, iki bedene bölünmüş birtek özneyi kullanarak özdeşleşme ve öznenin parçalanması kavramlarına dair patolojik bir söylem kurar.

parçası; yani, Cronenberg'in Hollywood'un beğeni sınırlarının dışına çıkan, ve birbirini izleyen her filminde yeni değişkenlerle zenginleştirdiği projesi: 'yeni et [*the new flesh*].' Zaten Cronenberg'i diğer korku ve bilim-kurgu yaratıcılarından farklılaştıran da bu; *Videodrome*'un (1982) karakterlerinden Masha Borovick'in Max Renn'e (James Woods) Videodrome adlı televizyon yayınına referansla dediği gibi: "...onda senin sahip olmadığın bir şey var Max...onun bir felsefesi var...ve onu tehlikeli kılan da bu."

Cronenberg ve beden

Cronenberg anlatısını motive eden temel düşünce, fizyolojik tanımı ve bütünlüğü şüphesizce kabul edilen insan bedeninin aslında baskın kültür ve ideolojinin sonsuz nesnel olasılıklar 'zemini' üzerine çizdiği bir 'figür' olmasıdır. Diğer bir deyişle, 'özne'nin malzemesi olarak algılayıp kabul ettiğimiz, sınırları, işlevleri, ve cinsel kimliği net bir şekilde tanımlanmış beden sadece görsel bir imgedir, ve bu imge, her ne kadar biyoloji tersini iddia etse de, ancak öznenin toplumsal bir dilin parçası olması ile şekillenebilir. Böyle bir süreçten henüz geçmemiş bir bilincin algılayabileceği olası beden figürleri dokunma duyularının değişken ve dağınık gruplaşmalarından dolayı hem görsel bir bütünlükten uzak hem de her özne için farklı olacaktır. Lacan, görsel beden imgesinin oluşumunu 'ayna evresi' olarak adlandırdığı bir sürecin etkisi olarak açıklıyor. Bu süreç içinde, çocuk aynadaki tutarlı ve sınırları belli yansımaları ile özdeşleşip bu imgeyi 'ben' olarak kabullenir, ve o andan itibaren çevresi ile girdiği her tür ilişkiyi 'kendisi' ile 'öteki' nesnelere arasına kesin bir sınır koyan bu imge aracılığıyla algılar. Aslında, böyle bir algı biçimi için mutlaka aynaya bakmak gerekmiyor, zira, içine doğduğumuz sosyal ortam bedenlerin ve nesnelere birbirleriyle girebilecekleri işlevsel ilişkileri zaten böyle bir görsel bütünlük ve ayrımı temel alarak tanımlamış durumda. Parsellenip kategorize edilmiş bedensel organların her biri

onları kumanda eden aklın araçları olarak kendilerinden beklenen anlamlı hareket ve fonksiyonları yerine getirirler.

Cronenberg'in bilinçli olarak bozmaya veya tersine döndürmeye çalıştığı bu 'işlevsel beden' algısı günümüzün en iddialı bilim-kurgu filmlerinde dahi gelişen teknolojiye hiç etkilenmeyen bir unsur olarak korunmakta. Buna örnek olarak *Terminator 2* (Cameron, 1991) ve *Robocop* (Verhoeven, 1990) gibi filmlerde sıkça kullanılan bir çekim türünü gösterebiliriz: 'android'in gözünden görünen dünya. Android etrafını üzerinde veriler ve komutlar yazan bir bilgisayar ekranı aracılığıyla algılar; bu ekran üzerinde hem görüş alanına giren bir olayın olası yorumları hem de androidin bu durum karşısında bedenini nasıl kullanması gerektiğini belirten açıklamalar yazılı şekilde belirir. Bu durumda, yarı insan yarı makina olan öznenin bedeni kafasının içinde bulunan ayrı bir bilinç tarafından yönetilmektedir; yani, akıl bedenden tamamen ayrı ve 'rasyonel' bir varlıktır ve kapasitelerini çok iyi bildiği bedensel organların hareketlerini kontrol eder.

Bu tür bir akıl-beden ilişkisine muhalefet eden Cronenberg için teknolojinin insan bedeni üzerindeki olası etkileri rasyonel bilinç ve beden figürünün hala korunarak bu iki unsurun sadece bir bilgisayar ekranı ile bağdaştırılmasından çok daha karmaşık ve problemlidir. Daha doğrusu, teknoloji, çağdaş bilim-kurgunun tercih ettiği gibi, masum bir uzantı değil fakat beden denen imgeyi bozup ona farklı figür stratejileri uygulayabilecek bir 'ajan' konumundadır. Cronenberg'in bu bahane ile her filmde insan bedenine alışılmadık 'işlevler' yüklediğini görebiliriz. Genel olarak bütün hikayelerde kahraman teknolojik bir operasyona maruz kalır ve bedeni tanıdık beden imgesine aykırı bir forma girerek kendine ve etrafına problem yaratmaya başlar. Aslında Cronenberg'in, birbirini izleyen her filmde, teknolojiyi bir 'araç' olmaktan bir varoluş durumu olmaya doğru dönüştürdüğü görülebilir; anlatı

"Onda senin sahip olmadığın bir şey var Max...onun bir felsefesi var...ve onu tehlikeli kılan da bu."



Crash (1996)

yöntemlerinin de farklılaştığı bu gelişim süreci içinde yönetmenin insan bedeni ile ilgili anarşik tavrı farklı açılardan ortaya konsa da kendini hep korumuştur. Rodley'in 'Cronenberg projesi' diye adlandırdığı bu 20 yıllık çabanın değişen bağlamlarda görüntülediği düşünce ise: insan bedeni, diğer bedenler ve nesnelere kurduğu ilişkiler açısından, sayısız farklı olasılıkları barındırır, akıl bunları kabul etmeye yanaşmasa dahi...

Videodrome'da Bianca O'Blivion'un 'yeni et' [*the new flesh*] diye adlandırdığı şey tam da böyle bir akıl dışı beden figürü. Yeni et ne aklın komutlarını dinler ne de yaptıkları bir mantık çerçevesine oturtulabilir, o akılcı bir tanımla tam bir canavardır. 1979 yapımı *The Brood*'dan 'psikoplazmik' tedavi gördüğü için kanser olan hastanın sözlerini hatırlarsak: 'Doktor Raglan bedenimi bana karşı başkaldırmaya kışkırttı...' Böylece, korku sinemasının kullanageldiği canavar 'Öteki,' Cronenberg filmlerinde teknoloji ajanlığı ile 'kendî varlığının farkına varmış olan' bedenin ta kendisi haline gelip onu kontrol eden özneye karşı bir tür savaş açıyor (Bukatman, 267). Bu tür bir bedensel başkaldırının en çarpıcı tezahürünü de bu filmlerde önemli yer tutan tuhaf cinsel birleşme sahnelerinde görürüz. 'Yeni et' öznesne, erkek-dişi, veya penis-vajina gibi kategorileri tanımadığı için cinsel tatmini toplumsal normlara göre iğrenç sayılabilecek karşılaşmalarda arar. Max Renn (*Videodrome*) sevgilisi Nicki'nin sağına soluna iğneler batırır, üzerinde sigara söndürür; Gallimard ve Song (*M Butterfly*) bir sandalye üzerinde yarı giyinik olarak nasıl becerdikleri belirsiz bir şekilde sevişirler; ve, tamamı bu tür bir sapkın cinsellik üzerine kurulu *Crash*'in (1996) bir sahnesinde James Ballard (James Spader) Gabriel'i (Rosanna Arquette) bacağındaki vajina

Derin ve şekilsiz yaralar, bir otomobilin içeri çökmüş kaportası, televizyon ekranı, veya bir daktilonun klavyesi son derece kışkırtıcı cinsel organlar haline gelebilirler.

benzeri bir yaraya girerek tatmin eder. Bu tür bir seks Elizabeth Grosz'un 'orgazmik beden' olarak adlandırdığı, bedenin kendine ait bir bilinç oluşturup bir bütün olarak cinsel tatmin araması, durumunu çağırıştırıyor. Grosz'a göre orgazmik beden parsellenmemiş bir et yığıdır (plazma havuzu?) ve çoğu zaman da şehvet ile tiksintiyi birbirine çok yaklaştırır; zira akılcı kategoriler ile değerlendirildiğinde bu bedenin cinsel tatmin yöntemleri iğrenç ve hatta dehşet verici olabilir (202). Bilindik bedensel figürün parçalandığı bu anda derin ve şekilsiz yaralar, bir otomobilin içeri çökmüş kaportası, televizyon ekranı, veya bir daktilonun klavyesi son derece kışkırtıcı cinsel organlar haline gelebilirler.

Grosz'un şehvet ve tiksinti arasında kurduğu bağlantıyı düşünürsek Cronenberg filmlerinin genelde 'korku/dehşet' türü altında gruplanması anlamlı görünüyor. Ben yine de Cronenberg'in Argento, Hooper, veya Craven gibi bir korku filmi yönetmeni olduğunu düşünmüyorum. Özellikle son filmlerine bakarsak Cronenberg'in sadece korku değil fakat bilinen diğer Hollywood türlerine de kolayca dahil edilemeyeceğini görebiliriz. Bu değişimi kendini yenileyip dönüştüren bir felsefenin doğal bir sonucu olarak ele almadan önce şimdilik bu filmlerin geneli hakkında şunu söylemekle yetineyim: Cronenberg filmleri esas anlatı yapıları itibarıyla izleyeni korkutmak üzerine kurulu değildirler, fakat sergiledikleri irrasyonel beden figürleri onları ister istemez korkunç kılar. Bu aslında Cronenberg'in de çözmeye çalıştığı bir anlatı sorunu, ve filmlerindeki farklı içerik ve yöntem arayışının temelini oluşturuyor. Bu bağlamda en çok tartışılan şey yönetmenin önerdiği 'sapkın' beden felsefesine karşı bir türlü üstesinden gelemediği karamsarlığıdır. Bir kaç istisna dışında bütün Cronenberg kahramanları hikayenin sonunda içinde buldukları duruma dayanamayarak intihar ederler. Anlatının birçok yerinde beden sınırlarının ortadan kalkması son derece haz veren birşey olarak

gösterilse de bu yeni beden figürü dönüp dolaşıp mevcut sosyal ortamda yeri olmayan ve yokedilmesi gereken bir canavar konumuna gelir. Belki de bunun sebebi realist film dilinin Cronenberg'in önermeye çalıştığı akıl-beden ve ben-Öteki zıtlıklarının varolmadığı irrasyonel bir bedensel varoluşu ifade edememesi. Yönetmenin bu problemi çözmek için bazen anlatılarının zaman-mekan tutarlılığını kasten bozduğunu görebiliriz. Özellikle *Videodrome*'un son 40 dakikası neyin gerçek neyin hallüsinasyon olduğu belli olmayan ve bu belirsizliğin de gittikçe arttığı bir olaylar zinciri sunar. Bukatman bu anlatı tekniğini Burroughs'un aklına gelenleri herhangi bir zaman-mekan bütünlüğü gözetmeden yazısına benzetip 'cut-up' metodu olarak tanımlıyor (79). Cut-up, tıpkı etin akla karşı çıkışı gibi, kelimeler ve cümlelerin alışlagelen gerçekçiliğe ve bunu sağlayan çizgiselliğe bir tür başkaldırısıdır. Bir beden olarak 'yazı,' tutarlı bir uzam içinde gelişen olayları çizgisel bir açımla 'temsil etmek' yerine bir dizi anlam bütünlüğünü birbirine yapıştırarak bir 'kolaj' oluşturur. Cronenberg'in en son filmi *Crash*'in tamamını bu tür bir kolaj üzerine kurduğunu görebiliriz. Yönetmen bu filmde, gerçekçi sinema dilinin ona ister istemez dayattığı karamsarlık meselesini ortadan kaldırıp anlatısının 'tamamının' yeni bir bedensel varoluşu gösterebilmesi adına birbirleri ile zaman-mekansal bir tutarlılık göstermeyen ve herhangi biri bir diğerinden daha önemli olmayan bir dizi sahneyi ardarda zincirler. Böylece, 'normal' dünyanın varolmadığı, ve insanların birtakım sapıkça cinsel ilişkilere girmekten başka işleri yokmuş gibi görünen bir 'Cronenberg akvaryumu' oluşur.

'Akvaryum' Cronenberg filmlerindeki ortamlara atfedilen bir benzetme olmaktan öte, yönetmenin çoğu zaman açıkça gönderme yaptığı bir kavram. Suyun, içinde sayısız ilkel yaşam türleri barınabilen bir tür 'plazma havuzu' olması Cronenberg'in bayağı ilgisini çekmiş benziyor; parsellenmiş sosyal ortamın bir tür zıttı olan bu çok boyutlu ve akışkan habitat,

önermeye çalıştığı irrasyonel varoluş şekline dair güçlü bir metafor. 1970 yapımı *Crimes of the Future*'da filmin kahramanı Adrian Tripod 'Okyanus Pediatri Kliniği'ne bir terapist olarak katılır ve suyun dibindeki ağırlıksız ortamda huzur içinde yüzmek yerine ağırlıkların ayakları üzerinde taşımaya mahkum olan hastalarının bu duruma alışabilmesi için psikolojik tedaviler uygular. *Shivers*'taki (1975) afrodizyak virüs kurbanının bedenine girmek için ıslak ortamları tercih eder; suyla dolu bir küvetin içi veya sevişen iki insanın birbirlerine transfer ettikleri sıvılar bu penis ile tırtıl karışımı tuhaf virüsün hareket alanını oluştururlar. *Dead Ringers*'ın (1988) açılış sahnesinde ilkokul çağındaki Mantle ikizlerinin suyun altında canlıların bilindik anlamda seks yapmadan çoğalabilmeleri ile ilgili bir konuşmalarına tanık oluruz.

'Cronenberg projesi' olarak gönderme yaptığım 13 filmlik üretim süreci yönetmenin, yukarıda bahsettiğim çok boyutlu ve aklın çizgiselliğine direnen bedensel varoluşu film anlatımı ile belirli bir 'bütünlük' içine oturtma çabasıdır. Anlatı yöntemleri ve içeriğin temkinli adımlarla dönüştüğü bu süreç içinde Cronenberg'in hayal ettiği ortamı yaratmaya gitgide yaklaştığını söyleyebilirim. Özellikle *Crash*, yönetmenin, projesine yönelik bilincini koruduğunun çok iyi bir kanıtı. Bu projeyi oluşturan her bir filmin 20 yıllık anlatsal dönüşüme yaptığı katkılar ve sağladığı açımlar konusunu da gelecek sayıdaki yazıma bırakıyorum...

Kaynaklar
Rodley, Chris, ed. *Cronenberg on Cronenberg*. Boston: Faber and Faber, 1997.
Bukatman, Scott. *Terminal Identity*. London: Duke University Press, 1993.
Grosz, Elizabeth *Space, Time and Perversion*, (London: Routledge, 1995) 194-200.

**Gelecek sayıda:
CRONENBERG PROJESİ
1970-1998**

'Normal' dünyanın varolmadığı, ve insanların birtakım sapıkça cinsel ilişkilere girmekten başka işleri yokmuş gibi görünen bir 'Cronenberg akvaryumu' oluşur.

Beden ve Sosyal Konumu: Canavar Anne İmgesi

Serhat Günaydın

bu dünyadan olmayan üç kızkardeşten bahseder:

"Bu nedenle, onlara Acının Kadınları denir. Onları yakından tanım çünkü onların krallıklarına yolculuk yaptım.. *Mater Lachrymarum*, Gözyaşlarının Annesi, bu üç kızkardeşin en yaşlı olanıdır... *Mater Suspiriorum*, İnemelerin Annesi, ortanca kızkardeşin adıdır. En genç kızkardeş ise..! Sessiz olun! Ondan fısıldayarak bahsetmeliyiz..O insanların arasına karışmak için üzerinde anahtar taşımaz, girmemesi gereken yerlere kapıları kırarak girer. Onun adı ise *Mater Tenebrarum*, Karanlığın Annesidir."

Dario Argento'nun bir üçleme olarak tasarladığı fakat sadece ilk ikisini gerçekleştirebildiği *Suspiria* (1977) ve *Inferno* (1980) adlı filmleri, Thomas de Quincey'inin bu Üç Anne kavramı üzerine kuruludur. Bu filmler, anne imgesinin canavar ve *itici* bir yaratık olarak kullanıldığı iki örnektir. Öte yandan, *Psycho*'dan (*Sapık*; y: Alfred Hitchcock; 1959) *Friday the 13th*'e (*On Üçüncü Cuma*; y: Sean S. Cunningham; 1980) kadar birçok filmde, babanın çoğunlukla olmadığı bir ortamda, anne imgesi, erkek çocuk için bir tehlike olarak ele alınmış ve anne onu öldürmeye zorlayan veya onun için cinayetler işleyen bir canavar olarak sunulmuştur.

Anne imgesi bu tür korku filmlerinde, bir bakıma çiftleşme anında karşı cinsini öldüren ve yiyen 'dua eden mantis' adlı böceği anımsatmaktadır. Roger Callois bu böceği, cinsel ilişki halindeyken eşinin başını kopararak

Özyaşamöyküsel *Confessions of an English Opium Eater*'ın (Bir İngiliz Uyuşturucu Bağımlısının İtirafı) yazarı Thomas de Quincey, *Levana and Our Ladies of Sorrow* (Levana ve Acının Kadınları) adlı kitabında, uyuşturucu etkisi altında gördüğü bir sanrıyı betimlerken, doğaüstü güçlere sahip,

Ghost Story (1983)
kurguda filminden atılan (!) bir sahneden

bir bakıma iğdiş eden ve öldüren, tehlikeli ve yamyam kadın aşık imgesine uygun bir örnek olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda erkek özne veya fallus, kadın için bir tehdit olmamakta, tam tersine kadın fallusu tehdit etmektedir. Babanın ve oğlan çocuğunun iğdiş edilme korkusu, yutan anne imgesine dönüşmektedir. Anne artık potansiyel bir tecavüz nesnesi olmaktan çıkmakta, babanın otoritesine misilleme olarak fallusu kendi varlığında barındırarak erkek çocuğunu iğdiş etmektedir.

Annenin korku sinemasında sadist ve fallik bir canavar olarak yeniden sunumu, ilkel mitolojilerden kaynaklanan canavar kadın kavramını yansıtmaktadır. Klasik mitolojide rastlanan canavarların çoğunluğu dişidir. Ona bakan erkekler, bu kem gözlerin etkisiyle hemen taşla dönüşürler.

Freud, Medusa'nın bakışını, annenin cinsel organlarının korkunç görüntüsüne benzetmektedir. Çünkü babaerki toplum ideolojisi, canavar kadın kavramını cinsel farklılık ve iğdiş edilme korkusu temeli üzerine geliştirmiştir. Freud, 1927 tarihli *Fetişizm* adlı yazısında, erkek bireyin belki de kadının cinsel organını görmesi durumunda iğdiş edilme tehditinin farkına vardığını iddia etmektedir.

Her birey, annenin etkisinden kurtulup, sembolik düzeni temsil eden babaya yaklaşmaya çalışır. Çocuğun bu çabası sürecinde anne itici bir nesneye dönüşür. Bu bağlamda çocuk farklı bir özne haline gelmeye çalışırken, anneyi *aşağılaması* bir bakıma çocuk için "narsizmin ön koşulu" haline gelir. Barbara Creed'in vurguladığı gibi, bu çeşit bir *aşağılamaya* uygun bir örnek de, erkek çocuğun, mitolojik canavar kadının bir çeşit yeniden sunumu olan anneden kurtulmak için çaba harcadığı korku sinemasıdır.

Öznenin otoriteyle ilk teması, erkek çocuğun kendi bedeni hakkında bilgilenmek için karşılıklı bir alışveriş durumuna girdiği anne otoritesiyle olan temastır. Çocuk ancak bu şekilde kendi bedeninin şeklini ve kirli ile temiz arasındaki farkı öğrenir. Kristeva'ya göre bu süreç, *göstergebilimsel* olarak

adlandırdığı bedenin temel haritasının çıkarılmasıdır: "Bu ikili bir mantıktır, dilin oluşumu için bir ön koşul olması nedeniyle, bedenin temel haritasının çıkarılmasını *göstergebilimsel* olarak adlandırmaktayım. Bireyin temiz ve doğru bedenin haritasını çıkarabilmesi için anne otoritesi bir güvencedir."

"Bireyin temiz ve doğru bedenin haritasını çıkarması" dönemi otorite tarafından şekillenmektedir. Bu dönemde anneye doğa kaynaşmaktadır. Kan, kusuk, dışkı imgeleri kültürel ve sosyal olarak oluşturulan korkunç kavramının sonucudur. Bu beden atığı imgeleri yalnızca öznenin "temiz ve doğru" olmasını tehdit etmekle kalmamakta, aynı zamanda anneye doğa arasındaki kaynaşma dönemini ima etmektedir. Bu çeşit imgelerin korku sinemasında sunumu seyircide bir tiksinti uyandırıyor da, aslında bu bedensel atıkların yeniden sunumu, anne-çocuk arasındaki o ilk temas dönemine bir çeşit geri dönüş olması bakımından da zevk uyandırabilir.

Bu bağlamda, korku sinemasının saplantısının kan, özellikle kanayan kadın bedeni olması, korku sinemasının temelinde yatan asıl kavramın iğdiş edilme korkusu olduğunu doğrulamaktadır. Öte yandan kadın bedeninin kesilip parçalanması, sadece onun iğdiş edildiği anlamına gelmemekte, aynı zamanda böyle bir olasılığın erkek için de var olduğunu hissettirmektedir.

Öte yandan, bazı korku filmlerinde kadın, özellikle anne, diğer bedenlere zarar veren bir "deli" veya bir "canavar" olabilir. Bir annenin gölde boğulan oğlunun intikamını almak için bir kamptaki gençleri teker teker vahşice öldürdüğü *On Üçüncü Cuma* bu tür bir sunumun açık örneğidir. Yine Argento'nun filmlerinde kadın, sapık bir katil (*Profondo Rosso*, 1976), kurbanlarının kafasını koparan bir anne (*Trauma*, 1993), katil oğlunu korumak için cinayetler işleyen bir cani (*Phenomena*, 1985) olarak sunulmaktadır. Argento'nun üstadı Mario Bava'nın *Operazione Paura*'sında (1966) da, bir kasabada dehşet saçan küçük kızın hayaleti ile yaşadığı

Annenin korku sinemasında sadist ve fallik bir canavar olarak temsili, ilkel mitolojilerden kaynaklanan canavar kadın kavramını yansıtmaktadır.



Tenebre (1982)

Pranganın kırılması için annenin öldürülmesi gereklidir ama bu bile yetmez hatta ters teper.

annesinin işbirliği sözkonusudur ve kasabadaki korkunç ölümlere son verilmesi ancak annenin ortadan kaldırılmasıyla gerçekleşebilir.

'Korkunç anne' figürü Bava'nın başka filmlerinde de kendini gösterir. *Lisa e Diavolo*'da (1972; Lisa ve Şeytan; ing. vid. adı *Lisa and the Devil*) baba figürünün bulunmadığı malikanede -kör olmasına karşın- annenin mutlak otoritesi sözkonusudur. Annenin mutlak otoritesi altında boğucu bir atmosfer içindeki, tam bir ölü evi gibi sürekli cenaze çiçekleriyle ve ölülerin mumyalarıyla donatılan bir malikane. *Operazione Paura*'da olduğu gibi pranganın kırılması için annenin öldürülmesi gereklidir ama bu kez bu bile yetmez hatta ters teper.

'Korkunç anneden' kurtulmanın olanaksızlığı Bava'nın *Una Hacha para la Luna de Miel / Il Rosso Segno della Follia* (1969) filminde daha açık biçimde görülür. Çocukluğunda annesini öldürmüş olan bir adam, yetişkin yaşamında karşı cinse karşı cinayetlerini genç ve güzel mankenleri kurban ederek sürdürmektedir. Ama kendisinden boşanmayı kabul etmeyen

karısından kurtulması annesinden kurtulmaktan daha zor olacak, karısını öldürse bile onun hayaleti, kendisini hapisaneye götüren polis arabasında bile rahat bırakmayacaktır.

