

GECEYARISI

S I N E M A S T



SAYI: 7

1.000.000 TL

MARK DAMON · ELEONORA BROWN
SALLY SMITH · PATRIZIA VALTURRI



... ALAN COLLINS · FRANCO DEROSA · VIVIENNE STAPLETON
LUDMILA LVOVA · ESTHER MASING

CON LA
PARTECIPAZIONE
DI

MICHAEL RENNIE

DIRETTO
DA

ANTHONY DAWSON

NUDE... SI MUORE

MUSICHE DI
CARLO SAVINA

UNA PRODUZIONE ASSOCIATA
SUPER INTERNATIONAL PICTURES · BGA S.P.A.

CROMOSCOPE DELLA
TECNOSTAMPA
EASTMANCOLOR

DISTRIBUZIONE
D. I. F. N. E.

öteki italyan sineması

Dr. Hichcock'un Korkunç Sırrı: Riccardo Freda (1909-1999)	2
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Bilim-Kurgudan Gotik Korku Sinemasına: Antonio Margheritti	6
<i>Luca Rea (çeviri: Orhun Yakın)</i>	
Sergio Leone'den Bir Zamanlar Sinema	10
<i>Cenk Kırıl</i>	
Göstermek ya da İma Etmek: Bütün Mesele Bu Değil	20
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Argento Sineması ve Suspiria	30
<i>Orhan Anafarta</i>	
Öteki Korku Filmlerinin Kült Yönetmeni: Lucio Fulci	42
<i>Karaca Savaş</i>	
Giallo Filmleri ve Müzikleri	52
<i>Sadi Konuralp</i>	
Kendinden Menkul bir İstismarcı: Joe D'Amato	63
<i>Savaş Arslan</i>	
70'lerin İtalyan Seks-Komedi Filmlerini Anımsamak.....	70
<i>Emrah Özen</i>	
Hançerin Ucunda Bir Yürek: Ne Yazık Ki O Bir Orospu.....	78
<i>Dilek Kaya</i>	

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

GECEYARISI SİNEMASI Bahar 2000

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
Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Tasarım: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Savaş Arslan ve Çetin Sarkartal

Ankara Dağıtım: Sadi Konuralp
İstanbul ve Diğer İller Dağıtım: Ayşen Atalan/Pentimento
Bu dergide yer alan yazılar, önceden izin alınması koşulu ile kullanılabilir.

Web Adresi: <http://www.geocities.com/paris/tower/3920>

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Orhun Yakın: ayakin@bir.net.tr

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Dilek Kaya: kdilek@bilkent.edu.tr
Emrah Özen: emozen@hotmail.com
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com

Teşekkür: Ece Pazarbaşı, Aydın Ramazanoğlu

Arka iç kapak: 5 Tombe per un Medium filminin poster ilustrasyonu

Dr. Hichcock'un Korkunç Sırrı

Riccardo Freda
(1909-1999)

Kaya Özkaracalar



**Sinema tarihinin
ölüvecilik temalı
ilk filmi olan Dr.
Hichcock'un
Korkunç Sırrı,
gotik korku
sinemasının
en güzel
örneklerinden.**

İtalyan korku sinemasının, hatta genel olarak Avrupa korku sinemasının öncü yönetmenlerinden Riccardo Freda, geçen sayımız baskıya hazırlandığı günlerde 20 Aralık tarihinde 90 yaşında öldü. (1920'li yılların çoğu Alman yapımı sessiz korku filmlerinin ardından) kıta Avrupası'ndaki ilk sesli korku filmine imza atarak tarihe geçen Freda, gotik korku sinemasının en güzel ve en sıradışı örneklerinden bazılarını çeken yönetmen olarak da dikkate değer. Ülkemizde yeterince tanınmayan bu emektar sinemacının anısına dergimizin bu sayısını tamamen İtalyan popüler sinemasına

ayırarak bir özel sayı şeklinde hazırladık.

Sessiz sinema döneminde İtalyan sinemasının en popüler türü, dönemin koşulları içinde belli bir dozda erotizm de içeren tarihsel epikler, örneğin Maciste (Masist) adlı kahramanın maceralarının anlatıldığı filmlerdi. Faşizmin iktidarı döneminde her anlamda (!) kısırlaşan İtalyan sineması 2. Dünya Savaşı'nın ardından büyük bir canlanma içine girdi. Bu dönemin gözde akımı ise bilindiği gibi 'yeni-gerçekçilik'ti. Bir yandan toplumsal sorunları, öte yandan Silvana Mangano gibi ikonalarla erotizmi beyazperdeye yansıtmaları açısından yeni-gerçekçi filmlerin değeri tartışılmaz ama 'gerçekçiliğin' sinemadaki hakimiyetinin, fantastiğin hor görülmesi gibi yan-etkileri olduğu da yadsınmamalı. Bu yıllarda popüler sinema, Samson, Herkül, Masist filmleriyle tarihsel/mitolojik filmlerin yeniden doğmasına tanık oldu. İşte 1940'lı yılların bu ortamında sinemaya başlayan Freda da kariyerinin ilk döneminde tarihsel dramalar, kılıç-pelerin filmleri ve diğer kostüme filmlerin yönetmenlerinden biriydi ve stilize çalışmalarıyla diğer meslektaşları arasında öne çıkarak gerçekçi sinemanın "saygınlık" tekeline karşı referans noktası oldu. Freda, 1956'da cüretkar bir adım atarak korku filmlerinin piyasada olmadığı bir dönemde bir korku filmi çekmeye girişti: Genç kızların kanyla gençleşen bir kontesin (Freda'nın karısı Gianna Marie Canale) öyküsünün anlatıldığı *I Vampiri* (Vampir). Freda, 12 günlük çekim süresinin 10. gününde filmin



yalnızca yarısını çekebilmişti ve sürenin uzatılması teklifi yapımcılar tarafından kabul edilmeyince filmi bıraktı! Görüntü yönetmeni Mario Bava tarafından tamamlanan (1) -ama yine de yönetmen olarak Freda'nın imzasıyla gösterime giren- film gişede fiyaskoyla sonuçlanınca Freda bundan sonra çekeceği korku filmlerini genellikle "Robert Hampton" takma adıyla imzalayacaktı.

Dr. Hichcock'un Korkunç Sırrı

Freda'nın en beğenilen filmi -iki haftada çekimleri tamamlayabileceğine dair yapımcılarla bahse girdiği ve bu süre içinde tamamladığı-, başrolde Barbara Steele'in oynadığı ve sinema tarihinin ölüsevencilik (2) temalı ilk filmi olan *L'Orribile segreto del Dr. Hichcock*'tur (1962; Dr. Hichcock'un Korkunç Sırrı; ABD: *Horrible Dr. Hichcock* ve İngiltere: *Terror of Dr. Hichcock*). Filmin ABD'deki posterlerinde -Türkiye'de *İhtiras Tramvayı* olarak bilinen *A Streetcar Named Desire* (Arzu Adında Bir Tramvay) filminin adına nazire olarak- "Onun Sırrı, Arzu Adında Bir Tabut" yazıyor ve şöyle devam ediyordu: "Onun şehvetinin kandili, mezarlığın karanlığında pırıldıyordu!" Film, bir mezarlıkta bir tabutu gömmek üzere olan bir mezarcinın yüzü görünmeyen pelerinli

bir kişi tarafından bayıltılmasıyla başlıyor. Tabutu açan saldırgan, tabutun içindeki genç kız cesedini okşuyor (3). Daha sonra toplum içinde saygın bir yaşam süren Dr. Hichcock'un (Robert Flemyng) korkunç sırrına tanık oluyoruz: Doktor ve genç karısı, malikanelerindeki gizli bir odada sıradışı bir 'cinsel oyun' oynamaktadırlar; doktor karısını bir ilaçla ölü gibi uyutmakta ve eşine yönelik arzuları, o bir ölü gibi yatarken canlanmaktadır. Bir gün anlaşılın dozu fazla kaçırır ve karısı ölür. Büyük acılara boğulan doktor Londra'yı terk eder. Yıllar sonra bir hayli güzel bir genç kadın olan yeni karısı Cynthia (Barbara Steele) ile birlikte malikanesine döner. Doktorun korkunç sırrının suç ortağı olan hizmetçi Martha (Harriet White Medin), eve yeni bir hanımefendi gelmesinden hiç hoşnut değildir. Bu arada hastanede çalışmaya başlayan doktor, genç kadın cesetleri gördükçe kendine hakim olmakta zorlanmaktadır. Öte yandan karısı ise geceleri sanki beyazlar içindeki gizemli bir kadının kol gezdiği malikanede korku dolu anlar yaşamaktadır. Örneğin, bir gece yatağında bir kurukafa görür; kurukafa sonra kaybolur. Genç kadın finale doğru bir sahnede bayılır ve uyandığında kendini bir tabuta kapatılmış olarak bulur... (4)

Film, tehdit altındaki ve korkmuş genç, güzel kadın figürünün alabildiğine fetişleştirilmesinin ilk kaydadeğer örneğini ve henüz aşılamamış bir doruğunu sergiliyor.



Kuşkusuz anlatının merkezindeki ölüsevicilik teması hariç, filmdeki pek çok motif Hitchcock sinemasından bariz esintiler taşıyor: Yataktaki kurukafa *Under Capricorn*'dan, süte zehir katılarak cinayet teşebbüsü *Suspicion*'dan, bütün bir 'eski ev sahibesinin öldüğü eve gelen yeni ev sahibi ve ondan hoşlanmayan hizmetçi' örgüsü ise *Rebecca*'dan alınma. Ancak başkarakterin adının zaten "Hitchcock" olduğu anımsandığında bunların basitçe birer "taklit" değil de büyük üstada gönderme niteliği taşıdığı düşünülebilir. Bu açıdan filmin adı da özellikle anlamlı: "Dr Hitchcock'un Korkunç Sırrı" !!!... Hitchcock adlı karakterin bastıramadığı "sapkın" güdülerini ve saplantıları, Hitchcock sinemasından aşına olduğumuz motiflerin eşliğinde bize sunulurken, Hitchcock sinemasının sırrının -yalnızca usta bir sinema dilinin kendisi değil aynı zamanda ve hatta asıl olarak- bilinçaltında bastırılmış kimi "sapkın" güdü ve saplantıların, film yapma ve film izleme eylemlerinde yönetmen ve izleyici tarafından paylaşımı ile dışa vurumunun/ifadesinin -kuşkusuz ustaca bir sinema diliyle aktarılan anlatılar vesilesiyle- gerçekleşmesi olduğu

ortaya koyuluyor.

Öte yandan *L'Orrible segreto del Dr Hichcock*, görsel açıdan da oldukça tatmin edici bir film. Barbara Steele'in evdeki bir aynanın ardındaki gizli geçitten girdiği dehlizde korka korka, elinde şamdanla ilerlediği ve demir kapının arkasından kapanmasını takiben mumların aniden sönmeleriyle dehşete düştüğü sahne *L'Orrible segreto del Dr Hichcock*'un en güzel sahnesi. Gotik literatürün nereye gittiği bilinmeyen gizli dehlizler, mum ışığı, korku içindeki genç ve güzel kadın gibi en temel arketipleri, bu sahnede yer yer (özellikle mumların söndüğü anda) mükemmel bir sinematografi ile doyasıya izlenmek üzere sunuluyor. Bu sahnenin ve genel olarak filmin gotik kalıplara bu kadar denk düşmesinin önemli bir aracı da bizzat Barbara Steele'in varlığı. Yüz hatları, gözleri ve bakışlarıyla gotik imgeleme bu oyuncunun çehresinden daha uygun bir çehre beyazperdede bir daha görülmedi. *L'Orrible segreto del Dr Hichcock*, tehdit altındaki ve korkmuş genç, güzel kadın figürünün alabildiğine fetişleştirilmesinin ilk kaydadeğer örneğini ve ilk olduğu kadar henüz aşılammış bir doruğunu sergiliyor.

Freda'nın yine Barbara Steele ile çektiği *Lo Spettro* (1963; *Hayalet*; *The Ghost*) kısmen *L'Orrible segreto del Dr Hichcock*'ın devamı sayılır. Freda, daha sonra korku filmlerine ara vererek bir süre popüler sinemanın farklı türlerinde çalıştı; bu dönemde örneğin Türkiye'ye gelerek James Bond tarzı bir film olan *Coplan fx casse taut*'yi (1965; *Koplan İstanbul'da*) çekti. Freda, 1968'de ünlü cinayet romanları yazarı Edgar Wallace'ın bir eserinden esinlenen *A doppia faccia*'ya (*Double Face*) imza attı. Wallace uyarlamalarının gedikli aktörü Klaus Kinski bu filmde esrarengiz bir cinayete kurban giden biseksüel karısına çok benzeyen bir kadına bir porno filmde rastlayınca onun izini sürmeye girişen bir adamı canlandırıyor. "Willy Pareto" imzalı *L'iguana dalla lingua di fuoco* (1970) adlı *giallo*'yu da Freda yönetmiştir. Ünlü yönetmen son olarak 1980'de eski filmlerinden çok farklı olarak açık şiddet ve seks sahneleri içerdiği kaydedilen *L'Ossessione che Uccide* adlı bir korku filmi yönetti.

Freda, *Lo Spettro*'dan sonra bir süre korku filmlerine ara vererek farklı türlerde çalıştı, örneğin Türkiye'ye gelerek James Bond tarzı bir film çekti.

NOTLAR:

(1) Daha sonra yönetmenliğe terfi edecek olan Mario Bava, İtalya'nın korku maestrosu olarak ün yapacaktı. Bava hakkında kapsamlı bir incelemeyi ileriki sayılarımızda yayımlamayı planlıyoruz.

(2) Barbara Steele'in daha önceki korku filmlerinin ABD'deki dağıtımını yapmış olan AIP şirketi (Roger Corman'ın çalıştığı şirket), *L'Orribile segreto del Dr. Hichcock*'un İngilizce versiyonunu, ölüseviciilik temasını kendi izleyici kitlesi için çok sert bulduğu için almak istememiş, film ABD'de ancak 1964'te bir başka şirket tarafından -Jesus Franco'nun ilk korku filmi olan *Awful Dr. Orloff* ile birlikte- 'iki film birden devamlı' şeklinde gösterime sokulmuş. *Video Watchdog* dergisinde (no. 49, sf. 33-34) yer alan bir röportajda aktör Robert Flemyng, bu İtalyan filmde kendisine rol önerildiğinde Roma'da birkaç hafta geçirme fikri hoşuna gittiği için hemen kabul ettiğini, daha sonra senaryoyu dikkatlice okuduğunda bir ölüseviciyi oynayacağını anlayınca vazgeçmek istediğini ama anlaşmayı imzalamış bulunduğundan filmde oynamak zorunda kaldığını söylüyor.

(3) Film, birkaç yıl önce İtalyan Rai Tre kanalında gösterildiğinde cesedin okşandığı kareler yoktu. Bu kareler, film İtalya'da sinemalarda gösterildiği zaman da kesilmiş olsa gerek çünkü Freda bir röportajında filmin İtalya'da ölüseviciilik temasını zor anlaşılır kılacak şekilde sansürlendiğinden yakınıyor. Ancak bu kareler İngilizce versiyonlarda yer alıyor. *Psychronic Film Ansiklopedisi*, filmin ABD'de 12 dakikalık "cinsel sapıklık" sahneleri sansürlenerek gösterildiğini kaydederken yanılıyor. *Video Watchdog* dergisi (no. 49, sf. 44-49) *Horrible Dr Hichcock* adlı Amerikan versiyondaki toplam 11-12 dakikalık kesintilerin sansür değil filmi sadece kısaltmak amaçlı olduğunu ortaya koyuyor çünkü kesilen bölümler, pek şok değeri olan sahneler değil, genellikle çok önemli sayılmayabilecek pasajlar -ama bu arada Dr. Hichcock'un karanlık bir odada pencereden dışarıya yağın yağmura baktığı sahne gibi bazı dramatik sekanslar da gümbürtüye gitmiş. Ayrıca Amerikan versiyonda yer yer kurguda bile bazı değişiklikler yapılmış olduğu da görülüyor. Filmin



hem sansürsüz hem de kısaltılmamış ve orjinal kurgusuna müdahale edilmemiş (İngiltere menşeli) versiyonu *Terror of Dr. Hichcock* adıyla mevcut. Öte yandan yönetmen yardımcısı Marcello Avallone *Video Watchdog*'daki röportajda (sf. 41), filmin yalnızca Japonya piyasasına sunulacak versiyonunda yer almak üzere bazı "kanlı" sahneleri bizzat kendisinin çektiğini söylüyor ama filmin böyle birsi alternatif versiyonunun varlığı saptanabilmiş değil.

(4) *Video Watchdog* dergisinde (no. 49, sf. 42-43) yer alan röportajlarda anlatıldığına göre, finalde yer alan yangın sahnesinin çekimleri sırasında Freda, özel efektçinin tesis ettiği alevleri bir türlü yeterli bulmayarak daha da güçlendirmesini isteyince sonunda gerçekten de öyle bir yangın çıkmış ki oyuncular ve ekip elemanları canlarını zor kurtarmışlar; dumandan bayılanlar ve ambulansla hastaneye kaldırılanlar olmuş.

"Onun şehvetinin kandili, mezarlığın kandilinde pırıldıyordu... Onun sırrı, arzu adında bir tabuttu!"

bilim-kurgudan
gotik korku sinemasına
uzanan bir kariyer
antonio margheriti

Luca Rea*
çev: Orhun Yakın



**Margheriti,
Corbucci'nin
başlamış olduğu
Danza
Macabra'yı
devralarak işin
geri kalan yüzde
99'unu bitirdi.**

"Eğer sonunda saçlarıma ak düşerse ben de şimdi görüdüğüm gibi ne yapacağını bilemeyen şaşkın bir genç gibi değil de gerçekte olduğum gibi yaşlı bir adam olarak görünmeye başlarım!" Bu sözler, centilmen ve nüktedan bir sinema uzmanı olan Antonio Margheriti tarafından geçtiğimiz yıl, döneminin en iyi filmlerinden biri olan ve başrolde daha önce Mario Bava'nın cadı-vampir başyapıtı *La Maschera del Demonio*'da oynamış olan Barbara Steele'in rol aldığı *I Lunghi capelli della Morte*'yi (1964; Ölümün Uzun Saçı; *Long Hair of Death*) genç hayranları ile be-

raber seyrettikten sonra söylendi. Margheriti, 19 Eylül 1930 Roma doğumlu ama hiç dökülmemiş kumral saçları ve son derece tatlı kişiliği ile gerçekten çok daha genç gösteriyor. Gelin bu dünyaca ünlü yönetmenin uzun ve başarılı kariyerine birlikte bir göz atalım.

Margheriti kısa belgeseller hazırlamaya 20 yaşında başladı. 1960'da o dönem İtalyan film endüstrisinin hayal bile edemeyeceği bir filmle ilk profesyonel yönetmenlik denemesine soyundu: tamamı uzayda geçen bir bilimkurgu olan *Space Men* (Uzay Adamları).

