

GECEYARISI

SİNEMA



SAYI : 4
600.000 TL

İçindekiler

Yeri Doldurulamayacak Bir Kayıp: Joe D'Amato	1
Vampir Dosyası-2: Dracula Filmleri	2
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Gölgede Kalan Spagetti Westernler	16
<i>Cenk Kırıl</i>	
Güzel Yalanlar Değil, 'Kötü' Gerçekler: Ed Wood (1994)	20
<i>Orhan Anafarta</i>	
Istismar, H.G.Lewis ve 2000 Manyak	26
<i>Savaş Arslan</i>	
"Çocuk Porno" Yıldızı Traci Lords Beyaz Perdelerimizdeydi	31
Hollywood Elektrikli Testere Fahişeleri'ne Giden Yol	32
<i>Julian Grainger (çev.: Orhun Yakın)</i>	
"Turhan Bey'i Takdim Ederiz"	37
<i>Nezih Erdoğan</i>	
Romantik Aşkı Tasvirimdir: Yeşilçam Melodram Afişleri-2	46
<i>Nazlı Eda Noyan</i>	
Ayhan Işık'ın İtalyan Mafya Filmi	53
<i>Kaya Özkaracalar</i>	

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

GECEYARISI SİNEMASI Bahar 1999

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

Bu dergide yer alan yazılar, önceden izin alınarak kullanılabilir.

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr
Orhun Yakın: ayakin@bir.net.tr
Julian Grainger: julian.grainger@bfi.org.uk

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Nazlı Eda Noyan: enoyan@bilkent.edu.tr
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com
Nezih Erdoğan: nezih@bilkent.edu.tr

Teşekkür: Murat Gürzumar, Mario Antognetti, Murat Ayaş, Aydın Ramazanoğlu

Düzeltilme: 3. sayıdaki Vincenzoni röportajında senaristin soyadı yanlışlıkla Vincenzoni olarak yazılmıştır.

Gelecek sayıda: Korku Filmleri Müzikleri, Korku Sinemasında Cadı İmgesi, Eklektik Prenses Xena, Çirkin Kral, Yeşilçam'da Dansöz Kadın İmgesi

YERİ DOLDURULAMAYACAK BİR KAYIP: JOE D'AMATO

Avrupa yapımı erotik/pornografik filmlerin en ünlü yönetmenlerinden Joe D'Amato (doğum yılı: 1936; gerçek adı: Aristide Massaccesi), 23 Ocak'ta bir kalp krizi sonucu öldü. Joe D'Amato adı, ülkemizde de en azından bu türün meraklıları tarafından yakından biliniyordu.

Türkiye'de belirsiz mevzuat ve keyfi uygulamalarla, gelgitlerle şekilleniyor pornonun üretim ve tüketim süreci. Müstehcenlik konusunda bilirkişi raporları hazırlayan bir yetkilinin sözlerinden, 'normal' pozisyonda gerçekleşen ikili heteroseksüel ilişki dışındaki cinsel eylemlerin kabul edilemez olduğu anlaşıyor. Batı'da ise porno yıllar önce yeraltından yerüstüne çıkma olanağı bulmasının ardından izleyici kitlesini giderek 'abazan' erkeklerden kadın-erkek çiftleri de kapsayacak şekilde genişletme kaygısıyla 'eline yüzüne biraz çeki düzen vermeye' yönelmiş durumda. Batı'da kadın hareketi, pornografi konusunda sansür yanlıları ve karşıtları olarak ikiye bölünmüş durumda. Birinci gruptakilerin ortaya attığı slogan, "pornografi işin teorisi, ırza geçme de pratiğidir" şeklinde. Şehvet duyguları tahrik edilen genç dimağların en yakındaki kadına saldıracağı inancını paylaşıyor bu kesimdekiler. Porno karşıtı bir belgeseldeki anlatıcı, "bize daha fazla açıklık yerine daha fazla erotizm gerekli" diyor. Sansür karşıtları ise, öncelikle erotizm ile pornografi arasındaki ayrımın belirsizliğine işaret ediyorlar ve sansür yanlılarını "benim hoşlandıklarım erotiktir, senin hoşlandıkların pornografiktir" demeye varmakla suçluyorlar. Erotik / pornografik ayrımı gerçekten de sorunlu ve de sorunsallaştırılmış bir ayrım. Gérard Lenne, *Le sexe a l'écran* (1978) adlı eserinde erotizm ve pornografi arasında değer yargılarına dayalı ayrımları mahkum etikten sonra bu konuda daha 'teknik' ayrımlar yapıp yapılamayacağını sorguluyor. Erotizmin zihinsel, pornografinin tensel olduğunu ama bunu kabul etmenin hem ikisi arasında bir ayrım olduğunu, hem de bu ayrımın tek bir olgunun iki

ayrı yüzü olmaları şeklinde bir ayrım olduğunu kabul etmek anlamına geldiğini söylüyor. Diğer bir deyişle erotizmin arzu, pornografinin ise zevke dair olduğunu ama bu ikisinin (arzu ve zevk) bir diğeri olmadan var olmayacağını savunuyor. Üstelik sinema, tasavvur etmek ile göstermek arasındaki ayrımları kaldıran bir medyum olduğu için, sinemada erotizm ile pornografi arasındaki farklılaşmanın geçerli olamayacağını belirtiyor.



D'Amato'nun pek çok filmini, süpermarketlerin video ve CD köşelerinde 'erotik filmlere' ayrılan raflarında bulmak mümkün. Önümüzdeki sayılarımızda bu filmlerin *Tarzan - Jane'in Utancı* ve *Cleopatra* gibi sıradışı olanlarını tanıtmayı planlıyoruz. Ancak dergimizin 2. sayısındaki D'Amato'yla ilgili yazıdan anımsanacağı üzere, yönetmen bir dönem *Antropophagus* (Yamyam; 1981) gibi korku sineması türünde ürünler de vermişti. Son yıllarda *Scream* (Çığlık) gibi filmlerin ticari başarısının ardından eski toprak İtalyan istismarcıların yıllardır gömülü duran baltalarını topraktan çıkararak bu Hollywood filmlerinin ucuz ama daha cüretkar taklitlerini yapmaya girişip girişmeyeceklerini merakla beklerken, bu anlamda akla gelen adlardan biri de Joe D'Amato'ydu. Gerçekten de D'Amato'nun yeniden korku filmi çekme düşüncesi varmış. Nitekim birkaç ay önce ülkemizde *Tatlı Tatlı* adıyla gösterilen (ve video piyasasına da sürülen) son filmi *La Iena*'nın (Çakal) bir sahnesinde başroldeki kadına televizyonda *Antropophagus*'u seyrettiren D'Amato sanki göz kırpar gibiydi.

vampir dosyası 2

Beyaz Perdede Dracula



Kaya Özkaracalar



Dracula romanı, sessiz sinema döneminden bugüne kadar pek çok kez beyazperdeye uyarlanmış. 1921 yılında Rusya'da ve Macaristan'da *Drakula* adını taşıyan iki film yapıldığına dair kayıtlar bulunuyor. Rus film hakkında hiçbir bilgi bulunmazken Macar filminin yalnızca künyesi biliniyor, bu filmi Karoly Lajthay yönetmiş, başrollerde ise Margit Lux ve Paul Askonas adlı oyuncular yer almış.

Nosferatu

Dracula romanının kesin olarak bilinen en eski uyarlaması, dışavurumcu sinemanın başarılı örneklerinden olan ünlü *Nosferatu: Ein Symphonie des Grauens*'dir (Nosferatu: Bir Korku Senfonisi). Albert Grau adlı kara büyü meraklısı bir ressam tarafından kurulan (ve *Nosferatu*'dan başka film yapmadan kapanan) küçük bir şirket tarafından son derece sınırlı olanaklar içinde çevrilen bu filmdeki vampir, daha sonra çekilen filmlerdeki vampirlerden farklı olarak, son derece çirkin bir varlık. Yapımı sırasındaki teknik olanakların sınırlılığına karşın *Nosferatu*, bugün bile pek çok sahnesi oldukça korkutucu bir film olarak dikkat çekiyor. Film, açık hava sahnelerinde bile çoklukla dekor kullanılan o dönemki pek çok filmde, örneğin ünlü *Der Cabinet des Dr. Caligari*'den, farklı olarak gerçek mekanlarda çekilmişti. *Nosferatu*'nun video piyasasında bulunan değişik siyahbeyaz kopyalarından farklı olarak uzmanlar tarafından restore edilen orijinal kopyasında Murnau'nun filmi tek renkli, örneğin gece sahnelerini mavinin ve kapalı mekan sahnelerini

ise sarının tonlarıyla, çektiği görülüyor.

Dracula'dan esinlenmesine karşın filmdeki karakterler, romandaki karakterlerden farklı adlar taşıyorlar. *Nosferatu*, Bremen'li Hutter adındaki bir emlakçının, Graf Orlok (Max Schreck) adlı Avrupalı bir soylunun şatosuna gitmesiyle başlıyor. Hutter, vampir olan Orlok'un elinden, uzaklardaki eşi Ellen'in telepativari tepkisi sayesinde kurtuluyor. Orlok, deniz yoluyla Bremen'e giderken gemideki bütün denizcileri öldürüyor ve daha sonra Hutterlara komşu oluyor. Kentte baş gösteren ölümlerden, gemideki farelerin taşıdığı sanılan vebanın sorumlu olduğunun zannedilmesine karşın gerçeği tahmin eden Ellen, Orlok'u bir gece evine çağırıyor ve vampirin kurbanı olarak can verirken sabahın ilk ışıkları Orlok'u yok ediyor. Kimi yorumcular, filmi Murnau'nun kendi eşcinsel kimliğine ilişkin duygularının bir ifadesi olarak değerlendirirler. Bu yorumlara göre genç Murnau, henüz kendi kimliği ile barışık olmak bir yana ondan korkmakta ve onu görmezlikten gelmeye, onunla yüzleşmekten kaçınmaya çalışmaktadır tıpkı Hutter'ın vampirle olan ilişkisinde olduğu gibi.

Ünlü Amerikalı oyuncu Nicholas Cage'in kurduğu film şirketinin önümüzdeki aylarda *Nosferatu*'nun yapılsını konu alan *Shadow of the Vampire* (Vampirin Gölgesi) adlı bir film çekeceği, Murnau rolünü de John Malkovich'in canlandıracağı kaydediliyor.

Dracula'nın yazarı Bram Stoker'ın dul eşi ve varisi Florence Stoker, romanın telif hakkı ödenmeden filme

uyarlanması üzerine elinden gelen bütün yasal yollara başvurmuş ve filmin kopyalarının imha edilmesi için mahkeme kararı çıkartmıştı. Ancak bu mahkeme karşın, nasıl olduğu bugün de tam olarak bilinmeyen bir şekilde filmin bazı kopyalarının hala kaldığı ortaya çıktı. Film, Türkiye’de ise 11 Ocak 1997’de İstanbul’da Alman Kültür Merkezi’nde Almanya’dan gelen besteci-çalgıcılar ve TRT gençlik korosunun gerçekleştirdiği canlı klasik müzik dinletisi eşliğinde beyazperdede gösterildi.

Nosferatu, 1979’da yine ünlü bir Alman yönetmen olan Werner Herzog tarafından, bu kez renkli ve sesli olarak yeniden çekilecekti. *Nosferatu: Phantom des Nacht* (Nosferatu: Gece Hayaleti) adını taşıyan (ABD’de *Nosferatu the Vampyre* adıyla gösterilen [bundan sonra filmlerin ABD’deki gösterim adları yalnızca “ABD:” şeklinde verilecek]) bu yeniden çevrimde renklerin, ışığın, gölgelerin ve müziğin son derece ustaca kullanıldığı pek çok sahne hem mükemmel bir görsel ve işitsel bir şölen özelliği taşıyor, hem de tüyler ürpertici bir hava yaratıyor. Dracula’yı canlandıran Klaus Kinski’nin oyunu her zaman olduğu gibi bu filmde de tamamen mükemmel: usta aktör, ünlü vampiri ölümsüzlüğün getirdiği bir tükenmişlik içinde olarak yorumluyor. Lucy Harker’ı canlandıran Isabella Adjani’nin hayranlık uyandıran güzelliği ve Herzog’un bütün filmlerinde varolan inanılmaz güzellikteki doğa manzaraları ise vampirin olağanüstü çirkinliğiyle mutlak bir tezat oluşturuyor. İlk filmin aksine artık telif



Nosferatu (1979)

hakkı sorunu olmadığı için bu filmdeki karakterler, Dracula romanındaki adları taşıyorlar. Ayrıca ilk filmde (ve romandan) farklı olarak bu filmin sonunda Jonathan, Dracula’nın ve Lucy’nin ölümünden sonra vampir olarak yollara düşüyor. Kinski, 1988’de İtalyan yapımı *Nosferatu a Venezia* (Nosferatu Venedik’te) adlı bir filmde ünlü vampiri bir kez daha canlandıracaktı. Pek çok vampir filminden farklı olarak bu filmin finalinde vampir avcısı yeniliyor ve Nosferatu, peşinde olduğu kadını elde ediyor...

Hollywood’un Klasikleşmiş Dracula’sı
Bütün dünyada vampir imgesi, Hollywood’un ilk *Dracula* uyarlamasında başroldeki Bela Lugosi’nin Dracula tiplmesi ile özdeşleşmiştir. Amerikan Universal şirketi 1930’da uzun pazarlıkların sonunda romanın film haklarını, toplam 43,500 dolara satın aldı. Aslında Universal’in yaşlı patronu korku filmi yapmaya pek taraftar değildi ama artık şirketin dizginlerini eline almış olan genç oğlu Carl Leamle, Jr projeyi hararetle biçimde sahiplenmişti. Başrolü oynayacak oyuncu neredeyse son ana kadar belli olmadı. Yapımcıların ve yönetmen Tod

Isabella Adjani’nin hayranlık uyandıran güzelliği, Klaus Kinski’nin canlandırdığı vampirin olağanüstü çirkinliğiyle tam bir tezat oluşturuyor.



Farklı dillerde dublajın geliştirilmesinden önce ABDli yapımcılar bazı filmleri biri İngilizce, diğeri ise bir yabancı dilde olmak üzere iki kez çekiyorlardı. Dracula ile aynı setlerde, aynı günlerde ama gece vardiyasında çalışan yabancı oyuncularla İspanyolca bir Dracula da çekilmişti.

Browning'in gönlünde sessiz sinemanın efsanevi isimlerinden, 'binbir suratlı' adam olarak bilinen Lon Chaney yatıyordu. Ancak kanser olan Chaney'nin sağlığı elverişli değildi ve bir süre sonra da ünlü aktör ölecekti. Pek çok başka oyuncu üzerinde duruldu. Macar asıllı Lugosi, başrol için ısrarlı biçimde kulis yapıyordu, hatta Bn Stoker ile Universal arasındaki pazarlıklarda gönüllü olarak arabuluculuk yapıyordu. Lugosi, ABDli patronların gözünde bu davranışının kendi pazarlık gücünü ve fiyatını düşürdüğünün farkında değildi. Nihayet Universal, rolü Lugosi'ye önerdi ama filmdeki diğer oyuncuların dörtte biri ücretle. Lugo-si'nin varislerinin, korku filmlerinin yeniden moda olmasının ardından ünlü aktörün imajının Universal ta-rafından oyuncaklar, vb mamullerde serbestçe kullanılması üzerine açtıkları dava yıllar sonra aleyhlerine sonuçlanmıştı. Gerekçeli kararda, aksi taktir-de ABD'nin kurucusu Washington'ın varislerinin onun resmini paralar üzerinde kullanan devlete karşı dava açabileceği ifade ediliyordu.

Filmin oyuncuları anılarında Browning'in çekimler sırasında çok ilgisiz olduğunu ve yönetmenlik işlevini fiilen Almanya'dan gelen ve tercüman aracılığıyla çalışan ünlü görüntü yönetmeni Karl Freund'un yerine getirmek durumunda kaldığını anlatırlar. Sinema tarihçileri, Browning'in bu tutumunu, yeteneğinin sınırlılığı, alkolik olması, başrolde oynamak istediği Chaney'in zamansız ölümüne bozulmuş olması, şirketin maliyetleri kısmak için yaptığı baskılara kızmaya gibi çeşitli nedenlere bağlarlar. Yine de Freund, filmin temasına uygun bir atmosfer sağlamayı başarmıştır. Filmdeki olayların akışındaki kimi kopukluklar, örneğin Lucy'nin akibetinin belli olmaması oto-

sansürden kaynaklanmış olabilir. Gösterime girmeden önce filmin 9 dakikasının yapımcılar tarafından kesildiği sanılmaktadır. Ancak bu bölümlerin, senaryosu romanın tiyatro uyarlamasından hazırlandığı için ağır tempolu olan filmi hızlandırmak için kesilmiş olması muhtemeldir. Yaklaşık dört ayda çekilen filmin maliyeti, tanıtım masrafları hariç, 442,000 dolar oldu. 12 Şubat 1931'de gösterime giren film, bütün kusurlarına ve eleştirilenlerden gelen olumsuz değerlendirmelere karşın, gişede çok başarılı oldu ve tarihinin en büyük ekonomik bunalımını yaşayan ABD'de korku filmleri patlamasının startını vermiş oldu.

Sesli sinemanın keşfedilmesinin ardından (ama farklı dillerde dublajın geliştirilmesinden önce) yabancı ülkelerdeki, özellikle komşu Meksika'daki pazarlarını kaybetmekten korkan ABD'li yapımcılar bir süre bazı filmleri biri İngilizce, diğeri ise bir yabancı dilde olmak üzere aynı anda iki kez çekmeyi denemişlerdi. Aynı setlerde ve daha düşük ücrete çalışan yabancı oyuncuların oynadığı bu filmlerin maliyeti çok az oluyordu. İşte bu doğrultuda Holywood'un ilk

Dracula'sıyla aynı tarihlerde, ama gece vardiyasında İspanyolca bir *Dracula* çekilmişti..

Bu filmde *Dracula*'yı Carlos Villarias adlı bir aktör oynuyordu. İşin ilginç yanı, esas olarak yalnızca ABD'nin 'arka bahçesinde' gösterilen ve daha sonra unutulmuş İspanyolca *Dracula*, korku filmleri klasikleri arasına giren İngilizce *Dracula*'dan aslında daha iyi yapılmış bir filmidir! İki filmin sahne sahne karşılaştırılması, İngilizce filmde adeta baştan savma bir şekilde çekilen kimi bölümlerin İspanyolca filmde son derece özenli biçimde gerçekleştirilmiş olduğunu ortaya koyar. Yönetmen George Melford, İspanyolca bilmediği için filmi tercüman aracılığıyla



* *Dracula* (1931): aslı ve İspanyolca versiyonu

çevirmişti. Filmin kalitesini asıl borçlu olduğu kişiler ise sıfırdan başlayarak sinema sanayiinde kendine bir yer edinen ve dar görüşlü patronlara kendini kanıtlamak isteyen yapımcı Paul Kohner ile daha sonra Dracula'nın devam filmlerinde çalışacak olan görüntü yönetmeni George Robinson'dur. Kohner, gözüne kestirdiği ve filmin yapımı boyunca kur yaptığı Meksika asıllı genç oyuncu Lupita Tovar ile ileride evlenecekti. Tovar-Kohner'in anılarına göre, müstakbel kocası, Nosferatu'nun o sıralarda Hollywood'da bulunan yönetmeni Murnau ile yakın arkadaşmış. Kohner'in İspanyolca filmle ilgili olarak usta yönetmenin görüşlerine başvurmuş olması olasıdır. Aradan yılların geçmesinin ardından unutulmuş filmin bazı bölümleri tahrip olmuş bir kopyası 1970'li yılların sonunda ABD'de bir depoda tesadüfen bulundu. 1989'da ise araştırmacı David Skal, filmin eksiksiz bir kopyasının Küba'da bulunduğu dair duyumları bu ülkeye giderek teyit etti ve bunun bir kopyasının çıkarılmasını sağladı. Film daha sonra video piyasasına sunuldu.

Drakula İstanbul'da

Beyazperdeye Batı ülkeleri dışındaki ilk *Dracula* uyarlanması, Yeşilçam yapımı *Drakula İstanbul'da* ile gerçekleşmiştir.



Dracula (1931/İspanyolca)



Drakula İstanbul'da, Hollywood yapımı *Dracula*'nın (1931) kopya edilmesiyle yapılmamış, son derece özgün bir uyarlama. Öncelikle Atıf Kaptan, sinemada uzun köpek dişleri gözükken ilk vampirdir; evet, artık böylesi dişler sinemada vampir imgesiyle özdeşleşmiş, onun ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ama ünlü *Dracula*'da Bela Lugosi'nin vampir dişleri hiç görünmez... Film, o dönemin jönlerinden Bülent Oran'ın canlandığı Azmi'nin, İstanbul'da mülk satın alacak olan *Drakula*'nın (Atıf Kaptan) Roman-ya'daki şatosuna gitmesiyle başlar. Yöre halkı onu şatoya gitmemesi konusunda uyarırlar. Azmi, bu durumu *Drakula*'ya sorunca "cahil köylülerin, kendisinin Kazıklı Voyvoda'nın soyundan geldiğine inandıkları" yanıtını alır. Böylece aynen *Dracula* romanında olduğu gibi, vampir kont ile Kazıklı Voyvoda arasında bir bağ kurulmuş olur. Bu bölüm, Bela Lugosi'li filmde yer almaz. Şatoda kadın vampirle karşılaşma sahnesi de Türk filminde Amerikan filminden biraz daha cüretkar biçimde çekilmiş: Renfield, kadın vampirler yanına bile yaklaşmadan *Dracula* tarafından 'kurtarılrken'; Azmi, kadın vampir tarafından dudaklarından öpülür. Orijinal romanda olduğu gibi Kont'un kadın vampire yem olarak küçük bir çocuk getirmesi de ilk kez imalı biçimde de olsa *Drakula İstanbul'da* filminde yer alıyor. *Dracula*

Beyazperdede Batı ülkeleri dışındaki ilk *Dracula* uyarlaması olan Yeşilçam yapımı *Drakula İstanbul'da*, Hollywood yapımı *Dracula*'nın kopya edilmesiyle yapılmamış, son derece özgün bir uyarlama.



Drakula İstanbul'da

romanında Kont'un şato duvarlarından aşağı bir sürüngen gibi indiği sahne de yine Amerikan filminde değil ilk kez *Drakula İstanbul'da*'da görülüyor. Kuşkusuz *Drakula İstanbul'da*'nın da Dracula romanından temelden ayrıldığı yerler var. Bu filmde Drakula'nın kambur bir uşağı var ama deli bir kölesi yok. İstanbul'a gelen Drakula, Azmi'nin eşi Güzin'in (Annie Ball) uyur-gezer arkadaşı Şadan'ı kendine kurban seçer. Drakula'nın Şadan'ın kanını ilk kez emdiği sahne olağanüstü güzellikte: Her ikisinin, kayalıkların üstünde silüetleri görülürken arka-larındaki denizde ayışığı parıldamaktadır. Amerikan filminde, vampirleşen Lucy'nin akibeti meçhul kalırken, vampirleşen Şadan'la mezarlıkta karşılaşma ve Şadan'ın tabutunda yok edilmesi sahneleri *Drakula İstanbul'da*'da yer alır. Filmin diğer bir ilginç yanı ise vampirleri öldürmek için yalnızca göğüslerine kazık saplamak yerine folklordaki ve romandaki yöneme uygun biçimde kazıkla toprağa çakılmalarının ve başlarının kesilerek içine sarımsak doldurulmasının gerekmesi. Bu arada Drakula artık Güzin'i gözüne kestirmişti. Drakula'nın dansöz olan Güzin'i, bir piyano kendi kendine çalarken zorla dansettirmesi ise eşi görülmemiş bir yenilik olarak karşımıza çıkıyor (Güzin'i canlandıran Avusturyalı Annie Ball, bu filmde rol almadan önce İstanbul'da gece klüplerinde çalışarak yaşamını kazanıyormuş). Şatodan kaçmayı başarak Türkiye'ye dönen Azmi, Drakula'yı Eyüp mezarlığında tabutunun içinde yok eder. Mezarlık bekçisi olarak çok küçük bir rolle oyunculuğa başlayan marangoz Danyal Topatan'ın adı jenerikte geçmiyor. Film, Azmi'nin Güzin'e artık sarımsak kokusuna dayanamadığını ve eve bir

daha yemekte kullanmak için dahi olsa sarımsak sokmamasını söylemesiyle bitiyor. Doğal olarak Drakula İstanbul'da'da haçlar yok, onların görevini yalnızca sarımsak görüyor.

Turgut Demirağ'ın yapımcı olduğu ve Mehmet Muhtar'ın yönettiği *Drakula İstanbul'da*'nın senaryosu, Dracula'nın bir özet-çevirisi özelliğini taşıyan Ali Rıza Seyfi imzalı Kazıklı Voyvoda adlı romandan yararlanarak yazılmış. Ancak Kazıklı Voyvoda'daki milliyetçi, hatta ırkçı jargon *Drakula İstanbul'da*'ya alınmamış. Örneğin yıllar sonra geçen yıl *Drakula İstanbul'da* adıyla yeniden basılan *Kazıklı Voyvoda*'da Drakula şu nidayla yok ediliyor: "Tuna boylarında kazığa vurulan ırkdaşlarımın ve Şadanımın öcü!" Filmin posterinde senaryo sahibi olarak yalnızca Ümit Deniz'in adı yerilirken jenerikte senarist olarak ayrıca Turgut Demirağ ve Mehmet Muhtar'ın da adları geçiyor.

Drakula İstanbul'da'nın, gölge ve ışığı çok başarılı biçimde kullanan görüntü yönetmeni Özen Sermet, 1950'li yılların başında Türkiye'de birkaç filmde daha çalıştıktan sonra Amerika'ya giderek meslek yaşamını orada başarıyla sürdürmüş, hatta

Drakula İstanbul'da'nın başarılı görüntü yönetmeni Özen Sermet, daha sonra Amerika'ya giderek mesleğini orada sürdürmüştü. Sermet'in adını Paramount yapımı bir Tarzan filminde görüyoruz.



Amerikan yapımı büyük bütçeli bir Tarzan filmini çekmiş. Sermet'in adını, 1968'de Brezilya ormanlarında gerçek mekanlarda çekilen, Paramount yapımı *Tarzan and the Jungle Boy*'un (Tarzan ve Orman Çocuğu) görüntü yönetmeni olarak görüyoruz. Sermet'in ayrıca Brezilya yapımı birkaç belgesele de bizzat yönetmen olarak imza attığı kaydediliyor. *Dracula Istanbul*'da'nın en önemli kusuru ise korku filmleri için uygun olmayan bir müziğin kullanılmış olması. Filmin müzikleri esas itibariyle, bütçeleri özgün müzik sipariş etmeye yetmeyen filmlerde kullanılmak üzere Almanya'da kaydedilen ve ABD'de arşivlenen stok müziklerden oluşuyor. *Dracula Istanbul*'da'da kullanılan müzikler ayrıca George Reeves'in Superman dizilerinde de kullanılmış. Bu ise Türkiyeli sinemacıların korku türünü tam olarak içselleştirememiş olmasının göstergesi kanımca.

Kayıtlarda bir de Güney Kore'de *Dracula* uyarlaması bir film çekildiği yeralıyor. 1961 tarihli *Ahkea Khots* (Kötü Çiçek) adlı filmde *Dracula*'yı Chimi Kim adlı bir oyuncu canlandırmış ancak bu film hakkında ayrıntılı bilgi bulunmuyor.

İngilizler'in Dracula Serisi

Daha önceleri adı pek duyulmamış olan İngiliz Hammer film şirketi, 1950'lerin sonlarında çevirdiği ve her ikisinde de Christopher Lee ile Peter Cushing'in başrollerde yer aldığı *Frankenstein* ve *Dracula* uyarlamalarıyla dünyada korku sinemasının yeniden canlanmasını sağladılar. Hammer'ın özellikle *Dracula*'sı (1957; ABD: *Horror of Dracula*), renkli sinemanın sunduğu olanaklar sayesinde kanlı sahnelerin bol miktarda yer aldığı yeni bir tarzın öncüsü oldu. Holywood yapımı ilk *Dracula* uyarlamasında bir damla bile kan yer almazken burada Kont'un ağzındaki sivri dişlerden çenesine doğru kan damladığını görüyoruz. İki tarz arasındaki farka başka bir örnek ise ABD yapımı filmde *Dracula*'nın bir jestiyle kadın vampirlerin boyun eğerek uzaklaşması ile İngiliz yapımı filmde Kont'un kadın vampiri kolundan tuttuğu gibi yere çarpması. Film daha önceki *Dracula* uyarlamalarından ayrıca



hızlı temposu ve kadın vampirlerin nispeten açık giysiler içinde olmalarıyla da ayrılıyor. Lee'nin değişik ve başarılı *Dracula* yorumunun da filmin başarısında büyük payı olduğuna kuşku yok. Rolü oynamadan önce romanı okuduğunu söyleyen Lee, yazar Stoker'in Kont'u "romantik, erotik, kahramanımsı, hayranlık uyandırıcı, son derece tehlikeli, vahşi ve her şeyin ötesinde [ölümsüzlükten dolayı] ızdırap içinde, acı çeken, üzgün" biçiminde tasvir ettiğini ve kendisinin de bunu gerçekleştirmeyi amaçladığını söylemişti.

Lee, ilerleyen yıllarda altısı Hammer yapımı sekiz filmde daha *Dracula* rolüne çıkacaktı. Ancak bundan önce bir süre de olsa bu rolle özdeşleşmemek için Hammer'ın *Dracula*'nın devamını çekme tekliflerine karşı direndi. Filmin devamı nihayet 1966'da *Dracula: Prince of Darkness* (*Dracula: Karanlıklar Prensi*) adıyla çekildi. Yönetmen yine Terence

Hammer yapımı *Dracula*, daha önceki uyarlamalardan cinselliğe daha fazla vurgu yapmasıyla ayrılıyor.





Christopher Lee, Dracula'yı "romantik, erotik, kahramanımvari, hayranlık uyandırıcı, son derece tehlikeli, vahşi ve her şeyin ötesinde ızdırap içinde, acı çeken ve üzgün" bir karakter olarak canlandırmayı amaçladığını söylüyor.

Fisher'dı. Film, bir grup turistin ıssız bir şatoda geceleme zorunda kalmalarıyla başlıyor. Şatodaki uşak, geceleyn konuklardan birini öldürüyor ve cesedini Dracula'nın tabutu üzerinde başaşağı asıp boğazını keserek kanı tabut içindeki Dracula'nın külleri üzerine akatarak efendisinin dirilmesini sağlıyor. Bu filmde Dracula'nın hiç konuşmayıp yalnızca hırlıyor olması onun hayvansı, canavar kimliğini daha da pekiştiriyor. Film, cinsel çağrışımların, eski uyarlamalara oranla biraz daha belirgin olduğu önceki Hammer yapımı filmin biraz daha ötesine geçmesiyle dikkat çekiyor. Örneğin bir sahnede, daha önce saçı bağlı olan bir kadın karakter vampirleştikten sonra saçları açılmış bir halde arkadaşının üstüne geliyor; ortada garip bir hal olduğunu anlayan diğer kadın kocasını çağırıyor ama vampir ona, kocasına ihtiyacı olmadığını söylüyor.