Aslında kadın/anne imgesinin bu şekilde kullanımının ilk örneklerini Hitchcock'un *Psycho* ya da *The Birds* (*Kuşlar*, 1963) filmlerinde görmek mümkündür.

Fetişizm ve Korku Sineması adlı makalesinde, Roger Dadoun ilkel anne imgesini şöyle betimler: "İyiliğin ve Kötülüğün tarafındaki anne...bütünsel, okyanussal anne, öznedede korku ve endişe uyandıran gizemli ve derin birlik..Katıksız bir hayalet...mutlak bir varlık."

Anne imgesi, ataerkil sistem içinde, özellikle de korku sinemasında, olumsuz bir imge olarak sunulmaktadır. Aynı şekilde, Freud de ana rahmini *unheimlich*, tekinsiz olarak kabul etmiştir.

Bilimkurgu korku filmi *Alien*'de *Yaratık*; y: Ridley Scott, 1979) kadının canavar ve tehlikeli bir şekilde sunumuna bir örnek sayılabilir. Özellikle *Alien* filminde anne tehdit



Notte che Evelyn usci dalla tomba (1971)

eden sadist bir imge olmanın ötesinde, yaratığın tasarımı, çeşitli kültürlerde kadının cinsel organının simgelediği bütün korkutucu özellikler de (*vagina dentata*, dişli vajina, yutan vajina) görülmektedir. Mitolojik anne burada da Sfeneks ya da Medusa olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir bakıma verimlilik simgesi sayılabilecek anne, bir uçurum, canavar bir vajina, yaşamın kaynağı olmaktan çok, başlıca tehditi olarak sunulmaktadır.

Kısacası, genel olarak korku sinemasında kadın ve özellikle anne betimlemeleri, kaynağını mitolojilerden alan tehdit unsuru ilkel anne imgesi etkisi altında sunulmaktadır. Bu şekilde bir yenedensunum, aslında ataerkil bir toplumun genel korkusu olan ve kadının fallusunun eksikliğinden

kaynaklanan iğdiş edilme veya diğer bir deyişle erkeğin cinselliğini kaybetme korkusudur. Böylesine bir canavar kadın betimlemesi bir farklılık korkusu, kadın korkusu veya iğdiş edilen "diğer" korkusunun sonucu olarak açıklanabilir.

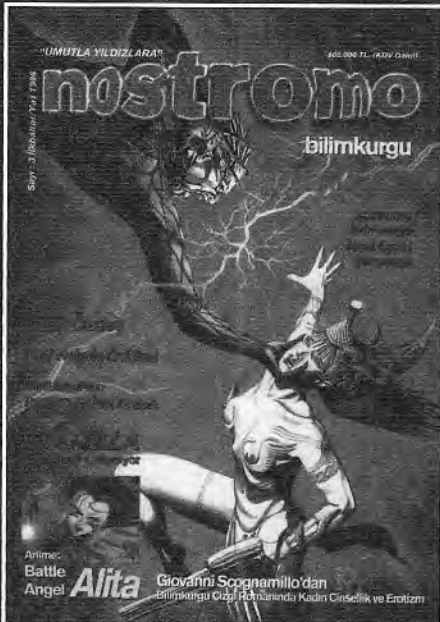
Kaynakça

Creed, Barbara. "Alien and the Monstrous Feminine" *Alien Zone*. New York: Verso, 1990.
Grosz, Elisabeth. "Libido as Desire and Death" *Space, Time and Perversion*. London: Routledge, 1995.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University, 1982.

Özkaracalar, Kaya. "Mario Bava" Henüz yayınlanmamış çalışma
Sarup, Madan. *Jacques Lacan*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Gelecek sayıda:
ALEISTER CROWLEY



NOSTROMO 3. SAYIYA ULAŞTI

- * Starship Troopers
- * Alien Resurrection
- * Deep Impact
- * Sphere
- * Anime
- * Godzilla
- * Bilim-kurguda erotizm
- * Öyküler, söyleşiler, ve çizgi öyküler

Atılğan Kitabevi İstiklal cd. Atlas Pasajı no 24
Beyoğlu İstanbul. e-posta: nostromosf@hotmail.com

Ed Wood'un İzinden Gidenler 2

al adamson

Julian Grainger



Dracula vs Frankenstein (1969)

Düşük bütçeli sinema dünyasında Ed Wood'dan sonra da benzer özellikler taşıyan pek çok yönetmenin gelip geçtiğini geçen sayımızda belirterek Andy Milligan'ı tanıtmış ve ardından Al Adamson'ı tanıtacağımızı duyurmuştuk. Çünkü Adamson'ın da Ed Wood gibi belirgin bir özelliği, başka filmlerden aldığı sahneleri kendi filmleri içine monte etmesiydi (hatta Adamson kendi çektiği sahneleri başkalarının filmlerine ilave etmiş) ve Ed Wood ile Bela Lugosi arasındaki işbirliğini anımsatırcasına Adamson da Lon Chaney, Jr ve John Carradine gibi oyuncularla çalışmıştı. Londra'daki Britanya Film Enstitüsü arşiv görevlisi ve *Sight & Sound* dergisi yazarları kurulundan Julian Grainger, ilk sayımızı gördükten sonra Adamson'la ilgili incelemeyi yazmaya talip oldu.

Sinemayla ilgilenmeye başladıktan kısa bir süre sonra Al Adamson'ın adına rastladım. Filmlerinin adları (*Şeytanın Sadistleri*, *Elektronik Beyinli Zebani* ya da *Kan Beyni*'ni kim unutulabilir) en hafif ifadeyle unutulmazdı ve bu filmlerde genellikle John Carradine, Broderick Crawford ve Lon Chaney, Jr gibi Hollywood B-filmlerinin büyük yıldızları boygösteriyorlardı. Adamson'ın filmlerinde nostaljik bir hava vardır çünkü bu filmler en azından ABD'de arabalı sinemaların hüküm sürdüğü bir dönemi akla getirirler. Arabalı sinemaların izleyicilerinin, büyük kentlerdekilere oranla daha az sofistike olduğu kabul edilir. Arabalı sinemalarda gösterilen korku filmlerinin adları ortalamadan daha şevhanyidiler. Adamson ve yapımcı ortağı Sam Sherman, eski karnavalcıların geleneğindendiler ("Gel, vatandaş, gel. İki kafalı adamı gör, üç göğüslü, sakallı kadını, ateş yiyen cüceyi gör.") ve onların filmleri her zaman arz ettiklerinden daha fazlasını vaat ediyorlardı. *Beş Kanlı Mezar*'a bir korku filmi olduğunu zannedip kaç kişi gitmiş ve onun bir western olduğunu görmüştür merak ediyorum. Ya da *Cehennem Kanlı Şeytanları*'nın aslında eski moda bir gizli ajan macerası olduğunu.

Adamson, filmografisinin yaratabileceği izlenimlerden çok daha ilginç biridir. 1929'da doğan Albert Victor Adamson Jr, genellikle Denver Dixon, bazen de Art Mix ve Art James takma adları altında çalışan Victor Adamson'ın oğluydu. Dixon,

1920'lerde ve 30'larda çok sayıda B-westernine yapımcı/yönetmen ve/veya oyuncu olarak imza atmış, 1915'de D.W. Griffith'in ünlü *Birth of A Nation*'ın da oynamış ve Laurel-Hardy'nin komedi westerni *Way Out West*'inde gözükmişti. En son rolü, oğlunun *Five Bloody Graves*'i (Beş Kanlı Mezar; 1967) olacaktı.

1950'lerin sonlarına doğru bir ara Dixon, Utah'da *Halfway to Hell* adlı bir film çekti. Bu filmin yapımcılığını oğlu gerçekleştirmiş ve kendisi de Rick Adams adıyla rol almıştı. Filmin konusu 1902 Meksika devrimi sırasında zengin bir kadınla Panço Villa'nın bir yardımcıları arasındaki aşk öyküsüyle ilgiliydi. Film, Sam Sherman'ın çalıştığı Hemisphere Pictures tarafından beş yıl sonra dağıtımına sokuluncaya kadar gösterime giremedi. Yine de yılmayan Adamson, 1960'ların ilk yarısında en önemlileri bir mücevher hırsızlığıyla ilgili *Psycho A Go-Go*, çölün ortasındaki bir şatoda yaşayan Dracula'nın pençesine düşen bir çiftin öyküsünün anlatıldığı *Blood of Dracula's Castle* (Dracula'nın Şatosunun Kanı), bir grup neo-Nazi kalpazanla ilgili *Faker\$* (Sahtekarlar) ve doğaüstü öğeler içeren bir western olan *Five Bloody Graves* olmak üzere dizi film daha çekti. Bu filmlerin çoğu da gösterime girme olanağı bulmada sorunlar yaşadılar veya *Last of the Comencheros*'da (Komançeroların Sonuncusu) olduğu gibi finansman sorunları nedeniyle çekimlerine bile başlanmadan kaldılar.

En sonunda Dan Q. Kennis ve Sid Frazer adlı finansörler, aceleyle bir senaryo hazırlaması koşuluyla Adamson'a bir film çekmesi için para sağlamayı önerdiler. Sonuçta ortaya kötü adamların at yerine motosiklete bindiği adeta bir çeşit western olan *Satan's Sadists* (Şeytanın Sadistleri) çıktı. Filmde bol miktarda uyuşturucu kullanımı vardı ama LSD, kullanıcılarını aşk ve barışa yönlendirmek yerine onları (1930'lu yılların *Reefer Madness* örneği filmlerini anımsatırcasına) kana düşkün psikopatlar yapıyordu. Film, Independent-International Pictures adlı küçük bir şirket tarafından dağıtım

sokuldu. Film hayranı ve *Screen Thrills* dergisinin bir zamanlar yazarlarından olan Samuel M. Sherman tarafından kurulan şirket, 70,000 dolara malolup arabalı sinemalarda iyi iş yapan *Satan's Sadist*'le büyük başarı kazandı.

Sıradaki sorun, filmin başarısından yararlanmaktı. Independent-International, sinema işletmecilerini memnun etmek için daha fazla filme gereksinim duyuyordu. Çok şükür Adamson'un elinde hemen hemen hiç gösterime girmemiş dört-beş filmi vardı ve çözüm basitti: tercihen daha fazla katil motosikletli içeren ve yeni sahnelerle takviye edilen bu 'yeni' filmleri hiçbirşeyin farkına varamayan halka sunmak.

Böylece *Faker\$, Satan's Sadists*'in yıldızlarından biri olan Robert Dix'in yer aldığı yeni sahnelerle *Hell's Bloody Devils* (Cehennemin Kanlı Şeytanları); tamamlanmamış siyah-beyaz bir Filipin filmi Carradine, Dix ve diğerlerinin yer aldığı ilave sahnelerle ve tek renklendirilerek (ve bu durum atmosferin garip bir özelliği şeklinde açıklanarak!) *Horror of the Blood Monsters* (Kan Canavarlarının Saldığı Korku) adlı bilimkurgu/korku filmi oldu. *Vampire Men of the Lost Planet* (Kayıp Gezegenin Vampir Adamları) olarak da piyasaya sürülecek filmin açılışında dünyadaki vampir saldırılarının kaynağı olarak uzaydaki bir gezegenin saptanması üzerine Carradine liderliğindeki bir grup uzay adamının bu gezegene gittiği belirtiliyor. Kahramanlar, dinazorların kol gezdiği bu gezegende barışçıl bir takım ilkel insanlara da musallat olan uzun dişli mağara adamlarıyla savaşıyorlar. Carradine, bu gezegende de bir zamanlar ileri bir uygarlığın bulunduğunu ama bu uygarlığın kendini yok ederek bu hale geldiğini açıklıyor, bundan ders çıkarmamız gerektiğini ima ederek.

İlerleyen yıllarda Adamson, onlarca Independent-International filmine yeni sahneler ekledi. Hatta daha önce Carradine'li yeni sahnelerle takviye edilerek *Fiend with the Electronic Brain* (Elektronik Beyinli Zebani) adını almış olan kendi *Psycho A Go-Go*'sunu bu kez

Şeytan'ın Sadistleri, Elektronik Beyinli Zebani ya da Kan Beyni gibi film adlarını kim unutabilir?

Kent Taylor, eski Disney oyuncusu Tommy Kirk ve kendi karısı Regina Carrol'lu sahnelerle *Blood of Ghastly Horror* (Dehşetli Korkunun Kanı) haline getirdi. İzleyiciler, esas itibariyle aynı filmi üç farklı ad altında izleyince neler düşünmüştür merak etmemek elde değil.

Adamson'ın Independent-International'la yaptığı ikinci filmi belki de en ünlüsüdür: *Dracula vs Frankenstein* (Dracula, Frankenstein'e Karşı). Canavarlar, motosikletliler, genç aşıklar ve karnaval ucube gösterilerinin çlgın bir karışımı olan bu film, 1969'da korku ve motosiklet filmi türlerini birleştirmek niyetiyle ve eli kasaturalı yardımcısıyla birlikte genç hippileri kendine av yapan deli bir doktoru anlatan bir konuyla *The Blood Seekers* (Kan Peşindekiler) olarak yaşama başladı. Film, sinemacılar tarafından beğenilmedi ama Sherman onu rafa kaldırmak yerine tekrar tekrar izledi. Ta ki doktorun "aslında gözükteğü gibi olmadığını" söyleyen bir diyalogu yakalayana kadar. Sherman'ın aklına bir fikir gelmişti: doktor, ünlü biliminsanı Frankenstein olacaktı. Frankenstein'in Kont Dracula tarafından kendi canavarı ve eşini diriltmeye zorlandığı yeni sahneler çekildi. Film, en az üç ayrı dönemde çekilen ve birbirleriyle pek uyuşmayan sahneler içermesine karşın Adamson şaşırtıcı bir oyuncu kadrosu

toparlamıştı: ta 1944'te Universal yapımı *House of Frankenstein*'de (Frankenstein'in Evi) biraraya gelmiş olan emektar Carroll Naish ve Lon Chaney Jr., *Satan's Sadists*'teki psikopat motosikletli rolünü yinelemesi için Russ Tamblyn, *Dallas* dizisindeki baba rolüyle tanınan ve bu kez bir polis rolündeki Jim Davis ve hem 1932 tarihli *Freaks* [bkz: *Geceyarısı Sineması*, no. 1, 'Ucubeler', sf. 2-5], hem de 1985 tarihli *Mad Max Beyond Thunderdome*'de oynayan, burada ise deli doktorun müze müdürü rolündeki harikulade Angelo Rossito. Bu karışıma bir de Independent-International'ın muhasebecisi Roger Engel'i (Zandor Vorkov takma adıyla) ekolu bir sesle konuşan keçi sakallı ve kıvrıkcık saçlı bir Kont Dracula rolünde ve geçenlerde *Face/Off*'da gözükken John Bloom'u da canavar rolünde ilave edin. Ucuz setler ve parlak renkler de filmin *sleazy* ['kof', adi, vb] ambiansına katkıda bulunuyordu. Bu filmi pek çok açıdan arabalı sinemaların en nadide filmi sayarım.

Al Adamson'ın yönetmen olarak yeteneğini değerlendirmek zordur: pek çok kimse onu 'o kadar kötü ki o kadar iyi' ekolünde Ed Wood ve Jerry Warren gibi yönetmenlere birlikte sınıfının en iyilerinden sayarlar. Ama aslında minicik bütçeleri ve gülünç derecede kısa çekim süreleri düşünüldeğünde filmleri aslında söylendiğinin yarısı

Canavarlar, motosikletliler, genç aşıklar ve karnaval ucube gösterilerinin çlgın bir karışımı olan bu film, *The Blood Seekers* (Kan Peşindekiler) olarak yaşama başladı.



Cinderella 2000 (1977)

kadar bile kötü değildir. Öykü anlatma tarzı ve anlatı zamanlaması en hafif ifadeyle yetersizdir ama kaba diyaloglar ve gerilla-tipi çekimler filmlerine daha pahalı filmlerde noksan olan bir çekicilik verirler. 1970'lerin ortalarında çektiği *blaxploitation* [siyah oyunculara rol vererek bu yöndeki talebi istismar eden 'siyahistismarı'] filmi *Black Heat* (Kara Isı) oldukça iyidir ama bilimkurgu porno müzikali *Cinderella 2000*, izlediğim ve izleyeceğim en kötü filmlerden biridir.

Adamson, Independent-International'ın dışında da yapımcı/yönetmen olarak çalıştı: 1969'da mükemmel biçimde *sleazy* olan ve Lon Chaney Jr ve Russ Tamblyn'i yine biraraya getiren, intikam temalı modern western *The Female Bunch*'ı çekti. Filmin bazı sahneleri, daha sonra aktris Sharon Tate'i katledecek olan Manson çetesinin karargahı Spahn Ranch'de çekilmişti. 1971'de gülünç derecede ucuz ve kaydedeğer ölçüde saçma *Brain of Blood* (Kan Beyni) geldi. Filmin konusu Orta Doğu'lu bir kralın beynini nakletmeye çalışan deli bir doktorla (evet, bir kez daha deli bir doktor!) ilgiliydi ve yapımcı şirket Hemisphere'in pek çok filminin çekildiği Filipinler'de çekildiği iddia edilmesine karşın sekiz günde Los Angeles'da çekilmişti. Adamson, John Vidette'in (*Citizen Kane*'deki Joseph Cotten'in başrolde olduğu ve 1969 tarihli *Doomsday Voyage*'ına 'film doktorluğu' yaptı ama onun yeni sahneleri de projeyi kurtarmaya yetmedi ve film bugün kayıp bir film sayılmaktadır. Siyahistismarı ve doğuş sanatlarını, Bruce Lee'li *Enter the Dragon*'un Jim Kelly'sinin başrolde oynadığı *Black Samurai* (Kara Samuray; 1969) ile birleştirmeye çalıştı ama siyahistismarının modasının geçmekte olduğu günlerde çekildiği ve aşırı derecede ucuz olduğu için bu film pek izleyici bulamadı.

1972'de Bruce Clark'ın diğer bir siyahistismarı filmi olan *Hammer*'ın yapımcılığını üstlendi; hatta kendini ırza tecavüzün kurban ve sanık üzerindeki etkilerini inceleyen ciddi televizyon draması *Cry Rape!*'in ortak

yapımcısı olarak buldu.

Bu arada Independent-International, yabancı ve ucuz filmleri ABD'de göstermek için satın almaya ve onları arabalı sinema izleyecilerine çekici hale getirmek için değiştirmeye devam ediyordu. Bu çerçevede Adamson *Mean Mother* (Kötü Kalpli Anne; 1973), *Uncle Tom's Cabin* (Tom Amca'nın Kulubesi) ve *Females For Hire* (Kiralık Dişiler; her ikisi de 1976), *Nurses For Sale* (Satılık Hemşireler; 1977) ve çok sayıda başka film için yeni sahneler çekti. Bu yeni sahneler genellikle çıplak kadınlar içeriyordu.... Adamson'ın kendisi de çıplak kadın filmleri (*nudie*) türüne el attı. Konusu bir grup kadın katili içeren ve başrolde porno yıldızı Georgina Spelvin'in olduğu *Girls For Rent* (Kiralık Kızlar; 1974) videoda *I Spit On Your Corpse* (Cesedine Tüküreyim) gibi şirin bir ad altında piyasaya sürülecekti. *The Naughty Stewardesses* (Yaramaz Hostesler), Chris Condon'ın üç boyutlu *The Stewardesses*'in (Hostesler) başarısının ardından çekilmişti. Adamson ve özellikle Sherman filmlerini gençliklerinin film kahramanlarıyla doldurmaya devam ettiler. Sözünü ettiğim son iki filmde bu, 1930'lu ve 40'lı yılların sayısız aksiyon filminin yıldızı Robert Livingston'dı. Sözümona *Naughty Stewardesses*'in devamı olan *Blazing Stewardesses*'de (Ateşli Hostesler), 1945'in mükemmel *Salome Where She Danced*'inde rol alan ve 1960'ların tv dizisi *Munsters*'de Lily'yi oynayan Yvonne De Carlo ve 1930'larda bir çeşit ucuz Three Stooges olan The Ritz Brothers komedi üçlüsünün hayattaki iki üyesi yerliyordu.

Pekçok yönetmen mesleğe Adamson'ın yanında başladı: Adamson'ın oyuncularından Greydon Clark, makyajcılarında Gary Kent, aksiyon-sahneleri yönetmeni, yapım tasarımcısı ve oyuncusu John 'Bud' Carlos ve pek çok başkası ileride yönetmenliğe terfi edeceklerdi. Hatta kameramanı Gary Graver, kendi filmlerini yönetmenin yanı sıra Orson Welles ve Steven Spielberg'in bazı filmlerini de çekecekti. Adamson

The Female Bunch'ın bazı sahneleri, daha sonra aktris Sharon Tate'i katledecek olan Manson çetesinin karargahı Spahn Ranch'de çekilmişti.



**Evde yapılan
aramada
Adamson'ın
cesedi,
jakuzisinin
zemininde
üzerine çimento
dökülmüş sonra
da üstü tuğlayla
örtülmüş bir
halde bulundu.**

aslında iyi oyuncuları da gözünden tanıyordu ve *Horror of the Blood Monsters*, *The Female Bunch* ve *Jessie's Girls*'da (Jessie'nin Kızları) oynayan güzel Jennifer Bishop, filmografisinin yaratabileceği izlenimlerden çok daha iyi bir oyuncudur.

Arabalı sinemaların ortadan kalkmasıyla birlikte Adamson'ın yaptığı tipte filmleri izleyeceği garanti olan bir izleyici kitlesi de ortadan kalkmış oldu. *Lucifer's Women* (1974; Lusifer'in Kadınları) adlı bir softpornoya Carradine'li yeni sahneler çekerek 1981 tarihli *Doctor Dracula*'yı yaptıktan ve *Carnival Magic* (1980; Karnaval Büyüsü) ile *Lost* (1982; Kayıp) gibi çocuk filmleri çektikten sonra Adamson sinemayı bıraktı. Utah'da emlak işine akıllıca yatırım yapmıştı. 1989'da Los Angeles'da Adamson'ın bar ve ızgara lokantasını ziyaret ettim ama ne yazık ki Al ortalıkta değildi.

Pekçok filmde başrol oynamış olan karısı Regina Carrol kansere yakalanmıştı ve 1992'deki ölümüne kadar kocası onun bakımıyla ilgilenecekti.

Birkaç yıl sonra Adamson, asıl mesleğine dönmeye karar verdi ve *Beyond This Earth* (Bu Dünyanın Ötesi) ile onun devamı niteliğindeki *From Other Worlds* (Öteki Dünyalardan) adlı iki tv belgeseli üzerinde çalışmaya başladı. Röportajlarda dünyanın dört bir yanında bu filmler için çekim yaptığını söyledi ama bunlara ne olduğunu bugün kimse bilmiyor çünkü Adamson 1995 yazında beklenmedik ve şoke edici bir biçimde yaşamını yitirdi.

Beş haftadır kendisinden haber alamayan kardeşi polise haber verince evde yapılan aramada Adamson'ın cesedi, jakuzisinin zemininde üzerine çimento dökülmüş sonra da üstü tuğlayla örtülmüş bir halde bulundu. Başının arkasına yediği sert bir darbeyle öldürülmüştü. Polis, evin bakım ve onarımını yapan bir müteahhidi cinayet suçundan tutukladı. Adamson'ın ölümünün sanki kendi filmlerinden çıkmışa benzediğini farketmemek olanaksızdı.

Adamson dünyaya garip, bazen de harika filmler miras bıraktı. Amerikan sinemasının çok özgün bir döneminde film yapan eşsiz biriydi ve bir daha onun gibisini göreceğimizden kuşkuluyum.