O aralar, bilimkurgu İtalyan sinemasına bütünüyle yabancı bir olguydu. Öyle ki, bir tarafından bu konuya bulaşmış filmler arasında sadece yönetmenliğini komedi filmleri ustası Mario Mattoli'nin yaptığı 1940 yapımı *1000 Km Per Minute* (Dakikada 1000 km) ve yönetmenliğini İtalyan komedi ustalarından, günümüzün ünlü yönetmenlerinden Carlo Vanzina ve yazar kardeşi Enrico'nun babası Steno'nun (ya da Stefano Vanzina) üstlendiği 1958 yapımı *Toto on the Moon* (Toto Ay'da) gibi hafif komedi filmleri sayılabilir. 1958'de aynı zamanda yönetmen Paolo Heusc'in de ilk filmi olma özelliğini taşıyan daha ciddi bir bilimkurgu filmi sayılabilecek *Death Comes from Space*'in (Uzaydan Gelen Ölüm) piyasaya çıktığını görürüz. Her ne kadar sinematografi ve özel efektler Mario Bava'nın imzasını taşımakta ve konu çoklukla yeryüzünde geçiyor olsa da, siyah-beyaz çekilen bu filmin Margheriti'nin uzmanlık alanı haline gelecek olan uzay operaları ile hiç ilgisi yoktu.

Space Men bu alandaki tecrübesizlik ve pek de Hollywood ürünlerine benzemeyen bütçesi göz önüne alındığında sonuçta oldukça etkili, renk cümbüşü bir uzay operası filmidir. Margheriti bu ilk filmi gerçek adının olabildiğince İngilizce karşılığı olan "Anthony Daysies" takma adıyla piyasaya sürmeye karar verdi. Bu kararının arkasında filmin dış pazardaki şansını arttırma ve ülkesindeki film eleştirmenlerince ciddiye alınma kaygısı yatıyor olabilirdi (Margheriti daha sonraki filmlerinde "Anthony M. Dawson" takma adında karar kılacaktı). Margheriti karşılaştığı bütün zorluklara rağmen -bu zorlukların başında İtalya'da olmak geliyordu - bu tip filmere olan inancını ve sevgisini hiç kaybetmedi — öyle ki 1961'de çektiği ikinci filmi de yine bir bilim kurgu olacaktı: *Il Pianeta degli uomini spenti* (Yokolan Adamlar Gezegeni; *Battle of the Worlds*). Bu fimde olaylar esrarengiz bir gezegen tarafından tehdit edilmekte olan dünyamızda geçmekteydi. Filmin sonu belki *Space Men*'in sonundan daha ilginçti ama onun kadar gösterişli olmadığı da açıktı.

1962'de gerçek adını kullanarak biraz çocukça sayılabilecek fantastik bir film çekti: *L'Arciere delle mille e una notte* (1001 Gece Okçusu; *The Golden Arrow*). Her ne kadar film gerçekte çocuklar için çekildiği izlenimini yandıırıyorsa da iddialı bir Amerikan yapımını aratmayacak özel efektleri ve dekorları ile göz doldurmaktaydı.

Çektiği bir kaç *peplum* (60'lı yıllarda çekilen, kaslı oyuncuların rol aldığı tarihi filmler) ve ortaklaşa kotardığı bir belgeselden sonra Margheriti tanınmış İtalyan yönetmen Sergio Corbucci'den beklemediği bir teklif aldı. Corbucci daha ilginç olduğunu düşündüğü yeni bir projeye hemen ilgilenebilmek için çekimlerine henüz başlamış olduğu *La Danza Macabra*'yı (Ölüm Dansı; *Castle of Blood*) Margheriti'ye devretmek istiyordu. Margheriti belki de en iyi filmi olan bu projeyi teslim alarak işin geri kalan yüzde 99'unu bitirdi. Film, yazar Edgar Allan Poe ile giriştiği bir bahis yüzünden hayaletli olduğuna inanılan boş bir villada bir gece geçiren ve kendini garip bir boyutta bularak evin geçmişinde yer alan dramatik bir



olayı yeniden yaşamak zorunda kalan birisinin hikayesini anlatmaktaydı.

Margheriti korku alanındaki bu ilk başarısının verdiği cesaretle hiç vakit kaybetmeden *La Danza Macabra*'da beraber çalıştığı kült aktris Barbara Steele ile ikinci bir filme soyundu: *I Lunghi capelli della Morte*'yi (1964; Ölümün Uzun Saçı; *Long Hair of Death*). Her ne kadar *La Danza Macabra* aya-rında olmasa da, *Lunghi capelli della Morte* Margheriti'yi korku filmlerinin en önemli yönetmenlerinden biri yapan, kaliteli ve hayranlık verici bir siyah-beyaz gotik çalışmaydı. Gerçekten

Danza Macabra, Poe ile bahse girerek perili bir evde geceleyen bir adamın öyküsünü anlatıyor.



I LUNGHII CAPELLI DELLA MORTE

REGIA DI ANTHONY DAWSON SCENEGGIATO DA FELICE TESTA-GAY PER LA CINEGAI, S.p.A.

Lunghi capelli della Morte, Margheriti'yi korku sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri yapan hayranlık verici bir siyah-beyaz gotik çalışmaydı.

de, aynı yıl Margheriti başrollerini Christopher Lee ve muhteşem Rossana Podesta'nın paylaştığı ve renkli çektiği *La Vergine di Norimberga* (Nuremberg Bakiresi; Horror Castle) yönetti. Sonucu tahmin etmek hiç de zor değil: tek kelime ile sarsıcı! Eğer yukarıda sözünü ettiğim üç filme Mario Bava'nın klasiklerini ekler, yanına bir de Riccardo Freda'nın *L'Orribile Segreto del Dr Hichcock*'unu koyarsanız İtalyan korku sinemasının 1960'larda ki en önemli filmlerine sahip olduğunuz demektir!

Bu korku denemelerinden sonra *peplum*lara şöyle bir daha dokunan Margheriti, 1965'de ilk göz ağrısı olan bilimkurguya dönüş yaparak standart dekor ve oyuncularla önce televizyon için planlanıp sonra sinema filmi olarak çekilen dört file imza attı. Bu filmler (*I Diafanoidi Vengono da Marte*; *I Criminali della Galassia*; *la Morte Viene dal Pianeta Aytin*; *Il Pianeta Errante*), gerçekten

keyifli ve zamanına göre oldukça başarılı özel efektler ve modeller kullanılarak kotarılmıştı. Bilimkurgu alanında iyice ustalaşmasının bir sonucu olarak Stanley Kubrick'ten bir teklif alan Margheriti, sürmekte olan çalışmalarını yarım bırakmamak için Kubrick'in çekmekte olduğu *2001: A Space Odyssey* filminin özel efektleri üzerinde ortak çalışma teklifini geri çevirdi. Bir kaç casus filmi ve *western*den sonra Mario Bava'nın yarım bıraktığı *Nude... si muore* (Çıplak ve Ölü; *The Schoolgirl Killer*) adlı bir gerilim filmini üstlendi ama oldukça sıkıcı bir ürün çıkarttı. Hemen arkasından dönemin oldukça popüler bir şarkısından yola çıkarak romantik bir müzikal çekti ama sonuç cesaret kırıcıydı. Bunun üzerine Margheriti konusu ormanda sisler içinde eski bir evde geçen ve aralarında saplantı duyduğu oyuncusu, İtalyanların Peter Lorre'si olarak da tanınan, Alan Collins'in de (gerçek adı: Luciano Pigozzi) bulunduğu bir takım uğursuz tiplerin çevrede fink attığı bir hayalet filmi olan *Contranatura* (Doğal Olmayanlar; *The Unnaturals*) ile korku filmlerine döndü. Bu sefer sonuç, özellikle filmin atmosferinden kaynaklanan nedenlerle, oldukça iyiydi. Bu sonuçtan aldığı cesaretle Margheriti peşpeşe başrolünde Klaus Kinsky'nin oynadığı oldukça başarılı bir hayalet *western*'i *E Dio disse a Caiono* (Ve Tanrı Kabil'e Dedi ki...; *And God Said to Cain*) ve başrolünde Dean Jones'un oynadığı bir Walt Disney dizisinden esinlenerek kotarıp oldukça başarılı ve eğlendirici özel efektlerle bezediği çocuklara seslenen bir macera filmi çekti: *Mr. Superinvisible*. 1971'de *Nella stretta morsa del ragno* (Örümceğin Pençesinde; *In the Grip of the Spider*) adıyla renkli olarak *La Danza Macabra*'yı yeniden çekti. Sonuç, orijinaliyle kıyaslanamasa bile (Margheriti korku filmlerinin sadece siyah-beyaz çekilmeleri gerektiğini söyleyegelmiştir) birinci sınıf bir korku filmiydi.

70'li yılları soluksuz bir çalışma temposu ile geçiren Margheriti seks fantazilerinden Bud Spencer ve Terence Hill taklitlerine kadar her türlü projeye imzasını attı. Bu arada korku ve gerilim karışımı garip bir film olan *La Morte negli occhi del gatto*'ı (Kedinin Gözündeki Ölüm; *7 Deaths in a Cat*) da

kotardı. Bu dönemin esas önemli projesi ise İtalya'da Margheriti yönetti diye bilinen fakat İtalya dışında *Andy Warhol's Dracula* ve *Andy Warhol's Frankenstein* olarak Paul Morrissey imzasıyla tanınan iki filmidir. Filmlerin fikir babalığı ve danışmanlığını Andy Warhol yapmış ve Paul Morrissey ise "sanatsal yönetimini" kotarmıştı — ama işi asıl gerçekleştiren Margheriti'ydi. *Dracula* filminde Vittorio de Sica ve Udo Kier gibi aktörlerin rol alıyor, Roman Polanski de küçük bir rolde görünüyordu. Öte yandan *Frankenstein* filmi ise tam bir *gore* şenliğiydi! Margheriti orijinal 3 boyutlu versiyonda inanılmaz özel efektlerin de yardımıyla seyirciyi şoke etmek için mümkün olan her şeyi denemişti. Aynı yıl, iki western çeken Margheriti ertesi yıl da gerçekten de pek kötü olmayan iki aksiyon filmi çekti.

İtalyan sinemasının içine düştüğü ve 70'lerin sonundan 90'lara kadar süren kriz Margheriti'yi bir kaç iyi macera filminin yanı sıra sayısız B-tipi aksiyon ve Hollywood taklidi film çekmeye zorlayacaktı. 1980'de, o dönemin en dehşetli yamyam filmlerinden biri olan *Apolcalisse Domani (Cannibal Apocalypse)* adlı korku filmini çekti. 1983'te uzun süredir arzu ettiği bir projeyi gerçekleştirdi ve çok sevdiği ve koleksiyonunu yaptığı çizgi romanların en popülerlerinden birini beyaz perdeye aktararak yönetmenliğini üstlendi: Türkiye'de çekilen ve Aytekin Akkaya'nın yardımcı rollerden birinde yer aldığı *Il Mondo di Yor (Yor'un Dünyası, The World of Yor)*. Margheriti, aynı yıl Türkiye'de bir film daha çekti: yine Aytekin Akkaya'nında rol aldığı *I Cacciatori del cobra d'oro (Güneş İmparatorunun Hazinesi; Ark of the Sun God)*. 1989'da daha sonra devamını da çektiği ve başrolünü ünlü boksör Marvin Hagler'in oynadığı *Indio* ile dünya çapında başarı kazandı. Kariyerinin son döneminde sağlık sorunları yüzünden bir duraklama dönemi geçiren Margheriti bu günlerde kendisini en rahat hissettiği alan olan film çekmek için geri dönmeye hazır ve bir de projesi var: savaş pilotu olarak kahraman olan bir çocuğu anlatan bir macera filmi bu. Bizlere düşen ise bekleyip görmek!



* İtalyan araştırmacı-yazar Luca Rea, daha önce başka bir yayında yayımlanmamış olan bu yazıyı dergimizin popüler İtalyan sinemasına ayrılan bu özel sayısı için hazırladı. Boylece daha önceki sayılarımızda bir dizi yazısını yayımladığımız *Sight & Sound* dergisi yayın kurulu üyelerinden Julian Grainger'dan sonra yazar kadromuza yurtdışından bir isim daha katılmış oldu. İtalya'da yayımlanan *Amarcord* dergisinin sürekli yazarlarından olan Rea'nın ayrıca *I Colori del Buio: Il Cinema Thrilling Italiano dal 1930 al 1979* (Igor Molino Editore, Firenze, 1999) adlı bir kitabı bulunuyor.

Bu yazıda kullanılan görsel malzemenin kaynağı, Igor Molino Editore tarafından yayımlanan *Made in Hell: A Pictorial Voyage through the Italian Horror* adlı kitaptır (Firenze: 1997)

Kubrick'in 2001 A Space Odyssey'in özel efektlerinde çalışması önerisini çok meşgul olduğu için reddeden Margheriti, Andy Warhol'un himayesinde iki korku filmi projesini üstlendi.

**büyüklere
masallar üstadı**

SERGIO LEONE'den bir zamanlar sinema...

Cenk Kırıl



*Eğer beni illa ki bir kategoriye dahil etmek isterseniz, sessizliğin ve ritüellerin yönetmeni olarak ele alabilirsiniz...
Sergio Leone*

Dünya sinema tarihinde bir döneme damgasını vuran ve takipçilerinin üzerinde önemli bir etki bırakan sinemacılar arasında Sergio Leone'nin de olması bizi çok şaşırtmamalıdır.

Uzun yıllar evvel başlamış bir film türüne el atarak, bir ölçüde dezavantajlı konumda yola çıkmasına rağmen, Leone bu türün içinde yeni bir alt-tür yaratan ve sonrasında ise ciddi bir etki bırakıp esin kaynağı olan bir yönetmendir. Hani bir döneme veya türe

damgasını vuran, dönemin mihenk taşı haline gelmiş yönetmenler vardır. İşte, Leone de bu türden bir isimdir. Her ne kadar kariyeri boyunca yalnızca 7 adet film yapmış olsa da, Leone sadece İtalyan sinemasını temsil eden bir yönetmen olarak değil, dünya sinemasına da bir çok açıdan çok önemli katkılarda bulunan bir kişi olarak anılmalıdır. Sinema tarihinde *spagetti western* olarak geçen film türünün yaratıcısı sayılır. Kendisinden sonraki dönemde, 1966 ile 1976 arasında yaklaşık 500'ün üzerinde spagetti western filmi yapıldığını göz önüne alırsak, Leone'nin bir dönemi ne derece önemli etkilediğini rahatlıkla görebiliriz. Daha da enteresani, Leone bu başarısını yakaladığı yıllarda elinin altında ne müthiş starlar ne de Hollywood'un dev bütçeli film yapım endüstrisi vardı. Tüm bunlara rağmen, Leone, elindeki çok kısıtlı imkanlarla, son derece görkemli yapıtlar oluşturmayı becermiştir.

Şekilci ve üslupçu yaklaşımların, büyük ölçekli epik yapımların en önemli temsilcilerinden olan Leone, yer yer çok tartışılmasına rağmen, kendine has görüntü ve senaryo tasarımlarıyla klasik sayılan unutulmaz yönetmenlerin arasında yerini çoktan almıştır. Yönetmenlik kariyerinin ilk 7 senesinde 5 film yapmasına rağmen, son yaptığı *Bir Zamanlar Amerika* filmini çevirmek için tam 12 sene beklemiştir. Leone'yi bir çok yönetmenden ayıran özellik, mükemmeliyetçilik noktasına varan üslup anlayışının yanında, her filme sanki hayatının filmi gibi yaşarken ortaya koyduğu derin ve epik yapıdır. Hakikaten de, eğer Leone'nin filmlerini kronolojik olarak izlerseniz, hikaye,

hikayenin işleniş tarzı, çekim stili, montaj ve hatta müziğin her yeni filmde daha sofistike ve şiirsel bir nitelik kazandığını görebilirsiniz.

Leone'nin en yakın dostlarından, ve senaryo yazarlarından olan Sergio Donati'ye göre, Leone aslında stil olarak David Lean tarzını çok beğenirdi. Bu yüzden her filmi, bir öncekine göre daha büyük ölçekli ve epik bir yapıda oldu. Halbuki Donati, Leone'nin aynı zamanda muhteşem bir macera filmi ustası olduğuna inananlardan. Donati'ye göre, eğer Leone büyük ölçekli epik film yapma takıntısında olmasa, pek çok macera filmi üreterek filmografisini çok daha zengin hale getirebilirdi. Ama o kendi bildiği yolda ilerledi ve 70'li yılların başından itibaren hiç bir filme yönetmen olarak bulaşmadı. Donati bu gelişmeyi başka açıdan yorumlayarak Leone'nin özgüven eksikliğine bağlamakta: "*İyi Köti ve Çirkin* filminin montaj günlerinde Leone büyük bir transformayona uğradı, ve film yapmanın zevk unsurunu yitirdi. İçinde büyük bir başarısızlık korkusu yaşamaya başladı. Bu yüzden filmin montajını anlamsız sorunlar çıkararak uzattı. Sanki filmin bitmesini hiç istemiyordu. Bu korku onu bundan sonra hiç bırakmadı."

Leone'nin başarısına dair başka bir enteresan yorum da, yine Donati gibi Leone'ye en yakın kişilerden birisi ve Leone'nin başarısında çok büyük rolü olan Luciano Vincenzoni'den gelir. Vincenzoni de, Donati gibi, Leone'nin western filmlerinin senaristlerindedir. Kendi ifadesine göre, Leone'nin United Artist tarafından fark edilmesine, ve filmlerinin büyük paralarla satılmasına yol açan kişidir. Zamanın sosyetik ve tanınan isimlerinden olan Vincenzoni, Leone'yi United Artist Avrupa Başkanı ile tanıştırır ve onu multimilyoner yapana anlaşmanın gerçekleşmesine aracı olur. Ama zamanla aralarındaki fikir ayrılığı nedeniyle Leone ile yolları ayrılmış ve bugün Leone'yi acımasızca eleştiren insanlardan birisi olmuştur. Yakın zamandaki bir söyleşimizde şöyle der Vincenzoni: "Leone kendisi bile bu kadar meşhur olacağını tahmin edemiyordu ve buna o da çok şaşırırdı ... aslında Leone kendisini eleştirilerde keşfetti ve okuduklarından sonra

kendisini çok fazla ciddiye aldı. Hatta o kadar ki, kimi zaman kendini Bernard Shaw ile Karl Marx arasında bir yere koydu ... Leone bir yönetmen olarak çok müthişti. Görsel açıdan eşine rastlanmayan bir vizyonu vardı. Filmin her karesini kafasında tasarlar ve ona göre çekerdi ama insan olarak bir o kadar da kallesiz ve acımasızdı."

Leone'nin resmi biyograficisi ve ünlü İngiliz akademisyen Christopher Frayling'e göre, Leone en basit bağlamda büyüklerle masallar anlatan bir kukla ustasının sinema versiyonuydu. Filmlerinde, bilhassa *western*lerde, ele aldığı temel yaklaşım İtalyanların geleneksel Sicilya Kukla Sanatıydı. Kendisini 19. yüzyılda şehirden şehire gezen bir kukla oyuncusunu yerine koyan Leone, en hurafeleşmiş konulara bile kendine has bir espri ve estetik anlayışıyla yanaşır ve sonuçta da ortaya çıkan tarz sinemaya damgasını vurmuştur.

Sinemacı bir ailenin çocuğu olarak doğan Leone, hukuk eğitimini yarıda bırakarak aile mesleğine girer. İlk yıllarda, kendi filmlerini yönetmeye başlamadan evvel, 1950'li yılların ünlü İtalyan yönetmenlerinin yanında çıraklıkla işe başlamıştır. Bunlar arasında Vittoria De Sica, Mario Bonnard, Mario Camerini, Carmine Galloni ve Mario Soldati gibi isimleri görebiliriz. Derken 50'li yılların ortalarından itibaren İtalya'ya akin etmeye başlayan dev bütçeli Amerikalı yapım şirketlerinin yapımlarında yardımcı yönetmen olarak görev alır. Bu süre zarfında William Wyler ve Robert Aldrich gibi yönetmenlerin mitolojik filmlerinde görev alır ve mitolojik bir filmle 1961'de sinemaya adım atar.