Bu filmin ardından Hammer seri üretim halinde Dracula filmleri çevirmeye başladı. *Dracula Has Risen from the Grave*'in (Dracula Mezarından Kalktı; 1968) serinin, ticari açıdan en başarılı olanı ama kalite açısından ise "en vasatı" olduğu kaydediliyor. Filmin en ilginç sahnesi belki de Dracula'yı kazıkla öldürmek isteyen baş kahramanın ateist olduğu için gerekli duayı edemediği sahne.

Peter Sasdy'nin yönettiği *Taste the Blood of Dracula* (Dracula'nın Kanını Tat; 1969) ise üzerinde durulması gereken bir film. Bu film, *Dracula Has Risen From the Grave*'in bittiği yerden başlıyor: Göğsüne metal bir haç saplanan Dracula, bir çukurun dibinde can çekiştikten sonra bedeni yok olur. Yoldan geçmekte olan bir adam ondan geriye kalanları (kanını bile) toplar ve daha sonraları bunları can sıkıntılarını

gidermek için değişik şeyler denemeye hevesli üç adam ve onlara yol gösteren soylu ama yoz bir gence satar. Dracula, Hristiyanlıkta İsa'nın kanını temsil eden şarabın içildiği ayinleri çağrıştıran bir tarzda kanının içildiği bir ayinle canlandırılır ve ayine liderlik ederken ölen gencin intikamını diğer üç adamdan almaya girişir. Önce bu adamların çocuklarını vampirleştirir ve çocuklarına babalarını öldürtür. Katillerden özellikle birinin, William Hargood'un, kızı Alice'in sevgilisiyle ilişkisini engellemeye çalışan, onu "bir orospu gibi davranmakla" suçlayan ama asıl kendisinin gizlice geneleve giden ikiyüzlü bir sadist olarak gösterildiği, hatta kızına yönelik ensest niyetleri taşıdığı izleniminin verildiği göz önüne alınırsa, Dracula'nın kızı vampir yapması, onu babasından kurtarması olarak değerlendirilebilir. Böylelikle Dracula'nın, aslında bir cehennem olan aile kurumunun karşısındaki bir tehdit olarak yorumlanması olanaklı hale geliyor. Alice'in yüzünde mutlu ve huzurlu bir ifadeyle, içinde Dracula'nın olduğu lahdin üzerinde yatması vampir sinemasındaki en unutulmaz sahnelerinden birini oluşturuyor. Ancak filmin en sonunda Dracula'nın Alice'e "artık sana ihtiyacım kalmadı" demesi üzerine genç kızın onun haçlar karşısında yokolmasını sağlaması bu tematik özgünlüğü zedeliyor.

Roy Ward Baker'ın yönettiği *Scars of Dracula* (Dracula'nın Yara İzleri; 1970) standart konusuna (Dracula'nın şatosuna yolu düşen bir genç, beklenen akıbetle karşılaşır; sonra onun akrabaları, bir rahibin eşliğinde, şatoya gelirler) karşın, özellikle finaldeki fırtınalı gecede harabe şato mekanının başarılı biçimde kullanıldığı gotik atmosferi sayesinde izlenmeye değer bir film. Ayrıca Dracula'nın sakat uşağını kırbaçlaması gibi sadizm sahneleri de içeren film, ülkemizde *Drakula* adıyla video piyasasına sürülmüştü ve zaman zaman da TRT'de gösteriliyor.

Hammer, bu filmten sonra Dracula dizisine yenilik getirmek amacıyla Kont'u 20'nci yüzyıla taşıyacak ama bu filmler beklenen ilgiyi görmeyecekti. *Dracula AD 1972*'de (Dracula MS 1972; 1972) Dracula, 1972 Londra'sında dirilir ve karşısında ezeli düşmanı Dr Van

Helsing'in (ilk filmde Van Helsing'i canlandıran Peter Cushing'in oynadığı) torununu bulur. Zengin bir işadamı kimliği altında yaşayan ve insanlığı yokedecek bir virüs ele geçirmiş olan Dracula'nun öyküsünün anlatıldığı *Satanic Rites of Dracula* (Dracula'nın Şeytani Ayinleri; 1973; ABD: *Count Dracula and His Vampire Bride*), en azından çıplaklık içeren sahneleri sayesinde ilginç bir filme benziyor.

Hammer ertesi yıl son bir ümitte beklenmedik bir denemeye girişti ve Uzak Doğu döğüş filmleri kalıpları içinde bir Dracula filmi çekti. Hong Kong'un ünlü Shaw şirketiyle ortak yapım olarak gerçekleşen *Legend of the Seven Golden Vampires*'da (Yedi Altın Vampir Efsanesi; *Seven Brothers Meet Dracula* adıyla da biliniyor) yine Peter Cushing'in canlandırdığı Van Helsing, Kung Fu savaşçıların yardımıyla, Çin köylerini dehşete düşüren bir grup vampirin peşine düşer. Çinli vampirlere karşı haç yerine Buda heykeli kullanılmaktadır.. Çinli vampirlerin liderinin aslında Dracula'dan başkası olmadığı ortaya çıkar. Lee'nin Dracula rolüne çıkmayı kabul etmemesi üzerine filmde ünlü kontu bu kez John Forbes-Robertson adlı bir oyuncu canlandırdı.

'Kitabına Uygun' Dracula Uyarlamaları

Gerek Universal'ın, gerekse Hammer'ın çektiği 'Dracula filmleri' (ve tabii ki *Nosferatu* da) aslında Stoker'in romanına pek sadık uyarlamalar değildir.

Bunlar önce bir İngiliz'in Dracula'nın şatosuna gelmesi, sonra da Dracula'nın Londra'ya gidip genç kadınları gözüne kestirmesi temelinde romanı ana hatlarıyla çıkış noktası olarak almakla birlikte olayların gelişimi ve karakterlerin kimlikleri açısından romandan belirgin farklılıklar taşıyorlardı. Lugosi'nin tahtına kurulan Christopher Lee, 1969'da romana sadık olma vaadiyle çekilecek bir Dracula filminde başrol oynama teklifini memnuniyetle kabul etti. Avrupa istismar sinemasının en önemli adlarından olan İspanyol yönetmen Jess [Jesus] Franco'nun çektiği (ve küçük bir rolde gözüktüğü) *El Condé Dracula* (Kont Dracula; ABD: *Count Dracula*), romana tamamen olmasa da önceki filmlere oranla daha sadık bir uyarlamadır. Olayların romana uygun şekilde gelişmesinin yanı sıra Dracula'nın romandaki gibi bıyıklı olması ve kan içtikçe gençleşmesi dikkat çekici. Filmin diğer bir ilginç yönü, Klaus Kinski'nin, Dracula'nın deli kurbanı Renfield'ı daha önceki filmlerdeki manik tipten tam tersine depresif bir şekilde canlandırıyor olması... Ancak film, Franco'nun pek çok filmde varolan teknik aksaklıklardan nasibini fazlasıyla almış. Üstelik Franco bu filmde diğer filmlerinin aksine seks ve şiddetin çılginca istismarını da askıya almıştı. Örneğin Franco için mükemmel bir potansiyel taşıyan şatoda kadın vampirlerin ortaya çıktıkları sahne bile son derece sıradan bir şekilde çekilmiş,

Dracula'nın kızı vampir yapması, onu babasından kurtarması olarak görülebilir. Böylece Dracula, aslında bir cehennem olan aile kurumu karşısında bir tehdit olarak yorumlanabilir.

Taste the Blood of Dracula



**Dracula romanında
örtük biçimde yer
alan cinsellik ögesi,
Coppola'nın
filminde başarılı
biçimde ön plana
çıkıyor. Dracula ile
Mina arasındaki
ilişkinin yasak ve
umutsuz bir aşk
şeklinde gelişmesi
son derece
kaydadeğer bir
açılım.**

aynca Dracula'nın İngiliz kurbanı Mina rolündeki Soledad Miranda'nın çekiciliğinden de hiç yararlanılmamıştı. Dolayısıyla film ne 'birinci sınıf' filmlerin ne de istismar sinemasının izleyicileri tarafından beğenilmedi ve herkeste tam bir hayal kırıklığı yarattı. Projeden geriye kalan tek başarılı ürün ise İspanyol avangart sinemacısı Pedro Portabella'nın, *El Conde Dracula*'nın çekimleri sırasında gerçekleştirdiği *Vampir* adlı belgesel oldu.

Dracula romanına en sadık uyarlama ne yazık ki sinema için değil de, televizyon için çekilmiştir: BBC yapımı üç bölümlük *Count Dracula* (1978). Bu dizide Dracula'yı Louis Jordan canlandırıyordu. *Dracula* daha önce ABD televizyonları için de filme çekilmişti. Jack Palance'ın başrolde olduğu tv filmi *Dracula*'nın (1973), zengin bir gotik atmosfere sahip olduğu ama ne yazık ki bir 'TV filmi' havasından kurtulamadığı belirtilir.

1979'dan Bugüne

Universal stüdyosu yıllar sonra 1979'da *Dracula*'yı bir kez daha filme çektiğinde başrolü (Lugosi gibi) *Dracula*'yı tiyatrodan başarıyla canlandırmış olan Frank Langella'ya verdi. Yardımcı rollerde ise Laurence Olivier ve Donald Pleasance yer alıyordu. Yakışıklı oyuncu Langella'nın cinsel açıdan çekici bir vampir portresi çizmesine ve zengin dekorlar ile efektlerle donatılmış olmasına karşın bu yeni çevrim aslında pek iyi bir korku filmi değildi ama yine de gişede çok iyi bir hasılat getirerek tüm zamanların ticari açıdan en başarılı vampir filmi ünvanını almıştı. Bu rekor 1992'de F.F. Coppola'nın çektiği *Bram Stoker's Dracula* (*Bram Stoker'dan Dracula*) tarafından kırılacaktı.

Tüm zamanların en yüksek bütçeli ve gişede en başarılı vampir filmi olan *Bram Stoker's Dracula* görsel açıdan son derece zengin bir film ve Winona Ryder *Dracula* filmlerinin gelmiş geçmiş en güzel Mina'sı, Monica Bellucci ise en güzel kadın vampiridir diyebiliriz. Ancak filmde, filmin adının vurgusunu yalanlarcasına romanda hiç bahsedilmeyen bir şekilde, Dracula'nın vampirleşmesi ile karısının ölümü arasında bir bağ kuruluyor. Öte yandan romanda örtük biçimde yer alan

cinsellik teması filmde başarılı biçimde ön plana çıkarıyor. Dracula ile Mina arasındaki ilişkinin yasak ve umutsuz bir aşk şeklinde geliştirilmesi oldukça kaydadeğer bir açılım. Ne yazık ki filmin finali ise Holywood kalıplarının dışına çıkamıyor.

En sıradışı *Dracula* filmleri ise porno *Dracula* filmleridir herhalde. James Gillis'in başrolde olduğu *Dracula Sucks*'ın (*Dracula Emiyor*; 1979), 1931 tarihli klasik filmin porno versiyonu olduğu ifade ediliyor. Gillis, ertesi yıl *Dracula Exotica* (diğer adı: *Dracula Erotica*) adlı başka bir pornoda yine başroldeydi. Bu filmin konusu oldukça ilginç: Bir FBI ajanı, Dracula'nın komünist olduğundan kuşkulandığıdır ama sonra kendisi de vampir olur. Mario Salieri'nin yönettiği porno *Dracula* (1995) ise, bir video filmi olabilir; esin kaynağı olarak romanı alıp almadığını bilmiyorum. Aynı şekilde 1930'lu ve '40'lı yılların ünlü komedyenleri Marx Brothers'in çevirdiği ama gösterime girmediği kaydedilen *Dracula* filmi ile Amerikan yapımı çizgi-filmler *Mystery in Dracula's Castle* (*Dracula'nın Şatosu*'ndaki Esrar; 1973) ve *Dracula*'nın (1976) da konuları hakkında bilgim yok. Japon yapımı çizgi-film *Dracula* (1980) ise, *Tomb of Dracula* (*Dracula'nın Mezarı*) adlı Amerikan çizgi-romanının uyarlamasıydı, bu çizgi-roman ise çıkış noktası olarak *Dracula* romanını alıyordu.

En yeni *Dracula* filmlerinden, Mel Brooks'un *Dracula: Dead and Loving'i* (1996) klasik *Dracula*'yı (1931) bazen sahne sahne, diyalog diyalog başarıyla tiye alıyordu.

Dracula'nın Oğulları ve diğerleri

Dünyanın dört bir yanında çevrilen 100'den fazla 'Dracula filminden' yukarıdan anılan 10-15 tanesi *Dracula* romanının uyarlamaları; diğerleri ise *Dracula*'yı çok değişik öyküler içine yerleştiren filmler.

1943 tarihli *Son of Dracula* (*Dracula'nın Oğlu*), konusu ABD'de geçen ilk *Dracula* filmi. Karanlık ormanlar, sisli bataklıklar gibi mekanlarda geçen sahnelerde korku filmlerinde özlenen atmosferi başarılı biçimde gerçekleştiren filmde ne yazık ki sessiz sinema

döneminin efsanevi oyuncusu Lon Chaney'in oğlu Lon Chaney Jr. başrolün hakkını veremiyor. Filmin konusu şöyle: Karabüyle ile ilgilenen Katherine, Avrupa'dan ülkesine döner. Orada tanıştığı Kont Alucard (Dracula'nın tersten okunuşu) adlı bir Macar soylusunu evine davet etmiştir. Katherine'nin nişanlısı Frank, Alucard'ı karşılamaya gider ama Kont ortalıkta yoktur, yalnızca arasında bir tabutun da bulunduğu eşyaları gelmiştir! Bu arada Katherine'in Avrupa'dan getirdiği Kraliçe Zimba adında bir falcı, Amerikalı kadını uyarmaya çalışır: "Bir cesetle evlenerek bir mezarda yaşamaya başladığını görüyorum!" Tam bu sırada dev bir yarasayla karşılaşan Zimba, kalp krizi geçirerek ölür. Katherine, Alucard sayesinde ölümsüzlüğe ulaşmayı ve daha sonra nişanlısını da ölümsüz kılarak, Kont'tan kurtulmayı planlamaktadır. Ama Frank, bu planı kabul etmez ve bir vampir avcısının yardımına başvurur..

1940'lı yıllarda Universal şirketi, mülkiyet haklarını elinde bulundurduğu Dracula, Frankenstein, Kurt adam gibi canavarları biraraya getiren bir dizi komedi filmi çekti. *House of Frankenstein* (Frankenstein'in Evi; 1944) ve *House of Dracula*'da (Dracula'nın Evi; 1945) Dracula'yı canlandıran John Carradine, daha sonra çok sayıda düşük bütçeli filmde aynı rolü üstlenecekti. *Abbott and Costello Meet Frankenstein*'da (Abbott ve Costello Frankenstein'le Karşılaşıyor; 1948) ise Bela Lugosi, Dracula rolüne ikinci ve son kez çıkacaktır.

1950'li yılların sonlarından itibaren İngiliz Hammer şirketinin filmlerinin, özellikle *Dracula* serisinin başarısı sayesinde özelde Dracula filmlerine genelde korku sinemasına ilgi yeniden canlanmaya başlayacaktı. Bu dönemde ABD'de büyük stüdyolardan ziyade düşük bütçeli filmler çeken şirketler korku sinemasına yöneldiler. *Blood of Dracula* (Dracula'nın Kanı; 1957) aslında bir 'dişi vampir filmiydi', Dracula'yla ya da onun kanıyla bir ilgisi yoktu. *Return of Dracula*'da (Dracula'nın Dönüşü; 1958) ise Francis Lederer'in canlandığı Dracula, öldürdüğü bir adamın kimliğine bürünerek ABD'ye geliyordu. Çoğu western olan 150'den

fazla B-filmin yönetmeni William Beaudine, *Billy the Kid vs Dracula* (Billy the Kid Dracula'ya Karşı; 1965) ile ilk western Dracula filmini çekti; bu filmde John Carradine, Billy the Kid'in sevgilisinin vampir amcasını canlandırıyordu. Carradine, Amerikan istismar sinemasının önde gelen adlarından Al Adamson'ın ilk filmlerinden *Blood of Dracula's Castle*'da (Dracula'nın Şatosunun Kanı; 1967) bu kez Dracula'nın uşağını canlandırdı. Günümüz ABD'sinde takma adlar altında yaşayan Dracula (Alex D'Arcy) ve eşi, mahzenlerinde zincire vurdukları genç kızların kanını şırıngayla çekerek içkilerine katmaktadırlar... Carradine yıllar sonra Adamson imzalı *Doctor Dracula* adlı bir vampir filmde daha rol alacaktı. Aslında bu film, Paul Aratow'un yönettiği *Lucifer's Women* (Lüsfifer'in Kadınları; 1975) adlı bir erotik Satanizm filmin, Adamson'ın 1981'de kendi çektiği bazı yeni sahneler ekleyip yeni bir adla (ve kendi imzasıyla) piyasaya sürdüğü bir versiyonuydu. Adamson'ın en ünlü korku filmi ise *Dracula vs. Frankenstein*'dir (Dracula, Frankenstein'a Karşı; 1971; video adı: *Revenge of Dracula*). Bu film (ve Adamson) hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: *Geceyarısı Sineması*, no.2, sf10-14. Bu dönemde çekilen diğer düşük bütçeli Dracula filmleri ise John Carradine ve oğlu David'in birlikte rol aldıkları *House of Dracula's Daughter* (Dracula'nın Kızının Evi; 1973), hakkında çok az şey bilinen *Disciples of Dracula* (Dracula'nın Müritleri; 1975) ve *Last Rites* (Son Ayinler; 1980). Bu sonuncu filmin konusu şöyle: Alucard (lütfen tersten okuyun) adındaki bir cenaze levazımatçısı aslında vampirdir. Kendisine gelen cesetlerin önce kanını içmekte ve daha sonra canlanmamaları için vücutlarına kazık saplamaktadır. Ama bir gün ...

Tüm zamanların eşsiz vampir filmlerinden biri *Deafula* (Sağırula; 1975) kuşkusuz: Sağır-dilsiz (işaret) dilinde çekilen ilk uzun metrajlı film ünvanını taşıyan bu filmi Peter Wechsberg yönetmiş ve filmde başrolde oynamış. Wechsberg filmde, Gary Holmsorm'un canlandığı Dracula tarafından vampirleştirilen bir ilahiyat öğrencisini oynuyor.

Kraliçe Zimba adında bir falcı, Amerikalı kadını uyarmaya çalışır: "Bir cesetle evlenerek bir mezarda yaşamaya başladığını görüyorum!"



**En ilginç ada sahip
'Dracula filmi' ise
Dracula, Uzak
Piliçleriyle
Karşılaşıyor (1968)
olsa gerek, eğer
böyle bir film
gerçekten
varolduysa...**

En ilginç ada sahip Dracula filmi ise *Dracula Meets the Outer Space Chicks* (Dracula Uzak Piliçleriyle Karşılaşıyor) olsa gerek eğer böyle bir film gerçekten varolduysa. 1968 tarihli olması dışında hakkında bilgi bulunmayan bu filmin gösterime girdiğine dair bir kayıt yok. Çekilmesi planlanmış ama çekilmemiş, çekimleri yarıda kalmış, gösterime girememiş ya da amatör bir film olabilir. Nitekim *Dragstrip Dracula* (1962), *Batman Dracula* (1964), *Dracula's Wedding Day* (Dracula'nın Nikah Günü; 1967) ve *Castle of Dracula* (Dracula'nın Şatosu; 1968) adlarında amatör ve/veya underground filmler çekildiği biliniyor.

Bir diğer gizemli 'Dracula filmi' ise *Guess What Happened To Count Dracula* (Kont Dracula'ya Ne Olduğunu Tahmin Et). Des Roberts'in Dracula'nın Şatosu adında bir disko işleten ve bir hippiyi gözüne kestiren Kont Adrian adlı vampiri canlandırdığı, 1970'de gösterime giren bu filmin 1969'da seks sahneleri içeren *Dracula... Does He?* (Dracula... Yapıyor Mu?) ve *Does Dracula Really Suck?* (Dracula Gerçekten Emiyor Mu?) adlarında iki alternatif versiyonun hazırlandığı, bunlardan birinin eşcinsellik içerdiği bazı kaynaklarda yeralıyor; eşcinsel versiyon *Dracula and the Boys* (Dracula ve Oğlanlar) olarak da biliniyor. Ancak bu alternatif versiyonlar eğer gerçekten çekilmişlerse de bugün kopyaları bulunmuyor. İşin ilginç, Des Roberts'in adı aynı yıllarda İsviçre menşeli ve yönetmen olarak Mario D'Alcala imzalı *Draculas Lusterne Vampire* (Dracula'nın Vampir Şehveti) ve *Dracula Vampire Sexual* adlarını taşıyan bir filmin de başrol oyuncusu olarak geçiyor. Acaba

Amerikan filminin alternatif versiyonları bir şekilde Avrupa'da bu adlar altında mı gösterilmişti? Merrick'in filminin alternatif versiyonları bir yana 1969'da başrolü Vince Kelly'nin oynadığı *Dracula: The Dirty Old Man* (Dracula: Pis İhtiyar Adam) adlı bir (softcore) seks filmi çekilmiş. Başka bir seks filmi olan *Bride's Initiation'da* (Gelinin Erginlenmesi; 1976) yeni evli bir çifti kaçıran biseksüel bir Dracula'nın yer aldığı kaydediliyor. *Dracula Bites the Big Apple* (Dracula, Büyük Elmayı Isırdı; 1979) da seks filmi olabilir. Afişlerinde "O, sizi kurtuncaya kadar emecek" yazan *Gayracula* (1983) ise eşcinsel pornosu.

Beatles'in davulcusu Ringo Starr'ın yapımcı ve yardımcı oyuncu olduğu *Son of Dracula* (Dracula'nın Oğlu; 1974) ise müzikal komedi. Filmde yer alan müzik grubunda ünlü rockçi Keith Moon da yer alıyor. Diğer bir İngiliz komedisi *Vampire'da* (1974; ABD: Old Dracula) Dracula rolünü David Niven üstlenmiş. *Nocturna'da* (1978) emektar John Carradine, vergi borçlarından dolayı şatosunu diskoya çevirmek zorunda kalan bir Dracula'yı canlandırıyor. *Sundown: the Vampire in Retreat'de* (Günbatımı: Vampir Geri Çekiliyor; 1990) ise oğlu David Carradine, Kont Mardulak (isme dikkat!) takma adı altında yaşayan tövbekar bir Dracula olarak kötü kalpli vampirlerle savaşıyor. 8 mm olarak çekilen son derece düşük bütçeli *Polish Vampire in Burbank'ta* (Burbank'ta Polonyalı Bir Vampir; 1985) Dracula, evde oturup televizyon seyretmekten başka bir şey yapmayan oğlunu sokağa çıkıp kan içmek için insan avlamaya zorlamaktadır. Ancak en ünlü komedi 'Dracula

filmi' 1979 tarihli *Love at First Bite*'dir (İlk Isırışta Aşk). Ticari açıdan, bu film aynı yıl gösterime giren Universal yapımı *Dracula*'dan daha başarılı olmuştur. Filmde George Hamilton'ın canlandığı *Dracula*, Transilvanya'daki şatosu Romanya'nın komünist yönetimi tarafından kamulaştırılınca ABD'ye göç eder ve resmini görerek aşık olduğu bir modelin peşine düşer. Model, her istediği erkekle birlikte olan 'serbest görüşlü' bir kadındır ve *Dracula*'nın teklifini kabul ederek ölümsüzlüğe kavuşur... Onlar ermiş muradına..... Filmin en komik sahnelerinden birinde *Dracula*, kurt ulumalarının kendi çaldığı piyanonun sesini bastırması üzerine "gecenin evlatları, çenenizi kapayın!" diyor. Yönetmen Dragoti, bu filminin gösteriminde bulunmak için Cannes film festivaline giderken üstünde kokainle yakalanmıştı. *Love at First Bite*'in pek çok sahnesinin aslında *Dracula*, *Pere et Fils* (*Dracula*, Baba ve Oğlu; 1976; ABD: *Dracula and Son*) adlı bir Fransız filminden kopya edilmiş olduğu ifade edilmektedir. Hammer yapımı *Dracula* filmlerinin yıldızı Christopher Lee, meslek yaşamının son *Dracula* rolünü *Dracula* ile oğlunun aynı kadın için birbirlerine düşmelerinin öyküsünü anlatan bu Fransız komedisinde oynamıştı. Hammer filmlerinde vampir avcısı rolleriyle ünlünen Peter Cushing ise bir başka Fransız komedisi olan *Tendre Dracula*'da (Duygulu *Dracula*; 1974) emekliye ayrılmış bir korku filmleri yıldızını canlandırmıştı. Komedi türündeki 'Dracula filmleri' başka kıta ülkelerde de çevrildi. İspanyol yapımı *El Jovencito Dracula*'nın (1975) konusu şöyle: *Dracula*'nın genç varisi, mirasını devralmak üzere Transilvanya'ya gelir; vampir avcısı Van Helsing'in torunu ise belediye başkanı olmuştur ve şatoyu turistik bir işletmeye çevirmek istemektedir. Daha sonra kanlı zombi filmleriyle ünlenecek olan İtalyan yönetmen Lucio Fulci'nin ilk dönem filmlerinden olan *Il Cavaliere Costante Nicosia Demoniaco Ovvero Dracula in Brianza* (Bay Costante Nicosia Bir İblisdir ya da *Dracula Brianza*'da; 1975; ABD: *Dracula in the Provinces*; video: *Young Dracula*) ise seks-komedisidir.

Filmin başrol oyuncusu Lando Buzzanco, o dönemde İtalya'da çok popüler olan seks-komedilerinin tanınmış yıldızıydı; Türkiye'deki 'seks-komedileri furyası' esin kaynağını Buzzanco'nun filmlerinden almıştı. Filmin konusu şöyle: İtalyan bir işadamı (Buzzanco), Romanya'ya yaptığı bir gezi sırasında tanıştığı Dragulescu tarafından şatosuna davet edilir. Burada çıplak kadınlarla eğlenirken uyuya kalır ve uyandığında kendisini Dragulescu ile aynı yatakta bulur. Önce kendisinin artık eşcinsel olduğu korkusuna kapılır ama daha sonra bir vampir olduğunu anlar. Finalde fabrikasındaki işçiler arasında kan bağışı kampanyası düzenler. Filmin belleklerden silinmeyen bir sahnesinde Buzzanco, kanını içmek için boynunu ısırarak istediği çıplak bir kadının direnmesi üzerine onun poposunu ısırtıyor. Bir diğer seks-komedisi ise vampir dedesinin mahzende yaşadığı şatoya taşınan bir moda fotoğrafçısının öyküsünün anlatıldığı Alman yapımı *Graf Dracula Beisst Jetzt*'dir (1979; ABD: *Dracula Blows His Cool*).

Komedi içeren 'Dracula filmlerinin' en kayda değer olanı Andy Warhol's *Dracula* olarak bilinen Fransız-İtalyan ortak yapımı *Du Sang pour Dracula*'dır (Dracula İçin Kan; 1973). Ünlü Amerikan 'pop-art sanatçısı' Warhol, 1964'te *Batman Dracula* adında bir underground film yönetmişti; bugün kayıp durumdaki bu filmde *Dracula*'yı bir başka underground sinema yönetmeni olan Jack Smith canlandırıyor. *Du Sang pour Dracula*'nın 'Andy Warhol'un *Draculası*' olarak anılmasının nedeni ise, Warhol'un kol kanat gerdiği sinemacılardan Paul Morrissey'in imzasını taşıyan filmin jeneriğinin "Andy Warhol sunar" diye başlamasındandır. Bırakın Andy Warhol'u, filmin gerçek yönetmeninin Morrissey olduğu bile kuşkulu: Morrissey'in senaryosunu yazdığı filmi, onun "gözetiminde" İtalyan istismar sinemasının emektar yönetmenlerinden Antonio Margheritti'nin yönettiği söyleniyor; nitekim filmin İtalya'da gösterilen kopyalarında yönetmen olarak Margheritti'nin takma adı olan Anthony M. Dawson adı geçiyor. Bütün bunlar bir yana *Du sang*

Şatosu Romanya'nın Komünist yönetimi tarafından kamulaştırılan Dracula, ABD'ye göç eder ve her istediği erkekle birlikte olan 'serbest görüşlü' bir kadına aşık olur.

Dracula'nın bakire kanı arayan bir vampir olduğunu anlayan komünist bahçıvan, 14 yaşındaki kızla da son anda sevişerek onu 'kurtarır.' Dracula, kızın bekaret zarının yırtılması sonucu yere dökülen azıcık kanı yalamakla yetinmek zorunda kalır.

pour Dracula çok ilginç ve değişik bir vampir filmi. Son derece komik olan film, aynı derecede mide bulandırıcı sahneler de içeriyor. Filmin diğer bir özelliği de siyasi mesajlar taşıması. Filmin konusu şöyle: Udo Kier'in beyazperdede boy gösteren en zayıf ve solgun vampir olarak canlandığı Dracula, Transilvanya'daki bakire kılığı dolayısıyla muhafazakar İtalya'ya gider ve dört güzel kıızı olan soylu bir aileye konuk olur. Soylu iktisamlarını korumaya çalışan aile aslında büyük maddi sıkıntı içindedir ve kurtuluş olarak kızlarını bu varlıklı yabancıya gelin vermeye heves etmektedir. Dracula, kızlardan ikisinin kanını içtikten sonra içtiği bütün bu kanları kusar çünkü (birbirleriyle sevişmenin yanı sıra!) bahçıvanla cinsel ilişkiye girmiş olan bu iki kardeş aslında bakire değildirler. Dracula'nın bakire kanı arayan bir vampir olduğunu anlayan komünist bahçıvan, 14 yaşındaki kızla da son anda sevişerek onu 'kurtarır'. Dracula, kızın bekaret zarının yırtılması sonucu yere dökülen azıcık kanı yerden yalamakla yetinmek zorunda kalır. Bahçıvan Dracula'yı, kollarını ve bacaklarını teker teker kestikten sonra göğsüne kazık saplayarak öldürür. Geçmişte bir süre nişanlı kalmış olduğu için Dracula'nın hiç ilgilenmemiş olduğu en büyük kız ise aslında bakiredir ve son sahnede Dracula'yı kurtarmaya çalışırken kendisi de ölür. Bahçıvanın didaktik siyasi söylevler verdiği bölümler olmasa bile, aristokratlara ve bu arada onların bakirelik gibi feodal değerlerine artık bu dünyada yerolmadığı mesajı filmde net biçimde yer alıyor. Bütün oyuncuların, bu arada İtalyan sinemasının emektar ismi Vittoria Sica'nın da aristokrat baba rolüyle çok parlak bir performans sergilediği filmde ünlü yönetmen Roman Polanski de Dracula'nın yardımcısıyla iddialaşan bir köylüyü oynuyor. İngiltere'de videosu *Blood for Dracula* adıyla piyasada bulunan filmi tüm sinemaseverlerin (midelerinin güçlü olması kaydıyla) izlemelerini kesinlikle öneririm. .