**Gelecek sayıda:
ED WOOD'UN İZİNDEN
GİDENLER-3
FRED OLEN RAY**

Yılmaz Güney'in "Vesaire" Filmlerinden Birisi canlı hedef

Savaş Arslan



Yılmaz Güney kimileri için sinema uğraşını farklı bir kulvara taşıdıktan sonra çektiği filmlerle tanınır. *Seyyit Han, Umut, Acı, Ağıt, Baba, Zavallılar, Arkadaş, Duvar, Sürü* (y. Zeki Ökten) ya da *Yol* (y. Şerif Gören) gibi filmlerle anılır hep. Yılmaz Güney toplu gösterileri falan yapılacak olursa bu filmler sıralamada önceliklidir. Sinema adına ve üzerine çeşitli yazarlar ve sinemacılar tarafından pratikleri ortaya konan ve istesek de istemesek de hakim hale gelen bir "sanat sineması söylemi" tarafından sahiplenildi Güney çünkü o "iyi" ya da "kaliteli" filmler çevirdi (yani, yukarıda adları zikredilen filmleri yaptı) ve bu filmlerle de Türk sinemasının "dünyaca" tanınmasını sağladı. Tabii, bu "dünya" da adına "Batı" denilen coğrafyadan başka bir yer de değildi. Orada insanlar Yeni Gerçekçilik ya da Yeni Dalga falan gibi şeylerden sözederken, ilk gününden beri sürekli bir "çöküş" yaşadığı söylenen ya da "Ha battı, ha batacak," tahminlerinden yakasını bir türlü sıyıramayan Türk sineması bunlardan "habersiz" melodram, avantür, komedi gibi "sıradan," "kalitesiz," "uyuşturucu," vs. filmlerin "boyunduruğu" altında ezilmekteydi. Sonra bir gün adı Yılmaz Güney olan ve "Çirkin Kral" olarak tanınan bir adam çıktı ve *Umut* (1970) diye bir film çekti. 1972'de *Yedinci Sanat* ve 1980'de de *Yeni Sinema* dergileri tarafından düzenlenen (başlangıcından bugüne ve 1970-80 arası gibi dönemleri kapsayan) "En İyi On Türk Film"i" soruşturmalarında birincilikler aldı. Bir sürü başka ödüller falan aldı. Çok

"gerçekçi" ya da harbiden de "yeni gerçekçi" diye türlü türlü methiyelere mazhar oldu. Güzel günlerdi onlar...

Sonraları, Yılmaz Güney adı anıldığında *Pire Nuri, Canlı Hedef, Bir Çirkin Adam, Piyade Osman, Yedi Belalılar, Vurguncular, Umutsuzlar, Güney Ölüm Saçıyor* (y. Yılmaz Atadeniz), *Çifte Tabancalı Kabadayı* (y. Mehmet Aslan), *Çirkin ve Cesur* (y. Nazmi Özer) gibi filmler Güney adıyla yanyana gitmemeye başladı. Unutmak bütün yaraları sarar, ne de olsa... Unuttuk birer birer... "Çirkin Kral" adı neden Güney'e layık görülmüştü? "Yakışıklı kral" kimdi? Niye kimi "artizlere" "kral" denirdi? Yılmaz Güney'de Ayhan Işık gibi bildiğini okumayı sürdürseydi, ne olurdu? Yolundan "dönmeyp" vurup kırmayı sürdürseydi... O zaman ne olurdu acep? Cüneyt Arkın'ı adı anıldığında pişmiş kelle gibi sırtanlar, Güney'e de aynı muameleyi yapmazlar mıydı? Sorular... Sorular... Ve bu soruları sormamızı sağlayanlar... "Öteki" Güney'in adını ağza alınmadan da güzel güzel konuşulabilirdi belki... Ancak bu yazının öyle bir yola sapmaya pek niyeti yok!...

Ayhan Işık kentsoylu kralı oynadı çokluk. Oysa Güney'in krallığı başkaydı. O merkezin değil de çevrenin kralı olmuştu. Taşranın aşağı ve çirkin, ama bir yandan da harbi dünyasının bir sembolüydü, belki de. Ama bu dünya hakkında söylenecek pek bir şey de yoktur. Bastırılmış, dışlanmış, ihmal edilmiş, sıradan bir takım insanların hayatlarının ne önemi olabilir ki? Sinemada ya da hayatın

**Ayhan Işık
kentsoylu kralı
oynadı çokluk.
Oysa Güney'in
krallığı başkaydı.
O merkezin değil
de çevrenin kralı
olmuştu.**

İşte "Çirkin Kral" da böyle bir yerde. Ne iyi ne kötü, ya da bazen iyi bazen kötü.

başka alanlarında bir şeylere "değer" atfetmezsek, o şeylere özelliğini ne katar? Birilerini ya da birşeyleri dışlamazsak, elde avuçta varsaydıklarımızı nasıl olumlayabiliriz? Önce kötüler aradan çekilsin. Biz sonra iyilerimizi belirleriz zaten. Ama bir de çirkinler var. En büyük sorunu da onlar çıkartır oldum olası. Kimi zaman iyi, kimi zaman da kötü olabilirler. Bu yüzden de onların hakkında yalnızca bazı "özel" insanlar değil, herkes ahkam kesebilir. İşte "Çirkin Kral" da böyle bir yerde. Ne iyi ne kötü, ya da bazan iyi, bazan kötü. Kimileri için "kötü" olan tarafları bir kenara atılmalı, kimileri içinse o "kötü" olan tarafları "iyi." Kimileri için de "çirkin."

Canlı Hedef ya da diğer adıyla, *Kızım İçin Güney*'in 1970'de çektiği "vesaire" filmlerden birisi. Hiç ödülü yok. Kaç kişi izledi ya da bu filmi izleyenlerden kaç dönemin köşebaşlarında ahkam kesenlerindendi, bilinmez. Film o "sıradan" kötü adam hikayelerinden birisi! Filmin jeneriğinde bir reflektörden yansıyan güneş ışığı ara ara gözünüzü alırken, silahların gölgesinde kimlerin filme katkıda bulunduğunu okuyorsunuz. Film bir mafya toplantısında açılıyor. Bilal (Bilal İnci) adamlarına bir gazeteden şu haberi okur: "Ünlü kabadayı Asım Mavzer (Yılmaz Güney) yurda döndü. Ünlü kabadayının yurda dönüşü bazı çevrelerde huzursuzluk yarattı," ve şöyle devam eder: "Bazı çevreler dediği biziz." Asım Mavzer, nam-ı diğer Kara Cellat, sekiz yıl önce yurtdışına kaçmadan önce İstanbul'a kan kustururken Bilal'in üç kardeşini de vurmuştur. Bilal bu haberi görür görmez adamlarını Asım'ın uğrayabileceği yerlere salar ve Bilal'in adamı Jilet (Tarık Şimşek) dolaştıkları her yerde insanların suratına jiletle bir çizik atarak Bilal'in kartvizitini bırakır. Aspirin Osman (Danyal Topatan) ve Korsan Kemal (Yıldırım Gencer) kale surlarında içmektedirler. Aspirin elinde cümbüşü, Korsan'a "Sana bir hikaye anlatayım mı?" der. Korsan, "Müstehcen mi?" diye sorar. Aspirin, "Müstehcen," der. Korsan, "Anlatma o zaman," der ve Jilet Bilal'in kartvizitini bırakmak için gelir. Korsan,

Jilet'i paylar ve sonra da Aspirin ve Korsan, Asım'ı aramaya çıkarlar. Bu arada Asım'ı Belalı Çino'da (Erdoğan Vatansver, nam-ı diğer Erdo Vatan) başka bir dava nedeniyle aramaktadır.

Bu arada Asım bir okulun önünde kızı olan, ama bundan haberi olmayan Elif'i izlemektedir. Yetimhanede büyüdüğünü söyleyen bir öğretmen (olasılıkla, Hülya Darcan) Asım'la ilgilenir. O sırada Aspirin ve Korsan gelir ve Asım'ı içmeye götürürler. Durumu öğrenen Asım, Bilal'in yanına gider. Kimin jilet kullandığını sorar. Jilet'i bir güzel pataklar. Bilal, Asım'a İstanbul'u terketmesi için yirmidört saat süre tanır. Asım, ona kendisinin karar vereceğini söyler ve çıkar gider. Bilal, Asım'ın peşine Yılmaz (Yılmaz Türkoğlu), Osman (Osman Han) ve Necati'yi (Necati Er) salar. Asım üçünü de döver. Ertesi gün 1932 Siverek doğumlu Asım Mavzer bir milyonluk nakdini varisi Elif Mavzer'e bırakır ve vasiyetnamesini Elif'in öğretmenine verir. Öğretmen kim olduğunu öğrenmek ister. Tam o sırada, Çino gelir ve "O bir şey anlatmaz," diyerek konuya girer ve Kara Cellat'ın hikayesini anlatır. Çino, Asım'a ya kızının canını alırım ya da Cuma günü saat dokuzda Kısırkaya'da düelloya gelirsin, der. Naçar Asım düelloyu kabul eder. Bu arada, Bilal'in adamları da Asım'ın Elif'le bu kadar çok ilgilenmesinden kıllanmışlardır. Asım Elif'e bir yolculuğa çıkacağını söyler ve onunla vedalaşır.

Kısırkaya. Sabah. Kumsal. Aspirin dertli dertli cümbüşünü tıngırdatmakta, Korsan ise mezar kazmaktadır. Asım düşüncelidir. Çino yanında bir adamla gelir. İçlerine tek kurşun sürülen silahlar hazırlanır. İşaretten otuz adım sonra atışın serbest olduğunda karar kılınır. Birbirlerine "İyi şanslar," dilerler. Otuzuncu adımda Çino döner ve ateş eder. Iska geçmiştir. Asım ateş etmez. Çino'nun adamı silahına davranır ama Korsan onu bertaraf eder. Çino yalvarır: "Vur beni. Öldür. Bundan böyle, yenik yaşayamam." Asım: "Daha önce de mecbur etmiştin Çino. Şimdi de mecbur etme!" Çino: "Sağ kalırsam sana çok kötülük ederim. Öldürürüm seni."

Asım: "Peki beni mecbur ettin... Azizim Çino, tut ki sen bir şişesin. Bir şarap şişesi ve şimdi Aspirin'in elindesin. Ve Aspirin'in zulmüne dayanamayıp, havaya uçtun." Aspirin elindeki şarap şişesini havaya fırlatır. Asım tek kurşunuyla şarap şişesini vurur ve şöyle der: "Ve sen benim için öldün Çino."

Asım Elif'i alıp şehri terketmeye karar verir. İçki sofrasında, Aspirin giderayak Asım'a hikaye anlatmak ister, ama müstehcen olduğu için anlatamaz. Gece Asım eve dönerken, onu arkadan vurmaya isteyen birisini Çino haklar. Bilal'in "yılan" sevgilisi Melek (Melek Görgün) Elif'in Asım'ın kızı olduğunu söyler ve Bilal'in adamları Elif'i kaçırlar. Asım Bilal'in mekanını basar. Adamlarından bir kaçını haklar (dört ölü, üç yaralı), ama sonra Jilet ensesine silahını dayar ve Asım'ı bağlarlar. Bir depoda, Bilal, Asım'a adı "Bir Babanın Günahını Ödeyen Küçük Bir Kız" olan bir oyun gösterir. "Beyaz bir perdenin" arkasında kızına birisi tarafından tecavüz edilmesinin gölge oyununu izler Asım. Kara Cellat, yufka yürekli olduğu tek yerinden ağır bir darbe almıştır. Elleri bağlı olan Asım ve Elif'i bir demiryolu köprüsünden sallandırıp giderler. Tren geçtiğinde ipler kopacaktır ve ırmağa düşeceklerdir. Tren geçer. Elif ırmakta boğulur. Asım kızın başında ağlarken, Aspirin ve Korsan gelir.

Bilal kaçmıştır. Melek hizmetçisine yılanına iyi bakmasını tembihleyip Jilet'le evinden ayrılmak üzeredir. Asım ve arkadaşlarının geldiğini duyunca Jilet ve Melek evde saklanırlar. Asım hizmetçiye nerede olduklarını sorar. Yanıt yoktur. Asım, yılanı yakalar ve yılanla hizmetçi kızı tecavüz eder. İlk ödeşme ve Kara Cellat yeniden sahnede. Sonra, Jilet'i vurur. Melek'i konuşturup Bilal'in yerini öğrenmek için aynı köprüye götürür. Melek'i çarmıha gerer gibi köprü'nün üzerine bağlarlar. Tam tren Melek'e çarpacakken Melek konuşur. Asım hızlı bir dönüşle ipe atış eder. İp kopar. Melek kurtulur. Aspirin, Melek'in cezasını sorar. Asım ve Korsan arkalarını dönüp giderler. Aspirin

Melek'i vurur. İkinci ödeşme. Bilal'in saklandığı yere giderler. Silahlı çatışma çıkar. Nasılsa Çino da oraya gelir ve onlara yardım eder. Asım Çino'yu arkadan vurmaya isteyen birini vurur. Üçüncü ödeşme. Ancak daha sonra Çino vurulur. Bilal, Aspirin'i vurur. Aspirin, yanına gelen Korsan'a bu sefer Aspirin'i kendisinin yuttuğunu söyler ve bir hikaye anlatmak ister. Korsan müstehcen olup olmadığını sormaksızın "Anlat," der. Aspirin ölür. Son ödeşme olarak Bilal'i öldürürler. Türk polisi gelir ve film biter.

Filmin anlatısı o "klasik" anlatılardan "herhangi" birisi... Hemen filmin başında yara açılıyor ve kutuplaşma kuruluyor. Filmin sonuna dek de hikayenin bağlanmasını beklemeye başlıyoruz falan filan. *Canlı Hedef*'in "asıl" çetinçeviz olan tarafı ise bence filmin içindeki bir kaç sahne ya da laf. Bunlardan birincisi, Aspirin'in anlatılamayan hikayesi. Bir başkası, sertliğin dozajı. Elif'e tecavüz edilmesi. Yılanla Melek'in hizmetçisine tecavüz edilmesi. Bir üçüncüsü, jenerikte ve Elif'e tecavüz edilmesi esnasında kullanılan "dil." Sonuncusu ve en "vurucusu" ise yukarıda uzun uzun anlatılan düello sahnesi. Sanki Atilla İlhan romanlarından fırlamış isimler, düello sahnesindeki stilizm, bir nevi gölge oyununun kullanımı, vesaire vesaire. Bunlar "vesaire" bir filmde bulunabilecek şeyler. Şöyle "kalitelisinden" bir sinema dergisinde, "kastrasyondan," "sıradışı" bir sinematik anlatımın popüler filmlerdeki yansımalarından, "ucu açık" ve ne olduğu bir türlü "anlaşılamayan" bir hikayenin varlığından, şiddetin adından çok sözedilen kimi "Hollywood" filmlerindeki sert ve stilize kullanımını anımsatırcasına filme "iyi" yedirildiğinden falan bahseden bir yazı yazılacak kadar çok malzemeyi içinde barındıran bir filmmiş meğer!... Ne ki, kaynayıp gitmiş arada. Bilememişiz "değerini." Bir ara, vakit bulursak eğer bir bakalım...

"Azizim Çino, tut ki sen bir şişesin. Bir şarap şişesi ve şimdi Aspirin'in elindesin. Ve Aspirin'in zulmüne dayanamayıp, havaya uçtun."

Gelecek sayıda:
DİLBERAY

Müziğin çalması bitince silahını çek!

ennio morricone

Cenk Kırıl



Sergio Leone ile beraber 'Sine-Opera'nın yaratıcısı, film müziği denince akla ilk gelen isimlerden, 350'den fazla film müziğine imzasını koyan, *Il Maestro* lakaplı, dünyanın en verimli ve yetenekli bestecisinin 'Dan Savio'dan 'Ennio Morricone'ye gelişinin hikayesi...

Film Müzikleri, ya da yaygın terimiyle *soundtrack* dünyasında adını en sık duyduğumuz, en üretken ve yetenekli kompozitörler arasında ilk sırayı alması en muhtemel kişidir Ennio Morricone. Sergio Leone Tarikatının da en temel üyelerinden birisi olan Morricone, film müzikleri alanında devrimsel nitelikte çığır açan ve peşi sıra koskoca bir akımı sürükleyen dev bir isimdir. Eğer Leone'nin western alanında bir devrim yaptığına inanırsak; bu devrimin generallerinden birisi olarak

karşımızda duran isimdir Ennio Morricone. Benim gibi yaşı 30'larda seyreden pek çok kişi daha çocukluk günlerimizde onun adını dahi bilmeden, kovboyculuk oyunlarımızda onun melodilerini mırıldanır; radyoda ve televizyonda müthiş bestelerini dinlerdik. Hatta, Türkiye'de 70'li yılların konfeksiyon tarzı hızlı film yapımlarında dahi, onun bestelerinin 'ödünç' alındığına şahit olmuşuzdur.

1928 Roma doğumlu olan Morricone, kendisi gibi müzisyen bir babanın (Mario Morricone) oğludur. Küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duyar. Radyoda dinlediği şarkılar onu çok etkilemektedir. Daha altı yaşındayken, duyduğu melodilerden esinlenerek kendince besteler yapmaya başlar. Hristiyan Kardeşler okulundayken, kendisini uluslararası üne kavuşmasına yol açan arkadaşı Sergio Leone ile tanışır. Henüz o zamanlar ikisinde küçük birer çocuktur, ama sinema dünyasına damgasını vuran büyük beraberliğin temelleri daha o yıllarda atılır. Ondört yaşındayken Roma'daki Santa Cecilia konservatuarına trompet öğrencisi olarak kaydolur. Yeteneğini babası gibi trompet alanında kullanmaya niyetlidir, ama beste yapmak gibi önemli bir ekstra yeteneği de vardır. Babası o yıllarda gece klüplerinde caz orkestralarında çalmaktadır. Babasının hastalandığı günlerde onun yerine sahneye yerini alır. Daha sonra İtalyan televizyon kanalı RAI için çalışmaya başlar. 50'li yılların sonlarında ve 60'lı yılların başlarında Ennio Morricone'nin en yoğun çalıştığı sahanın aranjmanlar

olduğunu görmekteyiz. Aslında sadece geçinebilmek için zorunlu olarak girdiği ve uzun zaman sır gibi sakladığı aranjman çalışmaları çok kısa zamanda duyulmaya başlar. Bir çok müzik eleştirmenine göre, Ennio Morricone modern anlamda aranjmanın yaratıcı babası olarak görülür. Yıllar içerisinde yüzlerce aranjman yapımına imzasını atar.

Aslında çok yönlü bir müzisyen olan Morricone, kendisine büyük servet sağlayan atılımı film müzikleri alanında gerçekleştirir. İlk film müziği çalışmasını 1961 yılında yönetmenliğini Luciano Salce'nin yaptığı 'Il Federale' filminde yapar. O yıllarda yavaş yavaş gelişen bir başka film türü daha vardır. İtalyan ve İspanyol yapımcıların Almanlardan esinlenerek; Güneydoğu İspanya'da çektikleri western filmleri 60'lı yılların başlarından itibaren piyasada görünmeye başlar. Morricone bu filmlerin iki tanesine kompozitör olarak katkıda bulunur. 1963'de yönetmenliğini Ricardo Blasco'nun yaptığı *Duella Nel Texas* ve 1964'de yönetmenliğini Mike Perkins'in yaptığı *Le Pistole Non Duscotono* filmleri Morricone'nin Leone'den önceki ilk western çalışmalarıdır. Derken hayatını temelden değiştiren günler gelir. Sergio Leone'nin yönetmenliğinde çekilecek bir western müzikleri için bir kompozitör aranmaktadır. Çekilecek filmin o günlerdeki proje ismi 'Muhteşem Yabancı'dır. Leone'nin kafasında ilk yönettiği ve mitolojik bir film olan 'Colossus of Rhodes' filminde çalıştığı Angelo Francesco Lavagnino ile çalışmak vardır. Yapımcılardan birisi ona Morricone'yi tavsiye eder. Leone, Morricone'nin daha evvelki western filmleri için bestelediği müzikleri dinler, ve hiç beğenmez. Ama, herhalde eski okul günlerinin hatırına olsa gerek, onunla buluşur, ve ona ne istediğini anlatır. Çok değişik bir film müziği tasarlamaktadır Leone. Görüntüyle eş zamanlı bir uyum içerisinde, çekilen görüntünün altını çizecek kadar görkemli müzikler istemektedir. Seyirci sinemadan çıktığında en az film kadar müziğini de hatırlamalıdır. Morricone ilk buluşmadan sonra yaptığı kısa bir araştırmayla Leone'nin karşısına gelir.

Elinde İtalya'da yaşayan Amerika'lı bir şarkıcı ve besteci olan Peter Travis için yaptığı aranjmanın 45'lik plağı vardır. Leone plağı dinler ve şarkının melodisine vurulur. "Tamam" der. "Bunu istiyorum, ama sözleri olmadan, sadece melodisi etrafında gelişen bir şarkı olsun." Leone'nin direktiflerini alan aranjman ustası Morricone bu şarkıyı çok değişik şekilde derler, ve ortaya, sonradan adı *Per Un Pugno di Dollari* (Bir Avuç Dolar) olarak değiştirilen filmin unutulmaz ana temasını çıkarır. O günlerde yakın arkadaşı olan Alessandro Alessandroni'nin 'Cantori Moderni' grubuyla beraber çalışırlar. Alessandroni'nin mistik ıslığıyla başlayan şarkı, arka planda şaklayan kırbaçlar, winchester tüfeğinin kurulma sesleri, ne söylediği tam olarak belli olmayan bir koro eşliğinde *Bir Kaç Dolar İçin* filminin açılış müziği olan *Titoli'* yi üretirler. Aynı filmde, daha evvel *Rio Bravo* ve *Alamo* gibi klasik Amerikan westernlerinde duyduğumuz ünlü Meksika ölüm teması olan *Deguello* şarkısının *marachi trompet* eşliğinde çalınan teması vardır. Hatırlanacağı gibi, filmin yapıldığı günlerde özellikle uluslararası pazarda daha rahat satılabilmesi için tüm ekip takma Amerikan isimlere bürünmüştü. Daha evvelki filmlerinde Leo Nichols ismini alan Morricone, bu sefer Dan Savio ismiyle kayıtlara geçer. Filmin İtalya'da ilk piyasaya sürüldüğü günlerde yönetmen Bob Robertson'un yanında müzik kompozitörü olarak Dan Savio gözüktür. Yapımcılarının bile umutsuz olduğu film ve müzikleri, ilk çıktığı andan itibaren yaygın bir ilgiyle karşılaşır. Bir çok film eleştirmenine göre, kronolojik olarak olmasa da, stil olarak *Bir Avuç Dolar*'ın spagetti western türü açısından dönüm noktası olacak kadar önemli bir film olduğunu; beşyüzden fazla filme ulaşan koskoca bir akımın başlangıcını oluşturduğunu görüyoruz.