1960'lı yılların ortalarına doğru bu tür filmlerin modasının geçmeye başlamasıyla kendi fikirleri doğrultusundaki ilk projesini gerçekleştirmeye girişir. 1961 yılında Venedik film festivalinde izlediği Akira Kurosawa'nın *Yojimbo* filminden oldukça etkilenen Leone, bir *western* meraklısı olmasından ötürü, bu hikayeyi *western* türünde işlemeye karar verir. Henüz kendisini ispatlamadığı için filme büyük kaynaklar bulamaz ve kısıtlı bir bütçeyle işe koyulur. Elindeki iki yüz bin dolarlık ufak bütçe ona zamanın

Leone'yi bir çok yönetmenden ayıran özellik, mükemmelliyetçi üslup anlayışının yanında, her filme sanki hayatının filmiymiş gibi yaklaşırken ortaya koyduğu derin ve epik yapıdır.



dev Amerikan yıldızlarıyla çalışma imkanı tanımaz. Hatta teklifleri Amerikalı menajerler tarafından dikkate bile alınmaz. Sonunda Amerika'da televizyon için çekilen "ikinci sınıf" bir *western* dizisinde yan rollerden birinde yer alan genç bir Amerikalı aktörde, biraz da istemeyerek, karar kılar. Bu istemeyerek rol teklif ettiği aktör Clint Eastwood'tur (1). Eastwood ise beklediği çıkışı yapamamanın sıkıntısı içerisinde rolü istemeyerek kabul eder.

Sinema tarihinin en önemli türlerinden birisi ve Amerikalıların toplumsal ikonunu haline gelen bir süper yıldız, kimsenin zerre kadar ümitli olmadığı dar kapsamlı bir projenin mecburi kısıtlamaları sonucunda oluşur. Filmin müzikleri için, pek gönüllü olmamasına karşın, yapımcıların ısrarıyla bu alanda pek tanınmamış bir besteciyle yola çıkar. Bu kişi, daha sonraki yıllarda *Il Maestro* takma adıyla anılacak, film müziği alanında en başarılı ve verimli isimlerden birisi olan Ennio Morricone'dir. "Muhteşem Yabancı" adıyla başlanan yapım, daha sonra *Per Un Pugno Di Dollari* (*A Fistful of Dollars*; *Bir Avuç Dolar*) adını alır. Film piyasaya sürüldüğü andan itibaren oldukça büyük bir sükse yapar. Beklentilerin çok çok üzerinde ilgi görür. İlk başlarda filmi gösterecek sinema salonu dahi bulmakta zorlanan yapımcılar, daha sonra filmi sinema salonu sahiplerinden geri alamamaya başlarlar. Artık isimsiz adamın garip ve önlenemez *western* serüveni başlamıştır.

Leone Vahşi Batının ve içindeki yalnız adamın (veya silahşörün) estetik güzelliğini ve bu güzelliğin ortaya çıkardığı duyguların altını ilk kez ve belki de en iyi çizen kişi olmuştur. Filmleri teknik açıdan kendisinden öncekilere oranla çok farklıdır. Bu teknik

farklılık kendini çekim stili, zamanı kullanım şekli (yani akış), müziğin tarzı ve kullanım şeklinde çok belirgin olarak belli eder. Amerika'nın Meksika ile sınır bölgesine ve Arizona çevresindeki çöl iklimine ilginç denecek kadar benzerliği olan Almeria kentini *western* filmleri için üs yapar. İspanya'nın güney doğusundaki Almeria kentinin, çölü andıran kurak ortamındaki derme çatma film setlerinde çok kısıtlı bütçeler Leone'yi pek de etkilememişe benzer. Kamerayı sihirli bir değnek gibi kullanan Leone, o güne kadar eşine rastlanmamış bir şilde filmlerini çekmeye devam eder. İkinci filmi olan *Per Quache Di Dollari in Piu'* (*For a Few Dollars More*; *Bir Kaç Dolar İçin*) 1965 yılında çeker. Bu film için, yine ilginç tesadüfler sonucunda, sinema aleminin en ilginç suratlı yıldızlarından birini keşfeder. Amerika'da terkedilmişliğin sefaletini yaşayan Lee Van Cleef, Leone'nin ellerinde dünya çapında bir yıldız olur. Azrailin orasını andıran burnunun üzerinden fırlattığı ölüm kokan ürkünç bakışlarıyla Van Cleef çok kısa sürede "Ölümü Bakışlarıyla Getiren Melek Gözlü Kötü Adam" olarak eşine az rastlanır bir üne kavuşur. Daha sonra 1966'da Leone'nin en çok yankı yaratan *western* filmi gelir. *Dolar Üçlemesi* olarak anılan filmlerin sonuncusu olan *Il Buono, Il Brutto, e Il Cattivo* (*The Good The Bad and The Ugly*; *İyi Kötü ve Çirkin*).

Bu arada filmlerine ilgi artmaktadır. United Artist'in filmleri vaftiz etmesi ve filmlerin gösterim hakları konusunda Akira Kurosawa'nın yarattığı yasal



Leone filmlerindeki düello anlarında silahlar olabildiği kadar geç çekilir, "hesaplaşma anının" gerilimi doyusuya yaşanır.

sorunları da çözmesiyle beraber üçleme 1967'de Amerika'ya da ulaşır. Gelişen yapım koşulları, maddi imkanları da beraberinde getirir. Böylece Leone gerçek stilini tam manasıyla konuşturmaya başlar. Yakın plandan yapılan çekimler anti-kahramanların yaşamla ölüm arasındaki ince çizgideki duygularını gözlerine yansıtmakta ve arkaplandaki Morricone'nin olağandışı intikam notalarıyla adeta operavari bir hal almaktadır. Filmler git gide daha ağıdalı hale gelmeye ama aynı oranda da çekici olmaya başlar. Seyirciler kendilerini son derece eğlenceli ama bir o kadar da üstün vasıflı baş yapıtlarla karşı karşıya bulurlar. Dolar Üçlemesi, ilk bakışta, içerdiği sıra dışı şiddet ve seyirlik eğlenceyi yaratan havası nedeniyle ciddi film yorumcuları tarafından pek dikkate alınmaz ve hatta aşağılanırlar bile. İşte bu yıllarda, bir İngiliz sinema yorumcusunun ortaya attığı *spagetti western* terimi Leone'ye ve bu türde yapılan filmlere etiket vurur. Ama bütün bunlara rağmen Leone'nin Amerika takıntılı sinema kariyeri tüm hızıyla devam eder. İngilizceyi doğru dürüst konuşmamasına rağmen, Amerika'nın 19uncu yüzyıl sonlarındaki halini anlatmaya devam eder. Hem de Amerikalı ve İtalyan kadrolarla.

1968 yılında Amerika'ya gittiğinde kafasında iki yıl evvel okuduğu bir romanın filmini yapmak vardır. Yahudi bir gangsterin Sing Sing hapishanesinde yazdığı *The Hoods* kitabını beyazperdeye aktarmak istemektedir. Ama Dolar Üçlemesinin başarısının tadı damaklarında kalmış olan Amerikalı yapımcılar ondan *İyi Kötü ve Çirkin* stilinde son bir *western* daha çekmesini isterler. Leone için o dönem kapanmıştır. Sergio Donati'nin senaryosunu yazdığı (2) *C'era una Volta il West'i* (*Once upon a Time in the West*; *Bir Zamanlar Batıda*), kısmen Arizona'nın Monument Vadisinde, kısmen İspanya'da çeker. *Western* filmleri arasında çok özel bir yeri olan film, gösterime girdiği yıllarda Avrupa'da ve Uzak Doğu'da olay haline gelir. Wim Wenders Kasım 1969'da *Filmkritik* dergisine *Bir Zamanlar Batıda* filmi için şunları yazar: "Artık bir daha western seyretmek istemiyorum. Bu iş bitmiştir. Bu film bu sanatın olabilecek

en son halidir. Bu film ölümcül bir yapıt...Bu filmin her şeyi, aktörleri, oyunculukları, sofistike kamera hareketleri, kullanılan malzemeler bir Amerikan rüyasının sonunu getirmiştir...Filmin muhteşemliği karşısında kendimi western aleminde bir turist gibi hissettim..."

Bu film, Leone ile Henry Fonda'nın ilk ve Leone'yi daha evvel üç kez reddeden Bronson'un da ilk ve tek buluşmasıdır. Çocukluk yıllarından beri çok büyük bir beğeniyle izlediği ve *Bir Avuç Dolar* günlerinden beri peşinden koştuğu Henry Fonda, nihayet onundur. Bu film için United Artist Leone'nin önüne Kirk Douglas, Charlton Heston ve Gregory Peck gibi ağır yıldızları koyar. Leone, Henry Fonda'da ısrar eder ve sırf bu yüzden filmi Paramount ile yapar. Filmde Leone sinema dünyasında yine bir ilke imza atıyor ve Fonda'ya sinema kariyerinin ciddi anlamdaki ilk acımasız kötü adam



rolünü oynatıyordu. *Bir Zamanlar Batıda* herkesi, özellikle Henry Fonda'yı yıllar boyu masum bakışlı iyi adam olarak görmeye alışan Amerikalıları oldukça sarsan bir sahne ile açılır. Leone, daha filmin başında muhteşem bir plan yapar seyircilere. Masum bir ailenin görünmez katiller tarafından katledilişini izlettirir. Sonra çalıkların arasından çıkıp gelen çetenin yürüyüşünü arka plandan çeker. Adamlar evin önüne gelince dururlar. Kamera usulca grubun liderinin yanından geçerek önüne gelir, ve aniden yüzüne odaklanır. İşte Leone tam o anda seyircilere "tanrım, bu Henry Fonda" dedirtir. Leone aslında Fonda'nın bebek mavisi gözlerinin ardındaki şeytani kötülüğün tezatını yansıtmaya peşindedir ve hedefine de ulaşır fakat Amerikalılar kalıp

Ölümlle yaşam arasındaki o ince çizgi düellocuların yakın plan çekime alınan yüz hatlarında belirginleşirdi.



Jack Elam, *Bir Zamanlar Batıda* filminin açılış sahnesinde

"Bir Zamanlar Batıda, aryaaların şarkılar şeklinde söylendiği değil, bakışlarla ifade edildiği bir operadır."

dışı kalan bu tiplmeyi ancak uzun yıllar sonra anlayabilirler. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki, yıllar boyu bir çok Amerikan tv kanalı filmi oynatırken Fonda'nın filmde ilk görüldüğü katliam sahnesini keser. Henry Fonda'nın ölümünden sonra yapılan bir belgesel filmde (*Fonda on Fonda*), kızı Jane Amerikan seyirciler bir türlü Henry Fonda'yı böyle kabullenmek istemedi, der. Bir eleştirmen film hakkında şunları söylemiştir: "*Bir Zamanlar Batıda*, aryaaların şarkılar şeklinde söylendiği değil, bakışlarla ifade edildiği bir operadır."

Bu filmden sonra Leone kendi kurduğu Rafran şirketiyle yapımçılığa da soyunur. Peter Bogdanovich'e çekirtmek istediği *Duck You Sucker* (*Yabandan Gelen Adam*) filmi, iki yönetmen arasındaki anlaşmazlık sonucu Leone'nin yardımcı yönetmeni Giancarlo Santi'ye kalır. Ama filmin başrol oyuncularını James Coburn ve Rod Steiger'in diretmeleri sonucunda Leone filmi kendisi çekmek zorunda kalır. 1971 yılında çekilen film, Leone'nin ilk ve tek politik western filmi olarak tarihe

geçer. Bundan sonra bazı filmlere yapımçı olarak imza atar. Arada bazen, 1973'teki *Il Mio Nome e Nessuno* (Benim Adım Hiçkimse; *My Name is Nobody*) filminde olduğu gibi, bazı sahneleri bizzat kendi yönettiği filmlere bulaşır. Bu film Leone'nin yarattığı tür ile bir nevi gırgır geçmesidir ve resmi olarak olmasa da, pek çok kişi için *spagetti western* türünün bitişini imler. Bundan sonraki ilk filmi 1982 yılında yapımına başlanan *Once Upon A Time in America* (*Bir Zamanlar Amerika*) olur. Bu arada büyük ölçekli hiç bir film yönetmez. Rafran şirketinin yapımçılığını üstlendiği projelere prodüktör olarak katkıda bulunur. Bunun dışında Fransa'da bazı reklam filmleri çeker, ama esas enerjisini hayatının filmini oluşturmak için harcamaktadır.

Filmlerindeki belirli anlar, sanki ünlü tabloların filme yansımış halleridir. Leone üzerine doktora yapan Amerikalı Bill Shaffer'in ifade ettiği gibi "Leone filmlerini sinemaskop teknolojisi ile film yapmak zorunda kalan değil, sinemaskop ile çeken nadir yönetmenlerdendir." Leone için film karesi-

nin her yerinin değerlendirilecek bir zenginliği vardır. Yönetmenlik gücünün zirveye ulaştığı son filminde (*Bir Zamanlar Amerika*) Deborah'ın Amapola müziği eşliğinde bale provası yaptığı sahne, sinema seyircisine sanki eşsiz bir üslupla aktarılmış gibidir. Noodles'ın (Robert deNiro) tuvaletin gizli bölmesinden gözlerini dayadığı yerden baktığında Deborah babasının dükkanının arkasındaki depoda prova yapmaktadır. Yukarıdan vuran gün ışığının yarattığı mistik ortamı, Morricone'nin ağır ama duygusal notaları bezemiştir. Gizlice izlendiğinin farkında olan Deborah, Morricone tarafından aranje edilmiş Amapolanın yavaş ve ama duygulu notaları eşliğinde, dans etmektedir. Noodles ise bu muhteşem görüntüyü adeta büyülenmiş bir hayranlıkla izlemektedir. Görüntünün ve müziğin bir film karesinde bu derece uyumlu bir beraberlikle bulunduğu film azdır. Tonino Delli Colli'nin görüntüleri Ennio Morricone'nin notalarıyla zaten oldum olası çok iyi anlaşır. Neredeyse 16 yıl zaman harcanan *Bir Zamanlar Amerika*'nın her saniye ve karesi ve senaryonun her satırı özenle dokunmuş antika bir halı gibidir.

Leone'nin filmleri ona özgü bir "kinetik ağırlık" taşımaktadır. Hiç kimsenin acelesi yoktur Leone filmlerinde. Her hareket, her sahne ona uygun ritüeller ve mimiklerle, ağır ağır ve doya doya yaşanır. Her ne kadar film müziğinin yetenekli *Maestro*'su ona çalışsa da, sessizliğin de derin bir önemi vardır Leone filmlerinin karelerinde. Kimine göre narsist bir yaklaşımdır bu kimine göreyse derin bir estetikzin mükemmeliyetçi uzantısıdır. Zaman Leone'nin en önemli aracıdır. Elinde olsa zamanı sonsuza kadar durdurabilir. En büyük düşkünlüğü insan hayatının önemli anlarını zamanı yayıp o anı tekrar tekrar yaşatarak vermesidir. Bunun en tipik örneğini, *western*lerindeki düello sahnelerinde görmekteyiz. Leone'nin düelloları genelde dairesel kader arenalarında, klasik Amerikan *western*lerine oranla çok daha uzun sürerek, zengin bir görüntü ve müzik eşliğinde gerçekleşir. Leone için bu anlar kaderin kapıyı çaldığı anlardır. İnsan hayatının ölümlen çok yakınlaştığı anlardır. Leone bu tür an-



Henry Fonda, *Bir Zamanlar Batıda*

larda kişinin duygularını yakalamayı ve gösterebilmeyi hedefler. Ona göre hayatın en kritik anlarında kişinin duygularını en güzel ifade eden gözlerdir. Bu sebepten dolayı, kahramanlarının yüzlerine ve gözlerine dalan yakın çekimler Leone'nin tipik imzalarından birisidir. Çoğu zaman eş zamanlı hareketler, peş peşe getirelerek gösterilir. Zaman uzar, müzikler ve görüntülerle bezenen törensi bir zenginlik kazanır. Leone *western*lerindeki görsel zenginlik ve zamanın çok iyi ayarlanmış temposu, çok taklit edilmesine karşın, başka bir yönetmenin filminde aynı şekilde işlemez. Bu yüzden kendisine yakıştırılabilecek en hoş terimlerden birisi "zamanın ve ritmin yönetmeni" olsa gerek.

Sergio Leone her filmini aylar öncesinden, ve hatta bazen, *Bir Zamanlar Amerika* filminde olduğu gibi, yıllar öncesinden kafasında tasarlamaya başlar. Film kafasında kare kare, sahne sahne oluşur. Filmin senaryosundan, müziğine, görüntü özellikleri kadar her parçasına hakimdir. Sanırım kısa bir süre tanınması nedeniyle, 1970'li yılların başlarında, kendisine teklif edilmesine rağmen, sinema dünyasının en önemli filmlerinden olan *Godfather* (*Baba*) filmini çekmeyi reddetmiştir ama sonra da pişman olmuştur. Eğer Leone *Baba*'yı çekseydi, çok sıkıcı bulduğu Marlon Brando yerine Burt Lancaster'i



Bazı yorumculara göre, günümüz filmlerinin harbi görünüşlü anti-kahramanlarının arkasında Leone'nin isimsiz adam kalıbı yatmaktadır.

oynatacağını belirtmişti. Leone aslında hiç bir zaman alışlagelmiş bir *gangster* filmi yapmakla ilgilenmemiştir. Ona göre *Bir Zamanlar Amerika* da zaten bir *gangster* filmi değil, zamanın ve belleğin filmidir. Yitik anti-kahramanların zamanla yayılan trajik öyküsünü, hatıraların geliş gidişleri arasında çok değişik bir şiirsel anlatımla sunar bizlere. Sam Peckinpah'ın *Wild Bunch* (*Vahşi Belde*, 1969) ile yapmayı denediğini Leone bu filmle yapmak ister. Peckinpah, vahşi Batının görkemli günlerinden kalma anti-kahramanlarının 20inci yüzyıla girerken yaşadığı yitikliği anlatmıştı. Leone ise konuyu daha çapraşık olarak ele alır ama yine bir yitiklik vardır. Eski dostların birbirlerine ihaneti, yitip giden hayatlar, dostluklar ve aşklar. Tüm bunlardan kurtulmak isteyen bir adamın (Noodles) kendi hatıraları ile mücadelesi. İşte bu sebepten dolayı, tipik bir *gangster* filmi bulmak isteyenler bu filmde hayal kırıklığı yaşadılar. Çünkü bu film epik bir başyapıtı ve *gangster*lik ise bu şiirsel melodramın sadece dekoratif bir parçasıydı.