Kıta Avrupası'nda tabii ki komedi olmayan Dracula filmleri de çekilmiş. İspanyol yapımı *El Gran Amore del Conde Dracula*'da (Kont Dracula'nın

Büyük Aşkı; 1972; ABD: *Dracula's Great Love*), iyi kalpli kurtadam Kont Danisky olarak pek çok filmde vampirlerle mücadele eden Paul Naschy bu kez vampir rolünde. Bir doktor kılığında gizlenen Dracula, bir kadına aşık olur ve kadının kendisiyle ölümsüzlükte bir araya gelmeyi reddetmesi üzerine kendi kalbine bir kazık saplayarak intihar eder. Diğer bir İspanyol filmi olan *La Saga de los Draculas*'da ise (Dracula Efsanesi; 1973; ABD: *Dracula: The Bloodline Continues*) Dracula, soyunun tükenmek üzere olduğundan endişelidir. Derken hamile yeğeni, kocasıyla birlikte şatoya gelir. Filmin sonunda amcasını, kocasını ve bebeğini öldüren kadın, Dracula'nın sadık uşağı tarafından öldürülür. Uşak, bebeğin dudaklarına birkaç damla kan damlatır... Dracula'nın soyu artık sürecektir. İspanyol yönetmen Jesus Franco'nun Fransızlarla ortaklaşa çektiği *Dracula contra Frankenstein*'da (Dracula, Frankenstein'a Karşı; 1971; ABD: *Screaming Dead*) ise Howard Vernon'ın canlandığı yeşilimtrak yüzlü Dracula, Baron Frankenstein tarafından diriltiliyordu. Dracula ve Frankenstein canavarı, Naschy'nin kurtadam Kont Danisky filmlerinin dördüncüsü olan *el Hombre que Vino de Umno* da (1969; ABD: *Assignment Terror*) biraraya gelmişlerdi. Bu filmde uzaylılar, kurtadamı, Dracula'yı ve Frankenstein canavarını diriltiyorlardı.. Dracula'lı ve Frankenstein'lı bu iki filmin komedi niyetine yapılmamış olsalar dahi, Ed Wood filmleri gibi gayriihtiyari olarak komik olduklarını tahmin etmek zor değil. Yunan yapımı *Dracula tan Exarchia* da (Exarchia'lı Dracula; 1983) Dracula; Jimi Hendrix ve Manos Hacıdakakis gibi ünlü müzisyenlerin cesetlerini kullanarak süperstar bir rock şarkıcısı yaratıyor ve filmin ikinci yansı bu yaratığın konserlerinden oluşuyor. İspanyol-Arjantin ortak yapımı *Tiempos Duros para Dracula* (1976), İtalyan *Il Risveglio di Dracula* (Dracula'nın Dönüşü; 1969) ve Avrupa'dan çıkan son Dracula filmi olan İtalyan yapımı *Fracchia Contro Dracula*'nın (1985) haklarında bilgi yok.

Son derece zengin bir korku sinemasına sahip olan Meksika'da Dracula ilk kez *Frankenstein, el Vampire*

y Cia (Frankenstein, Vampir Ve Diğerleri; 1961) adlı komedi filminde boy göstermiş. Bu filmde bir şatoya nakledilen balmumu Frankenstein canavarı ve Dracula canlanıyorlar. Hatta sonra bir kurtadam da ortaya çıkıyor.. Meksika'nın ilk renkli korku filmi olan *El Imperio de Dracula* (Dracula'nın İmparatorluğu; 1966), Hammer filmlerinden etkilenmiş bir film, Dracula'nın dirildiği sahne *Dracula: Prince of Darkness*'dan kopya edilmiş. Popüler Meksika sinemasının en özgün kahramanı olan maskeli güreşçi Santo, *Santo y el Tesoro Dracula*'da (Santo ve Dracula'nın Definesi; 1969) Dracula ile mücadele etmiş: Santo, zaman makinesiyle geçmişe gidip vampir Kont Alucard'ı (tersten okuyun) yok eder ve sonra bugüne dönüp onun mezarından değerli yüzüğünü çalar. Dirilen Dracula yüzüğünün peşine düşer. Filmin kimi sahnelerinde kadın oyuncuların çıplak olduğu bir versiyonu *El Vampiro y el Sexo* adını taşıyor. Santo ertesı yıl bir filmde daha Dracula ile karşılaşacaktı. Bu film bir zamanlar *Santo, Dracula ve Kurtadam'a Karşı* adıyla ülkemizde de video piyasasına sürülmüş. *Las Vampiras*'da (Vampirler; 1969) Dracula'yı Amerikalı emektar oyuncu John Carradine canlandırıyor. Meksika'dan çıkan son 'Dracula filmi' *La Dinastia Dracula* (Dracula Henadanlığı; 1978). Zengin bir korku sinemasına sahip diğer bir ülke olan Filipinler'de de ilginç 'Dracula filmleri' çekilmiş: *Mga Manuggang ni Dracula* (1964) ve *Batman Fights Dracula* (Batman, Dracula'yla Savaşıyor; 1967) hakkında pek bilgi bulunmuyor; *Men of Action Meet the Women of Dracula* (Aksiyon Adamları, Dracula'nın Kadınlarıyla Karşılaşıyor; 1969) da ise bir sirk çalışanları vampirlerle savaşıyorlar. Japon yapımı *Kyuketsuki Dorakyura Kobe Ni Arawura* (Vampir Dracula Kobe'ye Geliyor; 1979) hakkında ise fazla bilgi bulunmuyor ama G. Kore yapımı *Dracula Rises from the Coffin*'in (Dracula Tabuttan Kalkıyor; özgün adı bilinmiyor; 1982) konusu şöyle: Dracula, yurtdışında öğrenimini tamamlayarak ülkesine dönen bir kızın peşi sıra Kore'ye gelir ama Budist rahipler ve Kung-Fu dövüşçüleri tarafından alt edilir.



Düşük bütçeli istismar sinemasının 1980'li yılların başlarında ortadan kalkmasının ardından Dracula sinema filmlerinde daha az gözüktü. (Coppola'nın *Dracula* uyarlamasından başka) yalnızca *Waxwork*'de (Balmumu; 1988) küçük bir kasabada açılan bir balmumu mumyalar müzesini gezenler, Dracula dahil çeşitli kötü insanların canlı olduğu bir başka boyuta geçerler. Dracula'nın gözüktüğü sahnelerin oldukça kanlı ve korkunç olmasına karşın finalde film komediye kayıyor. *Superboy: Run, Dracula, Run* (Süper-oğlan: Koş, Dracula, Koş; 1990) bir Amerikan tv filmidir. Bir zamanların düşük bütçeli korku/bilimkurgu filmlerinin ünlü yönetmeni Roger Corman, Coppola'nın Dracula filminin hemen ardından *Dracula Rising* (Dracula Kalkıyor; 1992) adlı bir video filmine yapımcı olarak imza attı. ABD video piyasasına en son çıkan 'Dracula filmi' ise *Mark of Dracula* (Dracula'nın İşareti; 1997).

gelecek sayıda:

**BEYAZPERDEDE
KADIN VAMPIRLER**

GÖLGEDE KALAN SPAGETTİ WESTERNLER

Cenk Kırıl

"Spagetti Western" 60'lı yıllarda türeyen ve 70'li yılların ortasına kadar çığ gibi büyüüp adeta salgın haline gelen filmlere takılan isimdir. 1960'lı yılların başında dev Amerikan film şirketlerinin 50'li yıllardan beri İtalya'da yapageldiği "Sandal ve Kılıç" adı verilen mitolojik filmlerden elini çekmeye başlamasıyla İtalyan yapımcılar bir anda büyük bir iş kaybına uğramış ve İtalyan sinema endüstrisi bunalım yaşamaya başlamıştı. Öte yandan, aynı günlerde Alman yapımcılar, Karl May'in Winnetou romanlarından esinlenerek zamanın Yugoslavya topraklarında bazı western filmleri çekmeye başlamışlardı, ve fena da iş yapmıyordu bu filmler. Gerçi her ne kadar Amerikan yapımları kadar yüksek bütçeli olmasalar da, belli ölçüde ilgi görüyorlardı. Amerika'da westernlere ilgi oldukça azalmasına rağmen, İtalyan halkında bu filmlere hala bir ilgi vardı. Bunu gören ve bunalımdan çıkışı arayan bazı fırsatçı İtalyan yapımcılar 60'lı yılların başlarında kolları sıvadı ve western çekmeye başladı. Mekan olarak, Amerika'nın güney batısındaki çöl tabiatını andıran yerlere inanılmaz benzerliğinden ötürü İspanya'nın Güney Batısındaki Andalusya bölgesindeki Almeria kenti seçildi. Franco döneminde politik sebeplerle fazla yatırım yapılmayan Almeria çevresi 19. Yüzyıla ait filmleri çekmek isteyenler için harika bir doğal dekordu. İspanyol film şirketleri ile ortak yapımlar olarak başlayan filmler ilk başlarda Hollywood yapımlarının kopya özentileri olmaktan öteye gidemiyordu ve genelde İtalya ile İspanya iç pazarının

ihtiyacını karşılamaya yönelik filmlerdi.

Filmlerin itibar görmesi için ya takma Amerikan isimleri kullanılır ya da Amerika'da çaptan düşmüş aktörler oynatılırdı. Derken yeni yetişen yönetmenlerden Sergio Leone 1964'de Akira Kurosawa'nın *Yojimbo* filminden esinlenerek *Per un pugno di dollari* (Bir Avuç Dolar) filmini çekti. Topu topu 50,000 dolarlık bir bütçe ile çekilen film, aynı günlerde çekimi tamamlanan *Pistols Don't Argue* (Silahlar Tartışmaz) filminin set artıklarıyla tamamlandı. Oldukça zor koşullarda tamamlanan filmin sonlara bir çığır açacağını herhalde Leone dahil hiç kimse aklından dahi geçirmemişti. Oynatacak sinema salonu bile bulmakta zorlanan film, büyük zorluklar neticesinde Floransa'da gösterime girdikten sonra inanılmaz bir sükse yaptı ve salgın başladı. Sergio Leone'nin önderliğini yaptığı Spagetti Western furyası 70'li yılların ortasına kadar devam etti ve o yıllardan itibaren sessizce yok oldu. Bu süre zarfında irili ufaklı 600'e yakın film çekildi. Kimileri gerçekten önemli filmlerdi, kimileri de ucuz taklitlerdi, ama hiç şüphe yok ki sinema tarihinde bir "tür" oluşturmuşlardı. Bu filmlerin Amerika'da bile oldukça ilgi görmesini hazmedemeyen bazı film kritikleri, bu filmleri küçümsemek uğruna "Spagetti Western" terimini ortaya attılar. Ama nafile. Filmler her kesimden ilgi gördü.

Pek çok yıldız, yönetmen, senarist, müzik kompozitörü doğdu bu filmlerden. Geçmişin hafızalardan silinmeye yüz tutmuş aktörleri bu filmlerde oynayıp ünlerini tekrar canlandırmak için Almeria'ya akın ettiler. Neydi bu fark? Temelde Amerikan western-

lerinde olmayan her şey vardı bu filmlerde. Her şeyden önce, Amerikalıların kendi tarihlerini yüceltmek için kullandıkları görkemli temalar, bu tür takıntıları olmayan ve olaya daha alaycı, şüpheci ve değişik açıdan bakan Avrupalı ruhunu taşıyordu. Amerikan yapımlarında toplumsal dersler vermek uğruna yaratılan suni kahramanların yerine Latin maçolarını andıran Avrupalı "anti-kahramanlar" vardı Spagetti Westernlerde. Kimlerin "iyi", kimlerin "kötü" olduğu tam olarak anlaşılamıyordu. Şiddet daha fazla stilize edilerek ve biraz da İtalyan opera sanatından esinlenerek kullanılmıştı. Uzun bakışlar, gergin duello sahneleri, *Technocolour* teknolojisiyle bezenmiş çekimler filmleri çok başka bir formüle sokmuştu. En enteresanı da müziğin kullanımıydı. Başta Ennio Morricone olmak üzere, bir çok kompozitör filmlerin en az kendisi kadar müziklerinin de ilgi görmesini sağladı.

Sonuçta (hepsi olmasa da) bu filmler o kadar başarılı oldular ki, 60'lı yılların sonlarına doğru Amerika'lı yapımcılar bile Spagetti Western havasında Hollywood filmleri yapmaya karar verdiler. Hatta bazıları bunları Amerika'da çekmek yerine Almeria'ya gelerek yaptılar. Clint Eastwood, Leone ile yaptığı filmler sayesinde uluslararası bir üne kavuştu, ve ilerleyen yıllarda Leone'nin kendisi için yarattığı *The Man with No Name* (İsimsiz Adan) imajını kullanarak Amerikan ulusal kahramanı haline geldi. O kadar rağbet gördü ki, halk John Wayne'den boşalan tahta kendisini oturttu. Amerika'da ikinci sınıf rollerde bile tutunamayan Lee Van Cleef, bu yapımlar sayesinde birinci sınıf aktör sıfatına ulaştı ve film başına 250,000 dolar gibi rakkamlara imza atmaya başladı.

Her ne kadar türün önderliğini Leone yapsa da, bu türe bir çok başka yönetmen de imzasını attı. Zaten Leone topu topu 4 tane western yapmıştı. Bu yazının amacı, bugüne kadar bir çok yerde irdelenen Leone filmleri dışındaki bazı önemli Spagetti Western filmlerini tanıtmak. Türe ilgi duyanlar açısından bunlara "Gölgede Kalan Spagetti Westernler" diyebiliriz. Gölgede kalanlar yurdumuzda da oldukça ilgi gördü. Yıllar boyu

sinemalarımızda ve televizyonlarımızda oynadılar, ve halen de yer yer gösterilmekteler. Yukarıda da belirttiğim gibi, bugün için kayıtlara geçmiş 600'e yakın Spagetti Western filmi vardır. Ama bunların içinden bazıları gerçekten kayda değer, ve türü en güzel temsil eden örneklerdir. Bu film türünü tanımak isteyenlerin aşağıda belirtilen filmleri izlemesinde çok büyük fayda vardır.



DJANGO (1966)

Yapım: İtalyan-İspanyol ortak
Yapımcı: Manolo Bolognini
Senaryo: Sergio ve Bruno Corbucci ile beraber Franco Rosetti, Jose G. Naesso, Piero Vivarelli
Görüntü Yönetmeni: Enzo Barboni

Müzik: Luis Enrique Bacalov
Yönetmen: Sergio Corbucci
Oyuncular: Franco Nero, Loredana Nuscick, Jose Bodalo, Angel Alvarez, Gino Pernice, Simone Arrag, Ivan Scratuglia, Erik Schippers, Raphael Albaicin, Jose Canalejas ve Eduardo Fajardo

Franco Nero'nun Spagetti Western alemindeki ilk ciddi filmi. Türün en

Film, yıllar evvel ölen karısının acısı ile yaşayan Django'nun, her hali ile ölüm kokan bir kasabaya intikam için gelmesi ve sonrasında gelişen olaylar üzerine kurulmuştur.

**Kendilerini
güvende
hissettikleri bir
gün, Django adeta
bir ölüm meleği
gibi gelir ve
intikamını tek tek
herkesten alır.**

önemli yönetmenlerinden ve bir zamanlar Amerikalıların Sandal ve Kılıç filmlerini İtalya'da çevirdikleri günlerde Leone'nin asistanlarından olan Corbucci herhalde *Django*'yu çekerken bu filmdeki karakteri veya onun adını kullanan 31 film daha çekileceğini aklından dahi geçirmemiştir. Filmin başarılı görüntü yönetmeni Enzo Barboni, daha sonraki yıllarda Trinity serilerinin yaratıcısı ve yönetmeni olarak karşımıza çıkacaktır.

Filmin göze çarpan diğer bir özelliği de, Ennio Morricone'nin dergahından geçerek "stili" kapmış ve kendisine özgü ilaveler ile zenginleştirmiş besteci Bacalov'un müzikleridir. Yıllar evvel ölen karısının acısı ile yaşayan Django'nun intikam için geldiği, ve her hali ile ölüm kokan kasabada geçen olaylar üzerine kurulmuştur film. Film daha başından itibaren izleyiciyi sürükleyen bir tempoya bürünüyor. Jeneriğin geçişi sırasında Franco Nero'nun sürükleyerek götürdüğü bir tabut ile bilinmeyen bir yöne doğru sağnak yağmur altında yürüdüğünü görürüz. Filmde, sadist ve ırkçı toprak ağası ile Meksikalı köylüler arasındaki mücadele, sokakları neredeyse diz boyu balçığa bulanmış kasabada oldukça vahşi sahneler sahne olur. Gösterime girdiği yıllarda, içerdiği şiddet sahneleri nedeni ile, İngiltere'de gösterimi yasaklanan film ancak 1997'de Londra'daki "saygın" video mağazalarında satışa sunuldu. Bu filmi o yıllarda yasaklayanlar bugün sinemalarda oynayan filmleri görseler herhalde evlerinden dışarı dahi çıkmazlardı! *Cool* kahraman gibi gözükmeye çalışan Django, havalı isminin yanında genel tipleme olarak da Eastwood-vari bir havaya bürünmek istiyor. Ama, onun adı Franco Nero ve böylesi bir rol için biraz fazla konuşuyor. Konuşurken de samimi duygularını surat ifadesine yansıtıyor. Her açıdan türün en ilginç filmleri arasına alınabilecek ve sıkılmadan seyredebilecek bir film. Özellikle filmin sonundaki mezarlık sahnesi görülmeye değer. Enzo Barboni'nin gerçekten muhteşem görüntü yönetmenliği kendisini bu tür sahnelerde gösteriyor. Filmin müziği de cabası.



DJANGO IL BASTARDO (1969)
(Piç Cango)

Yapım: İtalyan/İspanyol
Yapımcı: Pino De Martino, Speac/Tigielle
Senaryo: Sergio Garrone / Antonio De Teffe
Görüntü Yönetmeni: Gino Santini
Müzik: Vasco and Mancuso
Yönetmen: Sergio Garrone
Oyuncular: Anthony Steffen, Lu Kamenke, Paolo Gozolino, Rada Rassimov, Furio Meniconi, Jean Louis, Teodora Corra, Ricardo Garrone, Carlo Gaddi

İşte "Django" serilerinin en ilgi çeken filmlerinden birisi. Yönetmen Garro-ne'nin daha sonraki yıllarda Clint Eastwood'a bile ilham kaynağı olan bir denemesi. Zaten başrol oyuncusu Anthony Steffen de aynı Eastwood'un Leone filmlerindeki *The Man with No Name* stili az konuşan ama eline çabuk *cool* bir anti-kahraman rolünü başarıyla canlandırır. Bir çok eleştirmen, Steffen'in bu filmde canlandığı "gerçeküstü" ölüm meleği karakterinin Eastwood'un 1973 yılında çektiği *High Plains Drifter* filmine esin kaynağı olduğu yolunda hemfikirdir. Bu filmdeki "Django" eski bir iç savaş kahramanı. Aynı bölükte yer aldığı arkadaşlarının bir kısmı, bölüğün korumasındaki hazinayı kaçırmak uğruna Django ve diğerlerini satarlar ve kapsamlı bir katliam gerçekleştirirler. Savaşın bitmesiyle kendilerini

güvende hissettikleri bir gün Django, adeta bir ölüm meleği gibi gelir ve o katliamın intikamını herkesten tek tek alır. Tipik bir Spagetti Western stiliyle işlenen filmin çekimleri ve müzikleri, türün meraklıları için gerçek bir ziyafettir.



KEOMA (1975)

Yapım: İtalyan/İspanyol
Yapımcı: Uranos Cine/Ponchielli
Senaryo: Luigi Montefiori
Görüntü Yönetmeni: Aiace Parolini
Müzik: Maurizio ve Guido De Angelis
Yönetmen: Enzo G. Castellari
Oyuncular: Franco Nero, Woody Strode, William Berger, Donald O'Brien, Olga Karlatos

1966 yılındaki başlangıcından bu yana 32 tane çevrilen, ve adeta bir moda haline dönüşen "Django" film serilerinin 1975 yapımı olan ilginç örneklerinden. İlk Django filminde başrolde oynayan Franco Nero, Django serisinin açılışını yaptığı gibi kapanışını da 1987 yapımı *Django 2: Il grande ritorno* (Cango 2: Büyük Dönüş) (*) filmiyle yapmış. Bu arada, ilk Django filminden itibaren çevrilen ve isminde Django geçen filmlerin, 1987 yapımı sonuncusu hariç, hiç birisinin ilk filmle ilintili bir tema taşımadığını belirtmekte fayda var. İlkine göre oldukça değişik bir yapıda seyreden bu film, konu olarak da ilkiyle alakası olmayan bir temaya sahip. Spagetti Western filmlerinin en enteresan yönlerinden birisi, filmin

yapımı sırasındaki planların, filmin piyasaya sürülmesi sürecinde, hatta ülkeden ülkeye inanılmaz biçimde değişebilmesidir. Bu film de buna güzel bir örnek olarak gösterilebilir. Yapımı sırasında "Django" fikrinin ne derece gündemde olduğu tartışılır, ancak, film piyasaya sürülme sürecinde, uyanık yapım şirketleri, geçmişin para yapan değerlerini hatırlayarak, Nero'nun varlığı nedeniyle filmin isminde "Django"nun taşınmasında bir sakınca görmezler. Film aslında *Keoma - The Violent Breed* (Keoma - Vahşi Irk) şeklindeki bir isimle İngiliz sinemalarına girerken, aynı günlerde Fransız ve Alman sinemalarında Django serilerinin sonuncusu olarak konumlanır. Filmde William Berger ve Woody Strode gibi kıdemli western oyuncularının yaşlanmış halleri vardır. Ancak, film gerçekten de, alışlagelen spagetti kalıplarının üzerinde bir kalite içerir. Belki de 1975 yılında varılan sinematografik (**) değerler, belki de değişik bir türün denemesi olsa gerek, çekimler son derece doyurucu bir zenginlik içerir. Filmin diğer önemli ve özgün taraflarından birisi de, oldukça değişik bir stil ve şiire yakın şarkı sözleriyle bezeli müziğidir. Yıllar sonra, Lionel Woodman isimli film müziği simsarının katkılarıyla bu müzik yeniden piyasaya sürülür ve oldukça da ilgi görür. Film yıllar sonra ayrıldığı kasabaya geri dönen yarı kızıldere asıllı Keoma'nın acımasız üvey kardeşlerinin dehşet saldırdığı kasabada gelişen olayları içerir. Müziklerinin de katkısıyla adeta bir melodram haline gelen film, türün ulaştığı son noktayı görmek için seyredilebilir. Tabii, usta oyuncular Strode ve Berger'in oyunları da cabası.

(*) Ülkemizde *Cango* adıyla video piyasasına sürülen film 1966 tarihli *Django* değil, bu 1987 tarihli *Django 2!* (-Ed.)

(**) Sinematografisi geniş ekran (*widescreen*) için özenle gerçekleştirilmiş *Keoma*'nın ülkemizde piyasaya sürülen videosu, tv ekranı oranına uydurulduğu için neredeyse izlenmez durumda, yalnızca orijinal formatında filmin ne kadar iyi olacağını hayal etmenizi sağlıyor.. (-Ed.)

Keoma'da çekimler son derece zengindir. Filmin diğer özgün tarafı ise, değişik bir stil ve şiire yakın şarkı sözleriyle bezeli müziğidir.

**Gelecek Sayıda:
Ringo, Sabata
ve diğerleri**

güzel yalanlar değil 'KÖTÜ' GERÇEKLER ED WOOD (1994)

Orhan Anafarta



Ed Wood (Johnny Depp)

*Ev mi? Benim bir evim yok. Lanetli...
aşağılanmış... bir hayvan gibi yaşıyorum...
Benim evim orman.
Fakat dünyaya onun
efendisi de olduğumu göstereceğim.
Yarattığım insan ırkını
mükemmelleştireceğim... Dünyayı ele
geçirecek bir atomik süperinsan ırkı...*

Dr. Eric Vornoff (Bela Lugosi / Martin Landau)

**"Siz ne anlarsınız
ki? İzleyici bunları
asla farketmez...
Sinema küçük
detaylarla değil
'büyük resim' ile
ilgilidir."**

'Bütün zamanların en kötü film yönetmeni' olarak tanınan Edward D. Wood Jr. 1994'te fantastik bir Tim Burton karakteri olarak beyaz perdeye yansıdı. Zamanının Hollywood piyasasında asla kabul görmeyen ve yönetmenlik hayatı süresince gittikçe daha 'kötü' filmler çekip sonunda fakir ve kimsenin tanımadığı bağımsız bir istismar sinemacısı olarak ölüp giden

Ed Wood'u, Burton'ın siyah-beyaz sahnelerinde kendisine yöneltilen eleştirilere kulak asmadan bildiği yolda kararlılıkla ilerleyen genç bir yönetmen olarak izledik. Klasik gerçekçi film anlatısının değerlendirme kriterleri içinden baktığımızda Ed Wood gerçekten de tutarlı bir şekilde 'kötü üslubundan' hiç taviz vermemiştir: istismar kavramını neredeyse gerçeküstü bir boyuta taşıyan tuhaf tema kombinasyonları, okul müsamerelerini çağrıştıran oyunculuk, ve devamlılık kurallarını tam tersine çeviren bir kurgu tekniği. Üstelik, Wood'un, yaptığı her yeni filmde bu unsurları gitgide daha 'kötüleştirdiğini' ve hayatının sonlarına doğru artık senaryo yazmaktan bile vazgeçip bir kaç günde çekip kurguladığı ucuz erotik filmler yönettiğini görüyoruz. Sonuç olarak Wood bu işi ya bir türlü 'öğrenememiştir' ya da öğrenmemekte ısrar etmiştir. Burton'un Ed Wood'una göre doğru olan ikinci alternatif; yani, aslında Ed ne yaptığını biliyordu. Ünlü başyapıtı *Plan 9 from Outer Space*'i (Uzaylıların 9'uncu Planı, 1958) yönetirken, mezarlık dekorunun gerçekçi görünmeyişi ve aynı sahnenin birbirini izleyen planlarından birinin gece diğerinin ise gündüz çekildiğini görüp sinirlenen yapımcılara Ed (Johnny Depp) şöyle bağırır: "Siz ne anlarsınız ki? İzleyici bunları asla farketmez... Sinema küçük detaylarla değil 'büyük resim' ile ilgilidir."

Ed Wood'un gerçekten yaptıklarının tamamen bilincinde ve filmleriyle gurur duyan bir sinemacı olup olmadığı bilemeyiz. Yine de, Burton'un, Hollywood piyasasında saygınlık ve para kazanamayıp perişan bir halde

hayata veda eden bu 'kötü' yönetmenin bilinci ve iç dünyası hakkında biraz fazla iyimser olduğunu düşünüyorum. Burton'un da dahil olduğu Ed Wood hayranları kitlesinin aslında bu garip filmlerde etkileyici bulduğu şey bir 'yaratıcının' (auteur) sonul yapıtın her unsuru üzerinde hissedilen etkin gücü değil, tam tersine, çok düşük bütçeyle film çekmeye çalışan bir grup insanın 'yetersizliklerinin' görünür kıldığı 'hikaye anlatma çabası' ve bu sürecin ürettiği 'tuhaf' imgelerdir. Bu tuhaf-lıklara iyi bir örnek olarak Wood'un o sırada hayatta olmayan Bela Lugosi'yi *Plan 9* 'da oynatmasını verebilirim. Wood, kafatası yapısı ve kulaklarının Lugosi'ninkilere çok benzediğini görüp (!) fizik tedavi uzmanı doktor Tom Mason'ı Lugosi dublörü olarak görevlendirir, fakat senaryoda Lugosi'nin çok fazla sahnesi vardır ve dublör büyük ustaya 'kulakları hariç' pek benzememektedir. Bu durumda yönetmen Mason'a uzun siyah bir pelerin giydirir ve koluyla yüzünü örterek rolünü oynaması talimatını verir. Böylelikle Wood sinema tarihinin belki de en tuhaf özel efektinin ortaya çıkmasına sebep olur, fakat asıl ilginç olan Wood'un izleyicilerin gözünde Lugosi'yi tekrar canlandırıldığını düşünmesidir. Bu noktada, Wood'un hem 'kötü' hem de 'iyi' anlamda ne yaptığının farkında olmadığı kanısındayım. Niyetinin Lugosi'yi peyzaperdede tekrar canlandırmak olduğunu düşünürsek, Wood bir dublörün yüzünü örtüp sadece kulaklarını göstererek bunu asla başaramadığının farkında değildi; diğer yandan, eğer bu özel efektin o kadar da özel olmadığına farkına varıp filminde kullanmasaydı veya bir şekilde Mason'u Lugosi'ye tıpatıp benzetebilseydi *Plan 9* Wood'un olanaksızlıkları, sıkıntıları ve hayallerinin bu derece çarpıcı bir hikayesi olamazdı. Etkili bir korku-bilim-kurgu çekmek amacıyla aklına gelen her çeşit istismar ögesini (uzaylılar, zombiler, vampirler, Bela Lugosi, vs.) hikayesine katmaktan çekinmeyen Wood'un yapıtı sonuç olarak istediği gibi 'inandırıcı' bir film olmak yerine bağlamı genişleterek 'Edward D. Wood Jr. liderliğinde piyasanın kıyısında köşesinde kalmış bir grup insanın yokluk içinde film



Lugosi dublörü Dr Mason

çekme çabaları ve bu zorlu sürecin ürettiği ilginç imgeler' konulu bir 'belgesel' haline geldi.