Bir Avuç Dolar'ın ani ve beklenmedik başarısı Leone/Morricone ikilisini bir kez daha bir araya getirir. *Per Qualche Dollari in Piu* (*Bir Kaç Dolar Daha İçin*) filminde ilk filme göre daha geniş bir bütçe, daha geniş bir oyuncu

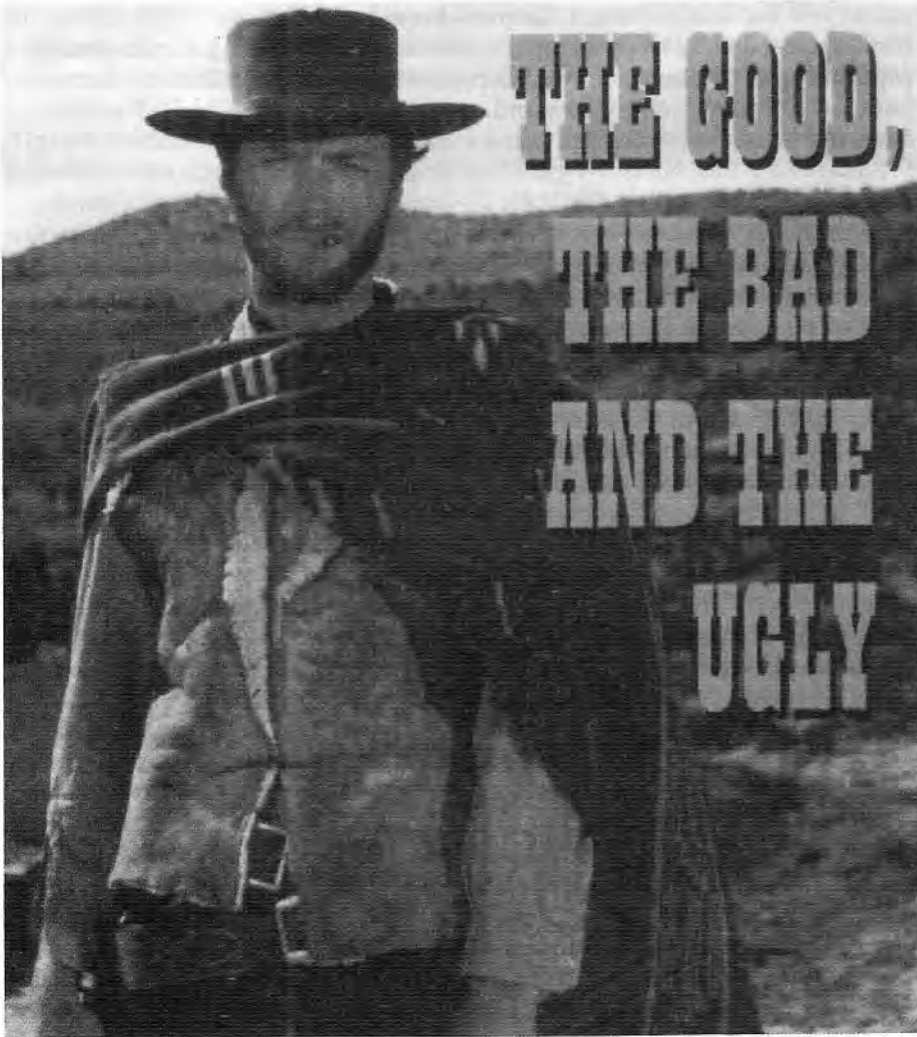
Leone, görüntünün altını çizecek kadar görkemli müzikler istemektedir. Seyirci sinemadan çıktığında en az film kadar müziğini de hatırlamalıdır.

kadrosu ve buna bağılı olarak zamanın daha rahat kullanımı söz konusudur. Morricone, Leone'nin film üzerindeki fikirlerinden yola çıkarak ana temayı oluşturur. Elektrogitar ve ıslıkla bezenmiş ana tema, ilk filmde olduğu gibi arka planda şaklayan kırbaçlar, tüfek kurma sesleri ve koronun eşliğinde destansı bir coşkuyu dile getirir. Morricone, Barok çağın ünlü bestecilerinden alıntıları ilk olarak bu filmde göstermeye başlar. Indio'nun kendisini ihbar eden Tomaso ile karşılaşması ve ailesini öldürdükten sonra 'erkekçe' yaptıkları son düello bir cep saatinin minik bir melodisiyle başlayıp; yerini Bach'ın *Toccatto ve Fuge* üne bırakır. Leone'nin eski bir kilise kalıntısını andıran mekandaki çekimleri, yaşamla ölüm arasındaki o ince anın gerilimiyle birleşince, Morricone'nin alıntısı filme adeta "cuk" oturur. Bu filmde Morricone bir cep saatinin kapağından gelen minik bir melodiyi dev bir düello anının kaderi belirleyen müziği haline getirir. Bach'ın eseri bu kez mariachi trompetlerle çalınmakta, bu esnada yüksek tonda bir koro diğer kanaldan eşlik etmektedir. Derken müzik aniden kesilir, ama gerilim sona ermez. Silahların çekilme anı yavaş yavaş gelmektedir. Düelloyu açan cep saati melodisi, o tatlı melodi, arka planda güçlü davul sesleriyle şimdi sanki ölümün habercisi gibi olmuştur. Bu gerilime Leone'nin yakın çekimleri de katkıda bulunur. Kartal profilli Lee Van Cleef'in ölümcül bakışlarıyla bezenen müzik daha da etkili hale gelir. Ve silahlar çekilir; Indio, Albay Mortimer tarafından vurulur. Sonunda ortaya insanın heyecan ve zafer duygularını kamçılayan, çok farklı bir müzik çıkmıştır. Dilimize tam tercümesi hesaplaşma anı olan bu *'La Resa Dei Conti'* isimli şarkı, daha sonraki yıllarda yüzlerce çekilen 'Spagetti Western' filmlerinde bestecilere esin kaynağı olur.

Leone-Morricone beraberliğinin çıkışı 1966'da zirveye ulaşır, ve tüm dünyanın her köşesinden, her nesilden insanın aklına adeta kazınırçasına oturan meşhur film *Il Buono, Il Brutto e Il Cattivo* (*İyi, Kötü ve Çirkin*) ortaya

çıkır. Bir kurdun ulumasından esinlenerek oluşturduğu ana tema müziği unutulmaz klasik haline gelir. Morricone diğer westernlerde yaptığı gibi, bu filmde de insan sesini bir enstrüman gibi kullanır. *İyi Kötü ve Çirkin* filmindeki tüm ana karakterlerin filmdeki rollerine uygun müziksel logosunu üretir. Soundtrack'de her karakteri temsil eden bir melodi vardır. *İyi, Kötü ve Çirkin* filminin en akılda kalan melodisi 'a-ha-aha-aaaa' değişik tonlarda çalınarak tiplerle yapılır. Canlı flüt 'İyi', kısık ve sinsi flüt 'Kötü', bağırarak bir adam sesiyle oluşturulan hali ise 'Çirkin' temsil eder. Filmin sonlarına doğru Eli Wallach'ın Sad Hill mezarlığında Arch Stanton'un mezarını aradığı sahne, Tonino Delli Colli'nin muhteşem çekimleriyle beraber, *Ecstasy of Gold* isimli şarkıyla tam olarak bütünleşir. Ve filmin sonundaki unutulmaz üçlü düello sahnesi. 'İyi'nin, 'Kötü'nün ve 'Çirkin'in 200,000 dolarlık gömüyü elde etmek için yaptıkları, sinema tarihinde ilk defa gerçekleşen 'üçlü' düello. Flütle beraber uzun bir gitar solosuyla başlayan sahne, üç anti-kahramanın mezarlığın ortasındaki arenasal mekanda yerlerini almasıyla yerini *mariachi* trompete bırakır. Aktörlerin hareketleri adeta kareografisi oluşturulmuş bir opera sahnesindeki oyuncular gibidir. Atılan her adım, fırlatılan her bakış, her jest ve mimik arkadaki müzikle enteresan bir uyum içerisindedir. *Mariachi* trompetin kısa girişi bir anda kesilir. Arka planda öten bir karganın sesi ve bakışlar vardır. Derken ufak bir melodi yavaş yavaş çalmaya başlar. Sanki *Bir Kaç Dolar Daha İçin* filmindeki cep saatinin melodisini andıran bir müziktir bu. Ama dikkat edildiğinde sadece benzediğini anlarız. Gerilim çekimlerle daha da artar. Heyecanlı bakışlar, silahlara sınıca uzanan ellerle arkada çalan müzik tam bir uyum içindedir. Tempo gitgide yükselir ve *mariachi* trompet tekrar başlar. Bu sefer daha yüksek tonda çalınmakta ve gitgide kaçınılmaz sona doğru ilerlemektedir. Eller silahlara daha da yaklaşır. Nefesler tutulmuştur. Eastwood'un, Van Cleef'in ve Wallach'ın bakışları, çok kısa

**Düelloyu açan
cep saati
melodisi, o tatlı
melodi, arka
planda güçlü
davul sesleriyle
şimdi sanki
ölümün habercisi
gibi olmuştur.**



Zamanı kompartmanlara bölerek uzatan, ve eş zamanlı anları sanki sıralı anlar gibi gösteren Leone'nin kamerasını Morricone'nin vurucu notaları tamamlar.

aralıklarla ve muhteşem bir kurguyla. Ve silahlar çekilir. Görüntüyle müziğin muhteşem bir uyumunu sergiler bu sahne. İki dahinin sanatlarını en uç boyutlarda konuştuğu bu sahne neredeyse beş dakika sürer. Eğer Leone-Morricone beraberliğine neden 'Sine-Opera' dediğini merak eden varsa, bu filmin son onbeş dakikasını seyretmesini öneririm.

Aslında bu filmler ilk çıktığı yıllarda bu tür yapımlara hiç alışık olmayan eleştirmenler tarafından oldukça yadırganır. Başta geleneksel muhafazakar görüşlü Amerikan eleştirmenler olmak üzere, bir çok kritik bunları 'absürd' kategorisine sokmaya; hatta bazılarıysa görmezlikten gelmeye çalışır. Öyle ya, sadece müzikleriyle değil, çekim stilleri, konuları, anti-kahramanları, hikayeleriyle, kısaca her şeyleriyle farklıdır bu filmler.

Evet, o güne kadar yapılan western filmlerine oranla oldukça değişiktir Morricone'nin film müzikleri. Bunda Leone'nin yaklaşımı da çok önemli rol oynamaktadır. Leone'nin filmlerinde görüntülerle müzikler arasında operasal bir ilişki vardır. Zaten bu sebepten ötürü bu filmlere 'Sine-Opera' terimi yakıştırılmıştır. Bir Leone westerninde müzik bitmeden asla silahlar çekilmez. Atlar operasında ölümden önceki her an bir tören gibidir. Sahneler törensi bir ritüel içerisinde çekilir. Ve bu törenlerin en önemli öğeleri müzikleridir. Zamanı kompartmanlara bölerek uzatan, ve eş zamanlı anları sanki sıralı anlar gibi gösteren Leone'nin kamerasını Morricone'nin vurucu notaları tamamlar. Seyirci töreni doya doya izlemelidir. Klasik Amerikan westernlerinde yarım dakika bile

Morricone'nin müziği, Batı'nın umut taşıyan pembe geleceğini yansıtan Hollywood Westernlerinin müziğine taban tabana zıttır.

sürmeyen bu duello anları, Leone filmlerinde dakikalarca sürer. Bir çoğunda film çekilmeden müzikler hazırır bile, ve çekim sırasında oyuncuların havaya girmesi için çalınır. Mesela, *C'era una Volta il West (Bir Zamanlar Batıda)* ve *C'era una Volta il America (Bir Zamanlar Amerika)* filmlerinde müzikler çekim sırasında mütemediyen çalınmıştır. Robert DeNiro bu konuda Leone ile en iyi anlaşılan oyuncudur. Müziğin güçlü olduğu anlarda çekimin tamamen müziğin eşliğinde yapılmasında ısrar eder. Çoğu Amerikan westernlerinde Elmer Bernstein veya Dimitri Tiomkin tarafından yapılan film müzikleri genelde 'dolgu malzemesi' gibi, görüntünün oluştuğu anın klişeleşmiş temalarını verir. Bu temalar genelde o derece standartlaşmıştır ki, bestecisi değilseniz birbirlerinden ayırt etmeniz zordur. Genelde bu filmlerin çoğunun müzikleri filmlerin çekimi ve kurgusu bittikten sonra bestelenirdi. Yönetmenin oluşturduğu görüntülerin elverdiği ölçüde müzikler adeta aralara serpiştirilir, ve genelde melodiler Neo-Wagneryan stildeki senfonik temalar şeklinde olurdu. Batı'nın umutla dolu pembe geleceğini yansıtan Hollywood westernlerinin müzikleri Morricone'ninkilerle taban tabana zıttılar. Sergio Leone'nin biyografini yazan ve Spaghetti Western türü üzerinde uzun yıllar araştırmalar yapan Profesör Christopher Frayling bu ikilinin ortaya çıkardıkları çalışmaları Verdi'nin, Puccini'nin, Bach'ın garip bir koro eşliğinde karışarak, banyoda kaydedilmiş bir haline benzettir.

Morricone, Leone ile yakaladığı ününü diğer yönetmenlerle devam ettirir. Leone'nin 1968'de çekeceği *Bir Zamanlar Batıda* filmi gelene kadar Sergio Sollima, Guilo Petroni, Duccio Tessari gibi yönetmenlerin Spagetti Westernlerine besteler yapar. Bir film projesini üstlendiğinde çok hızlı çalıştığı ve ana temayı çok çabuk ürettiği söylenir. Bu hızının altında yatan temel faktörlerden birisi de, geçmiş çalışmalarının belirli anlarını tekrardan kullanmasıdır. 1973 yapımı *Il Mio Nome e Nessuna (Benim Adım Hiçkimse)* filminin sonunda Henry

Fonda ile Terence Hill'in düello sahnesinde kullandığı temalardan birisi 1968 yılı yapımı *Bir Zamanlar Batıda* nun final sahnesindeki düellonun müziğinden alınmadır. Sergio Sollima'nın *The Big Gundown* filmine yaptığı besteler *İyi Kötü ve Çirkini* çok andırır. Sollima'nın en sevdiği eser olan Bethoveen'in *Fur Elise*'sini, Sollima için çalıştığı her filmde olduğu gibi *The Big Gundown* filminde de kullanır. Filmin karakterlerinden birisi olan Avusturyalı Baron, film boyunca bir kaç kere piyanoda bu eseri çalar. Filmin sonunda da Lee Van Cleef ile yaptığı düelloda sahne *Fur Elise* ile açılır, ama hemen ardından İspanyol gitarı ve silah sesleriyle düellonun gerilimi yansılır. Arka planda yükselen gerilim araya serpiştirilen *Fur Elise* ile filmin bir Avrupalının elinden çıktığını simgeler. Bethoveen'den ödünç almıştır, ama ortaya çıkan nihai şarkı son derece dahiyane bir buluştur. Bir klasik eserden bir 'La Resa Dei Conti' teması üretmek de ancak bir Avrupalının yapabileceği bir iştir. Tıpkı Leone'nin filmlerindeki bazı anları Rembrandt ve Goya gibi ressamların resimlerinden esinlenerek yaratması gibi, Morricone de Avrupalı kompozitörlerden alıntılar yapar. Morricone'nin Avrupa kökenli klasik kompozitörlerin eserlerinden yaptığı kısa alıntılar hem filmi yapanların kökenini hatırlatmaya, hem de anlayanlar için enteresan bir referans niteliği taşır. Bu alıntılar arasında, yukarıda belirtilen sahnelerdeki Bach ve Bethooven'in eserleri yanında, *Bir Zamanlar Batıda* filminde Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin, *Benim Adım Hiçkimse* de Wagner'in *Valkyries*'inin ana temanın arasına serpiştirildiğini duyabiliriz. Bu yüzden olsa gerek, bu filmler asla Amerikalılar tarafından yapılamazdı.

Ennio Morricone bir türü adeta yaratmış ve ardından bir çok takipçisinin gelmesine yol açmıştır. Kendi eserlerinin filmlere uyarlanışında orkestrasını yöneten Bruno Nikolai, Luis Bacalov, Riz Ortolani, Stelvio Cipriani, Roberto Pregadio, Walter Rizatti, Armando Trovalioli, Marcello Giombini gibi isimler Morricone stilinin devamını getiren bazı önemli film

müziği kompozitörleridir. Leone ile Morricone 1970'li yıllarda iki filmde daha beraber çalışırlar. *Bir Zamanlar Devrim (Gui La Testa)* ve *Benim Adım Hiçkimse* bu ikilinin son western çalışmaları olur. *Benim Adım Hiçkimse* aslında Spagetti Western türünün bir parodisi gibidir. Bu filmde Leone ve Morricone aslında o güne kadar yaptıklarıyla adeta inceden inceye dalga geçerler. Yıllar boyu seyredenleri soluksuz bir heyecana sürükleyen sahneler tatlı bir komedi gibi değişik bir sunumla sergilenir. Morricone'nin notaları da müziksel açıdan buna katkıda bulunur.

Benim Adım Hiçkimse'den sonraki yıllarda Leone sinema kariyerine yönetmen olarak uzunca bir ara verir, ama Morricone yoluna tam gaz devam eder. Bir çok Avrupa menşeyli yapıma besteci olarak imza atar. Bir ara İtalya'da yapılan tüm yapımlarda Morricone imzalı müzikler olması neredeyse gelenek haline gelmiştir. Komediten, maceraya, polisiye filmlerden korku filmlerine kadar bir çok film türü için beste yapar. Bunlar arasında en göze çarpanları yönetmenliğini Henry Verneuil'in yaptığı, 1969 yapımı *The Sicilian Clan*, yönetmenliğini Guiliano Montaldo'nun yaptığı, 1970 yapımı *Sacco ve Vanzetti*, yönetmenliğini Bernardo Bertolucci'nin yaptığı, 1978 yapımı *1900*'dür. Avrupa'da kazandığı büyük başarısı zaman içerisinde Amerikalı film yapımcılarının da dikkatini çeker. Bu sayede yönetmenliğini Roland Joffe'nin yaptığı, 1986 yapımı *The Mission*, yönetmenliğini Brian DePalma'nın yaptığı, 1989 yapımı *Casualties of War*, yönetmenliğini Barry Levinson'un yaptığı, 1991 yapımı *Bugsy*, yönetmenliğini Wolfgang Peterson'un yaptığı 1993 yapımı *In the Line of Fire*, yönetmenliğini Mike Nichols'un yaptığı, 1994 yapımı *Wolf* gibi büyük filmlerin müziklerine imzasını atar. Bu süre içerisinde televizyon yapımlarında da görev alır. Unutulmaz TV dizilerinden *Marco Polo* ve *Nostromo* onun imzasını taşıyan müziklere sahiptir. Bitmek tükenmeyen enerjisiyle yüzlerce yapıma imzasını atar. Bugün için 350'den fazla sinema ve televizyon

yapımının müziklerinde Morricone adı görülür. Aslında pek çok kişi Morricone'yi genelde westernlerdeki besteleriyle tanımıştır. Ancak, Morricone sadece 35 kadar westene imzasını atmıştır. Yani, toplam eserlerinin sadece yüzde 10'u westernlerdir. Morricone'nin son yıllarda çalışma temposunu düşürdüğünü ve daha seçkin yapımlarda gözükmeye başladığını gözlemlemekteyiz.

Morricone'yi ilk dinlediğim çocukluk yıllarımda da, şimdi de aynı coşkuyu ve zevki alırım. Leone filmleriyle ne kadar perdeyi ve gözümüzü dolduruyorsa, Morricone de o kadar kulağımızı doldurmaktadır. Robert Cumbow, Leone filmlerinin başarısında en önemli sorumluluğa sahip kişi olarak tanımlar Morricone'yi. Gerçekten de öyledir. Leone'nin görüntüleri Morricone'nin müziklerine zemin hazırlar, veya tam tersi Morricone'nin müzikleri Leone'nin görüntülerine zemin hazırlar. Eğer bugün 'Spagetti Western' diye bir film türünün varlığından söz edilebiliyorsa bunda Morricone'nin de son derece önemli rolü vardır. Birbirlerini son derece iyi tamamlayan bu ikilinin en son ve en görkemli buluşmaları Leone'nin *Bir Zamanlar Amerika* filminde olmuştur. Leone on beş yıl boyunca kafasında yaşattığı ve tasarladığı bu filmin görkemli müzikleri için Morricone'den başkasını düşünmedi bile. Müzikler filmin çekiminden yedi yıl evvel tamamlanmıştı. 1920'lerden 30'lara, ve oradan da 60'lara uzanan bu epik gangster filminin müzikleri yine filmin kendisi gibi 'yaşamdan büyük' bir kuvvet arz ediyordu. Romantizmin kaybolan değerlere ve kaybolan günlere olan hasretini dile getiren tema zaman zaman *La Calle*'nin Morricone tarafından derlenmiş *Amapola*'sının ağır notaları içinde eriyordu. Morricone bu filmde sanat hayatının en muhteşem performansını sergilemişti. *Childhood Memories* şarkısında ünlü Georghe Zamphir'in panflütünü filmin kahramanlarının çocukluk hatıralarını ve ilerleyen yıllarda o günleri hatırlamanın hüznünü dile getirmede

Eğer bugün 'Spagetti Western' diye bir film türünün varlığından söz edilebiliyorsa bunda Morricone'nin de son derece önemli rolü vardır.

Morricone, bu filmde sunduğu müziklerle Amerika'nın değil, Leone'nin dramını, hayal kırıklığını yansıtıyordu.

kullandı. *Bir Zamanlar Amerika*, geleneksel manada silahların patladığı, sıradan bir gangster filmi değildi. Leone'nin Amerika düşünedeki hayal kırıklığının son perdesiydi. Umudun hayal kırıklığı ve yitirilmiş değerle bezenmiş bir şiiriydi. Morricone, Leone'nin duygularını mükemmel bir şekilde algılayarak; bu ruh haline en uygun notalara aktarabilmişti. Bu filmi görmeden evvel Coppola'nın *Godfather (Baba)* filmi için Nino Rota'nın bestelediği müziklere benzer melodiler duyacağımı zannetmiştim. Ama yanılmışım. Rota'nın İtalyan mafyasının Amerika'daki uzantılarına yönelik görkemli müziği yerine, *Bir Zamanlar Amerika* da çok daha melankolik tonda süzülen notalar vardı. Hayalinde yaşattığı Amerika'da romantik kahramanlar yerine, geri planda büyük şirketlerin yönettiği organize suçlara alet olmaktan başka seçeneği olmayan yitik kahramanları bulan birisinin melodramıydı Morricone'nin sunduğu müzikler. Morricone, bu filmde sunduğu müziklerle Amerikanın değil, Leone'nin dramını, hayal kırıklığını yansıtıyordu. Silahların patladığı, jöleli saçları ve şık kıyafetleri içerisinde gangsterlerin vurdulu kırdılı aksiyon filmini bulmayı umud edenler de bu filmde başka türlü hayal kırıklığına uğradılar.

Morricone, Leone ile çalışmalarına yönelik olarak şunları söylemiştir: "Sergio kulağa kolay gelen, basit ve popüler temalar isterdi. Adeta müziğe aşıktı. Ben aslında hiç de iyi bir piyanist sayılmam, ama Leone (film üzerinde çalıştığımız temaları) öncelikle benim piyanoda çalmamı isterdi. Eğer piyanoda çaldığım halini beğenirse, orkestrasyonuna aşık olurdu. Leone, diğer yönetmenlere göre müzikten çok şey beklerdi. Aslında başka farklar da vardı, ama (diğerleri ile) aralarındaki en temel fark buydu. Filmlerinde müziğe diğer yönetmenlere oranla daha fazla yer verirdi." Bu sözlerinden hareketle iyi bir film müziğinin nasıl olması gerektiğini şu sözleriyle tanımlamaktadır: "En iyi film müziği (film seyredirken) duyabildiğin müziktir. Duyamadığın müzik, her ne

kadar iyi olursa olsun, kötü bir film müziğidir. Filmler böyledir işte. Zaman zaman benim ve diğer bestecilerin müziklerini kötü olarak yargılanmıştır, çünkü yönetmen onlara yeteri kadar yer veya ses gücü ayırmamıştır."