Leone'nin *Bir Zamanlar Batıda*'sının itibarı ise ancak 1980'li yıllarda, kendisi de bir Leone hayranı olan Martin Scorsese'nin gayretleriyle, orjinal uzunluğunda yayınlanarak, geri verilmiştir. Daha

da berbatı, son filmi *Bir Zamanlar Amerika*'nın belki de sinema tarihinin en vahşi kayımına uğramasıdır. Yıllar boyu en ince detayına kadar özenerek oluşturulan film, Amerika'daki ilk test gösterimlerindeki negatif yorumların sonucunda kesilip biçilmiş ve 227 dakikalık film 147 dakikaya düşürülmüştür. Dahası filmin muhteşemliğini sağlayan zaman içindeki geliş gidişler, kronolojik sıraya dizilmiştir! Tabii, bu arada bir çok önemli sahne de yok edilmiştir. Film Amerika'da bu biçilmiş haliyle gösterilirken, Avrupa'da ve Türkiye'de uzun haliyle gösterilir. Leone'nin sanatını takdir eden bazı film eleştirmenleri filmin katledilen versiyonunu görmeyerek, yapılan hareketi protesto etmiştir. Ayrıca, *Bir Zamanlar Amerika*'yı gerçekleştiren şirketin Oscar aday listesine bile başvurmaması Amerikanın veya Amerikalıların Leone'ye bir ihaneti olarak anılır. Filmin yapımcısı Arnon Milchan, filmin ilk deneme gösterimlerinde Amerikalı izleyicilerden aldığı negatif yorumların paniği ile Oscar başvurusunun arada kaynadığını itiraf etmiştir. Her ne kadar zamanın üst düzey stüdyo yöneticileri anlamamış olsa da, günümüzün bir çok tanınmış yönetmeni yetişme günlerinde onun stilinin ve kalıplarının

etkisinde kalmıştır: John Carpenter, Brian DePalma, Quentin Tarantino, George Lucas, Steven Spielberg, Coen kardeşler, Clint Eastwood, Don Siegel. Bazı yorumculara göre, günümüz filmlerinin harbi görünüşlü anti-kahramanlarının arkasında Leone'nin isimsiz adam kalıbı yatmaktadır.

Leone stilinin ne anlama geldiğini daha net anlayabilmek için James Woods'a kulak vermek lazım. *Bir Zamanlar Amerika*'da hırslı gangster Max'i oynayan Woods, katılmış olduğu bir panelde Amerikalı yönetmenlerle Avrupalıların yaklaşım farklarının irdelendiği bir noktada, bu filmdeki tecrübesinden ötürü, Leone ile ilgili bir soruya muhatap olmuş ve şu cevabı vermiş: "Leone bambaşka bir stratosferdeydi. Eğer vizyondan bahsediyorsak, işte size anlamı: 12 yıl boyunca çalışmadı, çünkü onun yapmak istediği film *Bir Zamanlar Amerika* idi. Filmin kaç paraya mal olduğuna, çekimlerin ne kadar uzun sürdüğüne aldırmadı bile. Ben o filmde 8 ay çalıştım. Film toplam 11 ayda çekildi. Eğer rollerimiz için biraz yaşlanmaya yüz tutmasak 10 ay daha çekebilirdi. Sergio operayı çok severdi, ve onda Amerikan sinemacılığından çok farklı bir operatik vizyon vardı. Elinde hayal edilebilecek en büyük tualin olduğuna inanırdı ve bu yüzden muhteşem şeyler üretirdi. Çalışma stili bile farklıydı. Çekimlere gittiğimizde bir kaç saat oturur ve kapuçino içerdik. Bu sırada filmin müziğini dinlerdik. Leone yaklaşık 100 kişilik bir orkestra eşliğinde Morricone'ye müziği besteletmişti çünkü filmin ne olması gerektiğini kafasına kazımişti. Filmin bütün müzikleri biz daha çekimlere başlamadan bitmişti. Çekimleri yaparken onları dinliyorduk. Bir aktör olarak kirlili ve tozlu bir yolda, elinde bir tüfekte Bill Holden ile yürürken bunun *Wild Bunch (Vahşi Belde)* filminin son sahnesi olduğunu hayal edersiniz. Ama, bunu oynayan aktörken durum böyle değildir. Yürürsünüz, insanlar kafalarını uzatıp sizi izler, set ekibinden birilerinin ayakları kablolarla takılır. Ama Leone ile birlikteyken durum aynen filmlerdeki gibidir: Oturursunuz ve öteki adama bakarsınız. Tam o sırada yüz kişilik orkestra keman çalmaya başlar. 'Tamam'

dersiniz, 'tam düşündüğüm gibi olacak. İşte ben bunun için aktör oldum. Muhteşem bir filmin büyük bir yıldızı olmanın katıksız sihri budur,' diye düşünürsünüz. Ona karşı büyük bir sevgi ve saygım var çünkü o günlerde hayatımda çok kötü bir dönem geçiriyordum ve o beni bir baba gibi kanatlarının altına aldı ... Filmin kısaltılmış versiyonunu görmedim. Görmeyi reddettim ... ve bundan sonra da görmeyi istemiyorum. Bence bu Amerikan sinema tarihinin en aşağılık davranışlarından birisidir. Umarım o Allah'ın belası kısa versiyonun negatiflerini yakarlar!"

Leone 1989 senesinin 30 Nisan akşamında, hayatının en önemli film projelerinden birisine başlamak üzereyken, ani bir kalp krizi sonucu evinde, eşinin yanı başında öldü. O günlerde Shostakovich'in 7inci senfonisine dayanarak oluşturduğu ve Leningrad kuşatmasını anlatan *900 Gün* filminin anlaşmalarını imzalamak üzereydi. Film için o güne kadar sadece mekan sağlamaktan öteye gitmeyen dönemin Sovyet Hükümetini filme elli milyon dolarlık büyük bir katkıda bulunmaya ikna ederek Sovyetleri böyle bir işe ikna eden ilk kişi olmuştu. Öte yandan, Amerikalı yapımcılar da elli milyon kadarlık bir taahhütte bulunmuşlardı. Amerikalı bir gazetecinin İkinci Dünya savaşında Leningrad'ın Naziler tarafından kuşatılması sırasında yaşadıklarını anlatması planlanan film, herhalde yine dev bir yapıma olacaktı. Başrol için Robert DeNiro ile anlaşmıştı. İşin ilginç tarafı, tüm bu anlaşmaları yaparken daha elinde tek bir sayfa bile senaryo yoktu. Tüm bu ilişkileri sadece ikna yeteneği, ve hikaye anlatmadaki inanılmaz becerisiyle kurmuştu. Yapmayı planladığı filmler arasında bir *western* filmi daha vardı. Ayrıca Amerika ile kendi macerasını yarı komedi şeklinde günümüze uyarlanmış bir Don Kişot ve Sanço Panza hikayesi olarak çekmeyi planlıyordu. Söylentilere göre, Clint Eastwood'un Amerikayı temsilen Don Kişot olacağı filmde, Sanço Panza'yı da Eli Wallach oynayacaktı. Üstad ne yazık ki kafasındaki son işleri yapmadan aramızdan ayrıldı. Leone bir daha hiç geri gelmeyecek, ama onun sine-operalarında at koşuran, silahını

Leone, Leningrad kuşatması hakkındaki yeni film projesi için Sovyet hükümetinden 50 milyon dolar katkı taahhüdü almayı başarmış

çekmek için kısık gözlerle müziğin bitişini bekleyen anti-kahramanları beyazperdede her daim yaşayacak ve daha niceleri heyecanlandıracaktır.

Leone hayranları için aslında her şey bitmedi. Güzel bir haber olarak, Leone'nin en önemli filmlerinden olan *İyi Kötü ve Çirkin ve Yabandan Gelen Adam* temizlenmiş ve kesilen kısımları da eklenmiş olarak DVD piyasasına sürülecek. Bunu ise diğer filmleri takip edecek. Ayrıca ünlü İngiliz sinema yorumcusu ve akademisyen Christopher Frayling'in yıllar süren uğraşısı sonucu Leone'nin hayatını anlatan detaylı biyografisi, bir çok resimli materyal ile beraber önümüzdeki yılın ilk aylarında piyasaya çıkacaktır. Öte yandan, Amerikalı sinemacı Ernie Farino'nun yıllar önce Leone ile tanışmasına vesile olan *Bir Zamanlar Batıda* filmi üzerine derlediği kitabı yine önümüzdeki yıl içinde Leone hayranlarını bekleyen sürprizler arasındadır. Bu satırların yazarı da, üstadı anma ve Türk sinema okurlarına tanıtmada katkıda bulunması amacıyla yazmaya çalıştığı kitabı, deprem sağ bırakır ve imkanlar el verirse önümüzdeki yıllar içinde yayınlamayı planlamaktadır.

O zaman, biz de "Viva Leone" diyerek, bu yazıyı sonlandırırız.

NOTLAR

(1) Leone'ye "O yıllarda Amerika'da kimsenin göremediği neyi gördünüz Clint Eastwood'da?" diye sorduklarında şunları söylemiş: "Bir hikayeye göre, Michelangelo'ya yüzlerce mermer taşının arasından özellikle birisini seçtiğinde onda ne gördüğünü sormuşlar. O da Musa'yı gördüğünü söylemiş. Ben de size bu hikayeyi anlatabilirim, ama tam tersinden. Bana 1964'de bir TV western serisinde adını bile bilmediğim ikinci sınıf bir rolde oynayan Clint Eastwood'da ne bulduğumu sorduklarında, ben de cevap olarak, çok basitçe, bir mermer parçası gördüğümü söylerim". Ropörtajın ilerleyen bölümlerinde "Clint Eastwood gibi bir aktörü Robert deNiro gibi birisi ile nasıl mukayese edersiniz?" sorusuna da Leone şu yanıtı vermiştir: "Eastwood'u deNiro ile mukayese etmek zor. İlki (Eastwood) balmumundan yapılmış bir

tür maske gibi. Aslında düşünürseniz, aynı meslekten bile değildirlir. Robert DeNiro, kendini o rolden bu role atan, başkasının belki paltosunu asacağı bir role, doğal ve zarif bir şekilde, kişilik koyan birisidir. Halbuki Clint Eastwood kendini bir zırhlı elbisenin içine atar ve paslı siperliği aşağı çeker. İşte o paslı siperliktir onun karakterini oluşturan. Aşağı çekince Venedik'te Harry'nin barındaki martini kadar kuru bir gıcır-dama ile tangırdayan da onun karakteridir. Ona dikkatli bakın. Eastwood patlamalar ve kurşun yağmurları arasından bir uyur gezer gibi geçer ve hep aynıdır - bir mermer parçası gibi. Bobby (DeNiro) her şeyden önce bir aktördür, Clint ise her şeyden önce bir stardır. Bobby acı çeker, Clint esner."

(2) *Bir Zamanlar Batıda* Leone'nin daha önce yaptığı filmlere oranla çok daha ağırdalı ve destansı bir film olarak tanınır — önceki filmlerinin senaristi Luciano Vincenzoni'nin nükteli espri anlayışı yoktur bu filmde. Leone *Bir Zamanlar Batıda* filmi için ilk etapta zamanın iki genç entellektüeli ile anlaşır. Bernardo Bertolucci ve Dario Argento bir müddet sonra o güne kadar seyrettikleri tüm westernlerden kısa alıntılarla bezenmiş bir senaryo taslağı ile Leone'nin karşısına çıkarlar. İlk filmlerinde kendisine destek olan Vincenzo ile arası bozuktur. Aklına yine aynı filmlerde arka planda hayalet senarist olarak destek olan ama Vincenzoni kadar tanınmayan eski dostu Sergio Donati gelir. Aslında Leone bu filmde Donati'ye bahsetmiştir ama ilk etapta kendisini düşünmemesi Donati'yi kırmıştır. Yine de Donati işi kabul eder ve Bertolucci ile Argento'nun taslağını alarak yeniden elden geçirir. Sonunda film tamamen Sergio Donati'nin senaryosu ile tamamlanır. Film tamamlanır ama bir konu uzun süre bir çok kişiyi meşgul eder. Dario Argento verdiği mülakatlarda ve özel sohbetlerinde filmin senaryosunda hak iddia edince, Donati ile Argento arasında uzun yıllara yayılan bir kan davası başlar. Donati sonunda patlar ve Argento'yu yalancılıkla suçlar. Aslında Argento bu son suçlamaya hiç bir zaman karşılık vermez. Belki veremediğinden belki de muhatab olmak istemediğinden sessizliği seçer.

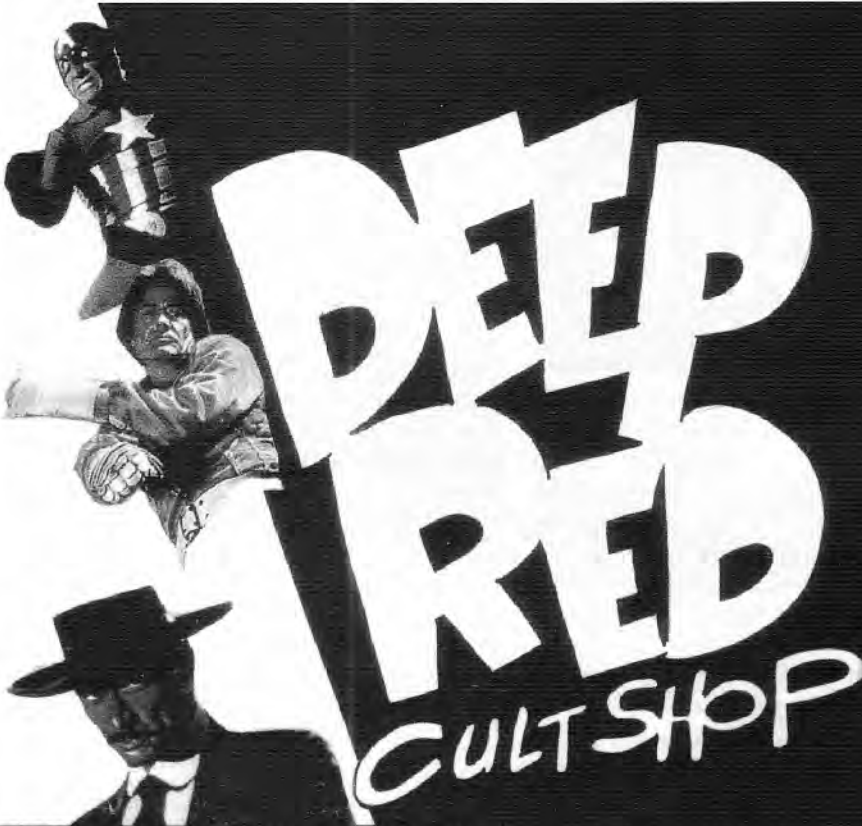
Bu satırların yazarı, üstadı tanıtmada katkıda bulunması amacıyla yazdığı kitabı, eğer deprem sağ bırakır ve imkanlar el verirse önümüzdeki yıllar içinde yayınlamayı planlamaktadır.

Argento, Leone ile işbirliğinin kendisi üzerindeki etkileri hakkında ise şöyle der: "Film için çalışırken kendime bir western şapkası ve replika bir western tabancası aldım. Evde sürekli onları giyinip, aynı havayı algılamaya çalışıyordum. Silahın ağırlığını hissetmeyi deniyordum. Ancak bu şekilde Leone'nin vizyonuna yaklaşabildim... Leone ile birlikte çalıştığım için çok şanslıyım. Aslında Leone'nin benim maestrom olmak gibi bir hevesi yoktu. O etrafında çıraqlarını toplayan cinsten birisi değildi, ama bilgisi etrafa yayılıyordu... Kendi yönetmenlik kariyerime başladığımda Sergio'nun bana öğrettiklerini takip ettim ve yanıma genç yeteneklerden görüntü yönetmeni Vittorio Storato'yu aldım... Ancak, iş müziğe geldiğinde ise Ennio Morricone'yi çağırdım. Bu da Sergio'dan öğrendiğim başka bir şeydi... Sergio'dan öğrendiğin en temel şeylerden birisi de sinemanın bir ritm ve zaman olduğuydu. Bu beni o kadar etkiledi ki, o günden bu yana kendi filmlerimde her anı, sonra kullanmasan bile kronometre ile ölçüyordum."

KAYNAKÇA

- BBC - *Viva Leone* - belgesel film - BBC - 1989
Cumbow, Robert - *Once Upon A Time The Films of Sergio Leone* - Scarecrow Press - 1987
Danny Peary - *Close-ups* - Workman Publishing Company, Inc. - 1978
De Fornari, Oreste - *Sergio Leone - The Great Italian Dream of Legendary America* - Gremese International s.r.l. - 1997
Fonda, Henry - *Fonda on Fonda* - belgesel film - Turner Home Entertainment - 1993
Frayling & BBC - *Ennio Morricone* - belgesel film - BBC - 1995
Frayling, Christopher - *Spaghetti Westerns - Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* - Cinema Society 1978
Kıral, Cenk - 'Face to Face with Sergio Donati' - söyleşi - Roma 1999
Kıral, Cenk - 'Interview with Christopher Frayling' - söyleşi - Londra - 1997
Kıral, Cenk - 'The Good, The Bad and Luciano Vincenzoni' - söyleşi - İstanbul ve Roma - 1998, 1999 [Bu söyleşinin genişçe bir özetinin çevirisi için bkz: 'Bir Avuç Senaryo İçin', çev.: Orhun Yakın, *Geceyarısı Sineması*, no. 3 (Kış 1999), sf. 16-23.]
Martin, Adrian - *Once Upon a Time in America* - BFI Modern Classics - 1998
Shaffer, Bill - *Eli Wallach on The Good, The Bad and The Ugly and Leone* - söyleşi belgeseli -

Bir Zamanlar Batıda'nın senaryo taslağı Argento ve Bertolucci tarafından ortaklaşa hazırlanmıştı.



EUROPEAN CULT HORROR
MANGA - ANIME
SPAGHETTI WESTERN
CULT SCI-FI & FANTASY
HONG KONG ACTION
TURKISH CULT
EXPOITATION
VIDEOS
POSTERS
ZINES
T-SHIRTS
COMICS

DEEP RED (Eski Atılğan Kitabevi, yeni adres)

İstiklal cad. Anabala Han, alt kat, no 11, Beyoğlu İstanbul, Tel: 212-2454737 (Atlas Pasajı çıkışı, sağdaki ilk han)

göstermek ya da ima etmek

bütün mesele bu değil!

Kaya Özkaracalar



Suspiria
"göstermek ya da
ima etmek"
ikilemine
düşmeyen çok
ayrık bir örnek.

"İma etmeden açıkça göstermenin mi," yoksa "göstermeden ima etmenin mi" daha korkunç olduğu ikiliği korku sinemasına ilişkin kısır tartışmaların başında gelir. Korku sinemasının geçmişine baktığımızda "göstermeden ima etmenin" esas itibarıyla, korku filmlerinin halkın ruh sağlığına zararlı olduğunu savunan muhafazakar çevrelerin baskısı sonucu, sinema endüstrisinin tepesinde Demokles'in kılıcı gibi sallanan sansür tehdidi karşısında oluşan oto-sansür sebebiyle gelişmiş olduğunu görürüz. Klasik korku filmlerinin göstermeden ima

eden sahnelerinin bazılarının nasıl sansür yetkilileriyle yapılan uzun yazışmalar ve pazarlıklar aracılığıyla senaryo taslaklarının defalarca yeniden yazımı sonucunda oluştuğuna dair yeterli veri sağlayan belgeler mevcut. Ve göstermeden ima etmeyi "teşvik eden" (!) böyle bir ortam içinde kimi sinemacılar gerçekten de (oto-)sansürün doğrudan müdahalelerinin ötesinde bu yönde ustalaşmışlar, göstermeden ima ederek dehşet duygusu yaratmayı bir sanat haline getirmişlerdir — Val Lewton'ın filmleri buna örnek gösterilebilir. Sonuçta bu durumun kendi kendisini meşrulaştırmasının aracı olarak yalnızca "göstermeden ima etmenin" bir sanat, "ima etmeden göstermenin" ise "ucuzluk" olduğu savı güçlenmiştir. Şahsen "ima etmeden göstererek korkutmak" ve "göstermeden ima ederek korkutmak" ekollerinden birisini diğerine tercih edip öbürünü yerden yere vurarak düşman kardeşler olarak görmek yerine her iki ekolün de başarılı örneklerini kendi ekolleri içinde takdir etmeyi yeğliyorum. Örneğin *Cat People*'in her iki versiyonunu da — yani, hem Val Lewton imzalı 1941 tarihli orjinal filmi hem de 1982 tarihli Nastassia Kinski'li kanlı ve erotik yeniden-çevrimi — çok farklı nedenlerle ama aynı derecede beğeniyorum — birisini beğenmemin nedenleri diğerini beğenmemem için herhangi bir zemin oluşturmuyor.