Yönetmenin 3 büyük yapıtı sayılan *Glen or Glenda* (Glen ya da Glenda, 1953), *Bride of the Monster* (Canavarın Gelini, 1955) ve *Plan 9 from Outer Space*'in ortaya çıkış hikayelerini anlatan *Ed Wood*'da böyle 'akıllara ziyan' filmlerin büyük ihtimalle rezaletler, kavgalar ve ızdırap içinde geçmiş olan üretim süreçleri yerine Wood'un kendinden emin ve kararlı çalışmalarını izliyoruz. Gerçekçi bir biyografi çekip izleyicilere fakir bir sinemacının dramını sunmaktansa, hiç bir sınır (ve özel efekt) tanımayan zengin bir hayal gücünün yarattığı büyümlü bir dünyayı resmetmeyi seçen Tim Burton, Wood'u sıradışı bir *auteur* olarak görünümlüyor. Bu 'kötü' yönetmeni kendi hayal dünyasında (Pee Wee Herman veya Edward Scissorhands gibi) mutlu bir fantastik kahraman olarak kurgulayan Burton'ı yaklaşımı açısından samimi ve tutarlı buluyorum. *Ed Wood*, hikayesini anlattığı 3 filmin hayranlarının gözünde neden bu derece önemli olduğunu çarpıcı bir şekilde göstermeyi başarıyor. Bu arada, bütün Ed Wood meraklılarının Burton gibi düşünmediğini belirtmek gerek; son zamanlarda 'kötü' filmlerin 'saçmalıklarını' eğlence aracı yapıp onları çağdaş komediler haline dönüştürmek pek moda. Alay etmekten çok yönetmene bir saygı ifadesi sunmak niyetinde olan Burton'ın Ed Wood'u bilinçli bir sanatçı olarak göstermesi bu noktada anlamlı olmaya başlıyor; çünkü yönetmen, izleyicisinde uyandırmayı amaçladığı anlayış ve takdir hissine ancak yap-

Niyetinin Lugosi'yi peyzaperdede tekrar canlandırmak olduğunu düşünürsek, Wood bir dublörün yüzünü örtüp sadece kulaklarını göstererek bunu asla başaramadığının farkında değildi.



Bazı standartları temel olarak doğru-yanlış, iyi-kötü gibi değer yargıları üretmek her zaman mümkün. Burada 'hangi film iyidir ve hangisi kötüdür?' sorusunu 'film nedir?' olarak değiştirmek daha anlamlı görünüyor.

tıklarının bilincinde olan bir Ed Wood karakteri ile ulaşabilirdi. Yine de şunu belirtmekte yarar var: kimse isteyerek Ed Wood gibi olamaz; Ed Wood'un kendisi de bugün sahip olduğu ünü bilerek ve isteyerek elde etmedi. Burton'un son filmi *Mars Attacks!*'de (T. vid. adı *Çılgın Marshlılar*, 1996) bunun kanıtını görebiliriz: *Plan 9* ve benzeri filmlerde görmeye alıştığımız unsurların çoğunu içermesine rağmen *Mars Attacks!* izleyicisinin 'içine girip' yoğun bir anlamlar ağına erişmesine bir Ed Wood yapıtı kadar izin vermiyor, zira her kare Burton'un kontrolünden geçtikten sonra filme eklenmiş. Diğer bir deyişle, izleyicinin *Mars Attacks!* ile ilişkisi büyük ölçüde Burton'un çizdiği sınırlarla tanımlıyken *Plan 9*'da bu sınırların neredeyse olmadığını görüyoruz.

Bu noktada 'kötü/tapon (trash)' terimleri anlamsızlaşıyor. Yukarıda bahsettiğim türden bir bakış ile, genel söylemin aksine *Plan 9*'ın 'iyi' *Mars Attacks!*'in ise 'kötü' bir film olduğunu söylemeye başlayabiliriz. Bazı standartları temel olarak doğru-yanlış, iyi-kötü gibi değer yargıları üretmek her zaman mümkün. Burada 'hangi film iyi hangi film kötüdür?' sorusunu 'film nedir?' olarak değiştirmek daha anlamlı görünüyor. Jeffrey Sconce'un, 'kötü film' hayranlarının beğeni kriterlerini tartıştığı "Trashing the Academy" başlıklı makalesine baktığımızda 'film nedir' sorusuna tek başına tatmin edici bir cevap oluşturmayan belki yüzlerce alternatiften birini görebiliyoruz; ve bu alternatifin Burton'un Ed Wood sinemasına bakışını tanımladığını düşünüyorum. Öncelikle, 'sanat sineması'nın

ürettiği *auteur* (yaratıcı [sözlük anlamı: yazar]) kavramının ciddi ölçüde şekil değiştirmesi söz konusu. *Auteur*, 'sanat filmi'ni oluşturan anlatı elemanlarını önceden belirlenmiş bir ifadeye yönelik düzene sokan kurgusal bir yaratıcıdır. Bu perspektiften bakıldığında sinema yapısının yüzeyini oluşturan hiç bir elemanın varlığı ve diğer elemanlarla ilişkisi rastgele olamaz; görünen ve duyulan her şey yaratıcının kararı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, film gerçek üretim sürecine dair hiçbir iz taşımaz, zira böyle bir iz (görüntüye giren mikrofonun gerçeklik hissini bozduğu gibi) yapıtı kurmaya niyetlendiği anlamlar dünyasına parazit gibi girerek anlatıyı bozar. Bu tür parazitlere örnek olarak oyuncunun rol yaptığının anlaşılması, zaman-mekansal devamlılığın aksaması, ve sahnenin gerçekçi görünmemesini verebiliriz. Anlatı unsurlarını bilinçli göstergeler olarak okuyan izleyici açısından film yüzeyi tamamen opak, ve anlam/mesaj yüzeyindeki göstergelerin oluşturduğu yapının bir ürünüdür. Bu alımlama çerçevesi içinde uçan daire gibi görünmesi niyetlenen bir 'jant kapağı' kötü bir özel efekt sayılır. Filmin üretim sürecini açık eden görüntülerin kasıtlı yapıldığını düşünüp *Plan 9*'daki uçan daireleri 'ipin ucunda sallanan jant kapakları' olarak okumak da mümkün; fakat Sconce'un anlattığı alımlama biçimi bunun tam tersini tarif ediyor; 'kötü film' meraklısı için film anlatısının yüzeyi ne kadar geçirgen ise sinema deneyimi o derece değerlidir. Sconce'un 'para-sinematik alımlama' olarak tanımladığı bu okuma biçimi bir filmin yerleşmiş sinema kurallarına uymaya çalışırken çuvalayıp üretim sürecini görünür kıldığı anları yakalamaya çalışır - yani bir sahne klasik anlamda yetersizliği ve başarısızlığı oranında değerlidir: "Bu sahneler performanslar oluşturmaktan çok bir 'insanlık gerçeği'ni ortaya koyarlar. İzlerken eğlenmek yerine acı çeken 'ruh eşlerimiz' ile bir sempati ilişkisi kurarız. İzlediklerimiz eğlenmemizi değil 'kötü gerçekleri' görmemizi sağlar" (sf. 386). Bu anlamda, 'kötü film' hayranı açısından film eğlencelik bir kandırmaca değil fakat belirli bir tarih ve sosyal ortam içinde film çekmeye çalışan bir grup insanın

çabalarını anlatan değerli bir dökümandır. Burton'un, filmindeki Ed Wood karakterinin ağzından söylediği "... sinema küçük detaylarla değil 'büyük resim' ile ilgilidir." sözü bu bağlamda oldukça anlamlı; bu 'büyük resim' filmin anlatı sınırlarının dışına çıkıp Wood ve çevresindekilerin hayatlarını kapsayacak derecede geniş. *Bride of the Monster*'da çılgın profesör Vornoff'u değil yaşlılık ve uyuşturucudan perişan olmuş Bela Lugosi'nin zorlukla rol yapmasını izliyoruz; *Glen or Glenda*'da izlediğimiz travesti Ed Wood'un ta kendisi; *Plan 9*'daki eski filmlerden alınıp hikayenin anlamsız yerlerine eklenen Lugosi sahnelerinin uyardığı en etkileyici his Wood'un artık hayatta olmayan bu eski dostuna duyduğu derin sevgi ve özlem..

Ed Wood

Sanki günün birinde kıymetinin anlaşılacağına farkında olan bir Ed Wood karakteri tasarlaması ile Burton'un da 'güzel yalanlar' söylediğini düşünebiliriz. Film boyunca Ed, motivasyonu ve kendine inancını asla yitirmiyor. Açılış sahnesinde iyimser yönetmenin, sahneye koydukları savaş dramı üzerine yazılan olumsuz eleştirileri okuyup sinirleri bozulan oyuncularına moral verdiğini görüyoruz: "Sadece olumsuz yorumları düşünmeyin... bakın iyi şeyler de yazmış: 'asker kostümleri gerçekçiydi,' işte bu olumlu! Üzülmeyin çocuklar, biz bu işi çok iyi yapıyoruz!" Bu girişin ardından, Ed'in *Variety* dergisinde tıbbi bir operasyon ile cinsiyetini değiştiren Cristine Jorgensen'in biyografisini okuması ile hikaye başlıyor. *Lady Wrestlers* (Bayan Güreşçiler), *Teenage Narcotic Users* (Genç Uyuşturucu Kullanıcıları) gibi düşük bütçeli istismar filmleri üretmiş olan George Weiss'in Jorgensen olayını *I Changed my Sex* (Cinsiyetimi Değiştirdim) başlığı ile peyzaz perdeye aktaracağını öğrenen Ed soluğu yapımcının ofisinde alır. Ed, para kazanmaya çalışan her yönetmen gibi bu işe en uygun adamın kendisi olduğunu iddia eder, fakat iddiasını destekleme yöntemi ilginçtir: "Birazdan duyacaklarınızı şimdiye kadar kimseye söylemedim... kadın kıyafetleri giymekten çok hoşlanıyorum..." Weiss:

"Yani, şimdi bu seni filmim için en uygun yönetmen mi yapıyor?" Ed: "Elbette! Böyle bir sır ile yaşayıp, insanların hakkında düşünecekleri şeylere üzülmeyen ne demek olduğunu ben çok iyi bilirim... kız arkadaşım hala kazaklarının neden bollaştığını bilmiyor!" Bu diyalog büyük ihtimalle Burton'un hayal gücünün ürünü; fakat daha sonra adı *Glen or Glenda* olarak belirlenen filmin Ed Wood ile ilgili görünür kıldığı gerçeği çok iyi gösteriyor: bir 'yönetmen' değil fakat kendini sinema perdesinde ifade etmeye çabalayan bir 'travesti.' Travestilik konusunda toplumsal bir mesaj verme kaygısıyla çekilen *Glen or Glenda*'nın Wood filmografisindeki en önemli film olduğunu düşünüyorum. Travesti Glen'in (Ed Wood) hikayesini anlatan bu 'belgesel' Wood'un göstermek istediklerinden kat kat fazlasını gösterip belgeleyen bir yapıttır. Oynadığı eski korku filmlerinin artık

Bir 'yönetmen' değil fakat kendini sinema perdesinde ifade etmeye çabalayan bir 'travesti.'

Glen or Glenda





neredeyse üzerine yapıştırdığı 'deli profesör' kimliği içinde yaşadığımız hayatla ilgili özlü sözler sarfeden Bela Lugosi, bir anlatıcı sesin travestilik ve eşcinselliğin birbirinden ayrılması gerektiğine dair bilimsellik kodlarına süslenmiş tuhaf yorumları, filmin olur olmaz yerlerine eklenmiş erotizm, ve Glen'in zihnindeki çelişkileri temsil eden canavarlar-şeytanlı gerçeküstü sahneler karmaşık bir düzen içinde bir araya gelip Ed Wood gerçeğini anlatan bir sinema yapıtı oluşturdular. Wood, filmi aracılığıyla ifade etmeye niyetlendiği şeyleri 'elinde olmayan sebeplerden dolayı' ifade edemedi fakat daha ilginç bir şey oldu: film kontrolden tamamen çıkıp Wood'un belki kendisinin bile farkında olmadığı şeyleri beyazperdeye yansıttı. Burton da *Glen or Glenda*'yı travesti yönetmenin yarattığı değil 'yaşadığı' bir süreç olarak yorumlamış: Ed'in kız arkadaşı Dolores (Sarah Jessica Parker) Glen'in nişanlısı rolünün kendisine verildiği senaryoyu okuduğunda Ed'in bir travesti olduğunun farkına varır, zira bu hikaye resmen kendi hayatlarını anlatmaktadır. Önce bu durum karşısında dehşete düşer fakat sonra Ed'i anlayışla karşılayıp ona yardım etmeye karar verir; tıpkı *Glen or Glenda*'nın finalinde nişanlısının Glen'in travestiliğini kabul etmesi gibi. Ed, eşcinsel arkadaşı Bunny Breckenridge'den (Bill Murray) filmi için oyuncular değil gerçek travestiler bulmasını ister: "Oyuncu olmamaları önemli değil, ben bu filmin gerçekleri göstermesini istiyorum..." Ed Wood, sevgilisi Dolores ve gerçek travestilerin rol aldığı bu filmde hayatının sonlarına yaklaşmış olan Bela Lugosi de kendisini

oynar: Ed, Bela'nın (Martin Landau) oyunculuğuna ve repliklerine neredeyse hiç müdahale etmez, oynadığı her sahneyi 'mükemmel' kabul edip tekrarlardan kaçınır.

Ed, *Bride of the Monster*'ın yapımı için Warner Bros. stüdyolarına başvurup bütün iyi niyetiyle *Glen or Glenda*'yı yapımcı Feldman'a izletir ve hayatta bir daha herhangi bir stüdyo ile çalışma ihtimali ortadan kalkar. Bu olay üzerine bağımsız bir yapımcı olmak durumunda kalan Ed promosyon kokteylleri düzenleyerek filmi için para toplamaya çalışır. Bu arada Bela perişan bir halde; 40 yıldır kullandığı uyuşturucular ihtiyarlığı ile birleşip onu bir 'zombi' haline getirmiştir, bu yetmezmiş gibi bir de devletten aldığı işsizlik sigortası kesilir. Bir kaç ay önce ölen karısından kalan iki küçük köpeğin her yeri pislettiği darmadağın bir evde parasız pulsuz yaşayan sevgili dostunu bir filmde oynatıp ona para kazandırabilmek için Ed elinden geleni yapar ve Texaslı bir et tüccarından filmi için gereken parayı bulur. Burton'un *Bride of the Monster*'ın maceralı çekim sürecini anlattığı sahnelerden özellikle ikisi buraya kadar bahsettiğim 'kötü gerçekler' meselesi ile doğrudan bir ilişki kuruyor. Ed'in günde 25 kadarını hiç tekrarsız "devirebildiği" çekimlerden birinde İsveçli dev güreşçi Tor Johnson (George Steele) doktor Vornoff'un evcil canavarı Lobo'yu canlandırılmaktadır, ve tek yapması gereken sarsak adımlarla evin içinde yürümektir; Johnson, Vornoff'un oturma odası olarak tasarlanmış set dekorunun kapısından geçerken kapının eşiğine çarpar ve bütün set sallanır. Görüntü

Ed, *Bride of the Monster*'ın yapımı için Warner Bros. stüdyolarına başvurup bütün iyi niyetiyle *Glen or Glenda*'yı yapımcı Feldman'a izletir, ve hayatta bir daha herhangi bir stüdyo ile çalışma ihtimali ortadan kalkar.

yönetmenin bu sahneyi tekrar çekme önerisine Ed'in cevabı şöyle olur: "Hayır!.. Bu gerçek... Zaten büyük ihtimalle Lobo'nun kapılara sığmamak gibi bir sıkıntısı vardır!..." Önemli bulduğum bir başka sahne ise doktor Vornoff'un (Lugosi/Landau) kendisini ormandaki viranesinden alıp eve götürmeye gelen profesör Strausky'yi Howard Shore'un dramatik müziği eşliğinde reddetmesi: "Ev mi? Benim bir evim yok. Lanetli... aşağılanmış... bir hayvan gibi yaşıyorum... Benim evim orman. Fakat dünyaya onun efendisi de olduğumu göstereceğim. Yarattığım insan ırkını mükemmelleştireceğim... Dünyayı ele geçirecek bir atomik süperinsan ırkı..." Filmin bu en etkileyici sahnesinde Burton'un hem kendi kurguladığı Lugosi karakteri hem de *Bride of the Monster*'in gerçek Lugosi'si ile ilgili olarak ifade ettiği şey emektar oyuncunun kesinlikle rol yapmadığıdır. Gerçek Ed Wood bu replikleri Bela'ya çok yakıştığını düşünerek yazarken acaba onun pislik içindeki bir evde hayvan gibi yaşadığını da düşünmüş müydü? Bunu kesin olarak bilemeyiz ama *Bride of the Monster*'in bu sahnesini izleyen herkes Bela'nın trajik hayatını da kapsayan 'büyük resmi' görebilir.

Ed Wood'da son olarak *Plan 9 from Outer Space*'in hikayesini izliyoruz. 12 tane dini film çekmek isteyip sadece bir tanesine paraları yeten kilise üyelerini yapacakları bilim-kurgunun getireceği para ile yüzlerce dini film çekilebileceğine ikna eden Ed, bir filmlik parayı alıp yapıtı için çalışmalara başlar. Bu süreç boyunca, Ed'in daha sonra evleneceği Kathy (Patricia Arquette) ile tanışması, işinden atılan Vampirayı (Lisa Marie) kadrosuna alması, ve artık hayatta olmayan Lugosi'nin dublörü olarak doktor Tom'u keşfetmesini izleriz. Filmin bu son bölümünde olağanüstü performansıyla Oscar kazanan Martin Landau'nun yokluğu gerçekten hissediliyor. *Plan 9*'un eğlenceli hikayesinde Ed Wood'un bir barda Orson Welles (Vincent D'Onofrio) ile karşılaştığı sahneyi önemli buluyorum. Yine büyük ihtimalle Burton'un fantezisi olan bu sahnede Ed, masasında önündeki kağıtlara bir şeyler yazıp pu-

rosunu içen Welles'e kendisini tanıtır ve üzerinde çalıştığını sorar. Welles, Ed'e sorunlarından bahsetmeye başladığında iki yönetmenin de benzer sorunlarla uğraştığını görürüz. Ed, doktor Mason'un yüzünü gizleyerek Lugosi'yi filminde oynuyor gibi göstermeye çalışırken, Welles de çekeceği gerilim filminde (*Touch of Evil*) Charlton Heston'un bir Meksikalıyı nasıl canlandırabileceğini düşünmektedir. İki yönetmen de filmlerine sürekli müdahale eden yapımcılardan şikayetçidir. Ed: "Peki Bay Welles, bütün bu sıkıntılara değer mi?" Welles: "Elbette Ed, hayallerin için savaşmaya her zaman değer, neden başka insanların hayallerine alet olasın ki?" Büyük yönetmenin bu sözleri ile heyecanlanan Ed yapımcılarla kavga edip terkettiği stüdyoya dönüp filmini bitirir. Bardaki karşılaşma sahnesinde Burton'un bedbaht meslekdaşı Wood'u hakettiği yere koyma kaygısı içinde olduğunu düşünüyorum: vizyonunu beyazperdeye yansıtma çabası içinde olan bir yönetmen - iyi veya kötü.

Final sahnesinde Ed'i müstakbel eşi Kathy ile *Plan 9*'ın galasında görürüz. Ed büyük bir heyecanla yapıtını izlerken sinema tarihine geçtiğinin farkındadır: "İşte bu...İnsanlar beni bu filmle hatırlayacaklar..."

Kaynaklar

Sconce, Jeffrey. "Trashing the Academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style," *Screen* 4. 36 (Winter, 1995): 371-93.

Grey, Rudolph. *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* Boston: Faber and Faber, 1994.



Orson Welles ile karşılaşma sahnesinde Burton'un bedbaht meslekdaşı Wood'u hakettiği yere koyma kaygısı içinde olduğunu düşünüyorum: vizyonlarını beyaz perdeye yansıtma çabası içinde olan bir yönetmen - iyi veya kötü.

Martin Landau ve Johnny Depp

farklı bir şeyler görüp
onları yapan adamın
akıllara durgunluk veren hikayesi

İSTİSMAR, H.G. LEWIS VE 2000 MANYAK



Savaş Arslan

"Filmlerimizi
satabilmek için ne
yapabilirdik? Yanıt,
kimsenin cesaret
edemediği özel
efektleri, ne kadar
kaba biçimde
olursa olsun,
sunmakta
yatıyordu..."

Herschell Gordon Lewis istismar sinemasının tanınmış simalarından birisidir. 1960'da Russ Meyer'in filmlerinden esinlenen çıplak kadın filmleri (*nudies*) çekerek başladığı kariyerine 37 filminden sonra 1972'de son noktayı koymuştur. Kısa süren kariyerine rağmen Lewis'in istismar sinemasındaki anlam ve önemi istismarcıların o döneme kadar pek el atmamış oldukları bir alan olan *gore*'a (sözlük anlamı: vücuttaki yaralardan akan kan) daha sonraları ortağı da olan yapımcı Dave Friedman ile birlikte el atmasından geliyordu. Renkli filmlerin korku sinemasına sağladığı açılımı, yani beyazperdede kanı kıpkırmızı gösterme olanağını ilk kez kullanan İngiltere'nin Hammer stüdyosu yapımı filmlerin Amerika'yı istila ettiği dönemde Lewis şöyle düşünmeye başlamıştı: "Başkalarının bütçeleriyle yarışamazdık. Ünlü oyuncularımız da yoktu. O halde filmlerimizi satabilmek için ne yapabilirdik? Yanıt, kimsenin cesaret edemediği özel efektleri, ne kadar kaba biçimde olursa olsun, sunmakta yatıyordu..."

Friedman-Lewis ikilisinin ilk filmi olan *Blood Feast*, dokuz günde 70 bin dolara çevrildi. Film, eski bir Mısır tanrısını diriltmek için yapılacak bir ayinde kullanılmak üzere kadın vücutlarının parçalanmasını içeriyordu. Lewis *Blood Feast*'i çektiğinde yıl 1963'tü ve Jason ve annesinin kamp bölgelerinde, Michael Myers'ın küçük kasaba-

larda ve Freddy'nin düşlerde dehşet salmasına daha yıllar vardı. Yani, Lewis'in attığı elin Hollywood açıkları boy verip uzaması hatırı sayılır bir zaman (15-20 yıl kadar) almıştı.

İstismar deryasında dolaşan Lewis her limanda başka bir adla (Lewis H. Gordon, Sheldon Seymour, Georges Parades, Armand Parys, ve R. L. Smith) ve başka bir görevle (yönetmen, yazar, yapımcı, kameraman, vs.) anılmayı yeğlemiş, üstüne üstlük bir de uzak ülkelerden getirdiğini söylediği bilinmeyen ve egzotik nesnelerin reklamını yapıp onları pazarlamakla uğraşmış. Alıp terkesine filmlerini Chicago'daki evinden yola çıkmış çok zaman ve farklı eyaletlerde filmlerini satmış. Bu işten de iyi para kazanmış, bazen yılda bir milyon dolar kadar. Bu yüzden de bölgesel ve bağımsız film yapımcılarının iftihar listesine girmiş. Bugünlerde ise bir yandan istismar sineması yöresinde efsane olmanın keyfini süren "halk kahramanı" Lewis, diğer yandan da sinemadan emekli olmanın tadını çıkarttığı Florida'da bir reklam ajansını işletiyor.

2000 Manyak'a kadar olan aşağıdaki muhabbet, belirli bölümleri çarpıtılarak ve makaslanarak, John McCarty'nin derlediği *The Sleaze Merchants: Adventures in Exploitation Filmmaking* (St. Martin's Griffin, 1995) namılı kitaptan alınmıştır.

S: Bir üniversitede hocaydınız. İstismar sineması işine buradan nasıl sıçradınız?
HGL: Hocayken tek medeni işin öğretmek olduğunu düşünüyordum. Üzerinizde pek fazla baskının olmadığı ve belirli bir prestije sahip olduğunuz



iyi bir hayat vardı orada. Akademik hayatın toplumda iyi bir markası vardı ancak orada imkansız olan tek şey iyi para kazanmaktı. Bir arkadaşım bana gelip 32 şubesi olan bir marketler zinciri için düzenli olarak reklam malzemeleri üretmeyi önermeden önce kültürümüzün önemli merkezlerinden birisi olmayan Mississippi Üniversitesi'nde gazetecilik, İngilizce ve insani bilimler alanlarında dersler veriyordum. Fikri beğendim ve okulla sözleşmemi yenilemedim. Ancak tam okulu bırakıp bu işe başlayacakken arkadaşım işi bıraktı ve boşta kaldım. Sonra Pennsylvania'da bir radyo istasyonunda her sabah altıdan dokuzaya kadar canlı bir program yapmaya başladım. Burada bir ay çalışıp 68 dolar kazandıktan sonra Wisconsin'de başka bir radyoya geçtim. Bir süre sonra o radyoda yönetici oldum. Bu sırada insanlar televizyon sektörü büyürken niye benim radyo işinde olduğumu sormaya başladılar. Böylece Oklahoma'da bir televizyonda yapımcı oldum. Sonra bir arkadaşım Chicago'daki reklam şirketinde televizyon direktörü olmamı istedi. Burada televizyon için reklam filmleri çeken bir stüdyosu olan Martin Schmidhofer'den bir ortaklık teklifi aldım ve bunu takiben Lewis and Martin Films şirketini kurduk. Başlangıçta yalnızca 16 milimetrelık ekipmanımız vardı ancak devletten ya da büyük reklam şirketlerinden aldığımız bazı işler nedeniyle ve çektiğimiz filmlerin sinemalarda gösterilebilmesi için 35 milimetrelık ekipman aldık ve böylece bir şey başka bir şeyi getirdi.

S: Ekipman etmenini bir yana bırakırsak, film yapmanın asıl sebebi neydi?

HGL: Modern Film Distributors adlı bir şirketi olan Chicagolu dağıtımçı Erwin Jones (Dave Friedman da onun yanında çalışıyordu) eğer projekte çalışan ve içinde bir miktar konuşma ve hareket olan bir film yaparsam onun dağıtımcılığını yapabileceğini söyledi. Böylece Mid-Continent Films adlı bir şirket kurdum ve 1960'da *The Prime Time* adlı bir film yaptım. Bu filmi Gordon Weisenborn adlı bir adam yönetti. Dağıtımçı şirketten başlangıçta gelen iyi işaretlemler üzerine yine 1960'da *Living*

Venus adlı başka bir film yaptım ve bu filmi kendim yönettim. İkinci filmle birlikte o günlerde ne kadar az şey bildiğimin farkına vardım çünkü ilk filminden en az beş kat daha film gibi bir film olan *Living Venus* diğer filmin yarısı kadar bir paraya malolmuştu. Ancak dağıttım şirketimiz battı ve dolayısıyla tek sermayesi çevrilen iki film olan Mid-Continent Films de battı. İşte böylece film işine girmiş oldum. S: Peki ilk filmin ne tür bir şey olacağına nasıl karar verdiniz?

HGL: Bu karar gayet soğuk kanlı bir biçimde Joseph ve Friedman tarafından verildi. Benden içinde bol seks ve aksiyon olan bir gençlik filmi istediler. S: Bu filmleri istismar sineması olarak mı tanımlıyorsunuz?

HGL: Evet. Tamamıyla istismar filmleri olarak ele alınabilirler. Senin de belirttiğin gibi o sıralarda ne video vardı ne de kablolu televizyon ve bu filmleri sinemalarda oynatmak zorundaydık. Diyelim ki, bir sinema salonunuz var. MGM 1959'da *Ben Hur*'u yapmış ve Mid-Continent Films ise *Living Venus*'ü. İkisi de benim filmimi oynat diyor. Fakat, MGM kendi filmi için hasılatın % 70'ini istiyor; Mid-Continent ise yalnızca % 35'ini istiyor ve ayrıca kendi reklam kampanyasını da kendisi yapıyor. Belki bu durumda Mid-Continent'a bir şans tanırırsınız.

S: İstismar filmi tanımınız nedir?

HGL: İstismar filmi oyunculuk ve senaryo öğelerinin reklamı yapılan (*promoted*) öğelerin hakimiyeti altına girdiği hareketli görüntüdür. Bu anlamda, oy-

"İkinci filmle birlikte ne kadar az şey bildiğimin farkına vardım çünkü ilk filminden en az beş kat daha film gibi bir film olan *Living Venus*, diğer filmin yarısı kadar bir paraya malolmuştu."





**"İstismar filmi
oyunculuk ve
senaryo öğelerinin,
reklamı yapılan
(promoted)
öğelerin hakimiyeti
altına girdiği
hareketli
görüntüdür."**

unculuk düzeyinin ortaokul seviyesinde olduğu *Jurassic Park* en büyük istismar filmidir. Bu filmde oyuncular kendi repliklerini sanki tele-süflörden ilk kez görüyormuşçasına okuyorlar. Fakat olay yalnızca bunlardan ibaret değil. Jose Ferrer'in *Cyrano de Bergerac*'ı gibi bir film filmidir. Bu filmde istismara dair hiç bir şey yok. İnsanları yiyen dinazorlar yok. Bu istismardır – bunlar filmin reklamını yapanın eliyle kavrayıp, filmi göstermeleri için salon sahiplerinin ve filme gitmeleri için seyircilerin önünde sallayabileceği öğelerdir.

S: Filmlerinizi seyredenler kimler? Bana bir portrelerini çizebilir misiniz?

HGL: Tipik seyirci Mason-Dixon çizgisinin güneyinde oturur, 25-45 yaşları arasındadır, şehirlerden çok kırsal kesimde yaşar, muhtemelen erkektir, eğitim seviyesi düşüktür ve korkutucu miktarda önyargısı vardır. Yeteri kadar tuhaf bir biçimde, geç James Dean'ın kült figürü gibi öldükten sonra değeri anlaşılan bir tarihi figür olarak addedildiğim bugünlerdeki seyircilerim ise bunların tam tersi. 45 yaşın altındalar. Eğitim seviyeleri yüksek. Ve hiç bir önyargıları yok. Garip değil mi?

S: Neden film işinden çıktınız?

HGL: Dağıtımclarla uğraşmaktan yoruludum. İşin eğlencesi bitti. Hiç bir güvencem yoktu. Bir dağıtımçıya gidip eğer bu filmi oynatırsan, sana bunu da vereceğim diyemiyordum. Universal bunu yapıyor, eğer bu filmi oynatırsan sana *Jurassic Park*'ı da veririm diyor. Bunların yanında başka sorunlar da vardı. Sözgelimi, yapımcı hep sona kalıyordu. Diyelim ki, Joplin, Missouri'deki bir salonda benim filmimin oynatıldığından nasıl haberdar olacaktım. Filmin ne kadar hasılat yaptığını nasıl bilecektim? Bugün zincirler kayıt tutmak zorunda olduklarından bu sorunun önüne geçtiler. Eğer bir salon

zincirinin parçasıysam, otomasyon numara yapmamı olanaksız hale getiriyor. Ben bu isteyken her şey farklıydı. Filmlerimizi oynattığımız salonların çoğu bireylere aitti ve onların verdiği hasılat rakamlarına güvenmek zorundaydınız. Onlar bu rakamları dağıtımclarla veriyorlar ve dağıtımclar da bana iletiyorlardı. Yani yapımcı üçüncü sıradaydı ve gerçek kazancın ne olduğunu Allah biliyordu. Evet, gerçekten dürüst bazı dağıtımclar da vardı.