Morricone, kendini diğerlerinden farklı kılan çalışma stiliyle ilgili olarak şunları söylemiştir: "Ben çalışmalarına daima günlük hayatımızda duyduğumuz gerçek sesleri koyarım. Bir çok kişi bestelerime daktilo veya tenke kutu sesleri koyduğum için benim kaprisli birisi olduğumu zanneder. Halbuki ben bunu (müziğe) bir gerçeklik ögesi katması için yaparım... Üzerinde çalışacağım filmle ilgili genel hakimiyet daima yönetmenindir. Çalışmaya başlamadan evvel onu çok iyi dinler; ne yapmak istediğini anlamaya çalışırım. Fikri aldığıma inandığım zaman hemen gider notaları yazmaya başlarım. Başkalarının yaptığı gibi, piyanoda beste yapmam. Diğer bestecilerin tersine, orkestrasyona geçtiğimde direkt olarak ana temayı yazmaya başlarım....Benim için orkestrasyon en önemli şeydir. Yani, ana tema orkestrasyonda çok önemlidir. Ama, ana temanın pozisyonlandırılması filmin ve o ana temanın başarısını tayin edici faktördür." Ennio Morricone'nin Sergio Leone'nin filmleri için yaptığı western filmlerindeki unutulmaz gitar melodilerini çalan Bruno D'Amario Battisti, Morricone ile çalıştığı günlerde onun çalışma stili hakkında şunları söylemiştir: "Ennio gitarın oldukça dramatik olmasını isterdi. Onun istediği çok büyük bir sestti. Bunun üzerinde epey zaman harcadık. Ben gitarı normal çaldığımda bana 'hayır, daha güçlü olmalı' derdi. İtalyan filmlerinde müzik daima görüntüye uydurulurdu. Bu senkronizasyon genelde çok zordu. Leone ise, gayet akıllıca, Ennio'dan önce müziği yazmasını ister; daha sonra o müziğe uygun sahneyi çekerdi."

The Mission (1986), *Untouchables* (1987), *Days of Heaven* (1978) ve *Bugsy* (1991) filmleriyle dört kez Oscar'a aday gösterilen Morricone, bugüne kadar bu ödülü hiç alamadı. Aslında, genelde daima kendi çarkına hizmet edenleri

onurlandıran böyle bir ödülün Morricone gibi klasik Amerikan film müziği klişelerini yıkan birine verilmemesine pek şaşmamak gerekir. Zaten *Bir Zamanlar Amerika* filmi kasap gibi budayarak, o eşsiz kurguyu kronolojik sıraya dizme moronluğunu da gösterenler aynı mantığın ürünü olan kişiler değil miydi?

Morricone'nin eşsiz notaları hepimizin hayatına sızmıştır. Hayatın bazı anlarında, o anların duygularını sembolize eden bir melodiyi mırıldandığımızda, Morricone'nin notalarına dokunuyor olmamız çok muhtemeldir. Bir çoğumuzun unutamadığı, bizi geçmişin hüzünlü anlarına sürükleyen müzikler arasında mutlaka en az bir Morricone bestesinin olması hiç yadırganacak bir durum değildir. Beyaz perdeden kalbimize giden yolu güçlü notalarıyla döşeyen bir ustadır o. Onun besteleri film karelerinin vazgeçilmez dekorudur. Filmlerin heyecanını, romantizmini, yitik duygularını, komediyi, gerilimi, coşkuyu taa içimize kadar sokarak; kalbimize nakış gibi işlenmesini sağlayan bir müzik sihirbazıdır. Eğer bu yazıları okurken 'hayatımda hiç Ennio Morricone müziği dinlemedim' diyeniniz varsa, bence çok yanılmaktasınız. Hayatınızın bir yerlerinde, belki çocukluğunuzda oynadığınız kovboyculuk oyunlarında, veya belki de gençlik aşklarınızın filizlendiği günlerde, ama mutlaka hayatınızın en az bir yerinde bir Morricone melodisini ya duymuşsunuzdur, ya da mırıldanmışsınızdır. Belki siz onu şimdiye kadar hiç tanımamışsınızdır, ama onun sihirli melodileri mutlaka sizi bir yerlerde bulup; kendini dinletmiştir. Morricone'yi yıllardır takip eden, müziklerini dinleyen birisi olarak, ben bile halen onun eskiden kalan bazı bestelerine rastlamakta ve bu duruma şaşırırmaktayım. Bestelediği yüzlerce film müziğiyle bu derece geniş kitlelere ulaşan ikinci bir film müziği kompozitörüne rastlamak imkansız denecek kadar çok zordur. Tıpkı Leone gibi, Morricone de kendi alanında ardında silinmez izler bırakan, bir türü yaratan ve film müziklerinde çığır açan

bir ustadır. Hayranları ona İtalyanca'da müzik ustası manasına gelen *'Il Maestro'* lakabını takmıştır. Bugün için İnternet'de bir film müziği kompozitörüne adanmış tek web sitesi olan kişidir Morricone. Şüphesiz eğer Leone bu kadar erken ölmeseydi, onunla beraber daha çok unutulmaz melodiler yaratacaktı. Leone'nin Schostakovich'in 7ci senfonisinden esinlenen *900 Gün'* filminin müziklerini hazırlamıştı bile, ama Leone'nin zamansız ölümü yüzünden bu besteleri asla dinleyemeyeceğiz. Bir zamanların batısına eşsiz melodiler besteleyen *'Il Maestro'*, kimbilir, belki bir gün bu satırların yazarının gerçekleştirmeyi hedeflediği *Bir Zamanlar Doğuda* için de notalarını döktürür. *'Sine-Opera'* teriminin ortaya atılmasında en az üstat Leone kadar payı olan, film müziklerinin en az filmin kendisi kadar önem taşımasına yol açan film müziğinin bu sihirli ustasını bugün en saygın konumda anmak tüm sinema ve müzikseverin daimi borcudur.

Viva MORRICONE !!

*"Müziğin çalması bitince silahımı çek.
Beni Vurmayı Dene Albay. Sadece dene."
(Bir Kaç Dolar Daha İçin)*



Müziğin çalması başlayınca bıçağını çek! goblin



Sadi Konuralp

1977'de *Suspiria*, Türkiye'de gösterildiğinde filmle ilgili üç özellik o dönemin seyircilerini çok etkilemişti: Anadolu Sigorta'nın seyircileri sigortalaması; sinema salonlarında bu film için özel ses sisteminin kurulması ve en önemlisi müzikleri. Filmin müziklerinin etkili olduğu muhakkak; çünkü bir yerli firma (Z Plakçılık) *Suspiria*'nın müziğini 45'lik plak halinde piyasaya sürmüştü. Filmin ana teması dışında ikinci yüzdeki *Blind Concert* adlı parça, yine özgün film müziği albümünde yer alan bir başka müzikti. Türk seyircisinin *Suspiria* filminin müziklerini yapan Goblin topluluğuyla tanışması işte böyle oldu.

Korku film meraklıları ve özellikle Argentokolikler, Goblin topluluğunu Dario Argento filmlerine özel müzik yapan bir grup olarak bilirler. Gerçekten de İtalya'da bir rock grubu olarak bilinen Goblin, dünyada sadece film müzikleriyle tanınmaktadır. Bunun dışında Goblin ismi başka birşey çağrıştırmaz. Grup elemanlarının kimlerden oluştuğu gibi basit soruların cevabını bile çok az kişi bilmektedir. Böylesi bir belirsizlik, doğal olarak topluluğu esrarengiz bir havaya bürümüştür. Öyle ki, 70'li yıllarda Türkiye'de Goblin elemanlarının Şeytana taptıklarına bile inananlar vardı. İşte bu yazı, Goblin üzerindeki esrar perdesini biraz olsun aralayacaktır. Görüleceği gibi Goblin sadece Argento filmlerine müzik yapmamıştır. Üstelik topluluk korku filmlerinin yanı sıra aşk filmlerine, macera filmlerine de film müziği hazırlamışlardır.

İşe önce Goblin'in elemanlarını belirlemekle başlayalım. Aslında Goblin'de düzenli bir eleman yapısı olduğunu söyleyebilmek biraz güç ama yine de grubun kurucularını Claudia Simonetti (klavye), Massimo Morante (gitar) ve Fabio Pignatelli (bas gitar) olarak kabul edebiliriz. Bu üç kişi ile davulda Walter Martino, vokalde Tony Tartarini olarak Cherry Five grubu, Goblin'in ilk çekirdek grubu sayılır. Genesis ve King Crimson müziklerinin etkisini taşıyan Cherry Five müzik grubunun asıl adı Oliver idi. Fakat 1975'de plak çıkartmak üzere anlaştıkları Cinevox firması bu adı beğenmemiş ve grubun hazırladığı şarkı isimleri arasından Cherry Five adını topluluk adı olarak uygun bulmuştu. Cherry Five bu şekilde İtalyan müzik piyasasında kendini duyurmaya başlamıştı.

Yine aynı yıl içinde İtalyan sinemasında ise Dario Argento adında bir yönetmen *Profondo Rosso* adlı bir filmin son işlemleriyle uğraşmaktadır. Yönetmen daha önceki filmlerinde Ennio Morricone, Rizzi Ortolani gibi film müziği piyasasının en iyi müzisyenleriyle çalışmıştı. Bu filmde ise daha modern bir sound amacıyla jazz kökenli bir müzisyen olan Giorgio Gaslini'yi tutmuş ama sonuçtan memnun kalmamıştı. Böylece Dario Argento Cherry Five grubuna film müziği yapmaları teklifinde bulunuyor.

Argento'nun Cherry Five grubunu nasıl öğrendiği biraz belirsiz. Kimi kaynaklara göre filmin aynı zamanda oyuncularından olan Dario Nicolodi, Cherry Five albümünü dinleyince

**70'li yıllarda
Türkiye'de Goblin
elemanlarının
Şeytan'a
taptıklarına bile
inananlar vardı.**

Argento'ya bu grubu salık vermiş. Yine bir başka söylentiye göre, Cherry Five albümünün hazırlıkları esnasında Argento bunların demo-kayıtlarını dinlemiş ve çok beğenmiş. Sonuçta Cherry Five teklifi kabul ediyor.

Bu arada grup elemanları gerilim türünde bir film için Cherry Five adının garip kaçacağını düşüncesiyle (üstelik solistleri Tartarini ayırdığı için eleman sayısı artık beşten dörde inmişti) yeni isim aramaya başlıyorlar ve sonunda Goblin isminde karar kılıyorlar (Kimi zaman bu isim çoğul olarak yani *Goblins* ya da İtalyanca olarak *I Goblin* şeklinde kullanılmaktadır ancak bu yazıda Goblin tercih edilmiştir). Böylece grup resmi olarak kurulmuş oluyor.

Goblin'in *Profondo Rosso* için yazdığı müzikler filmde Gaslini'nin müzikleriyle birlikte kullanılmıştır. Bunun dışında filmin jeneriğinde Goblin'in isminin altında "Dario Argento ile birlikte" şeklinde bir yazı bulunmaktadır. Bu ibareye Argento'nun daha sonra çektiği filmlerin jeneriklerinde de rastlanılır. Bu yazıdan sanki besteleme işine Argento da katılmış gibi anlaşılıyorsa da aslında onun yaptığı gruba müzik danışmanlığında bulunmaktı. Goblin'i bir rock grubundan ziyade bir progressif-rock grubu olarak nitelemek daha doğru olacaktır. Normal müzik çalışmalarında Yes ve Genesis tarzında eserler verirken film müziği alanında kimi zaman jazz (ve hatta ileride bahsedileceği gibi minimal müzik) etkileri de hissedilir. Bu bakımdan Goblin'in film müziği stilini geliştirenin Dario Argento olduğunu söylemek yanlış sayılmaz. Şu unutulmamalıdır ki, filmlerde yönetmen-müzisyen işbirliği daima her iki tarafın tanınmasında önemli rol oynamıştır. İtalya'da *Magnetic System* ve *Libra* gibi korku filmlerine müzik yapan Goblin benzeri başka rock grupları da vardır. Fakat Dario Argento filmlerinde çalışmanın verdiği avantaj sayesinde Goblin hep en çok tanınanı olmuştur. (Goblin skorlarında bestelerin grup içerisinde kime ait olduğu belli değildir. Genelde kollektif besteleme işine girişmişlerdir. Örneğin *Profondo Rosso*'da arpeggio kısımlar Fabio

Pignatelli tarafından oluşturulmuş, Massimo Morante bunların üzerinde hafif değişiklikler yapmıştır. Müzikte moog ile çalınan kısımlar Walter Martino, org ile çalınan kısımlar Claudia Simonetti tarafından oluşturulmuştur.)

Goblin'in *Profondo Rosso* için yaptığı müzikleri Mike Oldfield'in *Tubular Bells* albümüne benzediği için eleştirenler vardır. Özellikle David Hemmings'in terkedilmiş ev içinde dolaşma sahnesindeki müzik, bu benzerliğe gösterilebilecek en bariz örnektir. Ana tema o kadar olmasa da, arka plandaki ritmin melodi olarak ön plana çıkartılmaya çalışılması açısından yine benzerlikler taşır. Bunda şaşılacak birşey yok; çünkü Dario Argento ne tür müzik istediğini belirtirken Goblin'e *Tubular Bells*'i örnek vermişti.

Aslında *Tubular Bells*, korku filmlerinde müzik açısından her zaman bir çıkış noktası vazifesi görmüştür. 1972'de *Exorcist* filmini çektiğinde William Friedkin, besteci Lalo Schifrin'in bestelediği özel müzik skorunu beğenmeyince filmi çeşitli plaklardan bulduğu müziklerle döşemişti (Lalo Schifrin *Exorcist* için geliştirdiği müzik materyallerini daha sonra *The Amityville Horror* filminde kullanmıştır). Bu müzikler arasında Hans Werner Henze, Anton Webern, Krzysztof Penderecki gibi çağdaş bestecilerin eserlerinin yanı sıra demin sözünü ettiğimiz Mike Oldfield'in *Tubular Bells* albümünün giriş kısmı bulunmaktaydı. Bu albüme karşı ilk zamanlar fazla bir ilgi yoktu ancak *Exorcist* filminin vizyona girmesiyle bir anda liste başı oluverdi. Müzik bir gerilim ya da korkutma etkisine sahip değildi ama melodinin sürekli tekrarlanmasının verdiği hipnotik etkiden olsa gerek, seyirciyi çok etkilemişti. Bu etkilenmenin farkına varan sinemacılar sonradan filmlerinde bu formülü uygulamaya başladılar. John Carpenter'in *Halloween* (1978) skoru da bu açıdan *Tubular Bells* ile benzerlikler içerir.

Fakat Goblin'in tam anlamıyla Mike Oldfield'i taklit ettiğini, onun yolunda gittiğini söyleyemeyiz. Eğer ille bir etkilenme aranacaksa bunu

Argento filmlerinde çalışmanın verdiği avantaj sayesinde Goblin hep en çok tanınan grup olmuştur.

Tubular Bells'de değil, Mike Oldfield'in de etkisi altında kaldığı minimal müzikte aramak gerekir. *Suspiria*'da tavanın kurtlarla kaplı olduğu gösterilen sahnede kullanılan müzik bunun en iyi belirtisidir. Hatta yıllar sonra Michele Soavi'nin *La Chiese* filminde, Philip Glass'ın eserlerinin Goblin tarafından yorumlanarak kullandığını düşünürsek, bu etkilenmenin hala sürmekte olduğu sonucuna varabiliriz.

Bunun dışında ana temada kilise organının kullanılması müziğe gotik-rock havası vermektedir (Oysaki film gotik bir korku filmi değildir. Aslında gotik müzik diye bir şey de yoktur ama organ korku filmlerinde kullanılması film müziğinde böyle bir terimin oluşmasına yol açmıştır). Bu gotik hava Goblin'in ileriki skorlarında da kendisini göstermektedir. *Profondo Rosso*'da Gaslini müzikleri sahnenin gerilimini seyirci üzerinde oluşturmaya çalışırken, Goblin müzikleri ise o esnada uygulanan işlemi tanımlar gibidir. Hızlı ritimli, piyano destekli, cazımsı müzik her cinayet işlenişinde kullanılır. David Hemmings'in film boyunca cesetleri bulduğu sahnelerde ise ritmi çok hızlı olmayan ama doğaçlaması daha serbest bir caz müziği bulunmaktadır. Bunların dışında filmde araştırma işlevi bulunan sahneler (terk edilmiş evde araştırma, okulda çocuk resimlerinin aranması) için de özel bir müzik kullanılmaktadır.

Profondo Rosso'nun gösterime girmesiyle Goblin'in ana tema müziği haftalarca liste başında kaldı. Bu başarıdan destek alarak Goblin hemen yeni bir albüm çıkartmaya girişti. Bu esnada Walter Martino yine bir İtalyan rock grubu olan *Libra*'ya geçmiş, onun yerini Agostino Marangolo almıştı. Ayrıca gruba Maurizio Guarini ikinci klavyeci olarak girmişti. Bu şekliyle Goblin 1976'da ikinci albümleri *Roller*'i çıkardı. Albümün adını taşıyan parça, sanki *Profondo Rosso*'nun hızlı bir şekilde çalınmış haliydi fakat albümün başarısı ilki gibi olmadı. Grup tekrar kendini film müziği işine verdi. *Chi?* adlı bir televizyon programı için yaptıkları müzik 45'lik olarak piyasaya sürüldü. Bunun ardından 1977'de *La*

Vie Della Droga (Enzo G. Castellani) filmine müzik yazdılar. Ne var ki bu son film müzikleriyle de eski başarılarını tutturamadılar. Dario Argento yeni filmi *Suspiria*'ya müzik yapmaları için onlara tekrar baş vurmasaydı belki de Goblin unutulup gidecekti.

Suspiria ile *Profondo Rosso*'nun müziklerini karşılaştırsak, ilkinde elektronik müzik ve ses efektlerinin müziğe nazaran daha ön planda olduğunu görürüz. Artık müzikte hırıltılar, çığlıklar ve arada bir İngilizce cadı anlamına gelen witch sözleri dışında ne söylendiği anlaşılmayan konuşmalar bulunmaktaydı. Ana temada yine bir *Tubular Bells* etkisi vardır ama sözünü ettiğimiz unsurlar yüzünden arka planda kalmıştır (Yeri gelmişken Argento'nun Goblin'e ne gibi müzik danışmanlığı yaptığı konusunda *Suspiria*'dan bir örnek vermiş olalım: Dario Argento, Yunanistan'da yaptığı bir tatilde bozuki müzik aleti ile tanışmış ve *Suspiria* filminde bu aletin sesinden yararlanmaya karar vermiş. Ana tema müziğinde bu müzik aletinin sesini rahatlıkla duyabilirsiniz). Müzik yine film içindeki işlevleri belirtir şekildedir.

Suspiria albümünün başarısı ile Goblin tekrar bir albüm çıkartma denemesinde bulunuyor. Bu seferki albümün adı *Il Fantastico Viaggio del "Bagarozzo" Mark* (1978). Bir konulu albüm olan bu plakta şarkıları Morante söylemekte. Albüm, Goblin ülkesinin yabancı ve acımasız dünyasındaki bir çocuğun öyküsünü anlatmakta. Çocuk, Mark adında kanatlı bir böceklerle birlikte gerçek ruhunu aramak üzere yola koyuluyor ne var ki arama esnasında, ruhuna karşı eroin benzeri bir ilaç teklifinde bulunan bir uyuşturucu satıcısının eline düşüyor. Müzikler yine progressif-rock tarzında yapılmıştı fakat bu albüm de *Roller* gibi pek tutulmuyor. Dolayısıyla Goblin ister istemez film müziği işine geri dönmek zorunda kalıyor. Bu nedenle Goblin'i bir rock grubundan ziyade film müziği besteleyen bir topluluk olarak görmek daha doğrudur.

Bir sonraki film müziği siparişi yine Dario Argento'dan gelmiş ama bu

**Hızlı ritimli,
piyano destekli,
cazımsı müzik
her cinayet
işlenişinde
kullanılır.**

seferki filmi kendisi yönetmemiştir. *Night of the Living Dead* filmiyle ünlenen George A. Romero'ya finans sağlayarak Zombi üçlemesinin ikinci filmi *Dawn of the Dead*'i çekmesini sağlayan Argento, müzik için yine Goblin'i uygun bulmuştur. İtalya'da Zombi olarak oynayan bu film için Goblin, diğerlerinden farklı bir sound anlayışıyla filme müzik yapmışlardır. Afrika ritimleri, İtalyanvari Country müzikler, sessiz film komedilerini andıran müziklerle *Dawn of the Dead* albümü, Goblin tutkunlarının (ve Zombi hastalarının) en çok beğendikleri albüm olmuştur. Ne var ki George Romero, filmin Amerikan versiyonunda bu müzikleri aşırı bulmuş, bu nedenle de müzikleri çıkartıp bunların yerine film müziği kütüphanelerinden derlediği müzikler koymuştur. Romero'yu pek haksız da bulamayız. Bir Amerikalı olarak müzikle filmin ortamının, atmosferinin verilmesinden ziyade oyuncuların duygularının ifade edilmesinden yanadır. Oysa İtalyan sineması, özellikle bu tür korku ve aksiyon filmlerinde, seyirciye bekledikleri sahnenin o anda gösterilmekte olduğunu müzikle haber vermeyi yeğlemektedir. Bu nedenle aynı müzikler filmde tekrar tekrar ve üstelik gümbür gümbür çalınmaktadır. Ülkeler arasındaki film müziği konusundaki bu görüş ayrılıkları kimi zaman filmlerin birden fazla versiyonunun mevcut olmasına sebebiyet vermektedir.

Sanki Romero'nun *Martin* filmi, Goblin'in Romero'ya karşı yaptığı bir çeşit misillemedir. Film ithalcileri filmi İtalya'da *Wampyr* adıyla gösterime sokarlarken Donald Rubinstein'in yaptığı özgün müziklerden hoşlanmamışlar, Goblin'i yeni müzikler yazılması amacıyla çağırmışlardır. Ana tema için özgün müzik yazılmışsa da geri kalan müzikler genelde *Roller ve Il Fantastico Viaggio* albümlerinden alınmıştı.

İtalya'da yurt dışından gelen filmler ülke içinde seslendirilmiş halde gösterildiğinden film dağıtımçıları gerektiğinde filmin müziğine müdahale edebilmektedirler. Eğer filmin özgün

müziğinin seyirci tarafından beğenilmeyeceği fikrine kapılmışlarsa bu durumda kendi halkının beğenisine yönelik bir skor hazırlanması amacıyla "milli müzisyenlerini" araya sokarak filmleri "millileştirmektedirler". İşte film ithalcilerinin film müziğine müdahale etme eğilimi yüzünden, İtalya'da başta Japon ve Uzak Doğu filmleri olmak üzere birçok film, "milli skorlarla" gösterime girmektedir. Örneğin *Godzilla* filminin İtalyanca kopyasında Akira Ifukube'nin orkestral müzikleri yerine, yukarıda sözünü ettiğimiz Magnetic System'in yaptığı disko ritimli, elektronik tınlı müzikler bulunduğu söylenmektedir. (Bizde sinemacılığın gelişmemesinin en iyi yanlarından biri bu olsa gerek; aksi takdirde seslendirmenin yaygın olduğu bir ülke olarak, *Schindler'in Listesi*'ni Zülfü Livaneli bestesi ile seyretme şansızlığımıza erişebilirdik).

Goblin'in başka bir "milli skoru" daha vardır: *Patrick* (1979, Richard Franklin). Özgün müzikleri Brian May'a (isim benzerliği, sakın Queen'in gitaristi ile karıştırmayın!) ait olan film için Goblin'in bestelediği ana tema, Alan Parsons Project'in *Tales and Mystery of Edgar Alan Poe* albümünü anımsatır.

Adı dublaj yapan ülkeler listesinde yer almamasına karşın Amerika da kimi zaman yabancı filmlerin İngilizce seslendirilmiş kopyalarını hazırlamaktadır. Bu filmlere bazan millileştirme işlemi de uygulanır; örneğin bir aşk filmi olan *Amo, Non Amo* (1979, Armenia Balducci) için Goblin'in skoru Amerika'da Burt Bacharach şarkılarıyla yer değiştirmiştir (Etme bulma dünyası).