Suspiria ise bu konuda çok ayrık bir örnek olarak duruyor. "Göstermeden ima eden" filmlerin en başarılılarında ustaca bir kurgu, sinematografi ve müzik kullanımı ile gerilimli bir

ortam tesis edilir. Örneğin Val Lew-ton'un *Cat People*'inde başkadın karakterin geceleyin تنها parkta, loş sokakta yürüdüğü sahnede ya da aynı filmdeki havuz sahnesinde olduğu gibi. "İma etmeden gösteren" filmler ise "bastırılmaşın geri dönüşünü" tüm görkemli dehşetiyle yüzümüze vurarak ikirciksiz bir "katharsis" (ruhsal boşalım) işlevi görürler. Geceleyin تنها bir parkta ya da loş bir sokakta tek başına olmak aslında neden korkutucudur? Korkutucu olan aslında parkın, sokağın bizzat kendisi değildir; hayal bile etmek istemeyeceğimiz korkunç şeylerin o anda o mekanda başımıza gelebileceği endişesine kaynaklık ettikleri için korkunçturlar. İşte "göstermeden ima eden" filmlerin başarılı örnekleri usta bir sinema dili ile o mekanların o anlarda nasıl böylesi endişelere kaynaklık eden mekanlara dönüştüğünü perdeye yansıtırlar. Öte yandan "ima etmeden gösteren" filmler, o anlarda o mekanlarda başımıza gelmesinden korktuğumuz ve hayal bile etmek istemeyeceğimiz şeyler nelerse tam da onları perdede cisimleştirmeye cüret ederler — ama öncesindeki gerilimi genellikle es geçerek yaparlar bunu. *Suspiria* ise bu iki ekolü tek bir potada başarıyla bütünleştiren nadide bir örnek. *Suspiria*'da hem sinematografinin ve müziğin en mükemmel kullanımı ile gerilimin izleyiciyi koltuğuna mihlayacak ve soluksuz bırakacak derecede tırmandırılmasına tanık oluyoruz (ama bu etkinin tam olarak gerçekleşmesi için filmin sinema ortamında, yani iyi bir ses düzeni olan karanlık bir salondaki büyük perdede izlenebilmesi gerek) hem de bu gerilim anlarının ardından neyin gerçekleştiğini tüm dehşetiyle görüyoruz. Ayrıca tek tek bu "gerilim-ardından-dehşet" sekanslarının içine oturduğu genel bir tekinsizlik örgüsü de filmin neredeyse bütününe yedirilmiş.

Suspiria:

1. Hasmane bir diyara gelen genç kız *Suspiria*, Suzy adlı Amerikalı genç bir kızın bale öğrenimi görmek üzere Freiburg'daki bir dans akademisine katılmak için geceleyin Almanya'ya gelmesiyle başlıyor. Suzy'nin bakışlarında, tanıdığı hiç kimsenin olmadığı

ama uzun bir süre kalmak üzere geldiği yabancı bir ülkeye adım atan genç bir kızın tedirginliği vardır. Havaalanından dışarda bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun altına çıktığı andan itibaren burasının ona yabancı, hasmane bir diyara olduğunun ve kendisini bu hasmane ortamda zor günlerin beklediğinin adeta önışaretleri gelir: Yağmur altında sınısıklam el sallamasına karşın taksiler durmayıp geçerek giderler; sonunda bir tanesi durduğunda ise valizlerini arabaya yerleştirmesi için taksici ona yardım etmez; gideceği adres konusunda iletişim kurmakta zorlanır çünkü taksici Suzy'nin telaffuzunu anlayamaz (Tanz akademisinin bulunduğu sokağın adının "Escher sokağı" olması da dikkat çekici: Bilindiği gibi Escher irrasyonel perspektifli resimleriyle ünlü bir sanatçının adı); taksici zaten pek hoş sohbet değildir, sorularına ona ters ters bakarak kısa yanıtlar verir ve akademiye vardıklarındaysa bir kızın kapı önünde bir şeyler söyledikten sonra koşarak gitmesine tanık olur. Kapalı kapıdaki hoparlörden konuştuğu ses onu içeri almak istemez, yağmur altında sınısıklam bir halde hoparlördeki sese derdini anlatmaya çalışırken beklettiği taksici sürekli klaksona basar. Nihayet Suzy taksiye yeniden binip geceyi mecburen başka bir yerde geçirmek üzere akademinin önünden ayrılır.

Suzy'nin hasmane bir diyara gelmiş olduğuna ilişkin bu saydığım ön işaretlerin yanı sıra bir başka ön işaret dizisi ise doğrudan sinematografi ve müzik kullanımı ile izleyiciye aktarılır. Suzy taksiye bindikten sonra akademinin önüne gelinceye kadar süren yolculuk esnasında taksinin içerisinde fon ve fonun önündeki Suzy'nin yüzü mavi ve kırmızı ışık kaynaklarıyla kah aydınlanır kah gölgelenir. Taksinin içine ve yolcusunun yüzüne dışarda yoldaki aydınlatmaların renk ve gölgelerinin vurmasından sanki daha farklı bir durumdur bu: Söz konusu renk ve gölgeler bir takım rasyonel ışık kaynaklarından ziyade irrasyonel olarak arz-ı endam etmektedirler — tıpkı rüyalarda ya da kabuslarda olduğu gibi. Yolculuk sırasında kamera zaman zaman dışarıda yolda kabaran sulara ve mazgal deliklerine odaklanır —

***Suspiria*'da, hem gerilimin tırmandırılmasına tanık oluyoruz, hem de bu gerilim anlarının ardından neyin gerçekleştiğini tüm dehşetiyle görüyoruz.**



sanki etrafta her köşe bucakta tehditkar bir şeyler saklanıp beklemektedir. Ve bütün bu taksi yolculuğu tedirgin edici bir müzik eşliğinde sunulur [1].

Filmin ilk 15 dakikasında gerilim yükseltilecek patlama noktasına vardırılmış, başka filmlerde benzer anlarda fade-out ya da benzer teknikler kullanılırken burada şiddet eylemi en ince ayrıntısına kadar gösterilmiştir.

2. Gerilim-ardından-şiddet

Suzy akademiye geldiğinde kaçarcasına dışarı çıkıp kaybolan kız, aynı müzik eşliğinde bir arkadaşının evine gelerek açıklayamayacağı nedenlerden dolayı akademiye terk ettiğini söyler. Arkadaşı odadan çıktıktan sonra odada tek başına kalan kız kamera tarafından kadrajın tam ortasında görüntüye yerleştirilir; (1:2.35 oranındaki!) kadrajın sol tarafında ise odadaki pencere vardır ve bu pencere aniden kendi kendine açılır. Arkadaşı pencereyi kapatır. Dışarıda pencerenin önünde karanlık içerisinde bir takım çamaşırlar asılı durmaktadır. Kız, bir masa lambasını cama tutarak dışarı bakar; karanlıklar içinde bir anlığına bir çift göz parlayıp kaybolur. Kadrajın sağında lambayı ve yüzünü camın sağ tarafına iyice yaklaştıran kız camın bu tarafında kendi yüzünün yansımalarını görebilir yalnızca — camın solda kalan öbür tarafı ise zifiri karanlıktır.

Aniden camın bu karanlık içindeki sol tarafı tüylü bir kol tarafından di-

şarıdan kırılır ve sağ taraftaki kızın yüzü şiddetle cama bastırılır [2]. Bu sırada müziğin temposu da aniden yükselir ve kızın çığlıkları müziğe karışır. Daha sonra kızın aynı kol tarafından göğsünden defalarca bıçaklanması izleriz. Kız yerde can çekişirken son bir bıçak darbesi de yarılmış göğüs kafesi içinde hala atmakta olduğu görülen kalbinin tam ortasına iner; bıçak işini bitirdiğindeyse kalpte açılan bıçak yarısını yakın plan çekimle görürüz. Nihayet evin giriş katının tavanındaki vitraylar büyük bir şangırıyla kırılır ve kızın kanlar içindeki cesedi boynundan asılı olarak aşağı sarkar. Kızın ayaklarının dibindeki yerde bir kan gölü oluşmuştur; arkadaşı da yanda yine kanlar içinde yatmaktadır. Buraya kadar anlatılanlar yaklaşık olarak filmin ilk 15 dakikasını içeriyor. Bu 15 dakikalık bölümde önce Suzy havaalanından çıkıp akademinin önünden geri dönmek zorunda kalıncaya kadar genç kızın adım attığı bu diyarın hasmane, hatta tekinsiz bir diyar olduğu bilgisi ve hissi verilmiş; ardından diğer kızın arkadaşının odasındaki sekansta pencerenin aniden açılması ve kızın dışarıda ne olduğunu görmeye nfile çabalaması sırasında

gerilim yükseltilmiş, camın kırılarak tüylü bir kolun belirmesiyle patlama noktasına varmış ama pek çok başka filmde benzer anlarda bir *fade-out* ya da şiddet eylemi sonrasına kesme ve benzeri teknikler kullanılarak kurbanın başına tam olarak nelerin geleceği/geldiği esas itibariyle izleyicinin hayal gücüne bırakılırken burada ise gerçekleşen dehşetengiz şiddet eylemi, zaman zaman yakın plan çekimlerle, en ayrıntısına kadar gösterilmiş ve önceki gerilim, akabinde bir şok etkisi ile bütünleştirilmiştir.

3. Merakın kışkırtılması ve hayal gücüne yatırım

Ertesi gün Suzy akademiye gider [3]. İlk prova sırasında düşüp bayıldıktan sonra akşam akademideki odasında saçlarını tararken önce bir uğultu duyulur, sonra saçına bir şeyler takılmaya başlar ve bir de bakar ki her tarafa tavandan küçük kurtçuklar düşmeye başlamıştır. Aynı anda bütün kızlar dehşet içindeçlik çığlığa koridora fırlar, bütün odalarda aynı durum söz konusudur. Kurtçukların kaynağının tavanarasında muhafaza edilen fakat bozulmuş olan etler olduğu açıklanır. Odalar temizleninceye kadar kızların

uyuması için çalışma salonu yatakhaneye dönüştürülerek yatakların etrafı perdeyle çevrilir ve ışıklar kapatılır. Bir gölgenin gelerek perdenin arkasında yattığını görürüz ve hırıltılı bir horlama sesi duyulmaya başlar. Suzy'ye dostça davranan tek kız olan Sara, bu horlama sesini duyunca, kendilerine yalan söylendiğini, seyahatte olduğu söylenen müdirenin aslında okulda bulunduğunu söyler çünkü geçmişte de aynı horlamayı duyduğunda müdirenin bir geceliğine okulda kaldığını söylemişlerdir ona. İki kızın fısıldaşarak konuştuğu bu sahne esnasında da taksi yolculuğunda olduğu gibi kaynağı pek belli olmayan ve daha çok ortama bir rüya ya da kabus havası vermek işlevi gören bir renk kullanımı söz konusudur, ardında esrarengiz bir gölge olduğu halde yatakların arkasında kalan perde kıpkırmızı bir renge bürünmüşken bu fonun önündeki kızların yüzlerine gece mavisi bir ışık yansımaktadır. Bu sahne filmin, müzik ve sinematografiyle belli oranda geriliminin yükseltildiği ama ardından kanlı bir şiddet eyleminin gelmediği yegane sahnesidir ve bu açıdan "göstermeden ima eden" korku filmlerini anımsatır; burada perde arkasında karanlık bir

Akademide olan her şey Suzy'nin hasmane bir diyara geldiğini, kendisini zor günlerin beklediğini göstermektedir.



Suspiria
un film di DARIO ARGENTO





Suspiria

un film di DARIO ARGENTO



Sara, bir kaç sanduka dışında boş olan bir odaya girer; bu sırada müzik yine temposunu arttırmıştır.

gölgenin varlığına vurgu yapılarak izleyicinin merak duygusu kıskırtılıp hayal gücüne yatırım yapıldığı söylenebilir — öğrencilerden müdire hakkında birşeyler gizlendiği bilgisi de bu duyguyu pekiştirir. Bunu takiben ertesi gece iki kız hocaların ayak seslerine dikkatlice kulak verdiklerinde hocaların söylendiği gibi akşam yemeğinden sonra okulu terketmediklerini, tam tersine okulun içinde bir yerlere gittiklerini de fark ederler.

4. Yine gerilim-ardından-şiddet İzleyicinin merakını kıskırtıp hayal gücüne yatırım yapmayı amaçlayan bu pasajlardan sonra filmin başında olduğu gibi bir gerilim-ardından-şiddet eylemi sahnesi gelir. Akademideki işinden kovulan kör piyanist Daniel, gecenin karanlığında boş bir meydana köpeğiyle yürümektedir. Köpek aniden havlamaya başlar. Piyanist ve köpeğini meydanın ortasında kah yakın plan kah tam tepeden kah meydana çevreleyen binanın sütunları arasından izleriz; binaların yüksek noktalarında hareket halinde bir takım gölgeler oynar ve bu arada müzik de iyice çılginlaşmıştır. Müziğin aniden kesilerek köpeğin de havlamasının durduğu

anda Daniel'in boynu köpeği tarafından ısırılarak parçalanır.

Ertesi gün yine izleyicinin merakını kıskırtmaya — ve de dikkatli izleyicilere bir ipucu vermeye — yönelik bir sekans izleriz. Suzy, akademiye ilk geldiği gece kaçarken gördüğü kız olan Pat'la ilgili olarak müdire vekili konumundaki Madam Blanc ile onun odasında özel bir görüşme yapar ve kızın "sır," "iris" gibi sözcükler sarf ettiğini duyduğunu ama tam olarak ne söylediğini anlayamadığını ya da aımsayamadığını söyler. Bu konuşma esnasında Suzy ve Madam Blanc'dan hangisi konuşuyorsa onun yüzünü yakın plan çekimle izleriz. Konuşma başlamadan önce bu iki karakteri uzun bir masanın iki ucunda otururken gördüğümüzde ise arkalarındaki duvarda üç tane iris kabartması vardır! [4]

Akşamleyin iki kız havuzda yüzerken Sara, Suzy'ye akademiden kaçtıktan sonra öldürülen Pat'in akademide ilgili bir takım araştırmalar yaptığını söyler. Bu sahne esnasında iki kız zaman zaman yukarıdan çekimlerle izleriz — sanki birileri (ya da bir şey) onları gözlemekte ve belki de dinlemektedir. Geceleyin yatmak üzere odalarına çekildiklerinde Sara, Pat'in

kendisine bırakmış olduğu notların çalınmış olduğunu fark eder; Suzy'ye ise akademiye geldiğinden bu yana her akşam olduğu gibi garip bir halsizlik çökmüştür — yarı-baygın ve yarı-uykulu bir haldedir. Paniğe kapılan Sara ışığı söndürerek koridora çıkar. Koridorda duvarlar ve Sara'nın görüntüsü, Suzy'nin taksi yolculuğu ve öğrencilerin çalışma salonunda yatmak zorunda kaldıkları sahnelerde olduğu gibi kaynağı belirsiz ışık, renk ve gölgelere bürünür. Koridorda ilerlerken nereden geldiği belirsiz bir şangırtı duyan Sara birkaç sanduka dışında boş olan bir odaya girer; bu esnada müzik yine temposunu arttırmıştır. Kapı aralığından uzatılan bir ustura kapının sürgüsünü açmaya çalışırken Sara boş sandukaların üstüne çıkarak bin bir zahmetle yukarıdaki pencereye ulaşır ve tam bu esnada müzik susar. Sara aşağıda ne olduğuna tam olarak bakmaksızın öbür tarafa atlar ve bir oda dolusu bahçe teli yığınının ortasına düşer; teller arasında bocalayarak ayağa kalkmaya nafil çalışırken siyah eldivenli bir el tarafından boğazı kesilir.

5. Esrar çözülüyor

Filmdeki bu üçüncü gerilim-ardından-

sıra şiddet eylemi sahnesini takiben akademinin ardındaki esrarın büyük ölçüde çözülmesine gelmiştir. Suzy bir kongreye katılan iki bilim adamından, dans akademisinin, onyıllar önce cadılıkla suçlanarak yakılan bir kadın tarafından kurulmuş olduğunu öğrenir (Bu arada belirtmeliyim ki *Suspiria*, sinema tarihinin, içinde rahipler, papazlar, kilise, haçlar, vs kutsal/dinsel imgeler bulunmayan ender cadı filmlerinden biri! Bunun Argento'nun solcu siyasi-ideolojik kimliğiyle [5] bir ilgisi var sanırım. Nedeni ne olursa olsun bu dinsel imgelerin yokluğu, *Suspiria*'nin Hristiyan kültüründeki bildik cadı ikonografisinden ziyade insanlığın karanlık çağlarından beri kolektif bilinçaltında yer eden daha mitik bir cadı arketipine atıfta bulunarak bu kolektif bilinçaltına seslenebilmesini güçlendiriyor). Havuz sahnesinde olduğu gibi bu sahnede de zaman zaman Suzy ve bilim adamını binalarla aynı yükseklikte konumlandırılan tepeden çekimlerle izleriz, sanki yine birileri (ya da bir şey) binaların üstünden onları izlemektedir. Nasıl havuz sahnesinin ardından Sara öldürüldüyse, şimdi de sıranın Suzy'ye geldiği bellidir.

Sara yukarıdaki pencereye ulaşır ve bu esnada müzik susar. Genç kız öbür tarafa atlar ve bir oda dolusu telörgü yığınının ortasına düşer.



Suspiria

un film di DARIO ARGENTO





Filmdeki üçüncü gerilim-ardından-şiddet sahnesini takiben akademideki esrarın çözümlmesine sıra gelmiştir.

Suzy akademiye döndüğünde mutfak görevlilerinden akademideki herkesin şehirdeki bale gösterisine gittiğini öğrenir. Bir yarasanın saldırısını savuşturduktan sonra Madam Blanc'ın odasına girer, duvardaki iris kabartmalarını fark eder; bir tanesini çevirince gizli bir geçitten duvarlarında kadim bir dilde yazılar yazılı olan tüller ve perdeler asılı bir koridora girip sessizce ilerlemeye başlar. Koridorun sonundaki bir odada [6] perdenin gerisinde kalan yatakta karanlık bir gölge görür; bu gölge, çalışma salonunda yattıkları gece perdenin arkasındaki gölgeyi andırmaktadır. Suzy perdeyi açtığında ise yatakta bir şey göremez ama nereden geldiği belli olmayan tehditkar bir sesin odadaki bir kapıyı kastederek "O kapının ardında cehennem var," dediği duyulur. Kapının açılmasıyla birlikte beliren Sara'nın dirilmiş cesedi Suzy'ye saldırıcağken [7] çakan bir şimşegin aydınlığında beliren silüete Suzy keskin bir alet saplar. İğrenç görünümüyle ortaya çıkan cadı can çekişirken Suzy kapıların çarpıp perdelerin uçtuğu koridorlardan koşarak dışarı kaçar. Genç kız, bardaktan boşanurcasına yağın yağmur altında gece karanlığının

içine doğru uzaklaşırken bina alevler içinde yanmaya başlamıştır. Perdede "Suspiria'yı izliyordunuz" yazısı çıkar ve temposu iyice yükselmiş müziğin eşliğinde kapanış jeneriği gelir.