S: Filmlerinizin haklarını nasıl kaybettiniz?

HGL: Bir araba kiralama işine girdim ve teminat olarak da filmlerimi gösterdim. Ben batınca da banka filmlerime el koyup onları sattı. Doğrusunu söylemek gerekirse çok da önem vermiyordum buna. Zaten gözümde pek de değerleri kalmamıştı, ama insan bazen elindeki kristal kürenin bulutları arasından ileriye göremiyor.

S: Evet, filmleriniz çok, ama çok büyük bir şekilde geri döndüler ve şimdi bazıları onlar üzerinden büyük paralar kazanıyorlar.

HGL: Tapon mallar ölmez. Belki de bu isimle bir bilim-kurgu filmi yapmalıyız.

S: Siz ve filmleriniz küçük çaplı bir fenomen haline geldikten sonra bir film çekmeyi düşündünüz mü?

HGL: Friedman ile *Blood Feast II*'yi çekelim diye konuştuk. Senaryosu bitmiş *Herschell Gordon Lewis' Grim Fairy Tales* adlı bir tasarımı da var. Fakat buna kendi paramı yatırmayacağım. Filmde yönetmen, filmin reklamcısı, yaşlı devlet adamı ya da adı neyse o olacağım, fakat bu sefer işin içinde B.I.P. (Başka İnsanların Parası) olacak. Eski filmler bu kadar iyi iş yaparken neden yeni tekliflerin gelmediğini de anlamış değilim? Ancak bu benim meselem değil.

S: Bu arada fenomen hakkında ne düşünüyorsunuz? Adları 10000 *Maniacs* olan bir rock grubu bile var.

HGL: Hanedan(lık) sürüyor! Davet edilsem bazı etkinliklere katılıyorum ve iyi vakit geçiriyorum. En eğlenceli şey orada oturup 2000 *Maniacs*'ı seyrederken gerçekten de yüreктen yazdığım tema müziğini seyircilerden yarısının bildiğini farketmek. Bazı insanlar benim yıllardır görmediğim malzemelerle (posterler, fotoğraflar,

vs.) yanıma gelip imza istiyorlar. Onları nereden buluyorlar acaba? Bu gerçekten insanın içini ısıtıyor. İnsanlar benim çoktan unuttuğum epizodlardan söz ediyorlar. Niye böyle bir davranışa karşılık vermeyeyim ki?

S: Bunu neye yoruyorsunuz?

HGL: Sanırım o zaman farketdiğimden çok daha öncüyümüşüm. Bir başka şey ise bu ortama tamamiyle saygısızlığı sokmuş olmam olabilir. Ve şu an öyle bir noktadayım ki, burada yeteri kadar güvendeyim ve bu etkinliklerde bir şeyler ya da kendilerini satmak zorunda olan bir çok insanın yapamadığı bir şeyi yapıp tam olarak ne düşündüğümü söyleyebilecek kadar güvendeyim. Hapı yutmuş mallar satmıyorum. Temel Reis'in dediği gibi: "Ne yiyorsam onu yiyorum ve yediğim şey de budur."

S: Bu sizin düsturunuz mu?

HGL: Hayır, çünkü bu herkes için geçerlidir. Benin düsturum? Şu nasıl: "Farklı bir şeyler gördü ve onu yaptı."

2000 Manyak

Lewis 2000 Maniacs adlı filmi 1963'te Florida'da St. Cloud isimli bir kasabada çekmeye başlamış ve 1964'te tamamlamış. Film iç savaş sırasında kuzeyli yankeeler tarafından katledilen iki bin nüfuslu Arkansas'taki Pleasant Valley kasabasının 1965'teki 100. katliam yıldönümü nedeniyle iki gün sürecek şenliklerini hareketli imgeler ve dinamik seslerin uyumlu diliyle aktarıyor! Lewis'in filme dair naklettiği bir anısı ise şöyle: 1963'te St. Cloud'da çekimler sürerken film setinin kurulduğu sokaktaki "Pleasant Valley Centennial 1865-1965" yazısını gören iki kişi arasında şöyle bir konuşmaya şahit olmuşlar: "Pleasant Valley kasabası yüzüncü yıl şenliklerini niye burada yapıyor acaba?" "Asıl benim anlamadığım ise şenliklerin üzerinden bu kadar zaman geçmişken bu afişin hala orada asılı durması!" Lewis bu filmin en favori filmlerinden birisi olduğunu ve 1963'te çektiği *A Taste of Blood*'dan sonra en iyi oyunculuğun olduğu filmi olduğunu belirtiyor.

Film Pleasant Valley kasabasında şenlik hazırlıklarıyla açılır ve Billy (Vincent Santo) ve arkadaşlarının bir kediye asmalarıyla ufaktan aksiyon başlar. Ka-

saba civarındaki yollarda konuşlanan manyaklar yol kapalı tabelaları aracılığıyla ana yoldan geçen normal Amerikan vatandaşlarını kasabaya yönlendirirler. Rastlantı eseri bütün konuklar kuzeylidir ve güney bayraklarıyla süslü kasabada belediye başkanı Earl Buckman'ın (Jeffrey Allen) başlarını çektiği bir manyak güruhu tarafından karşılanırlar. İlk dört konuğu karşılayan Earl konuklar için her şeyin bedava olduğunu ve şenliklerin onlar için yapıldığını söyler. Son iki konuk ise Terry Adams (Connie Mason) ve arabasına aldığı otostopçu tarih öğretmeni Tom White'dır (Thomas Wood). Şenliğin program başkanı Lester (Ben Moore) ve genel idarecisi Rufe'un (Gary Bakeman) gelmesinin ardından Earl şenlikleri resmen başlatır ve akşamki mangal partisine hazırlanmaları için konukları kasabanın oteline yollar.

Otelde kuzeyliler olayların biraz garip geliştiğini farkederek ancak yine de olayları akışına bırakırlar – ne de olsa bir şenliğin şeref konuklarıdır. John Miller (Jerome Eden) Betsy (Linda Cochran) ile yaptığı bir telefon görüşmesini takiben karısı Bee'yi (Shelby Livingstone) belediye başkanıyla görüşmeye çağırıldığı bahanesiyle atlatır. Bee ise misilleme olarak oduncu Harper'ın (Mark Douglas) teklifini kabul eder ve ormana doğru bir gezintiye çıkarlar. Şansına hep taşralı çocuklar düşen Bayan Miller Harper'a ne iş yaptığını sorar. Harper cebinden bir bıçak çıkarır ve bıçağın ne kadar keskin olduğunu göstermek için önce Bee'nin ayasını sonra da baş parmağını keser. Daha sonra belediye binasında ameliyata alınan Bee'nin bir kolu Lester'ın

**"Benim düsturum?
Şu nasıl: Farklı bir
şeyler gördü ve
onu yaptı."**

2000 Maniacs



baltası tarafından vücudundan ayrılır.

Otelde ise durumdan rahatsız olan tarih öğretmeni Tom Terry'ye yüz yıl önce savaş olduğunu anlatır ve bir güney kasabasının şu an kuzeylileri misafir addetmesinin anlamsız olduğundan dem vurur. Atlanta'da tarih kongresine gitmekte olan Tom oraya kendisinden önce varmış olan arkadaşlarını arayarak onlara kasaba hakkında bir şeyler sormak ister fakat telefon kulübesinden yaptığı konuşma karşıda konuştuğu insanın Earl olması sebebiyle bir sonuç doğurmaz. Akşam olur ve Bee cızbız partisinde kızartılmaya başlar. Partide Tom Terry'yi alır ve bir gezintiye çıkarlar. Ormanda bir yazıt görürler: "Nisan 1965'te bir grup asi kuzeyli asker Pleasant Valley köyünü yerle bir edip halkın büyük bölümünü öldürdüler ya da yaraladılar. Bu yazıt hayatlarını kaybeden bu yiğit insanları anmak ve onların hafızalarındaki intikam yeminini anımsatmak için dikilmiştir." Bu arada cızbız partisi biter ve herkes otele döner. Fakat iyice sarhoş olan John at yarışlarına iştirak eder ve John'un elleri ve ayakları farklı yönlerde doğru hareket eden atlara bağlanarak vücudu parçalara ayrılır.

Ertesi gün David (Michael Korb) ve Beverly Wells (Yvonne Gilbert) çifti birbirlerinden ayrılır. Önce David içi çivilerle dolu bir fiçıya tıkararak bir tepeden aşağıya yuvarlanır. Bunun ardından Beverly ise üzerinde devasa bir kaya parçası olan bir iskelenin altına bağlanır. Sonra iskelenin tepesindeki kayayı düşürecek mekanizmayı harekete geçirecek olan hedef tahtasını vurma yarışı başlar. Lester hedefi vurur ve Beverly ezilir. Bu arada ortalıktan kaybolan Tom ve Terry Billy'yi şeker verme vaadiyle kandırarak Terry'nin arabasının yerini öğrenirler ve Güzel Vadi'den kaçarlar.

Durumu bir polis memuruna (Andy Wilson) anlatırlar. Fakat polis memuru böyle bir kasabanın olmadığını, daha doğrusu yüz yıldır olmadığını söyler. Polis memuruyla birlikte kasabayı aramaya giderler ancak kasabayı bıraktıkları yerde bulamazlar. Tom ve Terry Atlanta'ya doğru yola koyulurlar ve arabada Billy'nin kediye astığı ipi unuttuğunu farkederek. Kasaba ahalisini oluşturan manyaklar

ise Tom, Terry ve polisi yolladıktan sonra kendileri de gitmek için hazırlanırlar ve bir yandan da aralarında şenliklerin değerlendirmesi yaparlar. Evet, şenlikler gayetle iyi geçmiştir. Bu şenliklerde araba kullanan Rufus ve Lester bir dahaki şenliklerde uzay gemileri kullanma ümidiyle beyaz perdeden kaybolurlar.

2000 nüfuslu bir güney kasabasının manyaklıkları aslında hiç de nedensiz değildir çünkü ortada bir intikam yemini vardır. Yukarıda anlatmaya çalıştığım insan öldürme sahneleri ise manyakların düzenlediği bir şenlik çerçevesinde ele alınırsa eğer normalleşir. Nereden geldiğini bilmediğimiz bu manyaklar güruhunun kanlı oyunları biz normaller için iç gıcıklayıcı olabilmektedir ancak bu oyunların normallerin oyunlarını ufak değişiklikler dışında ana hatlarıyla taklit ettiklerini de unutmamak gerekmektedir. Manyakların oyununu kabullenip kabullenmemek ise biz normallerin seçimine kalmıştır.

Peki bu filmin istismarın sularında yüzmesi nasıl açıklanabilir? Filmini "Kan arzusuyla kendinden geçen bir kasaba dolusu deli," diye lanse eden Lewis'in de belirttiği gibi 2000 *Manyak* ve Lewis'in diğer filmleri seyircileri abartılı bir tanıtım yoluyla tavlama çalışmalarıdır. Ancak "tapon mal" ticareti yaptıkları söylenen istismarcıların bu davranışları filmlerine dair sonuçlar çıkartmamıza yolaçar mı? Hayır! Evet, 2000 *Manyak*'ta öldürülenlerden bazılarının plastik mankenler oldukları gayet açık bir biçimde belli oluyor. Fakat bunun filmin zayıflığı olarak ele alınması olanaklı mıdır? Böyle bir olanaklıktan bence ancak sinemanın realist yanılmasını kabullenerek sözaçabiliriz. Bu durumdaysa bir biçimde filmle gerçeklik arasında bir ilişki kurarak, belki de filmin gerçek gibi görünmesini olumlayan bir koinuma doğru kayabiliriz. Fakat bir filmde ya da bir anlatıda saçmalığın da yeri yok mudur? İstismar filmlerinde ucuz malzeme kullanılması filmin de ucuz olarak değerlendirilmesine yol açar mı?

İstismar filmlerinin 1950'lerde Hollywood'un B-filmlerinin televizyonun rekabetine karşı koyamamasının

Filmini "kan arzusuyla kendinden geçen bir kasaba dolusu deli" diye lanse eden Lewis'in de belirttiği gibi 2000 *Manyak* ve Lewis'in diğer filmleri seyircileri abartılı bir tanıtım yoluyla tavlama çalışmalarıdır.

ardından yok olması ve bunu takiben sinemaların gösterecek film bulamaması sebebiyle oluşan talebe bağılı olarak ortaya çıktığı söylenir. İstismar sinemasını Hollywood stüdyo sisteminin bir parçası olan B-filmlerden ayıran istismarcıların bağımsız ve bölgesel nitelikleridir. Bağımsız sinema deryasındaki adaların fakirliği sebebiyle bu adalara düşen Robinsonlar adada ne bulurlarsa kullanmak zorunda kalırlar. Elde olan, malzemedir, Hollywood'da olan değil. Bu sebeple plastik mankenler insan yerine ya da porselen tabaklar UFO yerine kullanılabilirler. Önemli olan filmin çekilmesi, filmi çekerken eğlenmek ve filminden para kazanmaktır.

Bu yüzden ucuz malzeme kullanan istismar sinemacılarının filmlerinde, görmeye alışık olmadığımız bir çok şeyle karşılaşırız. Onlar filmlerinde bize dünyadaki en güzel kadınlarını, en vahşi hayvanlarını ya da en garip yaratıkları gösterdiklerini iddia ederler. Önemli ve çekici olan görünmeyeni göstermektir ve istismar sinemacıları da seyircilerine daima bunu yaptıklarını söylerler. Seyirci ise muhtemelen ne görmek istiyorsa onu görür çünkü bir tabaktan bir uzay gemisi çıkartacak muhayyile seyirci dedir ve eğer seyirci filmi seyretmeye başladıktan sonra benim gibi oyun oynamayı kabul etmek ya da etmemek arasındaki seçimini yapıyor ve oyun oynadığına kanaat getiriyorsa bir tabaktan uzay gemisi değil bir sinekten godzilla yağı bile çıkartabilir! Haydi hayırlısı...



"Çocuk Porno" Yıldızı Traci Lords Beyaz Perdelerimizdeydi

Ülkemizde gösterime giren *Blade* filminde bir zamanların porno yıldızlarından Traci Lords'u küçük bir rolde görmek tam bir sürpriz oldu. Film, Lords'un canlandırdığı genç kadının genç bir erkeği bir et deposundan geçerek girilen bir diskoya götürmesiyle başlıyor. Diskoda tavandaki duş musluklarından oluk oluk kan akmaya başlıyor ve herkes tepeden tırnağa kanla sıırılsıklam ıslanarak vampire dönüşüyor. Tam bu anda *Blade* boy gösteriyor ve vampirlerin kanını dökmeye girişiyor. Lords'un canlandırdığı kadın vampir de onun gazabından kurtulamıyor.

Lords, 1980'li yılların ilk yarısında Amerikan porno sinemasının en gözde yıldızlarındandı. Derken 1986'da Lords'un 18 yaşına yeni girdiği açıklanmış ve dolayısıyla o döneme kadar çektiği ve çoğu doğrudan video piyasasına sürülen 80'den fazla pornoda oynarken reşit olmadığı ortaya çıkmıştı. Bekleneceği üzere bütün bu filmler derhal 'çocuk pornosu' olarak kabul edilip yasaklanmıştı. Lords, bundan sonra tek bir porno daha çekmiş ("18 yaş" açıklamasının bu filmin promosyonu için ortaya atılmış bir balon olduğu da iddia edilir) ve pornoyu bırakarak oyunculuk dersleri alıp 'normal' filmlere talip olmuştu. Ama yalnızca John Waters gibi bazı sıradışı yönetmenlerin birkaç filmi dışında yalnızca son derece düşük bütçeli filmlerinde rol bulabilmişti. Bu yüzden, sinemada üretim ve dağıtımın oligapolleştiği günümüzde dünya çapında dağıtılan bir filmde onun adını görmek şaşırtıcı oldu.



HOLLYWOOD ELEKTRİKLİ TESTERE FAHİŞELERİ'NE GİDEN YOL

Fred Olen Ray - 1



Julian Grainger
(çev: Orhun Yakın)

Amerikalı film yapımcısı Fred Olen Ray bir çok sinemaseverin ancak rüyasında görebileceği bir şeyi gerçekleştirdi: o çok başarılı bir yönetmen ve yapımcı. Florida da yetişen Ray, ilk gençlik yıllarında yerel film yapımları ile ilgili *The American Independent* (Bağımsız Amerikan) isimli bir fanzinde yazmaya başladı. Ray halen Florida eyaletindeki film endüstrisiyle ilgili çok geniş bilgiye sahip ve 60'lı ve 70'li yılların bazı yönetmenlerinin erken dönem filmlerini, örneğin Bob Clark'dan *Sherlock Holmes: Murder by Decree* (Sherlock Holmes: Öldürme Emri) ya da William Greffe'den *The Death Curse of Tartu*'yu (Tartu'nun Ölüm Laneti) arşivlemişti.

Ray, ne yapıp edip Peter Cushing ve John Carradine'in oynadığı Shock Waves'in çekimlerine dahil oldu ve yapım asistanı, yapım fotoğrafçısı asistanı, dublörük yaptı ve bazı özel efektlerin yapımında çalıştı ve böylece sinema virüsünü kaptı.

Florida'da çekilen *Shock Waves* (Şok Dalgaları) adlı filmin setine uğrayana değin Ray ilk gençlik yıllarında bir çok 8mm'lik film, örneğin *The Devil God* (Şeytan Tanrı), çekmişti. Ken Wiederhorn'un yönettiği sular altındaki mezarlarından kalkan Nazi askerlerini anlatan müthiş film *Shock Waves*'de türün efsane oyuncularından John Carradine ve Peter Cushing rol almaktaydı. Ray ne yapıp edip filmin çekimlerine dahil oldu ve yapım asistanı, yapım fotoğrafçısı asistanlığı, dublörük ve bazı özel efektlerin yapımı gibi işlerde çalıştı. Bu filmin setinde sinema virüsünü kapamayan Ray kendi filmlerini çekmeye soyundu ve 1977 tarihli *The Brain Leeches*'i (Beyin Sülükleri) çekti. Hayranlarının bitip tükenmek bilmeyen ısrarlarına karşın Ray filmi gösterime sokmayı bugüne kadar çok berbat ve unutulması gereken bir film olduğu gerekçesi ile reddetmiştir.

Bu düzeyde film yapımı tam anlamıyla bir meslek olmaktan çok bir hobi niteliği taşıdığından Ray Florida'nın Orlando şehrinde bir yerel televizyon kanalında film yapımının temel kurallarını öğrenmeye başladı. Bu tür küçük kuruluşlarda çalışan kişilerin sık sık başına geldiği gibi Ray hemen hemen her türlü işte (kamera asistanlığı, ışıkçılık, ses kaydı ya da film negatiflerinin laboratuvar işlemleri gibi) çalışma ve deneyim kazanma imkanı buldu.

Ertesi yıl (1978) Ray yeni bir film çekmeye karar verdi ve *The Alien Dead* (Yabancı Ölüm) isimle çok ucuza bir bilim-kurgu kotardı. Film 15.000 dolar gibi inanılmaz düşük bir fiyata çıkmıştı. Ray bu paranın üçte birini bir New York dağıtım şirketinin yönetici kademesinden emekli olmuş birinden buldu. Aynı kişi başka bir arkadaşını diğer üçte bir için ikna edince Ray paranın kalan kısmını yerel bir bankaya motosikletini teminat olarak gösterip borç olarak buldu. Video filmleri Britanya'da henüz emeklilik dönemindeyken klüplerden edinilebilen bu gerçekten kötü çalışma iki yönden bizce ilgiye değer: bunlardan ilki filmin başrolünde Ray'in bir televizyon özel programı olan *Golden Age Olympics*'de (Altın Çağ Olimpiyatları) kameranlık yaparken tanıştığı bir zamanların Flash Gordon (Baytekin) aktörü Buster Crabbe'nin olmasıdır. Bunun başlıca nedeni de Ray'in çektiği bir filmi pazarlayabilmenin en önemli koşulunun dağıtımçıların tanıma şanslarının yüksek olduğu bir 'isim' oyuncuyu yapıma dahil etmek olduğunun farkında olmasıydı. İkinci

neden ise filmin Ray'in daha önce çekimi yarıda kalmış *It Fell from the Sky* (Gökten Gelen) filminden sahneler içeriyor olmasıdır. Ray yaptığı işin maliyetine son derece önem veren bir yapımcı olarak tanınma yolundaydı. Başka bir deyişle elindeki bütçeyi en verimli bir biçimde harcıyor ve elde olan her türden malzemeyi suyunu çıkarırcasına kullanıyordu. Ray'in bu tavrını en iyi yansıtan hikayelerden biri de eski bir John Ford oyuncusu olan John Carradine'la ilgilidir. Ray video için çektiği bir filme bazı ekler yapmak istiyordu ve aktörün menajeri ile temasa geçti. Carradine artık iyice yaşlanmıştı ve rolünü ancak kameranın hemen yanında duran bir ekip elemanının tutarak gösterdiği kartlardan okuyarak oynayabiliyordu. Çekim günü Carradine belirlenen saatte kamera karşısına geçti ve Ray'in tahmin ettiğinden çok daha kısa sürede rolünü oynayıp bitirdi. Ray eline geçen fırsatları harcamamakta ne kadar usta olduğunu bir kez daha gösterdi ve zaten tam gün parası ödediği Carradine'ı daha önce yarısını çektiği *Star Slammer* (Yıldız Yokedicici) filminde küçük bir rolde kullanmaya karar verdi. Ama çekimler bittiğinde halen kullanılacak zaman kaldığını gören Ray hemen oracıkta döktürdüğü bir korku filmi hikayesine uyacak bazı diyalogları değişik kostümler giydirdiği Carradine'a değişik aktörler karşısında okuttu ve filme çekti. Bu malzemeyi Ray daha sonra en az dört değişik filminin içine kattı; bu filmlerin bazıları Carradine öldükten yıllar sonra piyasaya sürülmüştü. Ray aynı numarayı daha sonra 60'lı yılların tanınmış oyuncularından Cameron Mitchell'la da tekrarlayacaktı.

Ray 1981'de Florida'yı terkedip Los Angeles'a yerleşti ve kısa sürede kendisine *Friday the 13th, Part III, The Beastmaster* (İblislerin Efendisi) gibi filmlerde hatta *Happy Days* (Mutlu günler) benzeri televizyon dizilerinde özel makyaj uzmanı ya da set düzenleyicisi gibi işler buldu. 1982'de Ray *Scalps* (Kafaderileri) filmini çekti. Film artık iyiden iyiye aşına olduğumuz cinsten bir grup yeni yetme arkeoloji öğrencisinin yolculukları sırasında çok eski bir yerli mezarlığının sükunetini

bozmaları ve orada bulunan kadim bir Kızılderili savaşçının ruhunun öfkelerini üzerlerine çekmelerini anlatmaktaydı. Gençlerden çoğunun filmin sonunu getiremediklerini söylemek gereksiz tabii. Filmi o dönemin diğer kıyım filmlerinden ayırmak pek olası değil ama içerdiği olabildiğince gerçekçi kafa derisi yüzme ve başka bazı kanlı sahnelerde kullanılan özel efektlerin de hakkını vermek gerekiyor. Ray her zamanki yaklaşımı ile yine çocukluğunun film kahramanlarından bazılarını filme dahil etmişti. Bunlardan Kirk Alyn, 40'lı yılların macera filmlerinin aranan yıldızlarından olup Republic'in çektiği *Radar Patrol vs. Spy King* (Radar Devriyesi Casuslar Kralına Karşı) gibi dizilerde rol almıştı. Ama Ray'in esas başarısı Tod Browning'in 1935'te çekmiş olduğu korku filmi *Mark of the Vampire*'da (Vampir'in İşareti) Bela Lugosi'nin egzotik aşığı rolündeki Carroll Borland'ı (bkz: *Geceyarısı Sineması* no. 3 arka kapak) filme dahil etmesiydi. Borland *Mark of the Vampire*'dan beri film çekmemişti ama Ray haklı olarak bir çok film meraklısının sadece onu görmek için salonlara geleceğini tahmin etmişti.

Ray düşük bir bütçe ile kotardığı oldukça cıvık bir bilim-kurgu filmi olan *Biohazard* (Biyolojik Tehlike) için Borland'la tekrar anlaştı. Ama geleceğini umduğu paranın bir kısmı eline geçmeyince Ray o dönemde sıkça yaptığı gibi filmin çekimini durdurdu. Genel olarak Ray elindeki senaryoyu parası bitene kadar çeker sonra da filme para yatıracağını umduğu yapımcıları ikna edebilmek için onlara çekmiş olduğu kısmı izlettirirdi. *Biohazard* üç farklı çekimin bir araya getirilmesiyle

Carradine, kısa sürede rolünü oynayıp görevini bitirince Ray, tam gün ücreti ödemiş olduğu oyuncuya değişik kostümler içinde çeşitli diyaloglar okuttu, sonra bu malzemeyi en az dört filmde kullandı; bunların bazıları Carradine öldükten sonra piyasaya sürülmüştür.

The Tomb için çekilen fakat *Beverly Hills Vamp*'da kullanılan bir sahneden



ortaya çıktı ve Ray çekimlerin ortasında 1950'lerin maço yıldızlarından Aldo Ray'i (soyadı benzerliği bir rastlantıdan ibaret) birkaç günlüğüne kiralayabileceğini görünce senaryoyu yeniden yazmaya karar verdi. Aldo ile başrolü paylaşma şerefi ise 1968'de Filipinlerde çekilen uçuk bir korku filmi olan *Mad Doctor of Blood Island*'ın (Çılgın Doktor'un Kanlı Adası) yıldızı Angelique Pettyjohn'dı.

Ne kadar az olursa olsun, bütçesini olabildiğince düşük tutan ve elinde olandan fazlasını harcamaya asla yanaşmayan Ray'in filmlerinin mutlaka kâr edeceği ortadaydı. Üstelik bunu sağlarken beyaz perdeye bazı kaliteli prodüksiyon değerlerini de yansıtmayı beceriyordu. Son derece makul bir insan olan Ray pahalı limuzinler ve benzeri hava atma araçlarıyla hiçbir zaman ilgilenmedi. Çektiği filmlerin ne kadar(az)'a mal ettiğini duyan yapımcı ve dağıtımclar artık Ray'in kapısını aşındırmaya başlamışlardı. Ray için dünyada bundan daha zevkli bir iş olamazdı; sadece film çekmekle kalmıyor aynı zamanda çocukluğunun film kahramanları ile de birlikte çalışma olanağı buluyordu.

Ray, 1985'de günümüz Los Angeles'inde fink atan reenkarnasyon kurbanı Mısırlı bir vampir-tarıncının çeşitli aktivitelerini anlatan *The Tomb*'u (Gömüt) çekti. Başrolde gerçekten nefis bir parça olan ve aralarında eşsiz *Cafe Flesh*'in (Kafe Et) de bulunduğu bir takım yetişkinlere yönelik filmlerde de Pia Snow takma ismiyle oynamış olan Michelle Bauer vardı. Bauer bu filmle öylesine bir başarı sağladı ki 80'lerin sonunda bir *çığlık kraliçesi* oldu ve Ray'in diğer bir çok filminde de rol aldı. Filmin bir diğer görülesi yıldızı da en göz alıcı iki özelliğini oynadığı her filmde öncekinden daha dar bir kostümün içine sıkıştırmayı başaran Alman aksiyon filmlerinin oyuncularından Sybil Danning'di. Aynı filmde bu oyuncuların dışında Ray'in elinin altında John Carradine ve Cameron Mitchell gibi film ve video manyaklarını zevkten uçuracak bir erotizm ve dehşet karışımını sunabilecek nitelikte bir ikili de bulunmaktaydı. 1980'li yılların ortası ve sonlarını belirleyen öge video olmuştur. Bu yeni format

sinema filmleri için yeni ve çok geniş bir pazar yarattı, öyle ki artık bir filmin para kazanabilmesi için sinema salonlarına girmesi şart değildi. *The Tomb* 1985'de tanesi 79.95 dolardan 40.000 civarında kopya sattı. Filmin maliyetinin 135.000 dolar olduğu düşünülürse yapımcı ve dağıtımcların mutluluklarının nedeni daha kolay anlaşılabilir. Ray artık tam gaz film üretmeye başlamıştı. 1986'da piyasaya 2 yıl kadar önce *Biohazard*'ı çekerken arada çekimlerini bitirdiği *Star Slammer*'ı (Yıldız Yokedici) sürdürdü. Ayrıca yine aynı yıl 1972 tarihli geri kalmış yörelerde geçen dramatik bir oyunun bütün yayın haklarını yok pahasına kapatıp *Death Farm* (Ölüm Çiftliği) adıyla sadece video pazarı için filme çekti. Film pek iş yapmayınca Ray dikkatli bir şekilde bütün filmi tekrar gözden geçirdi ve filmdeki karakterlerden birinin, bir vaiz, diğer oyuncularla hiçbir sahnede bir araya gelmediğini farkına vardı. Ray her zamanki pratik yaklaşımı ile bu karakteri filmden tümüyle çıkardı ve aynı sahneleri güvenilir oyuncu John Carradine ile yukarıda anlattığımız gibi yeniden çekti, adını *Demented Death Massacre.... The Movie* (Çılgınlar Çiftliği Katliamı) olarak değiştirdi ve ortaya çıkardığı filmi Lloyd Kaufman'a ait olan Troma Films şirketine hızlı bir biçimde pazarladı.

Ray'in asıl büyük başarısı 1986'da o zamana kadar eline geçen en büyük bütçeyle, 1.000.000 dolar, ile gerçekleştirdiği *Armed Response* (Silahlı Tepki) ile geldi. Filmin yıldızları, rahmetli John'ın oğlu ve *Kung-Fu* dizisinin baş aktörü David Carradine ile Leone'nin spagetti westernleri ve Alan Ladd'in ünlü western'i *Shane*'nin aktörü Lee Van Cleef'di. Ray'in ayrıca bu filmde yardımcı roller için birbirinden ilginç oyuncular kullanma olanağı bulmuştu: Wes Craven'nın *The Hills Have Eyes* (Tepelerin Gözleri, 1976) filminden Michael Berryman; Roger Corman'nın sayısız filmlerinden biri olan *A Bucket of Blood*'da (Bir Kova Kan, 1979) oynamış olan Dick Miller ve Schwarzenegger'in *Conan the Barbarian* (Barbar Conan) filmlerinin Japon aktörü Mako bu isimlerden bazılarıdır.