Bu arada Zombi filminin hemen ardından Massimo Morante solo albüm çıkartmak amacıyla Goblin'den ayrılmış, dolayısıyla eleman sayısı üçe inivermişti. Grup bu haliyle *Sette Storie Per Non Dormire* televizyon dizisi için besteledikleri *Yell* adlı müziği 45'lik olarak çıkardılar. Goblin'de klavyeler ağırlık kazanmışsa da, yeni bir gitarist bulmanın şart olduğunu düşünerek grup sonradan Carlo Pennisi'yi gitarist olarak alıyor. Pennisi daha önceleri Marangolo ile birlikte *Flea* ve *Etna*

İtalyan sineması, özellikle bu tür korku ve aksiyon filmlerinde, seyirciye bekledikleri sahnenin o anda gösterilmekte olduğunu müzikle haber vermeyi yeğlemektedir.



gruplarında birlikte çalışmışlardı. *Amo*, *Non Amo*, Goblin grubunun müzikleri Pennisi ile hazırladıkları ilk filmidir. Grup tam kendini toparlamışken bir komedi filmi olan *Squadro Antigansters* (1979, Bruno Corbucci)'dan sonra yine fire veriyor. Bu sefer Claudia Simonetti ayrılmıştır. Grupta zaten iki klavyeci olduğundan, Simonetti'nin ayrılması enstrümanlarda eksiklik oluşturmuşsa da hiç şüphesiz müzik tarzında bir değişiklik meydana getiriyor.

1980'de Dario Argento, *Suspiria*'nın devamı niteliğindeki *Inferno* için bu sefer Goblin'in müziklerinden hiç yararlanmıyor. Acaba Goblin'in parçalanmaya başlaması mı onu başka müzisyenler aramaya yöneltmiştir? Bunun cevabı hala belirsizdir. Yalnız söylentilere göre Dario Argento müzik için ilk olarak elektronik grup Tangerine Dream'i düşünmüş. Tangerine Dream film müziği işine ilk olarak *Sorcerer* (1977) ile başlamıştı (Filmin yönetmeni yine William Friedkin. Acaba bu bir rastlantı mı?). Gerilim filmine yaptıkları bu müzik hala Tangerine Dream'in en iyi skorlarından kabul edilmektedir. Gerçi grup daha sonraki film müziklerinde aynı kaliteyi tutturamadı ama *Inferno* filmi ile *Sorcerer* skoru tarzında bir müzik gerçekten de iyi bir sentez olabilirdi. Ne yazık ki grup turnede olduğundan bu düşünce gerçekleşemedi. Argento bu sefer elektronik müzik (daha doğrusu synthesizer) dünyasının bir başka ünlü adamına, Keith Emerson'a baş vuruyor. Emerson teklifi kabul ederek filme yarı orkestral yarı elektronik bir skor hazırlıyor. Müzikteki üslup ve kullanım tarzı kesinlikle Goblin tarzının dışındadır. Bu durumda Argento'nun *Inferno* filmi için hiç Goblin'i düşünmemiş olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Yine de bu yıl içinde Goblin boş durmadı, iki filme müzik yaptı: *Buio Omega* (Joe D'Amato veya namı diğer Aristide Massecchi) ve *Contamination* (Luigi Cozzi, takma adı Lewis Coates). Bu iki filmde kullanılan materyaller tek bir albüm (*Contamination*) içinde toplanmış halde piyasaya sürülmüştür. Bu albüm de Goblin'in en çok sevilen albümleri arasındadır.

Ertesi sene Goblin, bir Amerikan filmine müzik yapma şansını yakalıyor. *St. Helens* (Ernest Pintoff) adlı bu film, adından da anlaşıldığı gibi meşhur yanardağın faaliyete geçmesi esnasında geçen olayları anlatmaktaydı. Ne var ki bu skor onlara Hollywood'un kapılarını açtıramıyor. Zaten bu filmin hemen ardından Carlo Pennisi ile Agostino Marangolo da gruptan ayrılıyorlar. Sonuçta geriye grupta sadece Fabio Pignatelli ile Maurizio Guarini kalmıştır. Pignatelli yeni elemanlar alarak Goblin adını sürdürmeye karar vererek *Volo* (1982) albümünü çıkartıyor. *Il Fantastico Viaggio* gibi sözlü olan bu albümde artık Goblin'in o eski havasını bulabilmek imkansızdır (Yeni grup elemanlarıyla kadro şu şekilde; vokalde Maurizio Lusini, klavyede Maurizio Guarini, gitarda Marco Rinalduzzi, bas gitarda Fabio Pignatelli, davulda David Wilson).

Derken işe tekrar Dario Argento'nun karışması sonucunda, *Tenebrae* (1982) filminin müzikleri için Claudia Simonetti, Massimo Morante ve Fabio Pignatelli tekrar bir araya geliyorlar. Marangolo'nun eksikliğini ise davul makinesiyle tamamlıyorlar. Fakat filmin jeneriğinde müzik için Goblin yerine üçünün isimleri yazılmıştır. Buna neden de, Pignatelli'nin Goblin grubunu yeni elemanlarla devam ettirmesiydi.

Tenebrae için yapılan müzik, Goblin'in eski film müziklerine göre daha elektronik tınılıdır. Cinayet sahnelerinde kullanılan müzik sanki Jean-Michel Jarre ile Tangerine Dream karışımıdır. Ana tema olarak kullanılan müzik ise filmde kullanılan diğer müzik materyallerin arasında en rock içerikli olandır. Geriye dönüş sahnelerinde müzik sanki bir müzik kutusundan geliyormuş izlenimi verilmiştir (Meraklısına not: Ana temada duyulan elektronik filtrelili insan sesi Simonetti'ye ait olup İtalyanca korku anlamına gelen "Paura" kelimesini söylemektedir).

Goblin adıyla bundan sonra çıkan film müzikleri genelde Pignatelli'ye aittir. Guarini de film müziği bestecisi Pino Donaggio'nun yanında sequencer



Tenebrae'nin ana temasında duyulan elektronik filtrelili insan sesi Simonetti'ye ait olup İtalyanca korku anlamına gelen "Paura" kelimesini söylemektedir

programlayıcısı olarak çalışmak üzere gruptan ayrılmasından ötürü Pignatelli bas gitar çalmayı bırakarak klavyelerin başına geçmiştir. 1984'de Argento'nun *Phenomena* filminde Claudia Simonetti ile Fabio Pignatelli bir arada çalışırlar. Fakat yine isim sorunu nedeniyle jenerikte Simonetti'nin adı Goblin'den ayrı olarak yazılıdır. Argento *Phenomena*'da Goblin ve Simonetti dışında Iron Maiden, Motorhead gibi grupların şarkılarından da yararlanmıştır (Bu formülü daha sonra 1986'da yapımcılığını üstlendiği *Demoni* (Lamberto Bava) filmine de uygulayacaktır). Ana tema müziği Goblin'e aittir. Yine eski tarzlarını anımsatır bir ritimle başlayan müziğe bir kadın sesi eşlik etmektedir. Ortalara doğru müzik hızlı ritimli bir şekle bürünür. Birinci kısım filmde daha çok Jennifer ile böcekler arasındaki haberleşmenin sergilendiği bölümlerde, ikinci kısım ise aksiyonun ve gerilimin daha bol olduğu sahnelerde kullanılır.

Phenomena'yı Goblin'in parçalanma döneminde yaptığı son film müziği skoru olarak düşünebiliriz. Gerçi Pignatelli film müziği işinde Goblin ismini kullanmayı sürdürür fakat bu skorları Pignatelli'nin kendisine mal etmek daha doğru olacaktır. Claudia Simonetti de Pignatelli gibi film müziği yapmaya devam eder. Hatta Argento ayrı ayrı filmlerde kimi zaman yönetmen olarak, kimi zaman da yapımcı olarak, her ikisiyle de ayrı ayrı çalışır (Örneğin Simonetti'nin *Opera*, Pignatelli'nin *Demoni* ve *La Chiese* skorları). Argento filmleri dışında Claudia Simonetti, Umberto Lenzi, Lamberto Bava, Lucia Fulci, Ruggera Deodato gibi yönetmenlerin filmlerine de müzikler hazırlamıştır. Bunun dışında 1990'larda Simonetti, Horror Project adı altında albüm dizisi çalışmasına girmiştir. Bu dizide *Halloween*, *Escape from New York*, *Exorcist*, *Blade Runner* gibi filmlerin müziklerini kendi tarzıyla yeniden yorumlamıştır.

Argento *Trauma*'yı çekerken *Tenebre*'de yaptığı gibi Goblin'i tekrar bir araya getirmeyi düşünür. Ancak finans sağlayan *Overseas Film Group*'un, filmin başarısı için uluslararası üne

sahip bir besteci seçmenin daha uygun olacağına karar vermesi üzerine Pino Donaggio ile çalışır. Zaten aynı besteciyle *Two Evil Eyes* (1990, George A. Romero ile birlikte) filminde de çalışmıştır. En son filmi *Stendhal Syndrom* içinse eski bestecisi Ennio Morricone'den yararlanmıştır.

Goblin'in yukarıda anlattığımız film müzikleri dışında, başka besteciler için çalıştıkları film müzikleri de vardır. Bunlardan ilki, Claudia Simonetti'nin babası Enrico Simonetti'nin *Gamma* (1975) skorudur. Bunun dışında *Solamanta Nero* (1978, Antonio Bido) filminde Stelvio Cipriani ile birlikte olan çalışmaları vardır. Ne var ki Goblin'in adı jenerikte yazılmamıştır.

Jenerikte Goblin'in isminin bulunmasına karşın gerçekte fiilen çalışmadıkları iki film mevcuttur. Her ikisini de takma isimlerle Bruno Mattei yönetmiştir: *The Other Hell* (1980, Stefan Oblowsky adıyla) ve *Virus* (1981, Vincent Dawn adıyla). Bu filmlerde müzikler eski albümlerinden sağlanmıştır (Tam ayrıntıyla vermek gerekirse birincisinde *Roller*, *Patrick*, *Buio Omega*; ikincisinde *Dawn of the Dead*, *Contamination*, *Buio Omega*). Ayrıca ikincisi için Gianni Dell'Orso ek müzikler bestelemiştir.

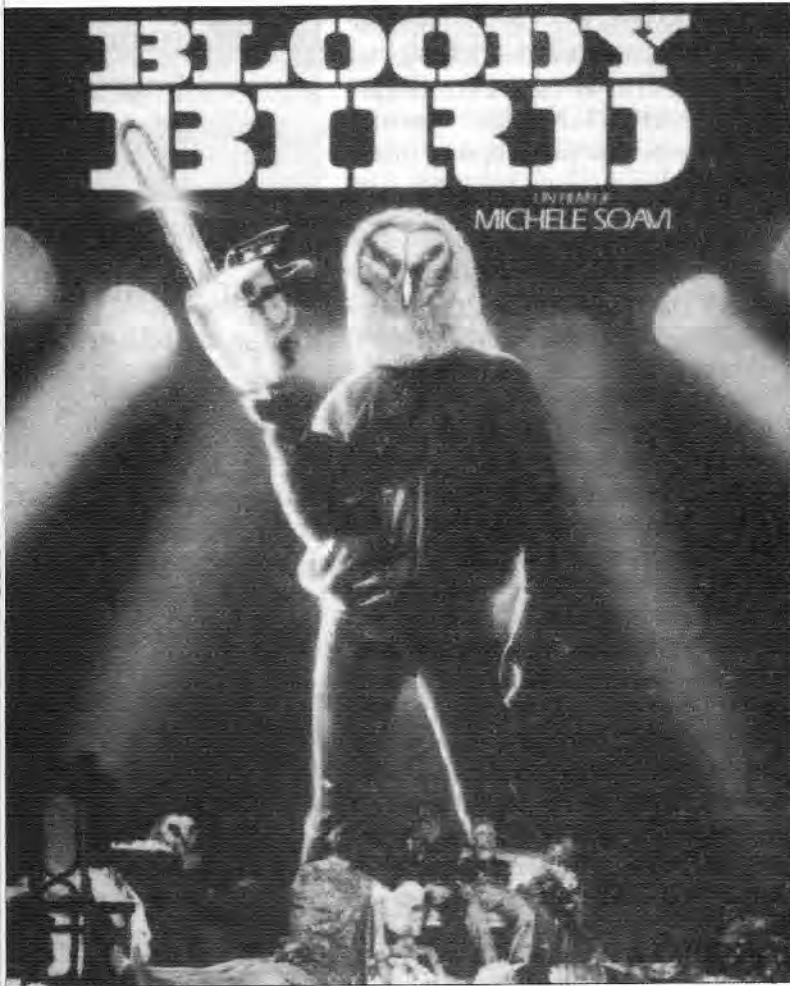
Yazımızı Goblin ile ilgili yeni gelişmelerle bitirelim: Grubun dağılmasından beri aradan onbeş sene geçmesine karşın, topluluğun hala büyük bir hayran kitlesi bulunduğunu gören Simonetti, Morante, Marongolo ve Pignatelli, Goblin'i tekrar kurmaya karar verdiler. Yaptıkları basın toplantısında konser turları düzenleyeceklerini ve şimdilik eski bestelerini çalacaklarını bildirdiler. Konserlerin Güney Amerika'da başlatılması ve oradan da İtalya'ya geçilmesi düşünülüyor. Bunun yanı sıra bu turlardan bir konser CD'si oluşturulması ihtimali de bulunmaktadır.

Topluluğun hala büyük bir hayran kitlesi bulunduğunu gören Simonetti, Morante, Marongolo ve Pignatelli, Goblin'i tekrar kurmaya karar verdiler.



Argento'nun genç takipçisi michele soavi

Kaya Özkaracalar



Dario Argento, adeta Türk pop müziğinde Sezen Aksu'nun üstlendiği misyonu İtalyan korku sineması açısından üstlenmiş gibi gözüküyor. Argento'nun uzun yıllar yanında çalışan pekçok genç sinemacı daha sonra onun himayesinde başarılı birer yönetmenlik kariyerine terfi etmişler. Argento'nun esin kaynaklarının

başında gelen Mario Bava'nın oğlu Lamberto Bava örneğinde olduğu gibi. Ancak Argento'nun tarzını en fazla hissettiren genç yetenek belki de Michele Soavi'dir.

1957 yılında Milano'da doğan Michele Soavi'nin babası İtalya'nın en saygın sanat eleştirmenlerindendi. Michele, 8 yaşındayken 1932 tarihli Dreyer başyapıtı *Vampyre*'i izledi. İzlediği bu ilk filmin üzerindeki etkisini yıllar sonra "belki de bu film benim yaşamımı değiştirdi" şeklinde açıklayacaktı (Soavi, kendisini etkileyen diğer filmler arasında *Stalker*'i, *Yedinci Mühür*'ü, *Kıyamet*'i, *Brazil*'i, *Mad Max*'i ve *Yükseklik Korkusu*'nu da sayar). Müstakbel yönetmen, sinemaya önce oyuncu olarak girdi. Çeşitli İtalyan filmlerde oynadı. Argento'nun yanında çalıştıktan ve Japon televizyonu için *Dario Argento's World of Horror* (Dario Argento'nun Korku Dünyası) adlı bir belgesel çektikten sonra 1987'de Aristide Massacecci'nin (D'Amato'nun gerçek adı) yapımcısı olduğu *Deliria* ile yönetmenliğe başladı.

Soavi, *Deliria*'nın (diğer adı: *Bloody Bird*; İng. video adı: *Stagefright*) senaryosunu, Joe D'Amato'nun kötü-ünlü başyapıtı *Antropophagus*'un (1980) da senaryosuna imza atan Luigi Montefiore (*Stagefright*'in jeneriğindeki takma adı: Lew Cooper) ile ortaklaşa yazmış. Filmin konusu, efsanevi ve esrarengiz İngiliz katil Karindeşen Jack'in öyküsünden esinlenen bir müzikalin provaları sırasında işlenen seri cinayetleri içeriyor. İlk cinayetin müzikali için sansasyonel bir reklam olacağını düşünen hırslı yönetmen,

fazla mesai için oyuncularını salona kilitliyor. Tabii katil de aslında içeridedir ve teker teker cinayetlerine devam eder... Salonda görülen ilk cinayet sahnesi oldukça etkileyici. Başına dev bir baykuş kafası giymiş Karindeşen karakterinin bir cinayet sahnesinin provası yapılmaktadır. Sahneye çıkan dev baykuş kafalı kişi, herkesin dehşet içindeki bakışları altında kadın oyuncuyu gerçekten de bıçaklar. Elektrikli testereler, matkaplar gibi çeşitli aletlerle işlenen ve herbiri diğerinden kanlı cinayetlerin ardından filmin sonlarına doğru bütün kurbanlarının cesetlerini sahneye yerleştiren baykuş kafalı katil, etrafta uçan kuş tüyleri arasında ve oyunun fon müziği çalarken sahnenin ortasındaki koltukta yerini alır. Film, sanat ile kurban etme arasında bir bağlantı kurulması şeklinde yorumlanabilir. *Aurum* korku ansiklopedisinin de belirttiği gibi kurbanlar, katil/'sanatçı' tarafından birer estetik nesneye dönüştürülmüşlerdir. Kuşkusuz bu, hem baykuş kafalı katil, hem, istemeyerek de olsa, müzikal yönetmeni, asıl önemlisi, hem de *Deliria* yönetmeni Soavi ve genelde korku/dehşet sineması yönetmenleri için geçerli bir metaforudur.

Argento'nun yapımcı olduğu *La Chiesa* (*The Church*; Kilise; 1988) de kapalı bir mekanda kısırılan kişilerin kurban oluşunu anlatır. Ancak bu kez saldıranlar, doğüstü güçlerdir. Film, ortaçağda bir grup genç kadının cadı oldukları gerekçesiyle şövalyeler tarafından katledilmesiyle başlar. Toplu mezar üzerine bir kilise inşa edilir. Yüzyıllar sonra çağımızda bir gün, kilisenin kapıları içerden kapanır ve doğüstü güçler dehşet saçmaya başlar. Kiliseden dışarıya çıkış yolunu yalnızca, otoriter bir rahip olan babasından izinsiz olarak geceleri kentte eğlenmeye giden genç kız bilmektedir ve katliamdan yalnızca Dario Argento'nun kızı Asia Argento'nun canlandırdığı bu çocuk kurtulur. 'Cadılar'ın intikamı alınmış, gerçek adalet yerini bulmuştur. Özellikle tarihte cadılık suçlamasının

genellikle, ataerkil otoritenin kılıplarının dışına çıkan kadınları cezalandırmak için bir bahane olduğu gerçeği düşünülüründe, babasının sözünü dinlemeyen kızın sağ kalması daha da anlamlı bir hale gelmektedir.

Soavi, doğüstü ve fantastiğe olan ilgisini yine Argento'nun yapımcı olduğu *La Setta*'da (*The Sect*; Tarikat; 1990) sürdürür. Neredeyse Argento'nun *Inferno*'sunda olduğu gibi bu filmde de ardarda gelen olayların herbirinin anlatı içinde tam olarak rasyonel bir işlev üstlendiği pek söylenemez; öte yandan filmin pek çok sahnesi görsel açıdan tatmin edicidir. Yani *La Setta*, katıksız bir fantastik sinema örneği sayılabilir. Filmin konusu kısaca Şeytan'a tapan bir tarikatın, genç bir kadını Şeytan'ın oğlundan hamile bırakma çabalarını anlatır. Mavi rengin hakim olduğu filmde, kadının evinin, cehenneme açıldığını anlayacağımız derin bir kuyu barındıran bodrumundaki çekimler çok başarılıdır. Özellikle finale doğru fantastik sonuna kadar zorlanır. Kuyudan iri bir pelikan çıkar (kadın bu pelikanı daha önce kabuslarında dev boyutlarda görmüştür) ve kadın kuyunun yanbaşında yarıbaygın halde sırtüstü yatarken kadının üzerine çıkarak onu hamile bırakır....

Korkudan ziyade hafif komedi niteliğindeki *Dellamorte Dellamore*'de (Ölüme Dair, Aşka Dair; 1994) de fantastik dolu dizgin gider. Ülkemizde de yayınlanan *Dylan Dog* adlı İtalyan çizgiroman kahramanının bir serüveninden esinlenen (ve bir sahnesinde radyodan Sezen Aksu'nun 'Hadi Bakalım Kolay Gelsin' nakaratlı şarkısının duyulduğu!) filmde, başkahraman ve sevgilisi bir gece mezarlıkta sevişirlerken havada küçük, mavi alev parçalarının uçuşmaya başladığı görülür örneğin.

Evlendiği ve çocuk sahibi olacağı için uzun süredir yeni bir proje üzerinde olduğuna dair haber alınamayan (son olarak *Crow 3*'ü ekmesi tekliflerini reddeden) Soavi'nin yeni filmlerini büyük bir umut ve sabırsızlıkla beklemek için hiçbir neden yok.

Deliria, sanat ile kurban etme arasında bağlantı kurulması şeklinde yorumlanabilir. Kurbanlar, katil/'sanatçı'nın elinde birer estetik nesneye dönüştürülür

İtalyan usulü acılı ketçap joe d'amato



Antropophagus (1980)

Joe D'Amato adını 'üç film birden, devamlı' oynatan sinemalardan biliriz. Porno sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan D'Amato (gerçek adı: Aristide Massecci; diğer takma adları: Richard Franks, Peter Newton, David Hills, Steven Benson, Michael Wotrubna ve Kevin Mancuso), aslında düşük bütçeli pek çok diğer sinemacı gibi günün modası neyse ona uygun (westernlerden Conan taklitlerine kadar) çok sayıda film çekmiştir ve bunlar arasında korku/dehşet sinemasının marjinleri çevresindeki erotik filmler ayrı bir yer tutar.

D'Amato özellikle Laura Gemser'in başrolde olduğu Emanuelle filmlerinin bazılarında dehşet ve iğrençlik ile erotizmin yanyana olduğu en hafif deyimle 'ilginç' ürünler vermiştir. [UYARI: Bazı okuyucular için tahammül edilemez unsurlar içerebilir; böylesi okuyucuların bu sayfaları geçmelerini öneririz.] Örneğin 1977 tarihli *Emanuelle e Gli Ultimi Cannabali* (Emanuelle, Son Yamyamlar Arasında), bir hastanede bir hemşirenin memelerinden biri kanlar içinde koridora fırlamasıyla başlar. Hemşirenin yamyamlar arasında yetişen bir kadın hasta tarafından ısırıldığını anlayan araştırmacı gazeteci Emanuelle, yamyamların izini bulmak için Amazon'a gider. Bu arada bol miktarda soft-core seks sahnesi izlenir. Yamyamlar kafileyi yakın takip altında tutmaktadırlar ve bir ara ele geçirdikleri bir kadının meme ucunu keserek yerler. Filmin finali yanında bu sahne bile hafif kalır. Yamyamların kurban etme töreni sırasında başka bir kadının vajinası önce bir kazıkla parçalanır, sonra da yamyamlar buraya ellerini sokarak çıkardıkları organları, vs yerler..

1980 tarihli *Antropophagus* ise erotizm içermeyen saf bir korku filmidir ama yine bolca iğrençlik içeren bir korku filmi. Bir grup turist bir Yunan adasında mahsur kalırlar. İnsanların yaşadığı bilinen adada adeta hiçbir canlı yoktur. D'Amato filmin ilk yarısı boyunca canavarı göstermeyerek gerilimi arttırmayı başarır. İskeletlerde arta kalan çürümüş et parçalarını yiyen farelerin cirit attığı bir yeraltı mezarlığındaki sahne özellikle kayda

değer. Nihayet canavarın, bir deniz kazasının ardından kendi oğlunun cesedini yediği için çıldıran bir kazazede olduğunu öğreniriz (bu canavarı senarist Monteferei oynamaktadır). Röportajda okuyacağınız inanılmaz iğrençlikteki başka bir sahnenin ardından filmin finalinde bıçaklanan canavar, karnından dışarı taşan kendi barsaklarını yerken can verir. Ya da biz öyle sanarız, çünkü D'Amato bu filmin devamını çekmekte geç kalmayacaktı.