NOTLAR:

[1] Burada önemli bir anahtar, müzik kanalından zaman zaman duyulan *witch* (cadı) sözcüğü! Bir İtalyan yapımı olan *Suspiria* her yönüyle İtalyan sinemasının bütün geleneksel kodlarını taşısa da, müziğinin bir parçası olan bu İngilizce "*witch*" sözcüğüyle anadilin İngilizce olduğu çok satardış-pazarların hedeflenmiş olduğu anlaşılıyor. Filmin baş karakterinin Amerikalı olduğu anımsanırsa bu biraz daha anlam kazanıyor.

[2] John Carpenter, *Halloween*'i (1978) çekmeden önce izlediği *Suspiria*'dan çok etkilenmiş olduğunu belirtmiştir. *Suspiria*'nın *Halloween* üzerindeki etkisi genel olarak geniş kadrajın korku sineması için taşıdığı potansiyelden maksimum derecede yararlanmak şeklinde düşünülebilir. Ancak bunun ötesinde *Halloween*'de bir kızın yüzünün Michael Myers tarafından araba camına bastırıldığı sahne neredeyse aynen *Suspiria*'daki genç kızın yüzünün

pencere camına bastırıldığı bu sahneden kopya edilmiş gibi görünüyor.

[3] Akademideki hemen herkes, her olan şey Suzy'nin en yalın ifadeyle "dostça olmayan" bir diyara geldiğine ve kendisini zor günlerin beklediğine ilişkin önceki geceki deneyiminin doğruluğunu ispatlamaktadır. Sert mizaçlı dans hocası Miss Tanner'in gülümsemesi bile bir sırtlanın "gülümsemesini" andırmaktadır. Uşak Pavlos anadili Romence dışında dil bilmeyen bir çirkinlik abidesidir. Daha da vahimi kız öğrenciler arasında birbirlerini çekememezlik almış yürümüş, herkes bir çift dans ayakkabısını ödünç vermekte bile ufak maddi hesaplar peşinde olan ve aklını fikrini parayla bozmuş bir haldedir. Suzy ilk dersine gitmeden önce koridorda mutfak görevlilerinin parlattığı bir şeylerin ışığı yüzüne vurunca kendini halsiz hissetmeye başlar ama Miss Tanner yine de onu hemen dans çalışmasına katılmaya zorlar. Sonuçta Suzy düşüp bayılır. Yatakta ayıldığında bir şeyler içmeye zorlanır, koluna iğne yapılır ve doktor ona sıkı bir diyet tavsiye eder. [4] Gördüğünü/duyduğunu yanlış algılama/algılayamama, Argento

sinemasının daimi temalarındandır (Argento'nun kimilerince "İtalyanlar'ın Hitchcock'u" olarak tanımlanmasında muhtemelen bunun da payı var çünkü Hitchcock'un önemli filmlerinin bir çoğunda da aynı tema vardır). Argento filmlerinde başkarakterler kritik bir anda, genellikle tanık oldukları bir cinayet esnasında, gördükleri ya da duydukları ama tam olarak ne olduğunu çıkaramadıkları küçük ama muhtemelen önemli bir ayrıntı için film boyunca belleklerini zorlarlar ve genellikle onlar bu ayrıntının gerçek niteliğinin farkına varmadan bu ayrıntı perdede de görünür aslında. Örneğin, *Profondo Rosso*'da (1975; İng. vid. adı: *Deep Red*) bir cinayetin hemen ardından cinayet mahalline gelen başkarakter daha sonra aklına birşey takıldığını ama ne olduğunu bir türlü çıkaramadığını fark eder. Aslında bir duvarında tablolar ve diğer duvarında da aynalar bulunan bir koridordaki bulunan aynada yalnızca karşıdaki içinde insan portreleri olan tablonun yansımaları değil ayrıca henüz olay yerinden ayrılmamış katilin yüzü de görünmüştür — yalnızca bir anlığına! [5] Argento, İtalya'daki belediye seçimlerinde eski Komünistler'in

Nereden geldiği belli olmayan tehditkar bir sesin "O kapının ardında cehennem var" dediği duyulur.



MAURIZIO ARGENTO presenta
un film di DARIO ARGENTO
JESSICA HARPER STEFANIA CASINI
Suspiria
FLAMINIO PICCOLI MIGUEL BOSE
BARBARA BOUCHET STEFANIA CASINI FRA L'ALTRA
con ALIDA BULLI di "L'Opera" e JOAN BENNETT
Musica sulla sceneggiatura LUCIANO FOLLI
Musica da GOSLIN con la collaborazione di DARIO ARGENTO
colonna musicale BENO CEMBA (Milano)
un film prodotto da CLAUDIO ARGENTO
per la SERIE "SUSPIRIA" S.p.A. (Firenze)
distribuzione RAI.C. PRODUZIONI ATLAS CONSORTIATE
regia di DARIO ARGENTO
TECHNOVISION TECHNOCOLOR



Türkiye ve Suriye'de yaşayan Yezidiler adlı kavmin Şeytan'a verdikleri ad Melektavus'tur!

partisinden aday olmuştu.

[6] Odada büyük bir kristal tavuskuşu biblosu bulunuyor. Bu, iki açıdan ilginç: bir yandan sanki Argento'nun ilk filmi olan *L'Uccello dalla Piume di Cristallo*'nun (1970; Kristal Tüylü Kuş) adına gönderme niteliği taşıyor. Öte yandan Türkiye ve Suriye'de yaşayan ve Şeytan'a tapan Yezidiler adlı kavmin Şeytan'a verdikleri ad Melektavus!

[7] *Suspiria*'nın Amerika'daki posterlerinde "bu filmin ilk 80 dakikasından daha korkunç olan tek şey son 12 dakikası" yazılı. Oysa *Suspiria*'nın nispeten tek zayıf bölümü finali! Örneğin cadının habis bir edayla konuşan sesi (özellikle filmin İngilizce versiyonunda cadının İngilizce dublajlanmış replikleri B-tipi korku filmlerini andırarak kadar kötü seslendirilmiş, İtalyanca versiyonda ise biraz daha iyi) ve özellikle Sara'nın dirilmiş cesedinin kapıda belirip habis kahkalarla saldırıya geçmek üzere olduğu an, bugün bazı izleyicilere korkunç değil de gayrı-ihiyari olarak komik gelebilir.

SUSPIRIA'nın Künyesi

Filmin yapımcısı Salvatore Argento yönetmen Dario Argento'nun babasıdır ve oğlunun ilk dönem filmlerinin çoğunun yapımcısıdır.

Başroldeki Suzy'yi canlandıran Jessica Harper, başka birkaç filmde daha oynadı ama bunlardan hiç birisi ses getiren filmler olmadı. Suzy'nin akademideki tek arkadaşı Sara rolündeki Stefania Casini daha önce "Andy Warhol'un Dracula'sı" olarak bilinen *Dracula cerca sangue di vergine e... Mori di sete*'de (1973; İng. vid. adı: *Blood for Dracula*) oynamıştı; ayrıca Bertolucci'nin 1900'ünde küçük bir rolde de görüldü. Casini'nin oynadığı bir diğer İtalyan korku filmi *giallo* türündeki *Solemento Nero* (1978; İng. vid. adı: *Bloodstained Shadow*). *Suspiria*'da yakışıklı erkek öğrenci rolüyle küçük bir rolde oynamasına karşın filmin jenerik ve künyelerinde adı üst sıralarda yazılan Miguel Bosé, Avrupa'nın ünlü oyuncularından (ve Ferzan Özpetek'in *Hamam* filminde yaşlı Safiye rolünde izlediğimiz) Lucia Bosé'nin oğlu; Miguel Bosé'yi *La Reine*

Margot'nun (*Kraliçe Margot*) yanı sıra son olarak da *La Mirada del Otro* (*Çıplak Bakış*) adlı erotik İspanyol filminde izlemiştik. Kör piyanist rolünde Flavio Bucci yer alıyor. Sırtlan gülüştü dans hocası Miss Tanner'i, korku klasiklerinden *Les Yeux sans Visage*'daki (1959; İng. vid. adı: *Eyes Without Face*) rolüyle anımsanan Alida Valli canlandırıyor. Valli, *Suspiria*'nın devamı niteliğindeki *Inferno*'da (1980; *Cehennem*) da rol alacaktı. Miss Tanner'in amiri Madam Blanc rolünde ise korku meraklılarının *Dark Shadows* adlı tv dizisinden anımsadığı Joan Bennet var. Yalnızca bir kaç dakikalık sahnesi olan materyalist psikiyatrist Frank'ı (veya Franco) ünlü oyuncu Udo Kier canlandırıyor (Kier'in adı her nedense filmin İtalyanca versiyonun jeneriğinde yeralmıyor). En çok "Andy Warhol'un Dracula'sı"nda oynadığı başrol ile anımsanan Kier, sado-mazoşizm klasiği *Historie d'O* (*O'nun Hikayesi*) ve *Spermula* gibi sıra dışı erotik filmlerde rol almanın yanı sıra Fassbinder'in favori oyuncularını arasına da girecekti. Son yıllarda ABD'ye yerleşmiş gibi gözükken Kier'i *Blade* gibi değişik Amerikan filmlerinde küçük rollerde izliyoruz. *Suspiria*'nın oyuncu kadrosuyla ilgili küçük ama ilginç bir not ise taksi şoförü rolündeki Fulvio Mingozzi'yle ilgili: Argento'nun ilk yedi korku filminin hepsinde küçük rollerde oynayan Mingozzi, *Inferno*'da da bir taksi şoförü rolündeydi!

Film müziği, "Dario Argento işbirliğiyle" ibaresiyle Goblin topluluğuna ait. Goblin hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Sadi Konuralp, 'Müziğin Çalması Bitince Bıçağını Çek: Goblin', *Geceyarısı Sineması*, no. 2 (Sonbahar 1998), sf. 26-31. *Suspiria*'nın görüntü yönetmeni Luciano Tovoli, Argento'nun *Tenebre* (1982; T. vid. adı: *Ölümün Sesi*) filminde de görüntü yönetmenliğini üstlenmişti. Filmin senaryosu ise Argento ile birlikte Daria Nicolodi'nin imzasını taşıyor. Asıl mesleği oyunculuk olan ve Argento'nunkiler dahil çok sayıda İtalyan korku filminde oynayan Nicolodi, Argento'nun uzun süreli hayat arkadaşı ve de çocuğunun annesi.

Suspiria'nın dış mekan çekimleri Münih ve Freiburg'da, iç mekan çekimleri ise Roma'da stüdyoda gerçek-

leştirildi. *Suspiria*, (sinemaskop gibi) 1:2.35 oranlı Technovision olarak, Eastmancolor film üzerine çekildi ve Amerika'da 1974'ten beri uygulanmayan Technicolor yöntemiyle renk baskısı yapıldı. İngilizce ve İtalyanca iki versiyon olarak hazırlandı. Çokuluslu oyuncu kadrosundan dolayı İngilizce versiyonda anadili İngilizce olmayan oyuncular dublajlanırken, İtalyanca versiyonda da bunun tersi bir durum söz konusu.

Süresi: Kaynaklarda farklı rakamlar veriliyor ama filmin sansürlü videosu 94 dakika sürüyor, PAL formatlı videonun ve sinema projeksiyonun devir hızları arasındaki 25/24 oranındaki fark gözönüne alınarak hesaplandığında orjinal surenin 98 dakika olduğu sonucu ortaya çıkıyor. *Suspiria*, İtalya'da 1 Şubat 1977'de gösterime girdi.



Joan Bennet (ortada) ve Alida Valli (sağda)

Videoda *Suspiria* *Suspiria* yıllar önce Türkiye'de Fonovizyon adlı video şirketi tarafından *Çıplaklar Suspiria* adı altında ve orjinal 1:2.35 oranında geniş kadrırlı olarak değil, 1:1.33 oranındaki televizyon ekranı boyutuna tam sığması için sağdan ve soldan kırılmış bir halde piyasaya sürülmüştü. Filmin İngilizce versiyonunun geniş kadrırlı (1:2.35) video kaydı İngiltere'de piyasada bulunuyor (İngiltere sansürün yoğun olduğu bir ülke olmasına karşın bu filmin videosu, nasıl olduysa sansürlü!). İtalyanca versiyonun da yine geniş kadrırlı (ama her nedense 1:2.35 değil de 1:2.1 oranında) ve sansürlü video kasetleri İtalya'da mevcut.

Çok-uluslu kadrosundan dolayı İngilizce versiyonda anadili İngilizce olmayan oyuncular dublajlanırken, İtalyanca versiyonda tersi söz konusu.

argento sineması ve **Suspiria**

Orhan Anafarta

Onlar habistir; negatif ve yıkıcı... Okült sanatlara dair bilgileri onlara büyük güçler verir. Sırf kötülük yapmak için olayların akışını ve insanların hayatlarını değiştirirler... Amaçları başkalarına zarar vererek büyük kişisel servetler yapmaktır. Kendilerini herhangi bir sebeple gücendiren kişilerin acı çekip hasta olmalarına, hatta ölmelerine sebep olabilirler...

Prof. Milius, *Suspiria*

15 yıl önceki ile bugünkü sinema deneyimim arasına kesin bir çizgi çekmeme engel olan tek bir istisnadan sözedebilirim: *Suspiria*.

Çocukluğumda sinemada izlediğim ve 'çok güzel filmler' olarak aklımda yer eden filmleri bugün tekrar izlemek benim için daima tedirgin edici bir deneyim olmuştur. Bir korku filmi söz konusu olduğunda bu tedirginliğim daha da artar; eskiden aldığım tadı alamayıp hayal kırıklığına uğramaktan çekinirim. Genellikle de korktuğum başıma gelir; bir zamanlar beni heyecanlandırıp kalbimin çarpmasına sebep olan filmin neredeyse 'sıradan' bir film olduğunu, olağanüstü görüntüler olarak kafamda canlandırdığım sahnelerin de çoğunun hatırladığım kadar etkileyici olmadığını kabul etmek zorunda kalırım. Korku filmleri ile kurduğum ilişkide çocukluğumdan bu yana birçok şeyin değiştiği kesin. O zamanlar filmlerin birileri tarafından yazılıp yönetildiğini asla düşünmezdim; herhangi bir filmi 'önemli' veya 'ilginç' bulmak gibi adetlerim yoktu. Sinema salonunda belirli bir deneyimi nasıl yaşıyor olduğumu anlamak için yapısal çözümlemelere kalkıştığımı ise hiç hatırlamıyorum. Perdede izlediğim hareketli görüntülerle ilişkisi hakkında kafa yordüğüm yegane dış unsur poster ve lobi kartları üzerindeki resimler olurdu. Bugün

korku filmlerini hala sevmekle beraber çocukluğumdan hatırladığım heyecanı hissettiğim pek nadir. Acaba bugünlerde sinemadan keyif aldığımı 'karar vermek' için eskisine göre daha fazla teknik sebep bulmam mı gerekiyor? Yönetmenler, tarihler ve anlatım üslupları hakkında bilgi sahibi olmam perdedeki görüntü üzerinde sürekli birşeyler aramama yol açarak çocukluğumdan hatırladığım sinema deneyimini bozuyor olabilir mi? Bildiklerimi unutmanın bir faydası olur muydu?

Uzun zaman sonra tekrar izlediğim her korku filmi bu tür soruların sayısını arttırarak net bir cevap bulabilme şansımı gittikçe azaltıyor. 15 yıl önceki ile bugünkü sinema deneyimim arasına kesin bir çizgi çekmeme engel olan tek bir istisnadan sözedebilirim: *Suspiria* (1977). İlk olarak 1985'te izlediğim *Suspiria*'nın afişinde şöyle yazıyordu: "Bu filmi izlerken sigortalısınız." Bu metnin gerçekte bir ilgisi olup olmadığını bilemiyorum ama *Suspiria* Ankara'nın o zaman için en iyi iki sinemasından biri olan Akün'de özel bir ses sistemi ile gösteriliyordu ve salondaki izleyicilerin filmi dehşet içinde seyrettiklerini hatırlıyorum. Ben de çok uzun süre *Suspiria*'nın etkisinden kurtulamadım ve filmi ilk kez sinemada seyredişim ile daha sonra video kasedini bulup tekrar izlemem arasında 10 yıl geçti. Videodan son derece tedirgin bir şekilde izlediğim *Suspiria* beni hayal kırıklığına uğratmadı; seyrederken yine tüylerim ürperdi, hatırladığım büyüleyici görüntülerden yine etkilendim, ve hatta belleğimde pek yer etmemiş olan yeni bir unsur dikkatimi çekti: Müzik... Asıl ilginç

olan, videodan artık defalarca izlemiş olduğum *Suspiria* ile kurduğum ilişkinin çocukluğumdan hatırladığım ilişki türüne çok benzemesi. Şimdi de *Suspiria*'yı 'zekice' ya da 'ilginç' bulduğum için beğendiğimi söyleyemem; filmi izlerken eskiden olduğu gibi kendimi lunaparktaki korku tüneline girmiş gibi hissediyorum ve hakkında birçok yazı okuyup bütün filmlerini izlediğim sinemacı Dario Argento tarafından yönetildiğini bilmeme rağmen *Suspiria* bana kimse tarafından yönetilmemiş de kendiliğinden 'olmuş' bir film gibi geliyor.

Yazımın devamını oluşturan yapısal çözümler ile *Suspiria*'nın yukarıda bahsettiğim türden etkileri üzerimde nasıl yarattığına kısmen de olsa bir açıklık getirmeyi amaçladım. Fakat bugün için bana anlamlı gelen bu çözümlerin *Suspiria* ile çocukluğumda kurmuş olduğum ilişkiyi de açıklıyor olacağından emin değilim.

Argento'nun film siyması

Dario Argento'nun diğer korku filmi yönetmenlerinden en bariz farkı aşırı stilize bir anlatım tekniği kullanmasıdır. Filminin her karesinde bir 'yönetmen' olarak varlığını hissettiren Argento katliam sahnelerinde bazen bu durumu abartıp kameranın önüne kendisi geçer; katilin sadece siyah deri eldivenlerinin görüldüğü çekimlerde eldivenleri giyen Argento'nun bizzat kendisidir. Kamera hareketleri ve kurgu, senaryoyu yorumlayan özne olarak yönetmeni o derece ön plana çıkarır ki genel anlatım içerisinde filmin hikayesi ayrı bir katman haline gelmeye başlar. Daha doğrusu, Argento'nun asıl niyeti hayalinde kurguladığı akıllara zıyan sahneleri görüntülemektir ve yazdığı hikayeleri bu amaca ulaşmak için bahane eder. Özellikle katliam sahnelerinde Argento'nun yeni keşfettiği çekim teknikleri ile sürekli güncelleştirdiği görsel-işitsel saplantılarından oluşan karışımın izleriz: Yarılarak açılmış göğüs kafesi içinde atmaya devam eden kalbe ince uzun bir hançer saplanır; katilin tabancasından ateşlenen kurşun sokak kapısının gözetleme deliğinin iki merceği arasındaki borunun içinde tüneldeki bir tren edasıyla ilerler, delikten bakmakta olan

kurbanın gözünden girip ensesinden çıktıktan sonra odanın içindeki bir telefonu parçalar; kurbanının kafasına açtığı deliğin öbür ucundan bize bakan sapık katil ile göz göze geliriz... Katliam sahnelerini yeni buluşlarla sürekli zenginleştiren Argento'nun tekrar etmekten kendini alamadığı tek bir çeşitlemeden söz edebiliriz: Kadın kurban başıyla camı kırar ve (genellikle) sivri cam kırıkları ölümüne sebep olur...