Ray artık korku filmlerinden çok

Bütçesini olabildiğince düşük tutan Ray'in filmlerinin kâr edeceği ortadaydı. 1980'lerin ortasından itibaren video, filmler için yeni ve geniş bir pazar yarattı, artık bir filmin para kazanabilmesi için sinema salonlarına girmesi şart değildi. Ray, artık tam gaz film üretmeye başlayacaktı.

aksiyon yönetmeni olarak ün kazanmaya başlamıştı ve bu fırsatı iyi kullanarak birbiri ardına bu tür filmler çekmeye başladı. Ray bu filmlerden *Commando Squad*'ı (Komando Takımı, 1987) pek tutmaz ama ben çok beğeniyorum. Film kısaca tebdil gezen iki polis memurunun bir uyuşturucu tüccarının peşindeki maceralarını anlatmakta. Başrol oyuncularının oldukça donuk kalmaları gerçeği bir yana, Ray'in büyük karakter oyuncularına rol verme yeteneği meyvesini verdi. Filmde 60'lı yılların motosiklet filmlerinin tanınmış isimlerinden William Smith, Roger Corman'ın *Little Shop of Horrors* (Küçük Korku Dükkanı, 1960) filminde rol almış ve *Island of the Doomed* (Lanetliler Adası, 1966) adlı filmi yönetmiş olan aktör/yönetmen Mel Welles ve Link adlı bir karakter rolünde Al Adamson'ın 1969 yapımı, adının içeriğini çok iyi yansıttığı filmi *Sadists Sadists*'de aynı adlı bir karakteri canlandırmış olan Russ Tamblyn gibi oyuncular vardı. Bu oyuncuların başka Ray'in elinde Jack Hill'in *Spider Baby* (Örümcek Yavru, 1964) ve *Bird Cage* (Kuş Kafesi, 1972) filmlerinin vazgeçilmez kötü adam karakteri Sid Haig ve iki filmlik *Count Yorga* (Kont Yorga) vampir serinde başrol oynamış olan Robert Quarry vardı. Bu oyuncular 10 yıl boyunca Ray'in yaptığı hemen her filmde şu ya da bu şekilde yer aldılar. *Commando Squad*'ın videosu en azından bu tecrübeli oyuncuların, Michael Sonye'nin zekice yazılmış senaryosu eşliğinde, nasıl döktürdüklerini seyretmek için bile alınmalı bence.

Commando Squad, Ray'in en çok işbirliği yaptığı kişilerden olan Gary Graver tarafından çekilmişti. Esas olarak bir görüntü yönetmeni olan yönetmen, oyuncu, kurgucu ve prodüksiyon amiri olarak da çalışmıştır. "Robert McCallum" takma adı altında çok sayıda porno çekmiş ve Orson Welles'in meslek yaşamının son 15 yılındaki filmlerin çoğunu yönetmiştir. Graver, *Commando Squad*'dan bu yana Ray'in filmlerinin yüzde 8'ini çekmiştir. Graver'ı işbaşında gördüm; çabuk ve verimli çekim yapıyor - ki bunlar Ray'in açıkça değer verdiği özellikler.

1987'de çekilen bol kanlı bilim-kurgu *Deep Space*'de (Derin Uzay) Wal-

king Tall (Gururla Yürüyenler) adlı aksiyon serisinde rol almış Bo Svenson, Russ Meyer'in standart oyuncularından Charles Napier ve 60'lı yılların televizyon dizilerinden *Batman*'de *Catwoman*'ı (Kedi Kadın) oynamış olan Julie Newman rol almaktaydı.

Cyclone'da (Kasırga, 1987) hükümetin dizaynını üstlendiği özel yapım bir motosiklet anlatılıyordu ama ne yazık ki Ray'in elinde filmi kurtaracak kadar bir bütçe yoktu. Ama yine de iki oyuncunun varlığı ile film seyredilebilir hale geliyordu: daha sonra Tim Burton'ın *Ed Wood*'u ile Oscar kazanacak olan Martin Landau ve Hammer Film'in *Dr. Jekyll and Sister Hyde*'de (Dr. Jekyll ve Kızkardeşi Hyde) oynamış olan James Bond kızlarından Martine Beswick.

Eğer Ray'in oynattığı oyuncular çektiği filmlerde tek dişe dokunur öge olarak görünüyorsa, bu bir noktaya kadar doğru bir gözlemdir. Ray ender olarak çok heyecan verici ve göz kamaştırıcı bir film yapmak için gerekli bütçeye sahip olabilmıştır. Bu yüzden de filmlerini seyirciye hoşça vakit geçirtcek performansla sahip tanıdık yüzlerle doldurma yoluna gitmiştir. Ray'in bu özelliğini küçümsemek gerektiğini düşünüyorum. Örneğin, 1988'in ortalarında Ray sırf Teagan Clive adlı bir kadın vücut geliştiricisi ile işi bağlayabildiği için 'ormanda-bircanavar-fink-atıyor' cinsinden *The Huntress* (Dişi Avcı) adında bir film çekmeye soyunmuştu. Dağıtımcılara filmi gösterdiğinde adamlar Ray'e içinde tanınmış bir yüz yer almadıkça filmi alamayacaklarını bildirdiler. Keşke elinde şöyle bir televizyon dizisinde filan oynamış biri olsaydı... Yenilgiyi kabullenmek gibi bir alışkanlığı olmayan Ray *Airwolf* (Gökler Kurdu) adlı televizyon dizisinin başrol oyuncularından Jan Michael Vincent'ı razı ederek filme adını veren karakterin uzayda dolaşan bir hapisane gemisinden nasıl kurtulduğunu anlatan bir giriş bölümü çekti. Sonuçta Ray'in *Alienator* olarak yeniden isimlendirdiği film, hem ilk istediği fiyattan 100,000 dolar daha fazlasına satıldı hem de orijinal çekim masrafından da 100,000 dolar daha fazla para getirdi. Görülen o ki, aynı aktörlerin Ray ile film üstüne film yapmalarının en temel nedeni

Ray ender olarak çok heyecan verici ve göz kamaştırıcı bir film yapmak için gerekli bütçeye sahip olabilmıştır. Bu yüzden de filmlerini seyirciye hoşça vakit geçirtcek performansla sahip tanıdık yüzlerle doldurma yoluna gitmiştir.



Gunnar Hansen
Hollywood Chainsaw Hookers'da

onun çok iyi bir insan olması ve film setlerinin son derece rahat ve huzurlu ortamlar olmasıdır. Niye birkaç günlük kolay ve eğlenceli bir iş karşılığında biraz da nakit kazanmayı reddetsinler ki?

Ray artık elindeki parayı daha iyi kontrol etmek ve sonuçta daha çok para kazanabilmek için kendi yapım şirketi olması gerektiğini anlamıştı ve bu fikrini uygulamaya koyarak American Independent Productions'ı kurdu. Şirket dar bütçeli, 3-5 günde kotarılan filmleri finanse etmeye başladı. Bunlar arasında 1987 yapımı, Ray'in değişmez oyuncularından Sybil Danning, Russ Tamblyn, Robert Quarry, Michael Bauer ve o dönemde Ray'in karısı olan baştan çıkarıcı, felaket bir güzelliğe sahip, heykel vücutlu Dawn Wildsmith'in rol aldıkları *Phantom Empire*'i (Hayaletler İmparatorluğu) sayabiliriz. Bu filmdeki ikinci erkek oyuncu Stuart Gordon'ın iki uçuk korku filmini, *Re-Animator* (Diriltici, 1985) ve *From Beyond* (Öte Taraftan, 1986), yeni bitirmiş olan Jeffrey Combs'du. Bir başka kayda

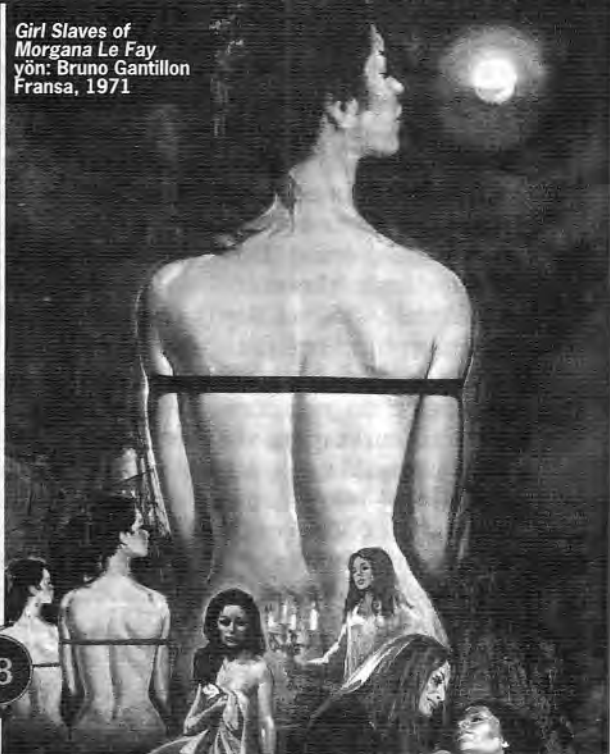
değer olay da Fred Wilcox'un 1956 yapımı klasik bilim-kurgu filmi *Forbidden Planet*'da (Yasaklanmış Gezegen) rol almış olan Robot Robby tekrar bu filmle ortaya çıkmış olmasaydı.

Şirketin bir başka ürünü de Fred'in belki de en çok tanınan saçma ama seyri son derece keyifli filmi *Hollywood Chainsaw Hookers*'dir (Elektrikli Testereleli Hollywood Orosuları, 1987). Bu film 1940'lardaki meslektaşlarını andıran bir özel dedektifin günümüz Los Angeles'ında elektrikli testereye tapan gizli bir mezhebi ortaya çıkarmasını anlatmakta. Sadece beş günde ve 50.000 dolar gibi bir paraya çıkan film, kadın oyuncusu Linae Quigley'e yıldızlık yolunu açtı. Filme gelen seyircilerin büyük çoğunluğu Tobe Hooper'ın kötü-ünlü filmi *The Texas Chainsaw Massacre*'daki (Teksas Elektrikli Testere Cinayetleri, 1974) Leatherface (Deri Surat) rolünden beri ilk defa beyaz perdede gözükecek olan Gunnar Hansen'ı görmeye gel-mişlerdi. Fred, bunun böyle olacağını biliyordu ve filme de bu yüzden bu adı vermişti.

pagan video



Hellish Love
yön: Chusei Sone
Japonya, 1972
widescreen



Girl Slaves of Morgana Le Fay
yön: Bruno Gantillon
Fransa, 1971

18

"Turhan Bey'i takdim ederiz"

Nezih Erdoğan



I Bu incelemenin başlığı, 1945'li yılların gözde sinema dergisi *Prenseler*'deki bir tanıtım yazısından alındı. Yazan, "merhum Cevdet Erdem'den naklen Perin". Aslında, Turhan Bey o yıllarda çoktan Türkiye'deki bütün sinema dergilerinde boy göstermeye başlamıştı. Okuyuculardan sık sık Turhan Bey'e ilişkin sorular geliyor, onunla ilgili haberler mümkün olduğunca bir sansasyon havasında veriliyordu. Bey'in adına ilk kez Atilla Dorsay'ın televizyonda gösterilecek bir filmi tanıttığı yazısında rastladım. Daha sonra İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yayımlanmış sinema dergilerini karıştırmaya başladığımda şimdi unuttuğumuz bu sinema oyuncusuna, o vakitler bir nevi "Hollywood'daki adamımız" gözüyle bakıldığını gördüm. Herkesin günün birinde Türkiye'ye dönmesini beklediği Hollywood'daki tek Türk film yıldızı. Turhan Bey "vatanına sadık kalmış harb bitince derhal Türkiye'ye dönerek burada sinema sanayiini kurmak istediğini söylemişti" "Bizi sevindirecek bundan iyi haber olur mu"ydı?, "Turhan Bey'le iftihar etmek her Türk'ün hakkı"ydı (1). Uzatmalı nişanlısı Lana Turner ise adeta müstakbel milli gelinimizdi. "Turhan Bey Türkiye'ye Geliyor!" başlıklı bir haberde eğer Bey Türkiye'ye dönerse Lana Turner'ın ne yapacağı sorusuna karşılık "Ne olacak, Lana Turner de pılı pırtıyı toplayıp Turhan'ın peşinden gelir. Burada evlenirler" deniyordu (2). Memduh Ün, sinemaya oyuncu olarak adım attığında, ona Turhan Bey'den mülhem Turhan Ün adını vermişlerdi.

İkinci Dünya Savaşı diğer bir çok üçüncü dünya ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de Amerikan yüzyılını başlattı. Bu bakımdan, ünlü Missouri gemisinin Büyükelçi Münir Ertegün'ün cenazesini bir jest olarak ülkemize getirdiği 1946 yılı bir dönüm noktası olarak kabul edilir (3). Savaşı Soğuk Savaş yılları izler. Kuzeyden gelen Komünist tehdide karşı Türkiye vazgeçilmesi imkansız bir tampon bölge oluşturuyor, stratejik konumundan dolayı ABD ve İngiltere'den destek görüyordu.

Turhan "Bey,, le mülâkat

Turhan Bey diyor ki:
"Türk olduğum halde Türkçe bilmediğimden âdeta utaniyorum.,,

Fakat muhakkak İstanbula gelerek
burada film çevirecek

Casuslar Kralı Kim Philby anılarında Sovyetlerin ve kapitalist ülkelerin karşılıklı çabalarıyla bu paranoid atmosferi nasıl yarattıklarını çok iyi yansıtır (4). Araya giren savaşlarla (Birinci Dünya Savaşı, Çanakkale Harbi, Kurtuluş Savaşı, vb.) Avrupa'nın Batı'yı temsil gücü bir hayli sarsılmıştı, ancak, Türkiye, ABD'nin neden olduğu bir hayal kırıklığı yaşamamıştı. Muasır medeniyetler seviyesine ulaşma gayretlerinde henüz pürüzsüz (ve belki biraz da egzotik) bir öteki'miz vardı artık. *Prenseler* dergisinin muhabiri Amerika'dan bildiriyor: "Akşam Amerika'nın hafif içkilerinden (*soft drinks*)



Susanna Foster, Turhan Bey, ve Boris Karloff *The Climax'te*

**Turhan Bey,
Hollywood'un işini
Türkiye'de
kolaylaştıran
katalizatör bir figür
olarak ortaya
çıkıyor.**

sayılan meşhur "Coca Cola"dan içtim. Herşeyi kısaltıp kolaylaştırmaya meyilli olan Amerikalılar buna "Coke" diyorlar. Bizim meyvalı gazozları çok andırıyor....Doğrusu tadı bende çok iyi bir intiba bırakmadı. Fakat onlar buna çok düşkün.(5)"

Savaş yılları ve sonrası aynı zamanda Amerikan sinemasının egemenliğini kurmasına tanık oldu. Çökmüş endüstriler ve dağıtım olanak-sızlıkları yüzünden Avrupa filmleri sahneyi kısmen Hollywood'a terketti. Filmler önce gemilerle Mısır'a geliyor, oradan İstanbul'a ulaştırılıyordu. Bununla birlikte, Hollywood ülkeye sadece filmlerle girmede. Şirketler bir filmin herşeyden önce bir mal olarak tüketilebileceği şekilde pazarlanması gerektiği anlayışıyla hareket ediyorlardı (6). Bu tüketim davranışına uyarlanmayı düzenleyecek bir söyleme ihtiyacı vardı. 1943-1947 arasında Türkiye'de, bir kısmı kısa ömürlü, yaklaşık 20 sinema dergisi çıktı. Bugünkü durumla

kıyaslarsak, üstelik o tarihteki kağıt sıkıntısı, okuma yazma oranı gibi faktörleri de gözönüne alırsak, hayli yüksek bir rakam. Okuyucu mektuplarından dergilerin sadece İstanbul'da değil Anadolu'da da çok büyük ilgi gördüğünü anlıyoruz. Bu dergiler ağırlıklı Hollywood'dan haber veriyorlardı (7). (Hollywood dışında, nadiren, henüz canlanmakta olan Türk sineması ve "şarkılı-türkülü" filmleriyle o zamanlar Türkiye'de pek beğenilen Mısır sinemasına da değiniliyordu.) Yayımlanan yazılar çoklukla, çekilmekte olan filmler ve yıldızlara dair: görüşmeler, dedikodular, haberler. Bunlara önemli bir kısmı dergi okurları için özellikle imzalanmış yıldız resimleri eşlik etmekteydi. Yabancı dergilerden yapılan çeviriler kadar, Hollywood'da bulunan muhabirler (veya arada bir yazı gönderen öğrenciler) ve Amerikan film şirketlerinin basın ve halkla ilişkiler birimlerinin derleyip gönderdikleri röportaj ve basın bültenleri de başlıca (ve bugünkü dergilere oranla daha doğrudan) kaynakları oluşturuyordu. Böylelikle, çok kabaca, film yıldızını filmin genel performansının merkezine oturtan ve fona da arzu nesnesi olarak Amerikan tarzı yaşamdan görüntüler çeken bir söylem üretiliyordu. İşte Turhan Bey, Hollywood'un işini Türkiye'de kolaylaştıran katalizatör bir figür olarak karşımıza çıkıyor.

II

Selahattin Şiltavi Avusturya'da askeri ataşelikte müsteşar olarak çalışmaktadır. Çek asıllı bir bayanla tanışır. "Bu çok güzel ve gayet itina ile yetiştirilmekte olan kızın babası Çekoslovakya'nın en büyük cam fabrikalarından birinin sahibi ve aynı zamanda memleketinin en ileri gelen ailesine mensuptur. Yüzbaşı Selahattin, Orta Avrupa'nın en munis ve Macar'lar kadar kendilerini Türkler'e yakın hisseden Çek milletinin bu güzide ve nadide gülünü elde etmeye muvaffak oluyor"(8) Evlenirler ve 20 Mart 1920'de Turhan Gilbert Selahattin şiltavi Viyana'da dünyaya gelir. Bir rivayete göre Selahattin Şiltavi bir kolunu savaşta kaybeder. Bir süre Nişantaşı'nda otururlar ama evlilik bozulur.



Anne, Turhan Bey'i de alarak Avrupa'ya döner. Bir-iki birleşme denemesinden sonra boşanırlar. Viyana, Afrika, Paris Budapeşte, İsviçre... derken Turhan Bey'e Amerika yolu gözükür (9). Dayılarının biri Einstein'ın matematikçisidir. Onun da aynı bölümde okuması istenir ama kötü bir öğrenci olan Turhan Bey Pasadena'da Ben Bard aktörlük okuluna yazılmayı tercih eder. Bir yandan da İngilizcesini ilerletmektedir.

Okulda yaptıkları bir gösteride Hollywood yapımcıları tarafından keşfedilir (10). Lloyd Bacon yönetimindeki *Footsteps in the Dark* (1941) adlı ilk filmde Ahmed adlı bir karakteri canlandırır. Bu esrarlı komedi filminde başrolü Erol Flynn oynamaktadır. Aynı yıl Mr. Yuchau rolünde görüldüğü *Burma Convoy* adlı filmde beraber çalıştığı Evelyn Ankers'la kısa süreli bir arkadaşlığı olacaktır ("Turhan, seninle çıkmaya bayılıyorum ama seninle asla evlenmem"). Yine 1941'de, sonradan çok sıkıldığı için intihar edecek olan George Sanders'ın başrolünü oynadığı, bir çeşit "Saint" dizisi olan *The Gay Falcon*'da görünür. Katharine Hepburn, Maria Montez, Boris Karloff, George Sanders gibi ünlü oyuncularla ya başrol ya da karakter oyunculuğunu paylaşır. Lana Turner'la beraberliği dedikodu yazarlarının iştahını açar. İlk filmlerinde hem görünümü hem de "sert erkek" tavırlarıyla Clark Gable havasındadır. Bununla birlikte, onda başka yıldızlardan da esintiler vardır. Danny Peary'nin kült film yıldızları üzerine hazırladığı kitabından olduğu gibi alıyorum:

TURHAN BEY (1920-) Kuşkusuz, Hollywood filmlerinde gözüken en iyi Çek-Türk aktör. Kırklı yıllarda, çoğunluğunu Universal'in yaptığı düşük bütçeli kostüme-avantür ve çocuksu korku filmlerinde oynadı. Bıyık bıraktığında ve siyah saçlarını aşağı taradığında egzotik bir Don Amache gibi görünürdü. Bıyığını kestiğindeyse Orson Welles'in sıcakkanlı kardeşi gibi dururdu. (Bazısı kötü, bazısı yalnızca kötü gibi görünen) prensleri, sahtekar, türban giyen mistikleri ve daha çok Maria Montez ve Jon Hall'a eşlik eden bağır açık köleleri canlandırdı. Gülünç

giysiler giydi, fesat George Zucco'yu vurdu, bir mumyayla dolu dolu vakit geçirdi, hatta onu Amerika'ya bile getirdi. Olay örgüleri gülünçtü ama canlandırdığı karakterler garip hayatlar sürdürdüklerini belli edercesine olup bitenin farkında görünüyordular. Her zaman romantik bir başrol oyuncusu olmamakla birlikte (oysa bir çok kadın hayranı vardı), *Night in Paradise* (Cennette Gece) filminde Ezop'u oynadı ve muhteşem Merle Oberon'u kazandı.

En iyi Kült Filmleri: *Arabian Nights* (1942, John Rawlins), *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944, Arthur Lubin).

Diğer Anahtar Filmleri: *The Mummy's Tomb* (1942, Harold Young), *White Savage* (1943, Lubin), *The Mad Ghoul* (1943, James Hogan), *The Climax* (1944, George Waggner), *Sudan* (1945, Rawlins), *Night in Paradise* (1946, Lubin), *The Spiritualist* (1948, Bernard Vorhaus). (11)

Bey'in yıldız persona'sı kendi içinde çeşitlenen bir imgedir. Bunda Turhan Bey'in 1947'de askerden döndükten sonra Universal'den MGM'e geçmesinin de payı var. MGM'in Haberler Servisi, *Prentiss* dergisine bir Amerikan gazetesinde çıkan yazıyı göndemiştir: "...Bey bu gibi rollerde hiç tutunamadı... Bu artistten birinci sınıf bir aşk kahramanı çıkabileceği kimsenin aklından geçmiyordu.... Sinema meraklısı genç kızlar onu perdede gördükleri zaman kalplerinin şiddetle çarptığını duydular ve bunu yazdıkları mektuplarla stüdyoya bildirdiler. O

"Bey bu gibi rollerde hiç tutunamadı... Bu artistten birinci sınıf bir aşk kahramanı çıkabileceği kimsenin aklından geçmiyordu.."

Susanna Foster, Turhan Bey, ve Boris Karloff *The Climax*'te





Turhan Bey ve Maria Montez
Queen of the Nile filminde

**Kült bir aktör
olarak anılmasının
nedeni, kimi
zaman Boris
Karloff gibi kötü
adamlara karşı
mücadele eden iyi
adamı oynaması
değil, esrarengiz
ve üçkağıtçı
Oryantal gibi yan
rollerdeki
başarısıdır.**

romantik, harikulade ve müthiş bir aşıktı... *Mad Ghoul*'da Evelyn Ankers'i elde etmesine müsaade edildi (12)." Bu sözlerden aslında MGM'in Turhan Bey'i Universal'in o zamana kadar yaptığı'nın tersine artık romantik rollerde pazarlamayı planladığını çıkarıyoruz. Ne var ki, bugün bile kült bir aktör olarak anılmasının nedeni, kimi zaman Boris Karloff gibi kötü adamlara karşı mücadele verip sevdiği kızı kurtaran düzgün ve iyi adamı canlandırmış olması değil, esrarengiz ve üçkağıtçı Oryantal gibi yan rollerdeki başarısıdır (13). Kendisi "ağır" (*heavy*) denen bu tür karakterlere bir derinlik kazandırmaya çalıştı, kötü adamın anlaşılmasına değer yollarını bulup ortaya koydu. Bunu ise olabildiğince az oynayarak başardı. Eski filmlerin bugünkülerden farklı bir gerçeklik anlayışı olduğunu anlatırken, Bey kendi oyunculuğunu şöyle açıklıyor:

...Her zaman oynamayı uzak tutmaya çalışırım. Bırakırım durum için çaresine baksın, onu kelimeler taşısin, ama oynamanın araya girmesine izin vermem. Farklılık budur, bu filmlere büyüü veren de budur. Oyunculara bakın - o kadar bakımlıdır ki. Eski bir orman filmine bakın, kız timsahtan kaçmaktadır, dehşet içindedir ama saçları güzeldir, ruju mükemmeldir. Bunu bugün yapsanız seyirci sadece güler. Demek ki o zamanlar çıplak gerçekliği kaldırmayan birşeyler vardı. (14)

Tatlı bir sesle:

-Hallo... excuse me...

Turhan Bey, stüdyonun giriş yerindeki ofisin önünde pahalı spor otomobilinden indi. Çin hikayelerine veya binbir gece masallarına pek iyi gideceğini, sanattan olmaksızın sizin de hemen farkedeceğiniz çekik gözü, değirmice, tatlı bakışlı ve inci dişli bir yüz, uzun bir boy, geniş omuzlar...Kendisindeki cinsi cazibenin sırrını bir kadına tahlil ettirmek isterdim. (15)

Falih Rıfkı Atay, 1945 yılında Los Angeles'ta Turhan Bey'le görüşür. Ünlü yazarın tarifiyle çelişkili bir tutum sezilmiyor değil, yine de Hollywood'un Bey'e biçtiği rolü az çok açıklıyor.

Turhan Bey Viyana'yla bağlantısını hiçbir zaman kesmemiş. 1949 yılında sanatçı Fethiye Tamer ve o sıralarda P. W. Pabst'ın yanında çalışmakta olan eşi Süleyman Tamer, Turhan Bey'in akrabası Mükerrer Berk'in yardımıyla bir randevu alırlar, ünlü oyuncuyu ve annesini Viyana'nın mutena bir semti olan Schönbrunn'daki villalarında ziyaret ederler:

Villanın mermer sütunlu, mermer merdivenlerinden çıkarak yukarı katta bol ışıklı bir odaya girdik. Üzerinde beyaz çizgiler bulunan petrol renginde fevkalade güzel bir kumaştan yapılmış bir divan, güzel bir masa, zarif bir etajer, büyük abajurlu bir lamba, muhtelif artist resimleri ve yağlıboya tablolar odayı süslüyordu.

İçeriye uzunca boylu, koyu kestane saçlı, güzel giyinmiş bir delikanlı girdi. Yüzünde yorulmamış bir ifade vardı! - Hoş geldiniz, diye elimizi sıkarken: - Türk olduğum halde Türkçe bilmediğim için adeta utaniyorum, diye karşımızdaki koltuğa oturdu. (16)

Kendisi de tiyatro oyuncusu olan Fethiye Tamer gördükleri ilgi ve Bey'in annesinin ikramlarını hala heyecanla hatırlıyor. Turhan Bey kendisini bir Hollywood yıldızına benzetmiş, onlara Türkiye'den babasını, Turgut Demirağ'ı (17) ve Nazım Kalkavan'ı sormuş. Ayırılırken onlara (biri at üzerinde, diğeri eskrim yaparken) çok güzel iki fotoğrafını Almanca ithaf yazılarıyla imzalamış. Turhan Bey sohbet sırasında Maria Montez ya da Lana Turner ya da herhangi başka biriyle evlenmeyi

düşünmediğini söyler. Montez'le hala görüşmekte olan Bey, Turner'la onun evinde tanışmıştır. Aslında onun olaylı aşk hayatının tam ortasına düştüğünü söyleyebiliriz. Turhan Bey, *Cult Movies* dergisiyle yaptığı bir görüşmede insanlarla iyi geçindiğini anlatırken bir defasında yumruk yumruğa geldiği Stephen Crane'le bile sonradan iyi dost olduğunu söyler. *Cult Movies* neden kavga ettiklerini sorduğunda cevap vermekten kaçınır; insanların arkasından konuşmamaktadır. Bunun cevabını bize yıllar öncesinden Falih Rıfkı veriyor: Stephen Crane Turner'ın nişanlısıdır ama araları açıktır. Crane, bir partide onu Turhan Bey'le dans ederken görünce dayanamaz ve hem kıymetli nişan yüzüğünü geri ister hem de Turhan Bey'in Türklüğünden dem vurarak hakaret eder. Turhan Bey Crane'i dışarı davet eder ve iki gözünü birden morartır. Başka bir yazar, Turner'ın ancak Turhan Bey'in galibiyetinden emin olduktan sonra yüzüğünü yerde yatan Crane'e fırlattığını ileri sürüyor (18).

Askerliğin ardından Turhan Bey bir kaç filmde daha görünür, *The Spiritualist* (ya da *The Amazing Mr X*) ilgi uyandırır ama belki biraz iyi ve kötü karakterler arasında gidip gelmesi ve belki biraz da onu şöhret yapan film türünün gözden düşmesiyle unutulmaya başlar. Amerika'da son olarak 1953'de *The Prisoners of Casbah*'ı yapar ve Viyana'ya döner. Aynı yıl Viyana'da *The Stolen Identity*/çalınmış Kimlik (ya da *I was Jack Mortimer/Ben Jack Mortimer'dım*) adlı filmi çeker. Bundan sonra çok uzun bir ara verecektir.

1993 yılında *Cult Movies* dergisi Turhan Bey'le bir görüşme yapar. Bundan erotik-korku türünde filmler çeken Fred Olen Ray'e sözederler ve bir görüşme ayarlanır. Yapımcı David Guest Viyana'ya telefon eder ve Bey 40 yıl aradan sonra Hollywood'a geri döner. *Possessed by the Night*'ın (diğer adıyla *Night Eyes/Gece Gözleri* ya da *Dark is the Night*) ardından *The Healer*'de oynar. Kült bilim-kurgu dizisi *Babylon 5*'te bir-iki kez görünür. Canlandırdığı karakter kendi adını taşımaktadır. *Konuşan Kaykay II*'de (*Skateboard Kid II*) küçük kaykaycıya sihirli kaykayı veren Zeno adlı esrarengiz adamı oynar. Film-

in sonunda yarışı kazanan gençle fotoğraf çektirir ama polaroid resim çıktığında Zeno'nun görüntüsünün fotoğraftan silindiğini, yerini çocuğun yitik babasının aldığını görürüz.



III

Turhan Bey'e ulaşmak için uğraşırken çeşitli adresler, telefon numaraları denedim, hiçbirinden bir karşılık alamadım. Kaya Özkaracalar'ın bazı temasları sonucunda Los Angeles'ta bir adrese ulaştım. Yine uzun süren bir sessizliğin ardından Viyana'dan kısa bir mektup aldım. Çok meşgul olduğundan yazamayacağını, kendisini verdiği telefon numarasından aramamı yazıyordu. Telefon ettiğimde Turhan Bey yazamadığı için tekrar özür diledi. Ses, yaşlı ama enerjik bir adamın sesiydi (Bey 78 yaşında).

S: 1953 yılında Viyana'ya gittiniz. Orada ticari fotoğrafçılık yaptınız, bir seyahat acentası işlettiniz ve Salzburg'da oyunlar sahnelediniz. Bildiğim kadarıyla Avrupa'da hiç film yapmadınız. Bunun nedeni Avrupa sinemasının tarzınıza uymaması mıydı? Y: Ne fotoğrafçılık yaptım, ne seyahat acentası işlettim ne de sahne yönetmenliği. İş yapmadım. Fotoğrafçılığı bir ara part-time olarak Amerika'da yapmıştım. Avrupa'da bir film yaptım. S: Bu film filmografinizde yer almıyor. Y: *I was Jack Mortimer* diye bir film... Amerika'da *The Stolen Identity* adıyla oynadı (19)

S: Evet, şimdi hatırladım. Peki, 40 yıl sonra Hollywood'a geri döndünüz. Bu nasıl oldu?