Bu anlatılanların ışığında 'hasta ruhlu' olarak nitelendirilmesine itiraz etmenin (D'Amato yine inandırıcı bir şekilde ayrıca ırkçılıkla da suçlanmaktadır) zor olduğum, ama kınayalım ya da kınamayalım tam da bu aşırılıklarından dolayı bir olgu olarak dikkate değer olan bu yönetmenle İngiltere'nin önde gelen korku sineması dergilerinden birinde yayınlanan bir söyleşinin çevirisini sunuyoruz.

Soru : Sinema kariyerinize ne zaman başladınız?

Joe D'Amato: 1953'de. Daha 16 yaşındaydım! Babam o zamanlar film teknisyeni olarak çalışıyordu. Benim fotoğrafçı olarak işe alınmamı sağladı. Anna Magnani'nin başrolde olduğu Jean Renoir'ın *The Golden Coach* (Altın Posta Arabası; 1952) gibi filmlerin tanıtım fotoğraflarını çektim. Ama gerçek anlamda ilk 'gerçek' işim Eva Nova isminde bir napoliten folk şarkıcısının başrolde olduğu *Madonna delle Rose* adlı bir filmde. Film dünyasında yaptıklarım gelince... Yapmadığım şey kalmadı. Fotoğraf işinden sonra elektrikçi oldum, sonrada sırasıyla kamera asistanı, birinci kameraman ve sırası geldiğinde de fotoğraf direktörü. Işığın ister korku filmlerinde ister erotik filmlerde olsun bazı duyguları nasıl ifade edebildiğini keşfetmemden beri fotoğraf sanatı müthiş ilgimi çekmiştir. Seyircileri gerçek duyguları hissetmeye yöneltme yolunda karanlık, gölgeler ve şekillerin ifadesi/yansıması filmlerindeki en önemli unsurlardır.

S: O dönemlerde fotoğrafa İtalyan

popüler sinemasında çok önem verildiğini pek söyleyemeyiz sanırım?

JD: Bu günde durum aynı. Etraf Adrian Lyne taklidi çekimlerle dolu. Ama bunun nedeni reklamlar ve rock videoları. Zaten fotoğrafın hakkını fotoğraf olduğu için vermemeliyiz. Ne de olsa fotoğraf bir filmi daha iyi yapmanın yollarından sadece birisi. Bir film birbirinden ayrı değerlendirilmemesi gereken bir çok değişik unsurlardan meydana gelmiş bir kokteyldir. Film gördükten sonra demeniz gereken şey 'iyikurgulanmış, çekimlerde iyiydi' değil 'iyi bir filmde' olmalıdır. Eğer söylenen birinci ise anlayın ki kokteyl başarısız hazırlanmıştır.

S: Kameramanlığını yaptığınız yönetmenlerle ilişkileriniz nasıldı? [D'Amato'nun bu alanda listesi hayli kabarık: Massimo Dallamano'nun 1971 tarihli *Das Geheimnis der Grünen Stecknadel*, Paolo Solvay'ın 1973 tarihli *Il Plunillunio delle Vergine* ve Alberto De Martino'nun 1974 tarihli *L'Anticristo*'su]

JD: İşbirliğine çok açtım. O zamanlar ya daha çok kendime ait film yapmak ya da yönetmek istiyordum. O yüzden yönetmenlere bir sürü yararlı olabilecek önerilerde bulunuyordum. Onlarda böyle düşünüyor olmalıydılar ki hepsinin hakkını verdiler.

S: *Death Smiles on a Murderer* (Ölüm Katil'e Gülümser; 1973) sizin ilk yönetmenlik denemeniz. Bu şansını nasıl yakaladınız?

JD: Çok heyecan verici bir fırsattı benim için. Yüzyılın başlarında geçen bir dönem filmiydi. Başrollerde Ewa Aulin ve ölüleri diriltmeye çalışan deli doktor rolünde Klaus Kinski vardı. Prodüktör Franco Gaudenzi arkadaşımı ve yönetmenlikte şansımı denememde bir sakınca görmedi.

S: Neden takma isimlerin ardına saklanmaya başladınız? İkinci yönetmenlik deneyiminiz olan 1973'de ki *Diary of a Roman Virgin* (Bir Romalı Bakirenin Günlüğü) adınız Michael Wotruba olarak geçiyor.

JD: *Heroes in Hell* ([*Eroi al Inferno*]Cehennemdeki Kahramanlar)

Seyircileri gerçek duyguları hissetmeye yöneltme yolunda karanlık, gölgeler ve şekillerin ifadesi/yansıması filmlerdeki en önemli unsurlardır.



Antropophagus (1980)

(1974) ve öteki birkaç filmde de aynı adı kullandım. Gerçek kimliğimi gizlemeye çalışıyordum çünkü başka yönetmenlerin filmlerinde de kameramanlık yapmak istiyordum. Eğer yönetmenlikte başarısız olursam sırtımı dayayabileceğim bir mesleğim hazır bulunsun düşüncesindeydim. Sinema dünyasında prodüktörler sizi çok çabuk bir sınıfa dahil ederler ve ben bu düzene karşı bir iş güvencem olsun istiyordum. D'Amato ismi soft-core porno filmler denince akla ilk gelen isim olmaya başlayınca daha başka isimler uydurmak zorunda kaldım.

S: Peki Joe D'Amato ismi nasıl ortaya çıktı?

JD: Prodüktör Ermanno Donatti için *Red Jacket* (Kırmızı Ceket;1975) filmini bitirmiştim. O dönemde Francis Ford Coppola ve Martin Scorsese bayağı popüler yönetmenler olarak tanınmaya başlamışlardı. Donati ve ben onların isimlerini andıracak İtalyan-Amerikan karışımı bir ismin filmlerimizin gişe şanslarını arttıracaklarını düşündük. Uygun bir isim ararken elime fotoğrafı bir takvim geçti. Sayfanın yan tarafında çok ufak harflerle çekenin adı yazıyordu: Giovanni D'Amato. Joe D'Amato'nun doğumu böyle işte. Bu arada Michael Wotruba ismini bir Doğu Asyalı yönetmenden esinlenerek uydurduğumu da belirteyim.

S: Filmlerinizin ön çalışmaları ne kadar sürüyor?

JD: Hiç ön çalışma/hazırlık yapmadığımı itiraf etmeliyim. Ama geri kalan bütün teknik alanlarda bu ön hazırlık eksikliğini kapatacak kadar deneyim sahibi olduğumu biliyorum. Önceleri çok zor tatmin olan biriydim ben. Ama son zamanlarda Amerika da sadece İngilizce konuşulan pazarları hedef alan soft-core sex filmleri yönetiyorum. Bu tip filmlerde, eğer mekan uygun değilse, son dakikada sahneyi bir yüzme havuzunda değil bir diskotekte çekme yeteneğine sahip olmanız gerekebilir. Sanırım bu tip film çekme şekline saplandım kaldım son zamanlarda. Çok çabuk çareler bulmam/üretmem gerekiyor çekimler sırasında. Sanata daha bir kendiliğinden oluşuverme hali getiriyor bu biçimde çalışmak. Bu yüzden kendi bildiğim yolda gidiyorum ve setteki tansiyonu düşürmek için bol bol espri yapıyorum. Bu filmlerde gereğinden fazla dramatize edilmiş bir acıma hissi uyandırmaya da çalışıyor değilim. Tek amacım seyircinin aslında o anda gerçek olmayan bir şeye inanmasını sağlamak.

S: Siz ayrıca *Blue Erotic Climax* (Mavi Erotik Doruk), *Wet Lips* (Islak Dudaklar; ikisi de 1980) ve *Desire* (Arzu; 1981) gibi hard-core porno filmlere de imza attınız.

JD: Öyle on civarında filmim var. Bir dönem bu tip filmler için oldukça büyük bir pazar vardı ve çekimleri bedava denecek kadar ucuza mal oluyordu. İki kişinin sevişmesini filme çekmek kadar ucuza mal olan bir şey yoktur. Ne yazık ki porno video kasetler ve günümüzün ahlak anlayışı yüzünden tabu sayılan günahların o lezzetli tadı yok kalmadı. Artık günümüzde seyirci bir filme skandal yarattığı için gitmiyor.

S: 1976' da başrollerinde adını Laura Gemser olarak değiştirmiş olan Moria Chen'in oynadığı çok kar getiren *Emanuelle Nera* (Siyah Emanuel) serisine başladınız. 1974'de çekilmiş olan orijinal filmin prodüktörü Just Jaeckin ile aranızda telif hakları ile ilgili herhangi bir sorun çıktı mı?

JD: Hiçbir sorun çıkmadı çünkü bizim

Ne yazık ki porno video kasetler ve günümüzün ahlak anlayışı yüzünden tabu sayılan günahların o lezzeti kalmadı.

karakterin adı bir 'm' ile yazılıyordu iki 'm' ile değil. Dahası bizim filmimizdeki karakterin onunkinden ayrıldığı çok temel bir nokta vardı: bizim Emanuelle siyahtı...

S: Çok sayıda seks içerikli korku filmi çekmiş bir yönetmen olarak size neyin erotik geldiğini sorsam?

JD: Röntgencilik. Küçükken arabaya binen kızları gözlerdim. Her defasında bana en iyi görüntüyü sağlayacak pozisyonu bulmaya çalışırdım, ya jartiyerli bir kalça ya da iyice şanslı bir günümdeysem, dantelli iç çamaşırları. Genelde bir anlık görüntüden ileri gitmeyen şeyler ama bana göre saf erotizm bu işte.

S: Çektiğiniz bir çok korku filmi skandal ve rezalet yarattı. Ama en çok ses getireni bir necrophiliacslasher (biçici ölü seven) filmi olan *Blue Omega/Blue Holocaust/Beyond the Darkness/Buried Alive* [orj.: *Buio Omega*; 1979] adları ile bilinen filminiz. O kanlı efektleri nasıl yarattınız?

JD: Mumyalama sahnesi herkesi şok etmişti. O kadar gerçekçi ve mide bulandırıcıydı ki bir çok seyirci gerçek otopsi sahneleri içeren film kullandığımızı zannetmişti. Tamamı sahteydi tabii. Kasaptan aldığımız et, koyun kalbi, sıradan hayvan bağırsakları...ama manyak hayvan doldurma üstadımız ölü sevgilisinin içini doldururken hepsini gerçekmiş gibi gösterdik.

S: Sizin, *Anthropophagous* (1980) ve devamı olarak çektiğiniz *Absurd* (1981) bu gün bile seyredilirken dayanılmaz bir dehşet uyandırıyor. Özellikle yamyam adam Luigi Montefiori'nin (takma adı: George Eastman) bir fetüsü çığneyerek yediği sahne, yani bu kadarı da ...

JD: Seyirciler kafayı yemişti o sahne yüzünden! Allah bilir ne sandılar. Oysa olay sahte kan bulaştırılmış, derisi yüzülmüş bir fareye göbek bağı izlenimi versin diye iliştiirdiğimiz bir parça ince bağırsak şeridinden ibaretti. Çoğu seyirci bu bariz üç kağıdımızın farkına varmadı çünkü sahne başlar başlamaz gözlerini kapatıyorlardı.

Bizim İtalya'da görsel efekt alanındaki ustalığımız Amerika'da olduğu kadar gelişmiş değil ama kalite konusundaki eksiklerimizi yaratıcılığımızla kapatıyoruz. Sonucun genelde hiç de fena' olmadığını söyleyebilirim. O kıyamet sonrası filmlerini çekerken (*Endgame* ve 2020: *Texas Gladiators*; ikisi de 1983'de) spagetti westernlerden kalan silahları ve eski gaz silindirlerini kullanmıştık. *Caligula: The Untold Story*'de Michele Soavi'nin dilini kesmemiz gereken sahnede adamcağız dişlerinin arasında sahici bir kuzu dili tutmak zorunda kalmıştı. Seyretmesi gerçekten dehşet verici, Soavi içinde oynaması çok zor bir sahne olmuştu ama tek kuruş masraf yapmadık. Daha sonra Michele'in ilk yönetmenlik denemesini yaptığı *Deliria* (1987) filminin prodüktörlüğünü üstlendim çünkü *Caligula*'da son derece profesyonel bir oyunculuk sergilemişti.

S: Splatter (insan vücutlarının parçalandığı korku filmleri) filmlerinin dönemi sona erdi. Sizin son dönem filmlerinizde de artık kan gövdeyi götürmüyor. Neden böyle oldu sizce?

JD: Gore filmlerin çok yaratma etkisini kaybordu, seyircilerde kan banyosuna alıştılar ve bu tip filmler sıradan hale geldi. Ama asıl neden bu ürünlere yönelik dünya çapında sansür uygulamaları oldu. Almanya benim bütün filmlerim için oldukça büyük bir pazar. Ama bu günlerde Alman sansürcülerin sizin bir damla bile kan dökmenize tahammülleri yok. Sırf Alman pazarı için bütün son dönem filmlerimi 'yumuşatmak' zorunda kaldım. Son zamanlarda korku filmleri daha çok gerilim yaratma yönünde ürünler veriyor ve özel efektler kanlı sahnelerin yerini almış durumda. Bu yüzden *Freddy's Dead* (Freddy Öldü) gibi bir filmi bu ortamda korku filmi olarak değerlendirmek yanlış olur düşüncesindeyim.

Röportaj: Alberto Farina
Shivers, sayı 2, Ağustos 1992
Çeviri: Orhun Yakın

Her defasında bana en iyi görüntüyü sağlayacak pozisyonu bulmaya çalışırdım, ya jartiyerli bir kalça ya da, iyice şanslı günümdeysem, dantelli iç çamaşırları.

Greenaway filmlerinde şiddet

Kelebekler ve Topluğneler

Dilek Kaya Mutlu



Ben bir Donald Duck çizgi filmi yapacak olursam kafasına tuğla düşen Donald Duck'ın ayağa kalkıp yürümeye devam edebileceğini hiç sanmıyorum. Altı ay boyunca hastanede acı çeker, beyin travması geçirir ve hayatının sonuna kadar bu olayı unutamaz.

Peter Greenaway

Bugün 'sinemada şiddet' dendiğinde pek çoğumuzun aklına gelen ilk isim Tarantino. Şiddet Tarantino filmlerinin öylesine ayrılmaz bir parçasıydı ki bu konuda biraz hafif kalan son filmi *Jackie Brown* Tarantino hayranlarını adeta hayal kırıklığına uğrattı. *Rezervuar Köpekleri*'ndeki on dakikalık işkence sahnesi gibi bir kaç sahneyi saymazsak, Tarantino filmlerinin şiddetle özdeşleştirilmesinde en büyük etkenin film boyunca ölen insan sayısının çokluğu olduğunu söyleyebiliriz. Ne de olsa bu filmlerdeki 'katiller' için insan öldürmek su içmekten farksızdır.

Şiddetin boyutu sadece ölen insan sayısı ile ölçülseydi en büyük şiddetin savaşlarda sergilendiğini söylerdik. Fakat bugün şiddet deyince akla ilk gelen savaşlar olmuyor; çünkü savaş artık şaşılacak, çarpıcı bir şey değil. Belki de bu yüzden Oliver Stone'un savaş filmlerini şiddet filmleri listesinden çıkarmak gerekiyor. Tıpkı

şiddetin sıradanlığın doruğuna ulaştığı Tarantino filmlerine yapılması gerektiği gibi. Zaten Tarantino da filmlerinde şiddetten söz etmek gibi bir kaygısının olmadığını, çünkü amacının şiddet üzerine kafa yormak olmadığını söylüyor ve filmlerinin ardında yatan motivasyonu belki de en güzel kendisi özetliyor: "Eğleniyorum, hepsi bu kadar basit."

Genelde şiddet, ölümün gerçekleştiği ya da muhtemel olduğu durumlarda çıkarılıyor karşımıza. Yani bu güne dek şiddet daha çok bedensel bütünlüğe, yaşama yöneltilen bir tehdit olarak sunulmuş. Erich Fromm da şiddeti böyle tanımlarken, şiddetin hizmet ettiği amacın başka birisinin üzerinde egemenlik kurmak ve bunu gerçekleştirmenin en büyük yolunun da o kişiye acı çektirmek olduğunu söylüyor. Aslında amacı bu şekilde tanımlarken şiddetin etki alanını bedenle, yaşama hakkıyla sınırlamak eksik bir yaklaşım olsa gerek. Bu yazıyı yazarken aklımdaki şiddet kavramı, bedensel bir olgu olmanın biraz daha ötesine gidiyor. Beden sadece görülebilen bir nesne olarak ön plana çıkmaktadır; oysa şiddete maruz bırakılan sadece beden olmayabilir. Fakat bunu söylerken çerçeveyi Derrida'nın 'her kararda bir şiddet vardır' sözünü kapsayacak kadar genişletmeyi de düşünmüyorum. Bu yazıda sinemada şiddet üstüne yazılmış yazılarda adından henüz bahsedilmeyen İngiliz yönetmen (ressam) Peter Greenaway'ın iki filmi; *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (*Aşçı, Hırsız, Karısı, Aşığı*; 1989) ve *The Baby of Macon* (*Macon Bebeği*; 1993) üzerinde durarak şiddetin

Her türlü şiddet ve zulüm, özellikle sunulmuş biçimlerinden dolayı seyircide inceden inceye bir tedirginlik yaratır.

kendisine, sunumuna ve algılanışına ilişkin bir kaç noktaya değineceğim.

Türkiye’de özellikle *Aşçı, Hırsız, Karısı, Aşığı ve Tual Bedenler (The Pillow Book, 1996)* adlı filmleriyle kendisini tanıma fırsatı bulduğumuz Peter Greenaway’in 1980 yılından sonra gerçekleştirdiği uzun metrajlı dokuz filmine değişik ülkelerin izleyicilerinden gelen tepkilere baktığımızda, bu izleyicileri ‘Greenaway’i sevenler ve Greenaway’den nefret edenler’ şeklinde ikiye ayırmanın pek de yanlış olmayacağını söyleyebiliriz.

Greenaway’in filmlerinin neden sevildiğine veya takdir edildiğine dair bir açıklama olarak, herşeyden önce, en ince ayrıntısına kadar özenle kurulmuş çerçevelerden, renk ve ışığın usta kullanımından, klasik sinema normlarını (çerçeveleme, kronoloji, bakış açısı, görüntü ve metin arasındaki ilişki, vb.) sorgulayan görsel denemelerden, özetle bu filmlerin görselliklerinden bahsedebiliriz. ‘Görsel açıdan mükemmel’ sözü Greenaway izleyicilerinin, filmin derinliklerine inmiş olsun ya da olmasın, paylaştığı oldukça yüzeysel bir kanıyı dile getirmektedir. Bunun da ötesine geçebilen ve yönetmenin anlatı içine yerleştirdiği yapısal oyunlara, metaforlara kendini verebilen seyirciyi ise bambaşka hazlar beklemektedir. Fakat ben Greenaway filmlerinin bu yönünü şimdilik bu yazının kapsamının dışında bırakacağım çünkü burada asıl üzerinde durmak istediğim nokta bu filmlerin bazı izleyicilerde uyandırdığı nefretin sebepleri. Bunu yaparken de Greenaway’in en çok aleyhte tepki alan *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* ve *The Baby of Macon* filmlerini temel alacağım.

Time Out’tan Chris Auty, Greenaway’in filmlerinden bahsederken bu filmler için ‘topluiğnelerle tuturulmuş-hapsedilmiş güzel kelebekler’ benzetmesini yapıyor. Bu filmleri bu kadar öz ve etkili bir şekilde tanımlayacak bir başka cümle bulunamaz herhalde. Görsel açıdan en ince ayrıntısına kadar ustalıkla işlenmiş bu filmlerin altında her türlü şiddet ve zulüm gibi çağın önemli temaları, özellikle sunuluş biçimlerinden dolayı inceden inceye bir tedirginlik,

rahatsızlık uyandırır seyircide ve gösterilenlerin hazmedilemediği noktada nefret çıkar ortaya. Bu arada Greenaway’in filmleri sanat sinemasının örnekleri arasında anılır. Belki de bu yüzden, sanat sinemasını kafasında mitleştirmiş seyirci bu filmlerde bayağı dediği ve iğrençlik olarak nitelediği şeyleri görünce şok geçirir. Seyircinin, filmin yönetmenine ya da türüne bakıp neler göreceğini az çok tahmin edip, seyretmeye veya seyretmemeye önceden karar verebildiği türden şiddet ve vahşet filmlerine de benzemez Greenaway’in filmleri; çünkü bu filmlerde ne zaman ne çıkacağı hiç belli olmaz.

“Bütün filmlerim o nihai felakete ilgilidir; hepimizi ziyaret edecek olan ölüm,” diyor Peter Greenaway *Radikal İki*’de Fatih Özgüven’in kendisiyle yaptığı bir söyleşide. Gerçekten de Greenaway’in içinde ölüm olmayan uzun metrajlı bir filminden bahsetmek mümkün değil. Fakat kuru kuruya ölüm değildir bu ölümler. *Aşçı, Hırsız, Karısı, Aşığı*’nın son sahnesinde Albert Spica hariç, hiç kimse tabancadan çıkan bir kurşunla ölmez. İntihar eder, boğulur, işkence görerek öldürülür... Hatta bir beden başına gelebilecek vahşetler ölümle de sona ermeyebilir. Beden öldükten sonra kızartılıp yedirilebilir, parçalara kesilip bölüşülebilir, derisi yüzülüp bir kitap haline getirilebilir...

Şiddet ve zulüm, Greenaway’in filmlerinde çokça karşılaşılan iki öge. Aslında klasik Amerikan filmleri de bu öğeler açısından oldukça zengin; fakat ne tuhaftır ki bir *The Baby of Macon* Amerika’da hiç gösterime çıkarılmıyor, İngiltere’deyse aldığı tepkilerden dolayı bir hafta sonunda gösterimde olduğu tüm sinemalardan çekiliyor. Greenaway bu durumu şu sözlerle açıklıyor: “Ne tuhaftır ki Amerikan filmlerinde şiddetten geçilmiyor. Oradan oraya sıçrayan domates salçası bu filmlerin en çok kullanılan aksesuarı. Ancak böylesi bir şiddet aniden koltuğunuzda sıçramanızdan, soluk soluğa kalmanızdan başka bir işe yaramaz. Sansasyon yaratmaktan başka nedir ki bu? Benim şiddetimin ise nedeni ve etkisi vardır. İçinizde varolan ancak yok saydığımız şeylerle yüzleşmenizi sağlar. Karton kişiler aracılığıyla

Bedenin başına gelebilecek vahşetler ölümle de sona ermeyebilir... beden öldükten sonra kızartılıp yedirilebilir, parçalara kesilip bölüşülebilir, derisi yüzülüp bir kitap haline getirilebilir.



uygulanan şiddetten farklıdır."

Greenaway'ın uzun metrajlı filmlerinde vahşi bir biçimde öldürülenlerin sayısı -hayvanlarınkini saymazsak- yirmi civarındadır. Tabi ki bu 'şiddet filmleri' adı altında bahsedilen Amerikan filmlerinin yanında oldukça küçümsenecek bir sayı. Fakat Greenaway'ın filmlerinde seyirciyi sarsan şey, bu ölümlerde açık bir ironi veya duygusal göz boyamalara rastlanmaması ve belki de en önemlisi, bu ölümlerin 'katarsise' yol açmamasıdır. Hatta bu ölümler çoğu zaman trajik bile görünmezler. Çünkü Greenaway, filmlerinde ahlaki bir evrenin olduğunu varsaymaz; dolayısıyla kurbanın başına gelenler evrensel adaletin yerini bulması veya bulunması şeklinde bir düşünceye fırsat bırakmaz. Böyle bir düşünce sunulan evrende oldukça önemsiz kalır. Adalet, iyilik, kötülük, masumiyet gibi, pek çok filmin ahlaksal evrenini oluşturan "yüce" değerlerin, Greenaway'ın filmlerinde hiç bir zaman kesin bir geçerliliği yoktur.