Phenomena

Argento'nun hikaye akışını durdurup saplantı ve hünerlerini sergilediği anlar katliamlarla sınırlı kalmıyor. Filmlerinin birçok yerinde yönetmenin adeta kamerasına hakim olamayıp fantastik yolculuklara çıktığını görüyoruz. *Tenebre*'nin (1982) bir sahnesinde kamera pencereden dışarı bakmakta olan kadını binanın dışından görüntülerken vinç hareketi ile yükselmeye başlar, binanın yüzeyinde bir süre hareket ettikten sonra üst kattaki pencereye ulaşır ve görmemiz gereken diğer kadın karakteri görürüz. Görünüşte işlevini tamamlamış olan kamera sanki durmayı reddeder ve 2 dakika boyunca apartmanın dış cephesi üzerinde dolaşır. Sürekli değişen çekim açısı ve ölçeği *Goblin*'in çok önemli bir sahne izlediğimiz hissini uyandıran ritmik müziği ile bir araya gelince filmin bütünü ile zaman-mekan ilişkisine girmeyi reddeden bir Argento sekansı oluşur. Sıradan bir diyalog sahnesi bile Argento için üzerinde gezinip detaylarına takılabileceği bir doku haline gelebiliyor. Buna iyi bir

Kurbanının kafasına açtığı deliğin öbür ucundan bize bakan sapık katil ile göz göze geliriz.

**Küçük bir plastik
bebek, renkli
bilyeler, şeytan
biblosu vs.
Argento'nun simya
kuralları dahilinde
bir araya
geldiklerinde
fantastik bir karışım
oluşturan görsel
ikonlardır.**

örnek olarak *Suspiria*'daki yegane 'normal' sahne olan Suzy ile Prof. Milius'un diyalogunu gösterebilirim. Argento, sokaktaki bir bankta oturup konuşmakta olan iki figürü doğrudan görüntülemek yerine arkalarındaki binanın camlı kapısının üzerindeki yansımalarına odaklanmayı tercih eder. Sonuçta, öğle güneşinin aydınlattığı iki insanın sohbeti yerine karanlıklar içinde bulanık görünen iki 'hayaletin' konuşmalarını izleriz. Argento'nun mekanların dokusu ve nesnelerin detayları ile ilgili saplantısının varlığı uç noktayı 1996 yapımı *La Sindromi di Stendahl*'ın (*Stendahl Sendromu*) bir sahnesinde görüyorum: Dedektif Anna (Asia Argento) rahatlamak için bir kaç tane uyku ilacı alır ve Argento, kızın yemek borusundan midesine inmekte olan hapları görüntüler! Acaba yönetmen, bilgisayar animasyonu olarak üretilmiş bu sahneyi kullanmak yerine kamerasını kızının yemek borusuna sokmayı tercih eder miydi?

Maitland McDonagh, Argento sineması üzerine yazdığı kitabında yönetmenin klasik gerçekçi film anlatısı yöntemlerini hiçe sayarak sahnelerini bir 'simyacı' gibi kurguladığını belirtmiş (s. 19-20). *Profondo Rosso*'nun (Koyu Kırmızı, 1976) bir sahnesinde Argento'nun makro mercekli kamerası siyah kumaşın üzerinde duran bir grup nesneyi sırayla görüntüler: Devrilmüş küçük bir beşik, kırmızı yünden beceriksizce yapılıp göğsüne toplu iğneler saplanmış bir bebek, kanlı bir cinayetin tasvir edildiği bir çocuk resmi, metal bir top, renkli taşlarla süslenmiş pirinç bir heykel, farklı renklerde üç cam bilye, küçük bir plastik bebek, tek gözü çıkartılmış kırmızı bir şeytan biblosu ve iki sustalı bıçak... Bu çekimin ardından, katilin siyah kalemle gözüne makyaj yaptığını görürüz. Büyük bir özenle sıralanıp Goblin müziği eşliğinde görüntülenen bu nesnelere dizisinin filmdeki katilin iç dünyasını yansıttığı kadar yönetmenin film sahnelerini bir araya getirmekte kullandığı simyayı da temsil ettiği kanısındayım. Küçük bir plastik bebek, renkli bilyeler, şeytan biblosu vs. Argento'nun simya kuralları dahilinde bir araya geldiklerinde korkutucu/fantastik bir karışım oluşturan görsel ikonlardır. Benzer bir karışımı

filminin sahneleri arasında yakalamayı amaçlayan yönetmen, eline geçirdiği her fırsatta kamerasını dokuların üzerinde gezdirip nesnelerin gündelik hayatta dikkat etmediğimiz detaylarına odaklar. Yukarıda bahsettiğim sahnelerden de anlaşılacağı üzere, Argento, karışımı için ihtiyaç duyduğu görüntüyü bir gözetleme deliğinin içindeki boşlukta veya bir insanın yemek borusunun içinde aramaktan çekinmez. Hatta böyle bir görüntünün olay akışının tamamen dışında kalan öznel bir çekim olarak filme eklenmesi bile mümkündür. Örneğin, *Opera*'nın (1987) çeşitli sahneleri nabız gibi atmakta olan devasa bir beyin görüntüsü ile bölünür. Acaba bu beyin sapık düşüncelerle dolup taşan katile mi yoksa izlediği korkunç sahnelerin etkisi ile rahatsızlanan izleyiciye mi aittir? Yeni katliam varyasyonları bulmaya çalışan Argento'nun beynine baktığımızı da düşünebilir miyiz? Benzer bir şekilde, *Inferno*'nun (1980) bir bölümünde filmin akışı, sırasıyla, canlı bir kelebeği yemekte olan yeşil bir kertenkele ve ipten can çekişen bir kadının görüntüleri ile kesilir. *Profondo Rosso*'dan örnek verdiğim sekansı da bu tür öznel Argento anları arasına dahil edebilirim.

Argento usulü giallo

Suspiria, *Inferno*, *Two Evil Eyes* ve son filmi *Il Fantasma dell'Opera* (Operadaki Hayalet, 1998) dışında Argento'nun yönettiği 9 film İtalyanların *giallo* dediği türe dahil ediliyor. *Giallo* İtalya'da sarı renkli kapaklar ile yayımlanan popüler polisiye romanların geneline atfedilen bir isim (*giallo* İtalyanca 'sarı' anlamına geliyor). Herne kadar senaryolarını *giallo* gibi yazsa da, Argento'nun beyaz perde için kurguladığı ses ve görüntülerin izleyiciye yaptıkları, sadece polisiye-gerilim olarak adlandırabileceğim bir sinemasal kurmacanın yapabileceklerinden oldukça 'fazla'. Birbiri ardına sıralanan cinayetler ve sürekli formüle edilen "Katil kim?" sorusu üzerinden ilerleyen Argento *giallosu* bir önceki bölümde bahsettiğim 'anlatım simyasının' devreye girmesi ile adeta 'amacını aşmaya' başlıyor. Öncelikle, birçok polisiye-gerilim filminden tanıdık olduğumuz bakış hiyerarşisinin çarpıtılmış bir versiyonu



Argento, *Opera*'nin setinde kamerasını 'tuhaf' bir detaya odaklarken...

ile karşılaşıyoruz. Argento, klasik 'bakış açısı' çekimi kurallarını alt üst ederek film karakterlerinin bakışlarını kendi amaçlarına alet etmekten kaçınmıyor. Bu yönden en zengin Argento filmi olan *Opera*'dan tipik bir örnek verebilirim: Hayatına kastedeceği opera şarkıcısı Betty'yi (Cristina Marsillach) rahat izleyebileceği bir loca bulmak amacıyla olan katil, büyük tiyatronun gösterişli koridorlarında ilerlemektedir. Katilin bakış açısına ait gibi görünen bu hareketli çekimde ilk dikkatimi çeken, kameranın erişkin bir insanın bakışını temsil edemeyecek derecede yere yakın olması. Filmin diğer herhangi bir yerinde katilin küçük bir çocuk, bir cüce ya da kedi-köpek türünden bir hayvan olabileceğine dair bir kod bulunmadığına göre bu çekimin temsil ettiği bakış Argento' nunkinden başkası olamaz. Yüzeyler ve dokulara meraklı olan yönetmen, diğer birçok sahnesinde yaptığı gibi burada da bakış açısı prensiplerini boş verip kırmızı halılarla kaplı zeminin dokusuna yakın olmayı tercih etmiş olmalı. Perdenin ortasında başlayıp alt sınırına doğru kayan dokulu yüzeye bakan izleyicinin kamera hareketini bedeninde hissetmemesi mümkün değil; bu durumda Argento da büyük ihtimalle amacına ulaşmış oluyor... İzleyiciye genellikle ekstra bilgi verip beklenti oluşturmak niyetiyle kullanılan açıklayıcı yakın çekim yönteminin

de Argento *giallo*larında amacından saptığını görüyorum. Klasik gerçekçi anlatılarda kameranın bir süre yakından görüntülediği herhangi bir nesnenin filmin ilerleyen sahnelerinde bir işe yarayacağı düşünülür; çoğunlukla da yarar. İzleyiciye yakın çekim gösterilen bir silah bir süre sonra ateşlenir ya da aynı yöntemle katile ait olduğu bilgisini edindiğimiz bir eşyayı daha sonra film karakterlerinden birinde görünce "Katil kim?" sorusunu yeniden gündeme getiririz. Argento *giallo*sunda ise ilk bakışta benzer bir işlevi varmış gibi görünen bir çok yakın çekim hikaye akışını hiç bir yönde motive etmez. Yine *Opera*'dan örnek vermek gerekirse; Betty, tiyatronun kostüm atölyesindeki telefonda menajerine manyak bir katil tarafından tehdit edildiğini anlatmaktadır. Argento, kızın konuşmasını atölyedeki kostümlerin üzerlerine takılı duran renkli taşların yakın çekimleri ile keser; üstelik bu çekimleri Betty'nin repliğindeki 'kritik' kelimelere denk getirmeyi de ihmal etmez. Elbette ki bu taşların hikaye akışında kritik bir işlevi yoktur; fakat karanlık sinema salonuna sarı, kırmızı ve mavi ışıklar saçan bu renkli taşların filmin bütünü ile eşzamanlı bir ilişkiye giren saf görsel etkileri olduğundan eminim.

Bunlardan yola çıkarak Argento'nun 'sürrealist' ya da 'deneysel' sinema yaptığı iddia edilemez. Bir

Argento, klasik 'bakış açısı' çekimi kurallarını alt üst ederek film karakterlerinin bakışlarını kendi amaçlarına alet etmekten kaçınmıyor.

**Bir Argento
giallosu, içindeki
bütün 'tuhafliklara'
rağmen hala (biraz
fazla kanlı olsa da)
bir polisiye-gerilim
filmidir.**

Argento *giallosu*, içindeki bütün 'tuhafliklara' rağmen hala (biraz fazla kanlı olsa da) bir polisiye-gerilim filmidir. Yazdığı hikayeyi *giallo* türünün sınırları içinde tutan yönetmen, görsel-ışitsel simyasını aslolarak 'anlatı öz-nelliği' diyebileceğim alanda oluşturuyor. Bu durumu Mark Nash'in film anlatısına uyarladığı zamir yapılarına referansla ele alabilirim. Nash, hikaye (*histoire*) ve söylem (*discours*) başlıkları altında topladığı iki temel anlatı alanından bahsediyor. Hikaye, yaratıcının (*author*) kimliğini bastırıldığı 'objektif' anlatı alanıdır. Hikayenin 1. kişisi (Ben) sinemadaki bakış açısı çekimine denk düşer; olayları bir film karakterinin gözünden izlediğimiz her çekimi 'hikaye-1. kişi' kullanımına örnek olarak görebiliriz. Kameranın bir olay ya da nesneyi, herhangi bir karakterin bakışını temsil etmeden, 'yorumsuz' bir göz ile görüntülediği çekimler ise 'hikaye-3. kişi' (O) olarak tanımlanır. Diğer kategori olan 'söylem', yaratıcının yapıt üstünde bariz bir şekilde görüldüğü anlatı alanıdır. Kameranın, izleyiciyi herhangi bir yönde etkilemek için kendi motivasyonu ile hareket etmesi, söylemin 1. kişisi olan (Ben) yönetmeni ortaya çıkarır. Bu kategorilere göre değerlendirdiğimde, Argento'nun sürekli olarak söylemi hikaye alanına sızdığını görüyorum. "Argento'nun film simyası" başlığı altında bahsettiğim sahnelerin çoğu, kameranın yorumsuz bakışının (hikaye-3. kişi) söylemin 1. kişisi tarafından 'zaptedilmesi' durumuna örnektir. Yorumsuz bir çekimin ani bir kamera hareketi ile söylem alanına kayması durumuna en çarpıcı örneği *Profondo Rosso*'dan verebilirim: Cinayetin gerçekleştiği evdeki gözlemlerini tamamlayan araştırmacı, ev sahibi ile kapı eşiğinde bir süre konuştuktan sonra teşekkür ederek oradan ayrılır. Araştırmacı ve ev sahibinin sohbetini evin sokak kapısına açılan koridorun dibinden izleriz. Araştırmacı dışarı çıkıp kapıyı kapattıktan bir süre sonra o ana kadar hareketsiz kalmış olan kamera sola doğru kaymaya başlar ve bu hareket bir sonuca varmadan filmin diğer bir sahnesine geçer. Uzun süre 'O' diyerek devam etmiş olan çekimin 2 saniyeliliğine dahi olsa 'Ben' demesi sahnenin tamamını belleğimde

yeniden kurgulamama yol açıyor; pek de iyi niyetli olmayan birisinin ev sahibi ile araştırmacı arasındaki sohbeti gizlice izlediğini düşünmeye başlıyorum. 'Ben' diyen kişinin filmdeki sapık katil olduğunu ispatlayan herhangi bir yardımcı kod da bulamadığıma göre bu bakışı söylemin 1. kişisi olan Argento'ya atfetmekten başka çare kalmıyor... Hikaye ve söylemin 1. kişi üzerinden birbirine karışmasına verebileceğim en bariz örnek de *Opera*'da, katilin dikiş atölyesinde gezindiği sahneden: Katil, kuzgunların durduğu kafesin yanından geçerek içinde gösterişli kostümlerin sergilendiği vitrinlere doğru yürür. Katilin bakış açısından vitrinlerin yaklaştığını izlediğimiz çekimin ardına, arkada kalan kafeslerin de uzaklaştığını gösteren diğer bir hareketli çekim eklenir. Bu sekansın 1. çekimi katilin (hikaye-1. kişi), 2. çekimi ise, katilin ensesinde gözleri olduğunu düşünemeyeceğimize göre, Argento'nun (söylem-1. kişi) bakışını temsil eder.

Bütün bunlardan, perdede film den çok Argento'nun oynadığı sonucunu çıkarıyorum. Belirli bir mantık çerçevesi içinde gelişen hikayenin kurguladığı mekan içinde 'doğru karışımı' arayan Argento açısından, film anlatısının bütün özne konumları 'içine girilip' istismar edilebilecek kameralar haline geliyorlar. Yönetmenin sürekli olarak 'Ben' dediği alana filminin ses kanalı da dahil... Hikayenin sonuna kadar kim olduğunun anlaşılması gereken katilin, kısık bir sesle ya da bir tür efekt cihazı aracılığıyla konuşması bir çok film den tanıdık olduğumuz bir durum. Ama sanırım Argento'nun *Stendahl Sendromu*'ndaki katilin sesini saklama yöntemi çok az filmde kullanılmıştır. Katil sokakta rastladığı bir fahişe ile konuşmaktadır; fahişenin söyledikleri net bir şekilde duyulurken, bakış açısını paylaştığımızdan dolayı göremediğimiz katilden, kısık radyo parazitine benzer sesler çıkar. Hikaye içinde herhangi bir açıklaması olmayan bu sesin kaynağı, tıpkı istismar edilen bakış açılarında olduğu gibi, Argento'dur. Sahnelere eşlik eden müziğin seçiminde de klasik görüntü-ses uyumu kriterlerini dikkate almayan yönetmen, kendi kuralları dahilinde 'uygun bulduğu' parçaları ses kanalına döşer. Özellikle

katliam sahnelerinin çoğunda, bilindik gerilim temalarıyla hiç ilgisi olmayan hareketli rock parçaları dinleriz. Perdedeki hareketli görüntünün ritmi ile tam bir "uyumsuzluk" içindeki bu müzik, işitsel ifade aracı olmaktan çıkıp hikaye mekanı içinde gerçeklik kazanmaya başlar. Örneğin, *Phenomena*'da Jennifer'in (Jennifer Connelly) hapis kaldığı evden kaçmaya çalıştığı sahnenin tamamına Iron Maiden'ın hareketli bir parçası eşlik ediyor. Bu sahneyi izlerken Jennifer'in da bu müziği duyduğunu ve hatta sırf müzikten 'rahatsız olduğu için' kaçacak delik aradığını düşünmeye başlıyorum.

Elbette ki bütün bunlar Argento filmlerinin bu derece sevilmesinin temel nedenleridir. Bu durumda, Argento izleyicisi açısından esas değerli olan *giallo* değil, Argento'nun *giallo* ile ne yaptığıdır. Filmin hikayesinin 'bahaneliği' konusunda işbirliğini kabul eden izleyici yönetmenin bakışı aracılığıyla fantastik yolculuklara çıkar.

Suspiria usulü Suspiria

Argento, 13 filminden sadece ikisinde kamerasını doğa üstü olaylar ve varlıklar üzerine odaklamış: *Suspiria* ve *Inferno*. Yönetmenin son bölümünü eksik bıraktığı "Acının Kadınları" üçlemesinin ilk iki bölümü sayılan bu filmlerin esin kaynağı Thomas De Quincey'nin (1785-1859) *Suspiria de Profundis* (Derinliklerden Gelen İç Çekişler) adlı kitabındaki *Levana and Our Ladies of Sorrow* (Levana ve Acının Kadınları) başlıklı denemesidir. Quincey, bu yazısında dünyada çekilen acıların kaynağı olan üç anneden söz eder: *Mater Lachrymarum* (Gözyaşlarının Annesi), *Mater Suspiriorum* (İç Çekişlerin Annesi), ve *Mater Tenebrarum* (Karanlığın Annesi). Dünyanın üç büyük şehrini mesken tutmuş olan annelerin herbiri 'uzmanlık alanı' dahilinde kötülükler üretir. *Inferno*'nun açılışında detaylı bir şekilde anlatılan bu hikayeye göre dünyayı iç çekişlere ve inlemelere boğan *Mater Suspiriorum*'un muhiti Almanya'nın Freiburg şehridir. İç çekişlerin annesi, *Suspiria*'da Freiburg Dans Akademisi'ni karargah olarak kullanan cadıların lideri 'Kara Kraliçe' Helena Marcos kimliğiyle karşımıza çıkıyor. Senarist-oyuncu Daria Nico-

lodi'nin, o sıralar birlikte olduğu Argento'ya bir zamanlar büyükannesinin geceleri kara büyü çalışılan bir okulda öğrenci olduğunu anlatması da *Suspiria*'nın ortaya çıkmasındaki diğer motivasyon olarak gösterilir.