Y: David Guest adında çok mükemmel bir yapımcı benimle temasa geçti. Beni telefonla arayıp Hollywood'a davet etti. Evet, tam 40 yıl sonra böylece Hollywood'a dönmüş oldum. Orada bir kaç ay kaldım. Çok iyi vakit geçirdim. Sonra her yıl Los Angeles'e gidip gelmeye başladım.

Turhan Bey sohbet sırasında Maria Montez ya da Lana Turner ya da herhangi başka biriyle evlenmeyi düşünmediğini söyler.

**"Hiç Türk filmi
görmedim.
Görseydim
sevebilirdim."**

S: *Cult Movies*'le yaptığınız bir görüşmede şimdiki sinema yıldızlarının da çok iyi oynadıklarını ama eski yıldızlardan köklü bir biçimde farklı olduklarını söylüyorsunuz (20). 40 yıl sonra Hollywood'da yönetmenlik olarak, üslup olarak başka ne gibi farklılıklar gördünüz?

Y: Önce, en çok ilgimi çeken, yönetmenlerin artık eskisi gibi sahnenin içinde kameranın hemen arkasında yer almamaları, ama çekimi sahneden uzakta monitörlerden izlemeleri oldu. En ilginç bulduğum bu oldu. Hepsi genç, yetenekli yönetmenler. İkinci bir husus, kamera ve sesle, sahnelenen oyunla olduğu kadar ilgilenmeleri. S: 1940'lı yılların Türk sinema dergilerine bakan biri sizin bir çok fotoğrafınızla karşılaşılıyor. Yanınızda Adil Özkaptan, Sema İpar gibi Türkler'i hatırlıyorum. Siz de hatırlıyor musunuz? Y: Tabii! Adil'i Los Angeles'te gördüm. İki yıl önce beni ziyaret etti. (Türk sinema dergilerinde Adil Özkaptan'ın Turhan Bey'le ilgili bazı haberleri Türkçe'ye çevirip yayımladığını görmüştüm. Turhan Bey Los Angeles'ta sık sık görüştüğü Hasan adlı bir kişinin soyadını hatırlayamadı.)

S: Ahmet Ertegun'ü tanıyor musunuz? Atlantic Records'u işletiyor.

Y: Nasuhi'yi çok iyi bilirdim ama kardeşiyle hiç karşılaşmadım. Nasuhi maalesef bir kaç yıl önce vefat etti. İyi arkadaşımды, çok üzüldüm. Herhalde

çok harika vakit geçirdi; iyi para kazandı ve eminim çok güzel bir hayat yaşadı.

S: Çocukken bir müddet İstanbul'da yaşadınız ve sonra annenizle birlikte olmak için Türkiye'den ayrıldınız. Hollywood'da çalışmaya başladıktan sonra hiç geldiniz mi Türkiye'ye?

Y: Hiç dönmedim. Hiç gelmedim. S: Anlıyorum...

Y: Görüyorsunuz, biraz kendimden utanıyorum. Dili bilmediğim için.

S: Avrupa ve Amerika'da geçirdiğiniz onca zamanı düşünecek olursak....

Y: Bu bazıları için çok düş kırıcı olurdu. Üzgünüm.

S: 40'lı yılların Türk sinema dergilerine bakan biri sizin Türkiye'ye gelip yalnızca filmlerde oynamak değil ama aynı zamanda bir film şirketi kuracağınız beklentisini gözlüyor. Bu bana daha çok dergilerin hüsn-ü kuruntusu gibi gözüktü. Ama gerçekten de bu türden bir projeye niyetlendiğiniz oldu mu?

Y: Hayır. Hiçbir zaman. Dil problemi yüzünden. Film işiyle ilgili çok iyi arkadaşlarım vardı. Bunlardan biri...Turgut, Turgut Demirağ idi. İşinde çok iyiydi. Galiba ben Hollywood'dayken bir kaç kez telefonda görüştük. Ama ben hiç bu türden bir projeye niyetlenmedim. Dil probleminden dolayı (21).

S: Hiç Türk filmi gördünüz mü? Amerika'da Türk filmlerini izlemek çok zor olsa gerek ama...

Y: Hiç görmedim. Görseydim sevebilirdim. Hasan bile Türk arkadaşlarıyla sürekli temas halinde olduğu halde Türk filmi izleyemiyor.

S: Dergiler annenizden övgüyle bahsediyorlar ama babanız hakkında çok az şey biliyoruz (22).

Y: Gerçekten mi?

S: Askeri атаşe olduğunu biliyoruz. Doğru mu?

Y: Avusturya'daki askeri атаşenin müşaviriydi.

S: Anne babanız boşandıktan sonra onu düzenli olarak görebildiniz mi?

Y: Mektuplaşıyorduk ama o da mektup yazmada bana benzediğinden çok ender temas kurabildik (23).

S: Bir Amerikan gazetesinde türban sarmayı babanızdan öğrendiğinizi okudum (24). Bu doğru mu yoksa sa-

Turhan Bey ve Lynn Bari
The Spiritualist filminde



dece oryantal bir fantezi miydi?

Y: Oryantal fant.... Benim babam fes bile giymedi.

S: Son bir soru. Gelecek için planlarınız neler? Programınızın sıkışık olduğunu biliyorum, gündemde neler var?

Y: Gündemimde bilgisayar var. Bilgisayarda, burada 40 yıl boyunca çektiğim binlerce resimle uğraşıyorum. Bir zaman bir yerde işlerimi sergilemek istiyorum. Kesin bir şey yok. Bilgisayarımın tepesinde resimlerim üzerinde yeniden çalışmakla meşgulüm. Bazıları çok iyi.

S: Söz resimlerden açılmışken, sinema dergilerinde resimlerinizi içeren haberlerin kopyalarını size gönderebileceğimi duymak sizi ilgilendirebilir.

Y: Çok samimi olarak söyleyeyim ki, geçmişime ait hiçbirşey tutmam. Birisi benden geçmişimle ilgili bir şey istese mahcup olurum, çünkü hiçbirşey yok. Hiç bir hatıra tutmam, kendime ait hiçbirşey tutmam. Avusturya'ya döndüğümde biri benden bir Hollywood oyuncusu olduğumu ispat etmemi isteseydi, ispatlayamazdım. Geçmişte ve gelecekte yaşayan birini takdir ederim ama ben şimdide ve gelecekte yaşıyorum. Geçmiş harikaydı. Çok hoşlandım, ama bitti. Şimdide yaşıyorum. Biri bana gelip de Hollywood'dan tanıdığım bir hanımın resmini gösterdiğinde hoşuma gidiyor ama bunları hiç toplamam.

S: Şu an görünürde hiç film yok mu? Geri döndüğümde muhtemelen tekrar çalışacağım. Ya film ya da televizyon. Televizyonu tercih ediyorum çünkü uzun sürmüyor.

S: *Babylon 5* dizisinde rol aldığınızı biliyoruz, ona mı devam edeceksiniz?

Y: *Babylon 5*'da bir iki kez göründüm ama beni devamlı tutamazlar. Belki ileride. Çok iyi arkadaşlarım onlar benim.

Fred Olen Ray, *Gecenin Gözleri* (*The Night Eyes*) adlı filminde Turhan Bey'e küçük bir rol verdi. Filmin sonlarına doğru Turhan Bey bir arabadan iniyor ve filmin baş karakterlerinden biriyle bir restoranda konuşuyorlar. Ray, Turhan Bey'le ilgili sorularına elektronik postayla cevap verdi.

S: Turhan Bey'e bu rolü nasıl verdiniz?



Turhan Bey ve Fred Olen Ray

Y: *Cult Movies* dergisindeki iyi insanlar benimle temasa geçtiler ve Turhan Bey'le bir görüşme yaptıklarını söylediler. Onunla buluşmayı isteyip istemediğimi sordular. Bir öğle emeği ayarladım. Gerisini biliyorsunuz. S: Bildiğiniz gibi Turhan Bey 40 yıl aradan sonra Hollywood'a döndü. Oyunculuk tarzının çekmeyi düşündüğünüz filme uymayabileceğinden korkmadınız mı? Ya da bu tam istediğiniz şey miydi?

Y: Aslında bir müddet film çevirmemiş oyuncuların yeniden sinemaya çekmekle nam yaptım, o yüzden fazla kaygılanmadım. Rol ona mükemmel uydu ve Turhan'ın yaşı yok. Kırk yıl sonra Turhan'la çalışacak ilk insan olmaktan dolayı başıma neler geleceğini düşünmedim değil, ama gerçekten mükemmeldi.

S: Buna bağlı olarak performansını nasıl değerlendirirsiniz?

Y: Kültürlü, çok kültürlü ve çok kontrollü. Turhan'ın karşısında oynayan aktör *Goodfellas* gibi filmlerden iyi bilinen ama rolünün her satırında çuvallayan biriydi. —Bununla birlikte, Turhan yanında senaryosunu bile getirmedi. Beş sayfanın tamamını ezberlemişti ve tek bir repliği atlamadı. Eğer kalkarken iskemlesini devirip durmasaydı utanılası filmimde yeralamazdı (25).

S: Bir müddet önce Turhan Bey'le telefonda görüştüm ve bana geçmişe dair hiçbirşeyi saklamadığını söyledi. Tabii ki, geçmişten sözetmeyi reddetmiyor. 70'lerinde biri olarak bu bakımdan size nasıl gözüktü?

Y: Çok rahat. Bir gün Susanna Foster'la (26) gidip onu ziyaret ettik -gördüğünüz gibi Turhan Bey'le çok kez

"Turhan'ın yaşı yok. Kırk yıl sonra Turhan'la çalışacak ilk insan olmaktan dolayı başıma neler geleceğini düşünmedim değil ama gerçekten mükemmeldi."

Bir yandan, bir karakter oyuncusu olarak kalmayı tercih eden, işini iyi yapan, başkalarının arkasından konuşmayı reddeden biri; diğer yandan dilini ve babasını kaybetmiş, sırtını geçmişine ve Hollywood'a dönebilmiş ama besbelli kendisiyle ve belki herkesle barışık biri.

görüştüm. (Hemen hemen) Herşeyi konuşmaya istekli görünüyordu ama her "centilmen" gibi konuşmayı reddettiği konular da var.

IV

Bu yazının başlarında Turhan Bey'in Hollywood'un Türkiye'deki işini kolaylaştırdığını ileri sürmüştüm. Bununla birlikte, kimlik, özdeşleşme, fantezi gibi meseleler etrafında dönen bir çözümlemeyi bir kenara bıraktım. Kişisel bir ifade kullanmam yakışık alırsa, Turhan Bey'e yakınlık duymaktan kendimi alamadığımı belirtmeliyim. Bir yandan, bir karakter oyuncusu olarak kalmayı tercih eden, işini iyi yapan, başkalarının arkasından konuşmayı reddeden biri, diğer yandan babasını ve dilini kaybetmiş, sırtını geçmişine ve Hollywood'a dönebilmiş ama besbelli ki kendisiyle ve belki herşeyle barışık (27) biri. Şöhret ve yıldız personalarının nasıl bir yalnızlık üzerine kurulduğunu, bir insanı tarif etmekten nasıl uzak kaldıklarını gösterbildiğimi umuyorum.



Teşekkür

Bu yazıyı hazırlamak için yürüttüğüm araştırmada tanıdığım ve tanımadığım kişilerden büyük yardım gördüm. Başta, Turhan Bey'le temas kurmamı sağlayan Kaya Özkaracalar olmak üzere, bana Turhan Bey'le ilgili anılarını anlatan sayın Fethiye ve Süleyman Tamer'e, onlarla görüşmemi mümkün kılan Kezban Güleriyüz'e, Turhan Bey'in yıllar sonra Hollywood'a döndüğünü öğrenip bana bildiren Savaş Arslan'a, bana materyal ve film gönderen Ahmet Gürata'ya, Internet üzerinden izlenimlerini aktaran Fred Olen Ray'e, Turhan Bey'i bulmam için ipucu veren Jan-Chris Horak ve Lang Thompson'a, "lojistik destekleri"nden dolayı Meyda Yeğenoğlu ve Mahmut Mutman'a teşekkürü borç bilirim.

Notlar

- (1) Azmi Turhan, "Turhan Bey", *Holivut Dünyası*, 20 Ocak 1945, no: 62, s. 16.
- (2) Yıldız, cilt: 13, no: 155 (15 Temmuz 1945).
- (3) David J. Alvarez, *Bureaucracy and Cold War Diplomacy: The United States and Turkey 1943-1946* (Thessaloniki: Institute for Balkan Research, 1980) s. 107. Ayrıca Tanju Akerson da *Savaş Gemisi Missouri* (İstanbul: Boyut, 1991) adlı romanının girişinde bu olguya dikkat çekiyor.
- (4) *My Silent War* (London: Grafton, 1989) ss. 197-98. Philby, İngiliz Gizli Servisi'nde çalışan bir KGB köstebeğiydi. Az daha İngiliz Gizli Servisi'nin başına geçiyordu. Bir müddet Türkiye'de de operasyonlar yönetti. Kendisi gibi Sovyetler hesabına casusluk yapan iki arkadaşının tedbirsizlikleri yüzünden afişe oldu ve Moskova'ya kaçtı.
- (5) Cilt 1, no: 1 (Ağustos, 1947) s. 22.
- (6) Burçak Evren daha 1926'lı yıllarda Amerikan Dışişleri Bakanlığı'nın isteğiyle İstanbul'daki büyükelçiliğin Türk seyircisi üzerine ayrıntılı bir araştırma yaptırıp gizli bir rapor hazırladıklarını belirtiyor: *Eski İstanbul Sinemaları: Düş Şatoları* (İstanbul: Milliyet, 1998) s. 62.
- (7) Örneğin *Yıldız* dergisi çıkaracakları yaz sayısını şöyle duyurmuş: "1945 Yazlığı. Aylardan beri büyük bir dikkat ve titizlikle hazırlanmakta olan Yaz sayımız birkaç güne kadar çıkıyor. İçinde Hollywood'dan gelen en son ve en güzel resimleri, en nefis tabloları, sinemaya ait en enteresan mevzuları bulacaksınız." Cilt: 13, no: 156 (1 Ağustos, 1945).
- (8) Perin, *Prences*, cilt: 1, no: 1, s. 4.
- (9) Ailesi Turhan Bey'i görgüsünü arttırsın diye Afrika'dan alıp Paris'e gönderir. *Cult Movies*'in yaptığı görüşmede Turhan Bey'in burada görgüsünü daha çok nü fotoğrafçılık konusunda geliştirdiğine dair bir ima var. Budapeşte sürekli kaldığı bir yer değil; sıkı Viyana'dan kurtulmak için bir haftasonu sığınağı. İsviçre'deyse İngilizce öğrenir, ama bu yeterli olmayacak, Bey Amerika'da dil dersleri alacaktır. Turhan Bey Almanca, İngilizce ve Fransızca konuşuyor.
- (10) Ancak Turhan Bey zaten ünlü yönetmen Arthur Lubin'le tanışmaktadır. Paris'te annesiyle kaldığı otelde tanıştığı bir Amerikalı ona Lubin'e gönderir. Bey, sonradan Lubin'le bir kaç film çevirdi.
- (11) *Cult Movie Stars* (New York: Simon and Schuster, 1991).
- (12) "Turhan Bey'in Yükselişi", *Prences*, cilt: 1, no: 1 (Ağustos, 1947) çev: Adil Özkaptan, s. 18.
- (13) Bey, kendisine önerilen bir "kel, padak gözlü Oryantal" rolünü bu yüzden reddettiğine pişman. Böyle bir rolde bile yeteneğini gösterebilmesi gerektiğini düşünüyor.
- (14) *Cult Movies*
- (15) *Gezerek Gördüklerim* (İstanbul: Devlet Kitapları, 1970) s. 236.
- (16) Fethiye Tamer, "Turhan 'Bey'le Mülakat", *Yeni İstanbul*, 1950, s. 5.
- (17) Bey ve Demirağ, Madame Darly'nin bir eserini birlikte film yapmak üzere haberleşmişlerdir. Bunun üzerine Süleyman Tamer, Bey'e Darly'nin eseri kendisine anlattığını, eserde Türkiye'nin iyi tanınmamasından kaynaklanan bazı aksaklıklar olduğunu, bu konularda dikkatli olunmasını gerektiğini söylemiş.
- (18) Jane Ellen Wayne, *Lana: The Life and Loves of Lana Turner* (London: Robson Books, 1995) ss.

53-54. Ayrıca: "Şimdi Turhan piposuyla meşgul, - yüz tane pipo biriktirmiştir. Lana'ya gelince o da ikinci kocası Steve Craine'den olan küçük kızıyla meşgul. Adı Cheryl Christina olan küçük kız iki yaşına bastı. Turhan Christina'yı çok seviyor. Küçük te onu- daha doğrusu ağzındaki pipoyu çok seviyor. Turhan onu sevmek için kucagina aldığı zaman Cheryl elini hemen Turhan'ın piposuna atıyor". "Lana, Cheryl ve Bey", *Yıldız*, cilt: 14, no: 165 (15 Aralık 1945). Lana Turner ve Bey'in beklenen evliliği hiçbir zaman gerçekleşmedi. Cheryl ise yıllar sonra Turner'in kocalarından birini öldürdü. *Cult Movies* görüşmesinde, Hollywood kadınlarıyla olan ilişkilerine değinirken Bey kibarca onların güzeliğinin bir kişinin tekeline giremeyeceğini söylüyor. Ne var ki, Turner'in erkekleri idare ediş tarzının fazla güven telkin etmediğini de düşünebiliriz. Falih Rıfkı, Bey'e Los Angeles evlilikleri hakkında ne düşündüğünü sorduğunda "şeytan gibi baktı: -Los Angeles'de evlenmek? Fakat karınız sabahleyin kimin, ertesi akşam kimin?" . Burada L.A. *Confidential* filmindeki Lana Turner sahnesini hatırlamamak mümkün değil!

(19) Turhan Bey'in biyografisi ve filmografilerindeki bilgilerin bir kısmının yanlış olduğu ortaya çıkıyor. *The Stolen Identity* , filmografisinde Amerika'daki son filmi olarak gözüktüyor. Bu durumda Turhan Bey'in Amerika'dan ayrılmadan önceki son filmi 1953'de yaptığı *The Prisoners of Casbah* oluyor. (20) Turhan Bey anlaşılan yeni yıldızlarda, eskilerdeki karizmayı göremiyor. Performanslarını beğenmekle birlikte, onların "sokakta insanların dönüp dönüp bakacakları" kişiler olmadıklarını söylüyor.

(21) Türk sinema dergileri Turhan Bey'i Hollywood'da bir Türk yıldızı olarak sunmaya önem verdikleri için Türkçe'yi unuttuğuna pek değinmiyorlar. Bu nedenle onunla görüşen bir çok Türk'ün hayal kırıklığına uğradığını tahmin etmek zor değil. Turhan Bey ise bundan bir hayli rahatsız olmuşa benziyor. Falih Rıfkı ve F. Tamer

'le konuşmalarında da bu konuda mahçup bir tavır var.

(22) Örneğin: "Her türlü maddi ve manevi şartları haiz olmasına rağmen, genç kızlık hayallerine göre, tam ve pürüzsüz bir aile hayatı geçirmek saadetini erişemeyen bu şahsiyet sahibi kadın, ikinci bir evlenmeği asla hatırlanarak geçirmiyor ve kendisini oğluna vakfederek onun sağlam bir tahsil ve terbiye görmesini, iyi şartlar içinde yetişmesini kendine gaye ediniyor", *Prences*, aynı yer. Ya da: çok geçmeden içeriye, uzunca boylu, fevkalade sempatik, Viyanalı olmaktan ziyade bir Türk kadınına andıran bayan S. girdi. Bu Turhan Bey'in annesi idi. F. Tamer, "Turhan Bey'le Mülakat".

(23) Bey, F. Tamer'le görüşmesinde babasını sormuş. Anlaşılan aralarındaki bağ Bey'in Türkiye'den ayrılmasıyla kopmuş.

(24) Turhan Bey'in başrolde görüldüğü *The Spiritualist* gösterime girdiğinde muhtemelen reklam amacıyla gazetelerde "Bey'in Yeni Lakabı: Türban Turhan" başlıklı bir haber yayımlanmıştır: "Türban sarmak bir sanattır. Ve Turhan Bey bunu nasıl yapacağını iyi bilen bir sanatçıdır. Şimdiki rolünde kendi türbanını kendi sarmakta ısrar etmiştir....Bey...babası Mahumud Selahettin Schultavy'nin öğrettiği metodu kullanmıştır. *The Spiritualist*'in yıldızına göre türban sarmak becerikli birinin türbanı giyene bakarak onun jeneaolojik geçmişini okuyabilmesini sağlayan batını bir sanattır..." *Cult Movies*

(25) Ray, burada müphem bir ifade kullanıyor. Anlaşılan Bey, restoran sahnesinde konuşma bittikten sonra kalkarken iskemlesini devirmiş ve bunu bir kaç kez tekrarlamış. Ray, bu hatayı hoşgördüğünü ima etmek isterken dil sürçmesiyle aslında bozulduğunu ele veriyor.

(26) Foster'ın bir ara Turhan Bey'le sevgili sanıldıkları ama sonradan arkadaş olduklarının anlaşıldığı rivayet ediliyor.

(27) Boris Karloff, Turhan Bey için "gördüğüm en ters adam" demiş. Turhan Bey, "bunu yüzüme söylemeyecek kadar kibardı, bana çok nazik davrandı" diyor.



ROMANTİK AŞKI TASVİRİMDİR

60'lar ve 70'lerin Yeşilçam Melodram Afişleri 2



Nazlı Eda Noyan



Geçen sayımızda Yeşilçam film afişlerinin tarihçesinden ve özelliklerinden bahsetmiştik. Yeşilçam melodram afişleri içerdikleri belli başlı konu ve temalara bağlı olarak görsel malzeme ve tasarım şemalarına göre sınıflandırılabilirler. Bazen bir afiş yalnızca bir sınıfa ait olarak görülebileceği gibi birden fazlasına da dahil olabilir. Burada oluşturulan sınıflara yenileri de eklenebilir.

Star (Satar) Afişleri:

En sık karşılaşılan bu tipte Yeşilçam Sineması'nı yaratan koşulların bir yansıması olarak gerek imge gerekse film adı ya da slogan şeklinde çokça vurgulanan starları görürüz. Burada reklamı yapılan film değil büyük bir yıldızlar geçidi ve şovdur. Yabancı filmlerin afişlerinde olduğu gibi,

Yeşilçam melodram afişlerinin kompozisyonunda da sıkça gözlemlenen bu anlayışın sebebi endüstrinin üzerinde yükseldiği star (satar) sistemidir. Filmin adından daha çok vurgulanan starın adı, starın önceki filmlerinin ve basında yer aldığı şeklinin etkisiyle oluşan beklentiler sayesinde filmin içeriğini de büyük ölçüde yansıtır. Starın ismini çevreleyen bu öngörü ve beklentiler bütünü Richard Dyer tarafından *star text* (yıldız metni) yani starın imgesinin kariyeri olarak tanımla-

nır (Michael Cullingworth'dan sf. 13). Türkan Şoray bu tanıma güzel bir örnektir. Ünü pekiştikten sonra 1960 ve 1970'lerde onurlu bakire ya da sadık eşi oynayan Şoray, "Şoray Kanunları" olarak bilinen, sözgelimi öpüşme ya da cinsellik dozu yüksek sahneleri reddeden kuralların bütününe uymaktaydı. Ancak değişen toplumsal yapı ve sinema endüstrisi bu kanunları yıktı [Yıllar sonra sinema perdesinde öpüşürken görüldüğü ilk erkekle evlendi]. Şoray afişlerde halk tarafından "kabul görececek" şekilde özenle tasarlanırken, Arzu Okay gibi "ikinci dereceden" star kabul edilen ve sonradan da seks filmleri çevirmiş bir oyuncunun posterleri araya başkalarına ait fotoğraf eklenerek yapıyordu. Aksiyon filmlerinin önemli ismi Cüneyt Arkın ve hayatı ve kimliği filmlerine ve afişlere yansıyan Yılmaz Güney'in yanı sıra diğer yıldızlar ve bunların imgelerinin kariyerleri ise şöyle sıralanabilir: güzel ve onurlu birinci kadınlar Muhterem Nur, Belgin Doruk, Hülya Koçyiğit; yakışıklı; tutkulu, seven ve iyi ahlaklı birinci adamlar Ayhan Işık, Ediz Hun, Kartal Tibet, İzzet Günay; *femme fatale* (öldürücü dişi), ikinci kadınlar Neriman Köksal, Susan Avcı, Sevda Ferdağ, Mine Soley; seven ama reddedilmiş, "kötüden daha zayıf", genç, ikinci adamlar Tamer Yiğit, Salih Güney, Kuzey Vargın; kötü, güçlü ve yaşlı karakterler Ahmet Tarık Tekçe, Atıf Kaptan, Erol Taş; filme bir yumuşaklık ve komedi havası getiren iyi kalpli ve yardımsever karakterler Suphi Kaner, Hulusi Kentmen, Vahi Öz (Fatih Özgüven sf. 36-37).

Daha önce de belirtildiği gibi,



afişlerin tasarımı seyirciye sıkıca bağlı olduğundan bir kaç versiyonu olan afişlere rastlanabilir. Örneğin film Adana'da gösterileceği zaman promasyonda Adana'lı starın ön planda olduğu afişler kullanılırdı. Eğer filmin iki starı da o dönemde çok popüler ya da kaprisli ise o zaman onları ve hayranlarını memnun etmek üzere ikisinin ayrı ayrı ön planda olduğu versiyonlar hazırlanırdı. Böylece aslında romantik aşkı anlatması gereken afişlerde, romantik aşk starlar ve seyirci arasında cereyan ederdi. Bir starlar resmi geçidi olan bu afişlerde Cahide Sonku'nun *Aysel, Bataklı Damın Kızı*'ndaki (Muhsin Ertuğrul, 1935) eşarby, *Şenol Birol Gool*'ün (Nejat Saydam 1965) golcülere ya da o yılın kapak yıldızı gibi dönemin moda ve popüler olanlarına rastlamak mümkündü. Meşhur bir müzisyen afişte iri harflerle yazılan adıyla (Münir Nurettin Selçuk'un adı gibi) ya da *Memiş* te (yönetmeni ve tarihi bilinmiyor) olduğu gibi dönemin popüler komedyenleri "Dümbüllü İsmail ve Komik Şevki'nin iştirakile fevkalade neş'eli, şarkılı, rakslı komedi" şeklindeki bir sloganla belirtilirdi. Dönemin izleyicisinin bir tiyatro oyunu, futbol maçı, ya da müzikal izleyecek olanaklara sahip olamaması sonucunda bu kitlenin ilgisini çekmek için adeta bir yıldızlar resmi geçidi, bir şova dönüştürülen filmin afişinde de hangi birini koyalım da ilgi çekelim sorusunun cevabına toptan bir çözüm olarak neredeyse tüm katılımcılar ve atraksiyonlar bir şekilde yeralır, bu uygulamada çoğunlukla abartmalara da rastlanılırdı. Örneğin filmde ufak rolü bulunan biri afişte en büyük alanı kaplar, ya da filmin ve filmdeki aşkın büyüklüğü "büyük sanat şaheseri", "en ıstıraplı aşk hikayesi" sloganları ile anlatılırdı. Filmde kullanılan figüranların sayısının bile onbinlerce diye telaffuz edildiği olurdu. Her zevke hitab etmeyi hedef alan bu tipteki *Ölümsüz Kadın*'nın (Mehmet Dinler, 1968) afişinde Türkan Şoray hem sarışın hem de esmerdir.

Türk melodramları gibi, afişlerde de "kendini açık eden" bir yan vardır. *Ayrılık Saati*'nde (Türker İnanoğlu, 1967) olduğu gibi starın afişinin imgesi filmin afişinde starın imgesinin hemen ardında yeralır. Böylelikle mizansen kendini

hemen belli eder. Saklama ya da sembollerle anlatma yoluna çok sapmadan filmde nelerin olup bitebileceği hakkında bilgi verirler. Ergun Hiçyılmaz'a göre Türk melodram afişlerinde gördüğümüz "toplumumuzun renkleridir. Naif, hızlı, aynı elden çıkmış gibi duran stilleri ile daha çok eğitimsiz bir kitleye hitap eden ve ucuz olmak zorunda olan bu afişler basit, anlaşılabilir, arabesk ama ilgi çekicidirler".

Bazı afişlerde kullanılan bir teknik olan illüstrasyon ise star imgesine *Samanyolu* (Orhan Aksoy, 1967) filminin afişinde olduğu gibi idealize edilmiş, doğaüstü, hatta tanrısal bir etki sağlar (Afişte kullanılan illüstrasyon Türkan Şoray'ın başrolde olduğu bir filmin afişinde de kullanılmıştır). Kimi zaman da illüstrasyon şekli stara *Çok Yalnızım* (Mehmet Dinler, 1973) filminin afişinde olduğu gibi tanrıça ya da kutsal bir insan havası verir. Afiş içindeki diğer elemanlara kıyasla hayli abartılı ve büyük tutulan starın portresi, bazen de onu çevreleyen hale ile starın "kutsallığı" vurgular.

Star afişlerine ilginç bir örnek de star isimlerinin tipografik düzenlemesiyle öne çıkan *Düğün Gecesi*'dir (Osman F. Seden 1966). Zeki Müren ve Türkan Şoray'ın isimleri basit bir şekilde ama güçlü bir etkiye sahip iri, serifsiz harflerle filmin adıyla hemen hemen aynı büyüklükte yazılmışlardır. Bu harfler yıldız şeklini alan ışıltılı hüzmelerinin illüstrasyonu ile vurgulanır. Tipografik düzenleme sanki eşit popüleriteye sahip iki yıldızın hayranlarını memnun etmek için tasarlanmıştır (Şoray'ın ismi uzun iken Müren'inki büyüktür). Ayrıca isimlerin aynı harfi ortak kullanarak birleştirilmesi romantik aşk, kader, ya da başarı gibi ortak bir paylaşıma işaret eder. Filmin karakterlerinin afişteki imgeleri, isimlerinin ağırlığı altında kalmayıp Türkiye'nin starları biçimindeki kimlikleriyle öne çıkar.

Bazen film afişlerinde kullanılan harf karakterleri kurumsal kimlik gibi işlev görür: eğer film bilimkurgu ise modern ve teknik, aksiyon filmi ise maskülen, iri ama basit, eğer tarihi ya da western filmi ise eski, serifli, geleneksel karakterler; eğer aşk filmi ise süslü, zarif karakterler kullanılır.