AŞÇI, HIRSIZ, KARISI, AŞIĞI
Greenaway *Aşçı, Hırsız, Karısı, Aşığı*'nin senaryosunun girişinde 'çağdaş bir melodram' olarak niteliyor filmi ve devam ediyor: "Herşeyin yenmesinin uygun olduğu bir restoranda geçen bir hikaye. Restorandaki yiyecekler gibi,

bazıları için filmdeki aşırılıkları yutmak, umulmadık şeyleri hazmetmek zor olabilir."

Greenaway senaryonun yazımında genel olarak yemek, içmek, tuvalete gitmek, çiftleşmek, kusmak, çıplaklık gibi insan vücuduna ilişkin durumlarla yoğrulmuş *İntikam Trajedisi*'ni diğer adıyla *Kan Tiyatrosu*'nu model almış. Daha özelden erotik ve vahşi olarak nitelendirilen Satirik İngiliz Jakoben *Tiyatrosu*'ndan etkilenmiş. Film gangster film türüne de gönderme yapıyor. Ticari açıdan en başarılı filmi olmakla birlikte film içerdiği şiddet sahnelerinden dolayı oldukça tepki aldı. Birazdan üzerinde duracağım bu sahnelere geçmeden önce filmin konusu özetle şöyle.

Albert Spica (Michael Gambon) çevresiyle ilişkilerini şiddet üzerine temellendirmiş bir liderdir. Toplumsal statü edinmek amacıyla karısı Georgina (Helen Mirren) ve adamlarıyla birlikte sık sık, sahibi olduğu Le Hollandais adlı restorana gelip bilip bilmediği herşey üzerine yüksek sesle konuşarak zenginliğini ve gücünü göstermeye çalışmakta ve yiyebileceği herşeyi yemektedir. Filmin hemen hemen tamamı da bu restoranda geçer. Bir gün Georgina restorandaki bir masada tek başına oturan ve sürekli kitap okuyan, restoranın sürekli müşterilerinden Michael (Alan Howard)'ı farkeder ve ikisi arasında ani bir ilişki başlar. Albert'e farketmeden, restoranın eski sahibi ve başaşçı Richard'ın (Richard Bohringer) da yardımıyla, restoranın tuvalet, mutfak gibi muhtelif yerlerinde sevişirler. Çok geçmeden Albert durumu öğrenir ve adamlarıyla birlikte Michael'ı işkence ederek öldürür. Aşçının ölümüyle sarsılan Georgina intikam almak amacıyla aşçıyı, Michael'ın cesedini pişirmeye razı eder ve Albert'i bunun tadına bakmak zorunda bırakır. Albert ilk lokmayı ağzına aldığı anda da elindeki silahla onu öldürür.

Film aynı zamanda İngiltere Thatcherizmi'nin bir eleştirisi olarak da nitelendirilmekte. Albert'i kapitalist düzenin ürettiği insan tipinin bir örneği olarak düşünmek mümkün. Aç gözlü, yağmacı, iş ilişkilerinde vahşi ve kaba, zevkleri hep sahip olmaya yönelik, rakiplerini saf dışı bırakmakta acımasız,

**Bıçakla
çocuğun göbek
deliğini çıkarırken
çocuk
dayanamaz
ve bayılır.**

katı ve hırçın...

'Yemek' filmde en çok kullanılan metafor. Zaten yedi günü kapsayan ve yedi bölüm şeklinde sunulan filmde her bölümün başında günün menüsü ekrana gelir. Albert'in hayatı yemek üzerine kurulmuştur ve ettiği her türlü zulüm yemekle ilişkilidir. Filmin ilk sahnesinde Albert ve adamları küçük bir yiyecek dükkanının sahibi ve Albert'e borçlu olan Roy'a bir otoparkta işkence ederken görünürler. Albert etraftaki köpek pisliklerini Roy'un ağzına tikiştirip yemeye zorlar. Bununla da kalmaz, sürekli olarak sözleriyle aşağıladığı Roy'un üstünü soydurur ve köpek pisliklerini çıplak vücuduna sürer. Bu sahnede kan, ölüm ya da bedensel bütünlüğe yönelik bir saldırı yoktur. Fakat filmin daha ilk sahnesinde Greenaway'e has şiddetin örneklerinden biri görülmektedir. Bütün hayatını yemek üzerine kurmuş olan Albert, Roy'un üzerinde, sadece en iyi bildiği şeyle şiddet uygular ve bu sahnede fiziksel acıdan çok, aşağılanmanın verdiği ruhsal acı hissedilir.

İlerleyen bölümlerde Albert, Georgina ve Michael arasındaki ilişkiyi öğrenir. Georgina ve Michael aşçının yardımıyla çirliçiplak vaziyette bir kamyona binerler ve çürümüş etler arasında restorandan uzaklaşırlar. Albert ikisine gizlice yemek götürün bulaşıkçı çocuk Pup'ı yolda adamlarıyla yakalar ve nerede olduklarını öğrenmek üzere sorguya çeker. Bunu yaparken Pup'ın üzerindeki tulumun iri düğmelerini bıçakla kopararak ağzına tıkar ve birer birer yutturur. Bir an durur ve bir düğmeyi unuttuklarını söyler: göbek deliği. Elindeki bıçakla çocuğun göbek deliğini çıkarırken Pup daha fazla dayanamaz ve bayılır.

Filmde seyircinin hazım kapasitesini en çok zorlayan sahnelerden biri de Albert ve adamlarının Michael'ı kitap deposunda yakalayıp işkence ederek öldürdükleri sahnedir. Albert elindeki kitabın sayfalarını yırtarak, bir tahta kaşığın sapıyla, yere yatırılmış olan Michael'ın ağzından içeri tıkmaktadır. Michael öksürdükçe ağzından ve burnundan kan boşalır. Daha sonraki bir sahnede Michael'ı ölmüş olarak bulan Georgina,

Michael'ın yüzünün kanlarını silip ağzındaki kağıtları çıkarır. İlk çıkardığı sayfada *French Revolution* (Fransız Devrimi) yazmaktadır, yani bu Albert'in Michael'a yutturduğu kitabın adıdır ve aynı zamanda Michael'ın da en sevdiği kitaptır. Bu durum bir rastlantı değildir elbette. Albert'in bireysel vahşetiyle, kadınından erkeğine, yaşlısından gencine onbinlerce insanın özgürlük adına giyotine yollandığı Fransız Devrimi'nin vahşiliği arasında bir paralellik kurulduğu fikrine kapılmamak mümkün değil. Albert pek çok filmdeki 'aldatılan koca' gibi karısının aşığını öldürür. Ama öldürme şekli, pek çok benzeri olan bu sahneyi sıradan olmaktan çıkarır. Kendi içinde çok tutarlı bir kişilik olan Albert, kitapları seven sevgiliyi, en sevdiği kitabı yedirterek öldürür.

Filmin sonunda Georgina Albert'in yöntemiyle Albert'ten intikam alır. Filmin yedinci ve son bölümünün başında ekrana gelen menüde 'bugün özel bir işten dolayı kapalıyız' yazmaktadır. Bu bölümde aralarında Richard'ın da bulunduğu restoran çalışanları ve Albert'in mağdurları (Roy, Pup, daha önce masada suratına çatal sapladığı kadın) bir tören havası içinde yemek salonuna girerler. Ortalarındaki servis masasında üstü beyaz bir örtüyle örtülmüş bir insan bedeni uzanmaktadır. Bu Michael'ın kızartılmış bedenidir. Örtü açılır ve Georgina elinde tuttuğu silahı Albert'e doğrultarak tadına bakmasını söyler, özellikle de penisinin tadına. Albert istemeye istemeye bir parça keser ve ağzına götürür. Georgina "yamyam" der ve Albert'i ateş ederek öldürür. Bu sahne Türkiye'de de pek çok seyirci tarafından iğrenç olarak nitelendirilmişti. Filmin sonunda kötü adam Albert'in ölümünün seyirciyi rahatlatmak açısından hiç bir öneminin olmadığı kanısındayım; yani bu sahnenin 'katarsise' yol açtığını düşünmüyorum. Çünkü Albert öldüğünde seyirci hala kızartılmış bir insan bedeninin tadına bakılmasının - bunu yapan Albert olsun olmasın - şoku altındadır ve sinema salonunu bu şok içinde terk eder.

Ted Prigge internette *Aşçı, Hırsız, Karısı, Aşığı* üzerine olan bir yazısında

Albert etraftaki köpek pisliklerini Roy'un ağzına tikiştirip yemeye zorlar. Bununla da kalmaz, üstünü soydurur ve köpek pisliklerini çıplak vücuduna sürer.

**“Anneniz
hakkınızda ne
düşünüyor bay
Greenaway,
sizden hiç
utanıyor mu?”**

“öyle iğrençlikler var ki belki John Waters’ı bile şok ederdi” diyor. Bu düşünceye tam olarak katıldığımı söyleyemem. John Waters’ın filmlerini daha iğrenç bulduğumdan değil, iğrençliğin öne çıkarılmasına ve filmdeki ‘hazmı zor’ diyebileceğimiz sahnelerin basitçe iğrençlik adı altında anılmasına karşı olduğumdan. İğrenç nitelemesinin bu kadar kolay yapılabilmesi sanırım bir insan bedenine sahip olmaktan duyduğumuz kibre dayanıyor. Greenaway filmlerinde bir sürü beden gösteriyor bizlere. Fakat bu bedenlerin hepsi yiyen, içen, geçiren, gaz çıkaran, kusan, işeyen özetle ve basitçe, alan ve boşaltan, bir hayvan bedeninden farksız bedenler olarak çıkıyor karşımıza. Bu da insan bedeni dediğimiz miti biraz sarsıyor olsa gerek.

Filmde şiddetin ve iğrençliğin temsilcisi olarak görülen Albert ruhsal rahatsızlıkları olan bir sapık değil. Yaptıkları onun yaşam biçimi, dünyayla ilişkilerini sergileme şekli. Belki de o hepimizin içindeki obur; sadece yemek anlamında değil her türlü aşırılık anlamında. Eğer Albert filmde bir sapık olarak sunulsaydı veya Tarantino’nun katilleri gibi sempatik gösterilseydi seyircinin duyacağı rahatsızlık hafifleyebilirdi; fakat Greenaway sinemayı bir terapi ya da eğlence aracı olarak görmüyor.

MACON BEBEĞİ

Greenaway’in en çok tepki alan filmi *The Baby of Macon*, gösterildiği ilk haftadan sonra tüm sinemalardan çekilmiş, Amerika’da ise hiç gösterime girmemiş. Greenaway Hamburg’da bu

film yüzünden bira ve kola şişesi yağmuruna tutulmuş. Toronto’da ise izleyiciler arasından üç kadın ayağa kalkıp, “anneniz hakkınızda ne düşünüyor bay Greenaway, sizden hiç utanıyor mu?” diye bağırılmış. Cannes’da ise filmin galasında projektör bozulunca festival bu durumdan *The Baby of Macon*’ı sorumlu tutmuş. Filmin bu kadar tepki alması gene şiddet sahnelerinin vahşi bulunmasına bağlanabilir.

“*The Baby of Macon* bir çocuğun sömürülüşünün hikayesi” diyor Peter Greenaway ve filmi yaparken Oliviero Toscani’nin iki fotoğrafından etkilendiğini belirtiyor. İlki Benetton reklamlarında kullanılan ve aldığı tepkiler sonucunda kısa bir süre sonra geri çekilen, kan ve plasentayla kaplı yeni doğmuş bir bebek fotoğrafı; diğeri ise *Elle* adlı moda dergisinin kapağında kullanılan, Bakire Meryem gibi sunulmuş, kucağında bir bebek tutan çok genç bir kız resmi. Greenaway bu resimleri masumiyetin reklam amacıyla sömürüsü olarak niteliyor ve *The Baby of Macon*’ın bu sömürüyü geçmişe, 17’nci yüzyıla taşıdığını söylüyor.

Filmde aralarında Cosimo Medici’nin (Jonathan Lacey) de bulunduğu bir grup rönesans soylusu ve halktan bir kitle, Medici’nin onyedinci yaşgünü anısına bir katedralde sergilenen *The Baby of Macon* adlı tiyatro oyununu izlemektedirler. Filmin başında açlığı temsil eden ve ucube gibi görünen karakter, ülkedeki kötü koşullardan (açlık, kırsalık vb.) bahsederek oyunu başlatır. Herşey filmin içinde bir tiyatro oyunu gibidir, fakat film ilerledikçe gerçekle oyun arasındaki ilişki bulanıklaşır. Oyunda



olanlar rol gereği midir, yoksa gerçeğin ta kendisi midir? Oyuncular, oyunun izleyicileri ve filmin izleyicileri bu sorular arasında gidip gelir.

Oyunun başında oldukça yaşlı bir kadın doğum yapmak üzeredir. Doğacak bebek ülkedeki çocuksuzluğa son vereceğinden bu önemli bir doğumdur. Aktristlerden birisi doğacak bebeği temsil eden elindeki oyuncak bebeği ebelere vermek üzereyken, yaşlı kadın gerçek bir bebek dünyaya getirir. Bebeğin bir mucize çocuk olduğuna inanılır ve bebeğin ablası (Julia Ormond) bu durumdan yararlanıp çok zengin olabileceğini düşünür. Annesini ve babasını saklayıp, bakire olmasına rağmen çocuğun kendisine ait olduğunu iddia eder. Dertli insanlara, karşılığında birşeyler almak şartıyla, çocuğun dokunmasına izin vererek çocuğu sömürmeye başlar. Kız, hem bakire olup hem de çocuk sahibi olabileceğine bir türlü inanan piskoposun oğlunu (Ralph Fiennes), bakire olduğunu ispat etmek amacıyla, ahırda kendisiyle cinsel ilişkiye girmeye razı eder. Ahırda ikisinden başka, çocuk ve bir boğa vardır. Cinsel ilişkiye girecekleri sırada çocuk, mucizevi bir şekilde boğaya emirler vererek piskoposun oğlunu boynuz darbeleriyle vahşi bir şekilde öldürmesini sağlar. Kız da eline geçirdiği bir turpanla boğayı öldürür. Kız kiliseyi, herşeyi çocuğun yaptığına inandıramaz. Mucize bir çocuğa sahip olmaya layık olmadığı gerekçesiyle çocuk, kızın elinden kilisenin direk koruması altına alınır. Bu sefer kilise çocuğu, sıvılarını (salya, balgam, sidik, gözyaşı, kan vb.) açık artırmayla satarak sömürmeye başlar. Kız, intikam amacıyla çocuğu boğarak öldürmesi üzerine idama mahkum edilir. Fakat kurallara göre bir bakire idam edilemez. Aslında seyirci olan fakat arada bir oyuna müdahale eden Medici'nin önerisi üzerine, kız perdelerle kapatılmış bir bölmeye kapatılır ve piskoposun emriyle askerler kızı 208 kere tecavüz eder. Bunun sonucunda kız hayatını kaybeder ve çocuğun ölü bedeni parçalara bölünerek etrafını sarmış olan kalabalık tarafından, kutsanmak amacıyla paylaşılır.

Filmde bir bebeğin sahnede

doğumunun görülmesi, plasenta ve kanların bir kap içinde gösterilmesi ve tadına bakılması, piskoposun oğlunun bedeninin boğa tarafından deşilmesi, çocuğun bedeninin parçalara bölünürken gösterilmesinin yanında, filmin en çok tepki alan sahnesi tecavüz sahnesidir ki bu sahne on dakika sürer ve bu süre boyunca kızın çığlıkları duyulur. Tecavüz eyleminin bizzat gösterilmemesine rağmen bu sahnenin seyircide uyandırdığı rahatsızlığın sebeplerine birazdan değineceğim. Fakat önce, 208 olan tecavüz sayısının ortaya çıkışına ilişkin bir açıklama yapmak istiyorum. Piskopos kızın tecavüze maruz bırakılmasına karar verdikten sonra etrafındakilere üç soru sorar: "Caligula'nın kız kardeşi Roma senatörleriyle kaç kez birlikte oldu? Diocletian, Maxentius'un kızlarını kaç kez taciz etti? Hıristiyan bakireler Macabees'in tacizlerinden kaç kez acı çektiler?" Bu sorulara verilen cevaplar 'onüç kere, onüç artı onüç kere, onüç çarpı onüç kere' şeklindedir. Bu rakamların toplamı (13+26+169) 208 sayısını verir. Bu Greenaway'in sık sık kullandığı sayma oyunlarından birisidir ve Sade'm da kendi yapıtları için karışık matematiksel modeller yarattığını göz önünde tutarsak, bu oyunu Allan Woods'un işaret ettiği gibi sadizme bir gönderme olarak da düşünebiliriz.

Seyircilerin tecavüz sahnesi başta olmak üzere, filmdeki şiddet sahnelerinden rahatsızlık duyması hiç de rastlantı değil. Çünkü Greenaway'in *The Baby of Macon*'da söylemek istedikleri arasında en ön plana çıkan nokta filmle seyirci arasındaki ilişkiyle ilgili. Hergün televizyonda, sinemada bir sürü korkunç, vahşi görüntüyle karşılaşırken, Benetton reklamlarındaki yeni doğmuş bebek resminin insanlar için bu kadar rahatsız edici olmasının bir sebebi var elbette. Sinema cinayeti, tecavüzü, şiddeti çekici ve güvenli kılıyor ve seyirciyi çoğunlukla dikizci konumunda tutarak, güven içinde olmasını sağlıyor. *The Baby of Macon*'daki cinayet ya da tecavüz ne çekici ne de güvenli.

Film tecavüz edenleri normal insanlardan farklı, sapıklar olarak sunmuyor. Onlar sadece emirlere uyan askerler ve burada tecavüz cinsel

Kız perdelerle kapatılmış bir bölmeye kapatılır ve askerler tarafından 208 kere tecavüze uğrar.

arzuya dayandırılmış değil, tıpkı savaşlardaki gibi bir güç gösterisi. Ayrıca ahırdaki sahnede olduğu gibi bu sahnede de çıplaklık var fakat erotizm yok, bunun yerine ölüm var. On dakika süren bu tecavüz sahnesinin tek bir çekimde, kurgulanmadan verilmesi seyircinin dikkatini, dağıtmadan, araya başka görüntüler sokup gerilimi düşürmeden on dakika boyunca bu eylemde yoğunlaştırır. Bu arada sahnede, karakterlerin bakış açısının verilmemesi (*point-of-view shot* kullanılmaması) seyirciyi mesafeli tutar ve karakterlerle özdeşleşmesini engeller. Üstelik film eylemin sadece oyundaki bir illüzyon olduğu fikrini de reddeder. Kız ilk defa, kendisini zappedecek iki askerle perdeli bölmeye tecavüz edilmek üzere kapatıldığında, oynadığı karakteri bir yana bırakır ve rol icabıymış gibi sadece perdenin arkasında çılgın atar. Fakat diğer iki aktörün gerçekten, seyircilerin bölmenin içini görmemesinden faydalanıp kendisine birşeyler yapacağını anlayınca, o gece herşeyin gerçek olacağını farkeder ve içeri giren ilk asker tarafından perdenin arkasında gerçekten tecavüze uğrar. Son tecavüzdən sonra idam edilmek üzere dışarı çıkarıldığında piskopos ve yanındakiler kızın öldüğünü görürler. İçlerinden biri, "yazık iyi bir aktristti" der; yani kız gerçekten ölmüştür. Bu piskoposun oğlunun ölümünden sonra sahnedeki ikinci gerçek ölümdür. Filmin son sahnesinde, oyun bittiğinde, oyuncular oynadıkları karakterlerden soyunup selam vermeye başlarlar, piskoposun oğlu ve tecavüze uğrayan kız dışında. Çünkü ikisi sahneye iki sedyede ölü olarak getirilirler; o gece oyunda gerçekten iki kişi ölmüştür.

Filmin 'dikizci seyirci' kavramının sıkı bir eleştirisi olduğu fikri son sahnede kameranın uzun geri çıkışıyla (*dolly-out*) da pekiştirilir. Zira bu sırada önce oyundaki oyuncular, daha sonra oyunun seyircileri konumundaki Cosimo Medici ve yanındakiler, ve diğer seyirciler alkışlarını kesip sırayla kameraya dönerek selam verirler. Kameranın daha da geri çıkmasıyla tüm bunları izlemekte olan ve o ana dek görülmeyen, çok daha büyük bir izleyici kitlesi görülür ki bunlar da kamera geri hareketine devam ederken

alkışlarını kesip, dönüp filmin izleyicisine selam verirler. Dolayısıyla seyirci konumunda sunulan herkes aktörlere dönüşür filmin sonunda. Bu dönüşüm filmi izleyen seyirciye bile oyunun, herşeyin bir parçası olduğu hissini verir; olduğu yerde arkasına dönüp başka birilerine selam verecekmışçesine. Bu selam verme nereye kadar sürecektir; bunu kim bilebilir ki...

İçinde cinayet ve tecavüz olan filmlere baktığımızda bunların olduğu yerde her zaman acının da var olduğunu söyleyebilir miyiz? Mesela Tarantino'nun kurbanlarının acı çektiğini gerçekten düşünebilir miyiz? Eğer şiddet her hangi bir biçimde, fiziksel ya da zihinsel acı çekirmeye yönelikse, bir sürü insanın neredeyse rastgele, hatta bazen seyircilerin kahkaları arasında öldüğü, ironinin de kanla birlikte su gibi aktığı pek çok filmde, şiddetin varlığından gerçekten bahsedebilir miyiz? Kanımca Greenaway şiddetin öldürmekten çok acı vermeye yönelik, ölüm dışında da pek çok yolla açığa vurulabilecek, ciddi bir olay olduğunu vurguluyor ve aynı ciddiyeti seyircinin de hissetmesini istiyor. Bu yüzden eğlenceli bir olay örgüsüne sahip, sempatik, özdeşleşilecek karakterlerin olduğu, çıplaklığın erotizme eşitlendiği, iyinin ödüllendirildiği, kötünün cezalandırıldığı, rahatlamış olarak terkedilebilecek, klasik bir film bekleyenler Greenaway'in filmlerinde muhtemelen hayal kırıklığına uğrayacaklardır. Çünkü Greenaway'in filmlerinde göz, bakmanın ciddi sonuçlarına katlanmak zorundadır.

SONUÇ YERİNE

Aktrist: *Üzülmeyin efendim, sadece müzikli bir oyun.*

Cosimo Medici: *Müzikli bir oyun mu? ...Tanrı her ölümdede bunu mu söyler... 'sadece müzikli bir oyun'? ... Ben öldüğümde de birisi aynı şeyi mi söyleyecek? ...*

Kaynakça

Woods, Allan. *Being Naked Playing Dead*. Manchester: Manchester UP, 1996.
Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

Greenaway şiddetin öldürmekten çok acı vermeye yönelik, ölüm dışında da pek çok yolla açığa vurulabilecek, ciddi bir olay olduğunu vurguluyor.

25.
KARÉ

25. sayı

Sinema Kültür Dergisi

Erkek Yönetmenler Gözüyle Kadınlar
Bilimkurgu Sinemasında Toplumsal Roller
Arkeoloji Belgeselleri
Sinemada İntikamcı Kadınlar
Kara Filmde Escinsellik
Postmodernite ve Film Noir

P.K. 258 Yenisehir 06420- Ankara

DRAGON



Orjinal Periyodik Çizgi Romanları, A. Dungeons and Dragons,
Chaosium (Call Of Cthulhu, Elric, Nephilim),
White Wolf Studio (Vampire, Werewolf, etc..)
RPG'lerini ve aksesuarlarını,
MAGIC The Gathering, Legends of Five Rings, Dune,
Star Wars ve diğer Kart Oyunlarını Birarada Bulabileceğiniz
Yegane Mekan

gi Romanları
Cthulhu, Elric,
(Vampire, Werewolf,
sesuarlarını,
athering, Legends of F
iger Kart Oyunlarını B
gi Romanları, A. D
Elric, Nephilim
Werewolf

**Yüzün bir muammadır örtünün ardında.
Ele vermez kendini bir türlü - ta ki saklı ve
gizemli bir sessizliğe bürününceye kadar.
Karanlık ve sistir yüzünün örtüsünü kaldıran...**