Yeşilçam melodram afişlerinde ise seri üretim ve teknik donanımsızlıklardan dolayı genelde basit, sıradan serifsiz karakterler kullanılırdı. Ancak yine de tipografik çözümlerde bazı ilginç istisnalara rastlanabilir. Bazen film adı ikinci derecede dikkat çekecek şekilde tasarlanır; büyük harflerle yazılsa bile renk düzenlemesi, yerleştirme ve harf karakterlerinin özelliği sayesinde ikinci plana düşürülür. Böylece filmin adı ortaya konur ancak starın imgesini ve ismini asla gölgeleyemez, başka bir deyişle onun gölgesinde kalır.

Yeşilçam melodramlarının "gerçek olanın vefalı travestisi" olduğu (Özgüven sf. 40) içeriğin iki boyutlu imge ve tasvir düzleminde kotarıldığı ve yalnızca "kostümlere bürünerek" "muş gibi" yaptığı söylenebilir. Ne anlatılacağına nasıl anlatılacağından daha çok önem verilen filmlere uygun olarak afişlerde de daha sembolik ve karmaşık tasarım çözümleri yerine içeriğin basit, kolay anlaşılır ifadesi tercih edilirdi. Bazen içerik ve film adının tipografisi arasında bir bağ kurulurdu. Başka bir deyişle, harf karakterlerinin stillerinde ifade yaratılırdı (Wellington sf. 100). *Yaralı Kalp*'in (Remzi Jöntürk, 1969) posterinde bu tip bir yaklaşımı görebiliriz. Burada karakterler eski stilde ve ağdalı bir aşk öyküsünü işaret edercesine süslüdür. *Cem Sultan*'ın (Remzi Jöntürk, 1969) afişinde film adının tipografisi geleneksel doğu kaligrafisini çağırıştırır (R. Jöntürk'ün soyadı kimi afişlerde Cöntürk şeklinde yer alır, bu da sek-törün o dönemdeki durumu hakkında farklı çıkarımlar sağlayacak ipuçları verebilir).

Yeşilçam melodramları starın mit kimliği üzerine kurulduğundan, bazen filmin adı da bu yıldızın idealizasyonu olabiliyordu: *Dünyanın En Güzel Kadını* (Nejat Saydam, 1968), *Tapılacak Kadın* (N. Saydam, 1967), *Aşk Mabudesi* (N. Saydam, 1969), *Ölümsüz Kadın*, *Bebek Gibi Maşallah* (Mehmet Dinler, 1971). Böylece slogan gibi olan bu başlıklar, starın güzelliğini çağırıştıran süslemeler, büyüklük, renk ve karakter seçimleri gibi çeşitli tipografik numaralarla vurgulanırdı. Yeşilçam endüstrisinin temelinde rastlanabilecek "ticaret" ve "seri üretim" yüzünden bazı filmler gerçek yönetmenler yerine onların asis-

tanları tarafından yönetiliyor, bu nedenle starın ismi filmin adından bile büyükken yönetmenin ismi film yapım şirketinin logosundan küçük yazılıyordu. Ama bazen yönetmenin ismini içeren "bu bir Metin Erksan filmidir" gibi bir slogan görülür ve yönetmen isimleri starların ya da filmin ismi kadar büyük yazılırdı. Bu yabancı film afişlerini taklit edilişi olarak yorumlanabileceği gibi bazı istisnai durumlarda seyircinin Metin Erksan, Lütfi Akad, Memduh Ün gibi yönetmenlere verdiği önem şeklinde açıklanabilir. Ancak bazen yıldız olmak da afişte vurgulanmak için, Öztürk Serengil yerine çıplak bir bayan figürünün vurgulandığı afişte gördüğümüz gibi, yeterli değildi. Böke'ye göre bu afiş gerçekte Serengil'i öne çıkaracak şekilde tasarlanmış ancak yapımcı ve salon sahiplerinin baskısıyla değiştirilmiştir.

Star afişlerinde sıklıkla rastlayabileceğimiz bir başka çeşit ise, *Aşkta da Üstün* filminin afişinde de görüldüğü gibi starın çerçevelenmiş imgesinden oluşturulmuş afişlerdir. Burada star bir sanat nesnesi, *object d'art* olarak teşhir edilmektedir (Rabello ve Allen sf. 301). Bir çerçeve değerli veya "bakılası" bir nesneyi korumak ya da işaret etmek için kullanılır. Star afişlerinde buna bir de fetişizm eklenir. Bu durumda çocuk annesinin penisinin olmadığını fark eder ve bunun yerine geçebilecek ona hadim edilme korkusunu yaşatan eksikliği giderebilecek bir şey koyar. Böylece bu durumu bilinçsizce kabul edip aynı zamanda reddeder. Starların yüzü, dişi figürlerin sunumu, giysilerin kullanımı gibi imgelerin sinema perdesinde mizansen, detay, renk, kompozisyon ve çerçeveleme ile organize edilmesi gibi (Stephen Neale sf. 36, 41) afişte de starların imgesi çerçevelenip vurgulanarak izleyicinin eksikliğini kapatan bir vekil olur. Starların imgeleri daha çok fetişistik ve düşsel değerleri varmuşçasına çerçevenin içinde iken star kimliğinin gerçeğini yansıtmaları açısından önemli olan isimleri çerçevenin dışında tutulmuştur. Böylece izleyici film afişlerindeki yıldızların gerçeküstü, kutsal, düşsel yaratıklardan ziyade sadece aktör, aktrist veya şarkıcı olduklarını aynı zamanda hem bilir hem de reddeder.



Adaleli Errrkek Afifleri:

Kadınların *cheesecake* (peynirlik) olarak teşhir edilmelerinin yanında Yeşilçam melodram afişlerinde aynen Hollywood'da olduğu gibi erkek etinin teşhiri olarak tanımlanabilecek bir de *beefcake* (pirzolakeki!) hadisesi vardır. Bu afişlerde genel kanı ve kullanımın aksine erkekler çeşitli kılıklara girmiş cinsel nesnelerdir: kadınsı duyarlılıktaki erkek imgeleri, cinsel arzusunun nesnesi olan kısmen çıplak erkek imgeleri, imrenilen eril ve savaştı erkek imgeleri, bakılan erkek imgeleri. Ancak her ne şekilde sunulsa da erkek imgelerinin ortak paydası her zaman "ideali" simgelemeleridir.

Berger'in iddiasına göre kadın, kendini değil başkalarının açlığını bastırmak için resmedilir; o, cinselliğini onun gerçek sahibinin kendisi olduğunu sanan izleyiciye sunar (sf. 55-56). Berger ayrıca karşıt cinsler arasındaki bakış yönlerini erkeklerin kadını izlerken, kadının izlenen kendisini izlediğini belirterek açıklar (sf. 47). Melodram afişlerinde erkeklerin de *Affedilmeyen*'de (Türker İnanoğlu, 1966) olduğu gibi kadınlar ya da diğer erkekler tarafından izlendiklerini gözlemleyebiliriz. Neale'den alıntı yaparak, Paul Willemen şöyle der "izleme arzusunun doğrudan nesnesi her zaman dışı olmak zorunda değildir. Bu nesne erkek de -ki çoğunlukla öyledir- olabilir. Genelde meydana gelen ise, erkeğe atılan bakışın ideolojik açıdan kabul görmüş, bakışların ebedi hedefi ve problematik olmayan seksüel obje kadına yöneleceği bir nakil yada yedekleme noktası olarak tanımlanıp masumlaştırılması ve erotizmden arındırılmasıdır" (sf. 57). Erkek, bakış nesnesi ve seksüel güce sahip sert adam olunca bu erkeğe bakma arzusu ideal ego ile narsistik özdeşleşme ya da "erkek çiftlerin kutlanması" olarak tanımlanabilir (Neale sf. 57). Freud'a göre çocuk libidosunu ona yöneltmekle birlikte anneye açıklık ve korunma isteği ile yaklaşır. İki seksüel objesi annesi ve kendisi olur. Böylece annesine ya da 'narsistik' nesneler olan kendisine benzerleri bulur (Seçil Büker'den sf. 6-9). Laura Mulvey'in belirttiği gibi "bir erkek film yıldızının parıldayan

özelliği, bakışın erotik nesnesi olmasından dolayı değil, aynanın karşısında ki tanıma anında kavranan daha mükemmel, daha tamam, daha güçlü ideal ego olmasındandır" (sf. 20). Bakışın kadın nesnesi izleyiciden bakışını mütevazı ve sabırlı, başka bir şeyle ilgilenmiyormuşçasına çevirir. Ama bakışın erkek nesnesi çoğunlukla izleyiciyi ve afişteki kadını umusamaz hatta onları farketmemiş gibidir. Kendinden emin, tutkulu ve daha önemli ve ruhani olaylarla ilgili bir tavır sergiler. Adaleli erkek afişlerinde kadından erkeğe yöneltilen bakışta korku, saygı, hayranlık, kıskançlık ve merhamet için yalvarış vardır.

O dönemdeki sinema izleyicisinin çoğunluğunun kadın olduğu gözönüne alındığında, erkek etinin teşhir edildiği afiş tasarımlardaki erotik niyet anlaşılabilir. Bazı adaleli erkek afişlerinde gömleksiz erkekler cinselliklerini dolaylı bir yolla satarlar ya da *Kral Arkadaşım* (Osman F. Seden, 1964) ve *Galatalı Mustafa* (Aram Gülyüz, 1967) filmlerinin afişlerinde gözlemlenebileceği gibi baş parmağını belinde cebine kilitlemiş erkek figürü, cinsel organını işaret ederek tehditkar bir cinsellik sunar. Freud'un silahın penisi simgelemesi argümanını hatırlarsak eğer, kadınları tehlikelerden kurtaran silahlı ve yumrukları sıkılı erkekler ile aksiyonlu ve ataerkil ikonlarla dolu bu afişlerin erotik oldukları söylenebilir.

Melodramlar ve afişleri söz konusu olduğunda, Neale erkek vücudunun erotikleştirildiğini ve bir noktaya kadar erkeğin kadın gibi resmedildiğini savunur. Mary Ann Doane ise, aşk hikayelerinde dişil bir tür içindeki varlığı nedeniyle erkek, bir dereceye kadar kendi cinselliğinden uzaklaşmıştır, der (97). *Yıkılan Yuva* (Orhan Aksoy, 1967) ve *Kuşçu* (Vural Pakel, 1973) filmlerinin





afişlerinde olduğu gibi kimi melodram afişlerinde duygusal yüz ifadelerine sahip, bebekleri anne şefkati ile kavrayan, başlarını sevgililerinin dizlerine yaslayan erkekleri görebiliriz. Barthes'a göre "başkasının eksikliğini duyan her erkeğin içinde, dişilik kendini gösterir: bekleyen ve acı çeken bir erkek mucizevi şekilde -homoseksüel olduğu için değil, aşık olduğu için- dişileşir" (sf. 60).

"Romantik başrolleri oynayan erkek starlar çocuklukla 'eril' özelliklerinden dolayı seçilmezler... Dişil adam çekicidir çünkü kadına özgürlük sunar... aşk filmlerindeki erkekler sıklıkla 'kadın gibi davranırlar'... ve kadınların istedikleri de erkeklerin onlara benzemeleridir" (Doane, sf. 116). Aşk öykülerindeki erkek star çoğunlukla engelleyici değildir, ancak bu onun sık sık himaye eden tavrını ve onunla bütünleşen romantik aşk mitini daha da baskıcı kılar. Romantik aşk erkeğin idealize edilmiş imgesi ve kadın arasında yaşanırken, mükemmeli düşleyip "sıradanla" yaşayan fetişist konumundaki kadın izleyici "gerçek erkeği düşsel prens yolu ile kabul etmeyi öğrenir" (sf. 118).

Erkek-kadın Afişleri:

Berger'e göre kadının en yaygın sunum şekli ya bakılası birer obje, provakatif, baştan çıkarıcı, bakanın olmaya hazır *cheesecake*, ya da mükemmel ve vefakar evkadını tiplemesidir. Kadınlar cinsel olarak ikincil karakter olmalarının yanı sıra kendilerine has irade ve enerjiden yoksundurlar. Erkek imgesiyle oluşturulan narsistik yaklaşım dünyanın ve kimliğin erkeğe ait olduğunu işaret eder. Kadın ise erkeğin egemen kimliğine karşı duyduğu imrenme ve elindeki ayna ile başbaşıdır. Erkek-kadın afişleri işte böyle bir imrenmenin yansımasını "bir elinde de aynayı tutan" kadınla birlikte barındırır. Kadınının "bölünmüş kimliği", erkeksi ve öldürücü kadın ile dişil ve mutlu eden kadın biçimlerinde ve cinsel arzu nesnesi olma ortak paydasıyla (Marlene Dietrich gibi) birlikte vurgulanır. Ayrıca bölünmüş kimlik film ve afişlerde tutucu ve iyi ahlaki ile kötü ve ahlaksız arasındaki zıtlıkta da görülür. Bu tip afişlerde de psikanalizin cinsel farklılığın reddi,

penisin varlığı ve yokluğu üzerine kurduğu fetişizm yani "inancın bölünmesi" bulunmaktadır (Neale sf. 36). Kadının penisinin yokluğu hadım edilme tehdidi savurup hoşnutsuzluk uyandırdığından, Laura Mulvey'in iddiasına göre erkek bilinçaltı hadım edilme korkusundan kaçmanın iki yolundan birini seçer (sf. 21). Kaçmanın bir yolu sunulan kadın figürünü bir fetişe dönüştürerek onun tehlike yerine tekrar güven vermesini sağlamaktır. Böyle bir bakış açısı ile *Ağla Gözlerim* (Mehmet Dinler, 1965) filminin afişinde kadın imgesinin erkek gibi resmedilmesinin inancın bölünmesi ve seksüel farklılığın reddinin bir sonucu olduğu kabul edilebilir.

Mulvey'e göre "filmi izleyicinin özdeşlik kurabileceği, kontrolü elinde tutan temel bir figüre bağlayarak erkeğin rolünün aktif, hikayeyi taşıyan ve birşeylerin olmasını sağlayan bir figür olması mümkün hale gelir" (sf. 20). Ama Yeşilçam'ın erkek-kadın afişlerinde dişil, izleyicinin özdeşleşebileceği idare edici bir figür olmakla birlikte hikayeyi ilerleten aktif bir rol oynar. Ancak her ne kadar eril bir *femme fatale* afişin odak noktası ise de, tercih edilen kadının cinsel konumu aynı ya da başka bir kadının güzel, dişil, ya da şirin imgesinin alternatif varlığıyla belirlir.

Cinsel konumun "hanım hanımcık" ve "aktif *femme fatale* öznelliği" olarak ayrılması elbiseler, duruş ve sigara içmek gibi tavırların afişte ifade edilmeleriyle sağlanır. Danesi'ye göre "elbiseler sadece vücudu değil cinselliğimizi de örter. Onlar bazı ideolojik hayat tarzı kodlarını, konumları, inanç, mesaj ve manaları içerirler. Sigara içmek de, bariz olan penis çağrışımıyla fetişistiktir" (sf. 55, 147-153).

Gözleri Ömre Bedel'in (Ülkü Erakalın, 1964) afişinde tatlı tebesümüyle gelinlik içinde olan kadınla, erkek elbiseleri içinde ve sigara içip izleyicinin gözlerinin içine erkeksi bir tavırla doğrudan bakan figür aynı kadındır. Varlığı erkeklerin iktidarsızlığını açığa vururken cinselliği ile de tehdit oluşturur. Ancak kabul edilebilir dişiliğin imgesi bir kenarda "haddinden fazla dişil cinselliğini okyanusta boğmak için" bekler (Doane



sf. 99). Afişteki iki adam gelinle bütünleşmiş ve mutlu edilmiş erkek ve erkek-kadının dizlerinin altında yıkılmış, hadım edilmiş "kriz geçiren erkek" olarak ayrıştırılır. Bu da "En iyi kadın evinin kadınıdır" deyiminin ve aşkın onunla daha güvenli ve ödüllendirici olduğuna dair inanın altını çizer. Doane'in belirttiği gibi, "ataerkil bir toplumda romantik aşk miti kadının fazla enerjisinin tümünün dışa çıkabileceği bir yer olarak onu paradoksal bir şekilde evcilleştirmek için vardır" (sf. 118).

Hareket Afişleri:

Kadın ve erkek figürlerinin vücut şemaları birbirleriyle kıyaslanarak incelendiğinde ilginç farklılıklar saptanabilir. Barthes'a göre "kadın sabit ve vefalıdır; bekler. Erkek ise kararsız ve maymun iştahlıdır; seyahat edip avlanır" (Doane'dan sf. 109). Kadın ve erkeğin bu özellikleri imgelerini de etkiler. Danesi, kadının vücut şemasının, cinselliğinin (hassas, ihtiraslı, sıcak) portresi olarak cevizkabuğunun içinde olduğunu ve erkeğin vücut şemasının da eril cinselliğini (sert, kaba) yansıttığını belirtir (sf. 55).

Bakan ve bakılanın aktif-pasif karşıtlığı yüzünden erkek pasifliği reddedercesine çoğunlukla aktif resmedilir ya da hiç bir aktivite göstermese de, aktifmiş gibi bir izlenim verir. Melodram afişlerinde ilginç olan bir nokta da, erkek vücutlarının sunumunda görülen dışarı (aktif) hareketi (nişan alınan silah, kaldırılan yumruk, arkaya yaslanma, vb.) ve kadın vücut hareketinin tam zıt şekilde içeri (pasif) resmedilmesidir (kapalı kollar, erkeklerle doğru eğilme, korkmuş tavır, vb.). Kapalı vücut şeması "aklın karışık; ihtiyacım olanı alamıyorum; kısırıldım; kilitlendim; kurtar beni" şeklinde yorumlanabilir ve bu kadınlar için iletişimin pasif, kabul edilebilir ve ahlaki bir yoludur. Toplumdaki tutucu doğu ve modern batının ikilemi adeta buraya da yansımaktadır. Yeşilçam melodram afişlerinde, zıtlıklar karakterlerin imgelerine *vamp* ve masum, iyi ve kötü, vb. olarak ve tasarımının genelinde sıklıkla yansır. "Kötü" kadınlar daima ikincil rollerdedir ve afişlere de ikincil elemanlar

olarak girerler. Çoğunlukla küçük boyutlarda ya da köşelerde yer alırlar. Ancak yine de filmde öyle bir karakter olmasa da, afişte "kötü" bir kadın çoğunlukla bulunur. Kadın vücudunun sunumu karakterlerine göre değişir: masum kadınlar itaatkar, uysal şekilde içeri yönelirken; *vamp* ve provakatif "kötü" kadınlar neredeyse erkeklerin hareketine sahiptir. Ayrıca gözler de benzer bir yönü takip eder.

Kardeş Kavgaşı'nın (Türker İnanoğlu, 1967) afişinde kadın karakterler arasındaki ikilem elbiselerinin biçimleri, renkleri ve vücut hareketlerinin yönleri ile sağlanmıştır.

Beyazlar içindeki kadın ellerini cebinde tutar. Başını ve bakışlarını erkeğin olduğu tarafa belli belirsiz yöneltir. Oysa siyah dekolte elbiseli kadının kolu ve bakışları doğrudan olarak erkeğe uzanır. Kırmızılar içindeki erkek ise tutku ve aktifliği yansıtır. Elini ve bakışını direkt olarak beyazlı kıza yöneltmiştir. Bu onun Yeşilçam melodramlarında her "gerçek erkekten" beklenen "saf, dokunulmamış ve korunmuş olanla" aşkı yaşamak olan seçimini açık eder.

Yeşilçam melodram afişleri romantik aşkı takdim etmenin yanı sıra yapıldıkları dönemin toplumsal yapısını ve film endüstrisini oluşturan koşulları da izleyiciye aktarır. Veysel Atayman'a göre melodram çelişkilerle dolu bir hayatın gerçeğidir (sf. 44). Melodram afişlerinde yer alan tüm hayali ikilemler de aslında o dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu geleneksel ve tutucu doğu ile modern batı arasında sıkışmışlığından doğan sosyal ve kültürel çelişkilerin bir sentezidir. Yeşilçam melodram afişlerinde tutuculuk kadının cinsel kimliğindeki ikilemi yansıtan iki zıt kimlik ve bunların erkeklerle ilişkisinin resmedilmesi ile



sağlanırken, modernlik dış görünüş, saç ve kıyafetle verilmeye çalışılıyor gibidir. Melodramın burjuva ideolojisinin bir ürünü olması nedeniyle, kadın ve erkekler bir yandan o dönemin kapitalist toplumunu yansıtırken, diğer yandan da kısmen kabul görmüş ancak hala geleneksel değerlerin etkisi altında başarısızca adapte edilmiş modernliği yansıtırlar.

Bu afişlerde melodramın reklamının yapılmasının yanı sıra, en açık motivasyon tutucu toplumsal değerleri yansıtan heteroseksüelliğin yüceltilmesidir. Sloganlar ve sıkça kullanılan kalp motifi ile Hollywood ve Yeşilçam film endüstrisi için garanti teşkil eden aşk ve heteroseksüel çift vurgulanır (Haralovich 50). İster 1965-75'lerdeki gibi romantik ve namuslu, isterse de 1975-80'ler deki gibi seksi ve tutkulu olsun, temelde aşk filmi olmayan macera ya da savaş filmlerinde bile kadın erkek ilişkisi kullanılır. Hatta çoğu zaman düğünler ve gelinlerin varlığı ve ön plana çıkarılmaları ile heteroseksüel çift kutsanır ve yüceltilir.

Yeşilçam melodramının kendine has bir melodram geleneğine sahip olması gibi, Yeşilçam melodram afişlerinin de kendi geleneklerini yaratmalarından dolayı o dönemin grafik sanatını tam olarak yansıttığı söylenemez. Yönetmeninden illüstratörüne, starlardan matbaacılar dek pek çok katılımcının birbirinden ayrı olarak müdahalede bulunduğu bu afişler adeta bir *patchwork* (parça yama) gibi işlenmişlerdir. Bugünün film afişlerinde melodram afişlerinin kimi özellikleri halen devam etse de, afişi görsel ve yazılı malzemelerin bir karışımı ya da "sözlü resim" olarak görmenin yerini daha bilinçli bir tasarım anlayışı alır. Her ne kadar eksikleri, fazlalıkları ya da Türk grafik sanatına katkıları tartışılabilir olsa da, içinde pek çok anıyı ve emeği barındıran Yeşilçam afişlerinin bakını tebessüm ettirdiği ve nostaljiye sürüklediği gerçeği de yadsınamaz. Çünkü Ferit Edgü'nün de dediği gibi, duvarın konuşan dili afişler insancılar, yaşıyorlar ve herkes bu dili okuyor" (Altıntaş'tan sf. 11) ve geçmişin renkli yüzü onlardan yansıyor.

Kaynakça

- Ağakay, Erol. *Afişte Yaşayan Türk Sineması 1951-1986*. İstanbul: Mimeray, 1986.
- Altıntaş, Yurdaer. *Türkiye'den Afişler*. İstanbul: Grafikerler Meslek Kuruluşu, 1992.
- Atayman, Veysel. "Melodram Sinemasını İncelemek Üzere Bir İlk Adım." 25. *Kare Nisan*. 1998: 44-46.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Çev. Stephen Heath. New York: Hil and Wang, 1995.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdaer Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- Büker, Sevil. "İstanbul ile Özdeşleşen Teyze Öldükten Sonra da Etkisini Sürdürüyor: Hamam." 25. *Kare Ocak*. 1997: 6-9.
- Cullingworth, Michael. "On a First Viewing of Turkish Cinema." *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed. Christine Woodhead. London: SOAS, 1989: 11-18.
- Danesi, Marcel. *Messages and Meanings: An Introduction to Semiotics*. Toronto: Canadian Scholars' Press Inc., 1993.
- Doane, Mary Ann. "The Love Story." *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington: Indiana UP, 1987: 96-123.
- Dyer, Richard. "Şimdi Bakma: Çıplak Erkek Posterleri." 25. *Kare* Çev. Esra Biryıldız. Ekim. 1996: 35-38.
- Edwards, Gregory J. *The Book of International Film Poster*. London: Tiger Books International, 1985.
- Haralovich, Mary Beth. "Advertising Heterosexuality." *Screen* 23.2 (1982): 50-60.
- Karakurt, Sebatî. "Çizginin Gizli Kahramanı." *Hürriyet* 26 Temmuz 1997: 1, 7.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, 1989: 14-26.
- Neale, Stephen. *Genre*. England: BFI, 1980.
- Özgüç, Ağah. "Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri." *Videosinema* Temmuz-Ağustos 1985: 28-31.
- Özgüven, Fatih. "Male and Female in Yeşilçam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player." *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed. Christine Woodhead. London: SOAS, 1989: 35-41.
- Rabello, Stephen and Allen, Richard. *Reel Art, Great Posters from the Golden Age of the Silver Screen*. NY: Artabras, 1988.
- Sayar, Vecdi. "Film ve afiş: Görsel bir metni görselleştirme çabası." *Grafik Sanatı Eylül*. 1987: 44-46.

Afişlerdeki kadın ve erkekler bir yandan dönemin kapitalist toplumunu yansıtırken, diğer yandan da kısmen kabul görmüş ancak hala geleneksel değerlerin etkisi altında başarısızca adapte edilmiş modernliği yansıtırlar.

AYHAN IŞIK'IN İTALYAN MAFYA FİLMİ

Kaya Özkaracalar

Dergimizin birinci sayısında Ayhan Işık'ın oynadığı iki İtalyan korku filmiyle ilgili bir yazım yeralmıştı. Bu yazıda ise Ayhan Işık'ın oynadığı başka bir ortak yapımı ele alacağım. İtalya'da yaşayan bir Türk işadamı olan Şakir Sözen'in girişimiyle 1972'de Türkiye'de çekilen bu filmde Ayhan Işık başrolü genellikle İtalyan filmlerinde oynayan Amerikalı aktör Richard Harrison'la paylaşıyordu. Yönetmen Frank Agrama, görüntü yönetmeni ise Franco Villa'ydı. Film, *L'Amico del Padrino* adıyla 1972'de İtalya'da gösterime girdi. Yıllar sonra ABD'de *Revenge of the Godfather* adıyla video piyasasına da sürülecekti.

Revenge of the Godfather'ın jeneriğinde hiçbir Türk oyuncunun adı yer almıyor. Ancak Ayhan Işık'ın takma adı olarak "Ian Flynn" adı kullanılıyor. (*Babanın Arkadaşları*'nda ise başrollerdeki yabancı oyuncuların adları jenerikte yer alıyor). Ayhan Işık ve Richard Harrison'ın rakip mafya aileleri için çalışan iki eski arkadaşı canlandırdığı filmin yabancı ve *Babanın Arkadaşları* adlı Türkçe versiyonları arasında farklılıklar var. Ayhan Işık'ın canlandırdığı karakter bir versiyonda Atif diğeriinde Anton adını taşıyor. *Babanın Arkadaşları*'nda polislin ikiliyi izlemekte olduklarını anlamamızı sağlayan birkaç kısa sahne yer alıyor ancak diğeri versiyonda polisle ilgili hiçbir sahne yok. Ancak *Revenge of the Godfather*'da yer alıp *Babanın Arkadaşları*'nda yer almayan sahnelerin sayısı ve süresi çok daha fazla. Öncelikle (soft-core) seks sahneleri Türkçe versiyonda yok. *Babanın Arkadaşları*'nın 32. dakikasında Atif, manav deposunda başbaşa kaldığı kızın (Krista Nell) yüzünü okşayarak "Çok güzelsin Leyla" diyor ve daha sonra başka bir sahneye geçiyoruz. *Revenge of the Godfather*'da ise Anton elini Layla'nın yüzünden indirdikten sonra Anton ve Layla birbirlerini soyuyor, öpüşüyor ve yere uzanıp sevişiyorlar. Ancak 2 dakikadan biraz daha uzun süren bu sahnenin çıplaklık içeren karelerinde Ayhan Işık'ın mı oynadığını yoksa dublör mü kullanıldığını anlamak zor.

Filmin sonlarına doğru kumsaldaki bir silahlı çatışmadan sonra Richard ve sevgilisi Jale/Jenny (Erika Blanck) bir

tekneye binip kaçıyorlar. Arkalarından da silahlı adamların yer aldığı ikinci bir tekne geliyor. Türkçe versiyonda sahne burada kesiliyor. *Revenge of the Godfather*'da diğeri tekneden ateş açılıyor ve tekneye gizlenmiş Layla vuruluyor; kahramanlarımız takipten kurtulduktan sonra Jenny'nin kollarında ölüyor. *Revenge of the Godfather*'ın başlarında Anton'un su kayağı yapan bir adamı vurarak öldürdüğü sahne de Türkçe versiyonda neredeyse yok sayılır. *Babanın Arkadaşları*'nda denizde bir adam su kayağı yaparken Atif'in elinde tüfekle kayalıklarda do-laştığını görüyoruz o kadar. *Babanın Arkadaşları*'ndan çıkartılmış ama *Revenge of the Godfather*'da yer alan bir başka sahnede ise finale doğru Anton, Richard'ın patronunu öldürmesine atıfta bulunarak "Silahı gördüğümde işimin bittiğini sandım" diyor. Richard ise "Ortağımı öldüremem" yanıtını vererek bu işleri bırakacağını söylüyor ve Anton'a da aynısını yapmasını ima ediyor. Finalde rihtimdeki veda sahnesinde Atif/Anton ise "Senin öğüdünü tuttum ve kendime başka bir iş buldum" diyor. Richard ve sevgilisinin teknesi havaya uçunca Atif/Anton cebinden bir telgraf mesajı çıkarıp okuyor. *Revenge of the Godfather*'da Anton'un artık Richard'ın patronu hesabına çalışmaya, *Babanın Arkadaşları*'nda ise Atif'in artık polisle işbirliği yapmaya başladığını anlıyoruz.

Babanın Arkadaşları'nda senarist olarak Faruk Alatan'ın, *Revenge of the Godfather*'da ise Frank Agrama ve Fabio Piccioni'nin imzaları yer alıyor. Her iki versiyonun diyaloglarında da ilginç farklılıklar var. Leyla'nın kahramanlarımızdan kendisini buralardan götürmelerini istediğini açıklarken kullandığı ifadelerdeki vurgu farkında olduğu gibi. İngilizce versiyondaki "this stupid island (bu aptal ada)", Türkçe versiyonda yalnızca "bu ada" oluyor, "I feel buried here (Kendimi burada gömülmüş gibi hissediyorum)" ise tamamen çıkarılmış. Ayrıca Jenny'nin Ramazan'da yöre halkının cinsel ilişkiye bile girmediklerini kaba bir şekilde ("They don't even screw") söylemesi de Türkçe versiyonda yok.

Özcan Akar'a teşekkürler