Yazımın başında, *Suspiria*'yı "yönetilmemiş de kendiliğinden olmuş" bir film gibi gördüğümü söylemiştim. Filmin üzerimdeki bu etkiyi nasıl yaratıyor olabileceğinin sebeplerine geçmeden önce *Suspiria*'nın, anlatım tekniği açısından diğer Argento filmlerinden farklı olmadığını belirtmeliyim. Yönetmen, asla vazgeçmediği görsel işitsel simyasının bütün kurallarını bu



Inferno'nun finalinde ortaya çıkan *Mater Tenebrarum*.

filmde de aynen uyguluyor. Fakat, *giallo*larda öznel tercihlerin belirlediği bir tür anlatım üslubunun uzantıları olarak okunabilecek çekimler, kamera hareketleri, kurgu ve müzik, *Suspiria*'da hikayenin 'doğal' unsurları haline geliyorlar. Bir *giallonun* Argento tarafından 'yorumlandığını', başka bir yönetmenin söz konusu hikayenin farklı yönlerini vurgulayacağını düşünebilirken, *Suspiria*'da söylem ve hikayenin arasına herhangi bir sınır çizemiyorum. *Suspiria*'yı üretmiş olan anlatım simyasının elemanları, süreç içinde birbirlerini dönüştürerek, dikiş yerleri kolaylıkla belli olmayan bir karışım oluşturuyorlar. Görüntü ve seslere müdahale eden yegane özne olarak

Dünyanın üç büyük şehrini mesken tutmuş olan annelerin herbiri 'uzmanlık alanı' dahilinde kötülükler üretir.

filminin her karesinde 'Ben' diyen Argento da bu karışımın içinde kaybolarak cadılar ve hayaletlere karşıyor...

Suspiria'nın resmettiği tekinsiz dünyayı filmin karakterlerinden biri olan Prof. Milius net bir şekilde özetliyor: "...büyü heryerdedir... ve bu bütün dünyada kabul gören bir gerçektir." Argento'nun, amaçladığı görüntü karışımına ulaşmak için mekanların detay ve dokularına yönlendirdiği kamerası, *Suspiria*'da doğa üstü güçlerin hayatlarımızın her noktasına sızabilen bakışlarını temsil eder. Filmin açılışında, Suzy Banyon (Jessica Harper) birkaç dakika önce ulaştığı Frieberg havaalanındaki çıkış kapısına doğru yürümektedir. Açık-karşı açık yöntemi ile kurgulanan bu sahnede, Suzy'nin çıkışa doğru yürüdüğünü ve kızın bakış açısından yaklaşmakta olan camlı kapıları görürüz. Bakış açısı çekimlerine, sesi gittikçe yükselmekte olan *Suspiria* teması eşlik eder. Otomatik kapıların kendiliğinden açılması ile perdede, kapıları hareket ettiren mekanizmanın yakın çekimi belirir; birbirleri içinde kayan metal boruların çıkarttığı sesi de abartılmış bir şekilde duyarız. Müzik, adeta kapının dışından geliyormuş gibi yükselir ve eşikten geçmekte olan Suzy'nin saçlarının rüzgardan uçuştuğu görülür. Bu giriş sekansı, yakın çekim görüntülenen mekanizmanın aynı metalik sürtünme sesi eşliğinde kapıları kapatması ile sona erer. Amaçlanan kamera hareketine 'alet edilen' karakter bakışı ve hikayeye 'aykırı' kalan mekanik detayların Argento *giallo*larının vazgeçilmez unsurları olduğundan ve bu görüntülerin atfedilebileceği yegane öznenin de yönetmenin kendisi olacağından bahsetmiştim. Bir *giallo* ile karşılaştırıldığında *Suspiria*'nın en önemli farkı, öne sürdüğü tehdit kaynağının 'etten kemikten' bir katil değil de kara büyü yoluyla habisliklerini heryere ulaştırabilen 'cadılar' olmasıdır. Bu durumda, kendi motivasyonu ile hareket eden kamera, görünmeden insanların arasına karışan doğa üstü bir yaratığa, yakın çekim görüntülenen mekanik bir detay da nesnelere uzaktan hükmedebilen bir gücün varlığına işaret ediyordur olabilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde kendini iyice belli eden

bu tekinsiz atmosferin yarattığı etki ile *Suspiria*'nın açılış sahnesini ancak şöyle yorumlayabiliyorum: Havaalanının camlı kapıları ardındaki Frieberg şehri 'Kara Kraliçe' Helena Marcos tarafından lanetlenmiştir; kamerasının kapılara yaklaşması ile eş zamanlı olarak yükselen tüyler ürpertici müzik, Suzy'nin bu kötü cadının etki alanına giderek yaklaştığını vurgular. Tekinsiz bir töreni andıran bu giriş sahnesinin en önemli anı da otomatik kapıların açılmasıdır; 'cerrahi' bir duyarlılıkla görüntülenen kapı mekanizmasının birbiri içinde kayan metal boruları, kötü cadının kudretinin hayatın en küçük detaylarına sızabildiğini gösterir. Aynı kararlılıkla birbirine kenetlenerek kapıları kapatan metal borular, lanetli şehre giriş törenini sonlandırır; Suzy'nin geri dönüş şansı kalmamıştır...

Suzy'nin, bardaktan boşanırcasına yağın yağmur altında zorlukla taksi bulup yeni okuluna doğru yola çıkması ile Frieberg üzerindeki laneti daha net bir şekilde görürüz. Bu sahneyi, objektif (hikaye-3. kişi) başlayan bir çekimin söylem alanına kayarak sıradan nesnelere doğa üstü anlamlar yüklemesine örnek olarak gösterebilirim. Havaalanından ayrılan taksiyi pan hareketi ile kareleyen kamera, aracın görüntüden çıkmasından sonra da hareketini sürdürür ve yağmurun etkisiyle akışı hızlanmış olan nehrin kabaran sularını görüntüler. Filmin açılışından bu yana ses kanalından dinlediğimiz basit melodiye hırıltılı bir ses eşlik etmeye başlayınca kamera, kabaran sulara sert kesmelerle yaklaşır. Bu görüntülerin ardından, yarıklarından içeri suların akın ettiği mazgalların bir dizi yakın çekimini izleriz. Birçok Argento *giallo*-sunda olduğu gibi bu sahnede de kamera 'kendisine hakim olamayıp' mekanın detaylarına takılmıştır, ama bu sefer nesneliliği bozan 1. kişinin Argento değil, kimliğini pek de tanımlayamadığım, belki ses kanalından gelen hırıltılı sesin de sahibi olan doğa üstü bir yaratık olduğu hissine kapılıyorum. Kamerasının bakışı üzerinde hakimiyet kuran bu yaratık, sular altındaki şehrin her köşesinde kol gezmektedir...

Sonuç olarak, *Suspiria*'nın bütün sahneleri söylemin 1. kişisi tarafından

'Cerrahi' bir duyarlılıkla görüntülenen kapı mekanizmasının birbiri içinde kayan metal boruları, kötü cadının kudretinin hayatın en küçük detaylarına sızabildiğini gösterir.



zaptedilmiş durumdadır fakat bu 1. kişi (Ben) artık Argento değildir. Argento'ya ait olmayan bu bakışın yeni sahibi konusunda da net kararlara varmak mümkün görünmüyor. Bu belirsizliğin *Suspiria*'yı Mark Nash'in 'sinefantastik' dediği türe yaklaştırdığını düşünüyorum. Nash'e göre sinefantastik deneyimi, söylemin 1. kişinin hikaye alanına sızarak görüntülenen olayların gerçeklik konumuna zarar vermesi durumunda ortaya çıkar. Bakışın kime ya da neye ait olduğunun belirsizleşmesi sonucunda izleyici, perdedeki görüntüye anlam atfetmekte güçlük çeker ve filmin bu yöntemle boş bıraktığı alanı hayalindeki korkutucu imgelerle doldurur. Benzer bir bakış muğlaklığı *Suspiria*'da çok etkili bir şekilde çalışıyor. Filmin başlarındaki bir sahnede, lanetli dans okulundan kaçan bir kız öğrenci şehirdeki arkadaşının evine sığınır ve kendisini birilerinin takip ettiği hissine kapılarak apartmanın penceresinden karanlık sokağa bakmaya başlar. *Tenebre*'den örnek verdiğim çekime benzer bir şekilde, binanın dışında pencere hizasında duran bir kamera aracılığıyla

korku içindeki kıızı izlemeye başlarız. Kamera pencereye yaklaşırken kız da dışarısını daha iyi görebilmek için cama başını dayar. Aniden karanlıkta parlayan iki tuhaf göz görünür ve tüylerle kaplı bir kol camı kırarak kızın başını kavrar. Bu sekanstan edindiğim bilgilere dayanarak, tehditkar bakışın sahibini uçma yeteneğine sahip insanımsı bir yaratık olarak hayal ediyorum. Acaba bu yaratığın kanatları mı var? Yoksa pencereye iyice yaklaşıp kadar herhangi bir maddesi olmayan yaratık, kurbanına saldırma anında mı somut bir şekle büründü? Filmin ortalarına yakın bir sahnede, dans akademisinin kör piyanisti Daniel'in anıtsal yapılarla çevrili bir meydana kendi köpeği tarafından katledilmesini izleriz. Köpek, meydanın orta yerinde huzursuz olup durduğunda Daniel "Kim var orada?..." diye etrafa bağırılmaya başlar. Kamera, devasa yapının üzerinde dikili duran kartal heykeline kesmelerle yaklaşır ve heykelin bakış açısından, meydanın ortasında duran Daniel ve köpeğini görürüz. Kamera, kanat çırpma sesleri eşliğinde Daniel ve köpeğe doğru

Kameranın bakışı üzerinde hakimiyet kuran bu yaratık, sular altındaki şehrin her köşesinde kol gezmektedir...



**Tehdidin kaynağı,
canlı ve cansız tüm
nesnelere zaptedip
kötü emellerine
alet edebilen ve
maddesi olmayan
bir güçtür.**

dalışa geçer ve köpek kör adamın boynuna saldırır. Bu sahnede gördüklerime dayanarak, lanetli bakışını sahibi hakkında zihnimde kurguladıklarımı değiştirmem gerekiyor: Tehdidin kaynağı, canlı ve cansız tüm nesnelere zaptedip kötü emellerine alet edebilen ve maddesi olmayan bir güçtür. Suzy'nin Amerikalı arkadaşı Sarah'nın öldürülmesinden önce perdeye yansıyan bir yakın çekimde de kim olduğunu göremediğimiz bir kişinin ahsap bir kutudan keskin bir ustura çıkardığını görürüz. Bu durumda, *Suspria*'daki yaratıkların, işlerini 'sıradan' bir katil gibi de görebilecekleri fikri doğuyor. Bütün katliamlara bale öğretmeni suretindeki cadıların sebep olduğunu çok geçmeden öğrenmemize rağmen, bu bilgi de kameranın temsil ettiği lanetli bakışları net bir şekilde anlamlandırmaya yetmiyor: Acaba bu cadılar şekilden şekile bürünme yetenekleri sayesinde mi 'heryere' sızabiliyorlar, yoksa her an heryerde olabilen bu bakışın temsil ettiği şey Milius'un belirttiği gibi, 'kara büyü' denilen habis güç mü?

Suspria'daki bakış muğlaklığının çalıştığı alana hikaye içindeki karakterlerin öznelliklerini de dahil etmeliyim. Bir karakterin bakış açısını temsil

ediyormuş gibi görünen birçok çekim tuhaf kamera hareketleri sayesinde cadılar ve kara büyü ile ilgili belirsiz anlamların kol gezdiği söylem alanına Suzy'nin 'baktığını' değil 'baktırdığını' ya da görüşünün engellendiğini hissediyorum. Böylece, *giallolarda* görmeye alışmış olduğum 'söylemin 1. tekil kişisi' (Argento) *Suspria*'da 'söylemin 1. çoğul kişisi' (kara büyü, cadılar vs.) haline gelerek filmdeki bütün özne ve nesnelere içinden konuşmaya başlıyor.

Cadılar ve kara büyü'nün dönüştürücü etkisini sadece bakış açılarının yapılandığı anlatı özneliği alanında değil, görüntülerin kaydedildiği somut malzeme olan film şeridi üzerinde bile görebiliyorum. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Argento, *Suspria*'nın görsel yapısını tasarlarlarken Walt Disney'in Pamuk Prenses'inden esinlendiğini belirtiyor. Çizgi filmlerin, ara tonları içermeyen yapay renklerini elde etmeye çalışan yönetmen, bu amacına ulaşmak için *Suspria*'yı *technicolor* yöntemi ile üretmiş. Birçok eski filmde de hatırlayacağımız gibi *technicolor*, mekanların ton derinliğini birkaç temel renge indirgeyerek film karelerinin elle boyanmış gibi yapay görünmesini sağlar.

Suspiria'da bu durumu iyice abartmaya karar veren Argento, filmin renklerine laboratuvarda da müdahale edip bütün karelerde üç temel rengin patlamasını sağlamış: mavi, kırmızı ve sarı. Aslında, birçok *technicolor* film için benzer bir durumdan söz edebiliriz. Bu noktada *Suspiria*'nın farkı, bu üç rengi tuhaf bir şaplantı haline getirmesinde yatıyor. Öncelikle, filmdeki mekan ve nesnelere bu renklerin aynı çerçeve içinde tutulabilmesi için özel olarak tasarlanmış. Filmin açılışında, dans okulundan kaçıp arkadaşının evine sığınan kız mavi, kırmızı ve sarı camlarla inşa edilmiş devasa bir tavan vitrayının üzerinde öldürülüyor; okulun girişindeki salonda geçen sahnelerde, merdivenleri örten kırmızı halıları, ahşaptan yapılmış sarı trabzanları ve mavi kumaşla kaplanmış yüksek duvarları birarada görüyoruz; sarı parkelerle kaplı dans salonunda Suzy'yi takip eden kamera, kırmızı kolonların önünden geçerken arka planda asılı duran mavi bir elbiseyi çerçevede tutmaya özen gösteriyor... Görüntülenen mekanın özgün renklerinin yeterli olamadığı durumlarda ise nereden geldiği belli olmayan ışıklar devreye giriyor. Suzy'nin taksiiyle okuluna gittiği sahnede, aracın gece mavisi camlarından kızın yüzüne sırayla sarı ve kırmızı ışıkların yansıdığını görüyoruz; ilk öldürülen kızın pencereden sokağa baktığı çekimde, gece karanlığına sarı ışıklar saçan pencereye mavi ve kırmızı filtrelerle aydınlatılmış bina duvarları eşlik ediyor; ve belki de en tuhaf olanı, Suzy'nin Romanyalı hademenin lanetine uğrayıp hastalanmasından sonra Prof. Verdegast tarafından muayene edildiği çekimde, sarı duvar kağıdı önünde duran Bayan Tanner'in (Alida Valli) yüzüne vuran kırmızı ışık duvara mavi renkte bir gölge düşürüyor.

Görüntünün ritmine uymadığı için hikaye içi anlamlar kazanan *giallo* müziğine benzer şekilde, *Suspiria*'nın renk ve ışıkları, realist yanlısına kuralları bir yana, *technicolor*un nostaljik etkisini dahi aşan bir yapaylık derecesine vardıklarından dolayı filmin 'gerçek' dünyasına girmeye başlıyorlar. Bu renk ve ışıkları film karakterlerinin de görebildiğini, hatta tehlikenin

yaklaştığını da böyle sezdiklerini düşünmeye başlıyorum. Burada, Prof. Milius'un "Büyü her yerdedir" sözünü tekrar hatırlamak gerek... Bakışları ile mekanların en küçük detaylarına kadar sızabilen doğa üstü güçlerin, tıpkı Argento'nun yaptığı gibi, bir tür görsel siyaha uyguladıklarını düşünebiliriz. Mavi, kırmızı ve sarı, amaçlanan sonucun elde edilmesi için bir çerçevede toplanması gereken görsel ikonlardır. Bütün sahnelerde vurgulanan bu 'üç renk siyahının' varlığı, filmin sonlarına doğru Suzy'nin keşfettiği gizli geçidin üzerindeki mavi, kırmızı, sarı renklere boyanmış üç iris çiçeği ile doğrulanıyor. *Suspiria*'nın kurguladığı cadı ikonografisinde doğa ve bitkilerin de çok önemli bir yeri olduğunu belirtmeliyim. Cadıların çoğunlukla doğa ile yakın ilişkide olan varlıklar olduğu ve bitkileri kullanarak tılsımlar hazırladıkları bilinen fantezilerdir. *Suspiria*, bu fantezinin görsel kodlarını

Mavi, kırmızı ve sarı, amaçlanan sonucun elde edilmesi için bir çerçevede toplanması gereken görsel ikonlardır.



'her yere sızabilen büyü' hissini güçlendirme yolunda etkili bir şekilde kullanıyor. Olayların çoğunun geçtiği mekan olan dans okulu binası, bitkisel formların taklit edildiği Art Nouveau stilinde dekore edilmiş. Bu mekan içinde görüntülenen sahnelerde, duvarlardan mobilyalara kadar bütün mimari detayların, birbiri içine geçerek uzayan karmaşık kıvrımlar ve çiçek desenleri ile adeta boğulduğu görülüyor. Özellikle mekanın cömertçe sergilenmediği geniş açılı çekimlerde, kameranın odaklandığı insan figürleri dahi bu rengarenk ve karmaşık zemine



Kameranın odaklandığı insan figürleri dahi bu rengarenk ve karmaşık zemine karışarak büyük bir doğa tablosunun parçaları haline gelmeye başlıyorlar.

karışarak büyük bir doğa tablosunun parçaları haline gelmeye başlıyorlar. Hayatlarımızın her noktasına sızabilen kara büyü'nün bu görsel alameti elbette ki dans okulu binası ile sınırlı değil. Suzy'nin, ilk gecesini geçirmek zorunda kaldığı apartman dairesindeki duvarların siyah-beyaz çiçek desenleri ile istila edilmiş olduğunu görüyoruz. Filmdeki ilk katliamın gerçekleştiği mekanın duvarlarında da benzer bir görsel boğuculuk yaratan Escher desenleri dikkati çekiyor.

Sayıdığım bütün bu görsel unsurlar güçlü bir iç tutarlılık ile birbirlerine kenetlenerek 'anlatım stili' olarak tanımlamanın yetersiz kalacağı bir görsel yapı oluşturuyorlar. Her karesinde bir dizi imgeyi ısrarcı bir tutarlılık içinde biraraya getiren *Suspiria*'nın, değişmez kaideler üzerine kurulu bir görüntü ikonografisi içinden çalıştığını söylemek daha doğru olur. Filmin 'kendiliğinden olmuş' gibi görünmesinin belki de en temel sebebi bu; sahnelerin sürekli olarak 'kara büyü ikonografisi' diye adlandırabileceğim kararlı bir imge sistemine referansla çalışması *Suspiria*'yı adeta bir 'efsane' haline getiriyor. Tarihte oldukça gerilere uzanan bir anlatı geleneğinin ürünlerinden 'herhangi birisi' gibi görünen *Suspiria*, elbette ki türünün tek örneği. *Suspiria*'nın kullandığı ikonografiye, izlediğim diğer filmlerin hiç birinde rastlamadım. Devam filmi niteliğinde çekilip benzer bir hikayeyi anlatan *Inferno* dahi "Argento usulü giallo"

başlığı altında bahsettiğim nedenlerden dolayı, büyük ölçüde 'bir Argento filmi' haline geliyor.

Hırıltılar, iç çekişler, fısıltılar, inlemeler Kelime anlamına baktığımda "Suspiria" isminin öncelikle filmin ses kanalına hakim olan müzik ve ses efektlerini temsil ettiğini görüyorum. Goblin-Argento ortak yapımı 'cadı müziği' büyük oranda, basit bir melodi ve kaynağının cadılar olduğunu düşüneceğimiz hırıltı ve inlemelerden oluşuyor. *Suspiria*'da ses ve görüntünün ilişkilendirilişi, bakışlar ve ikonografi bağlamlarında ele aldığım anlatı yapıları ile benzerlik içinde. Filmin ana temasını, kurularak çalıştırılan (ve hatta üzerinde küçük bir balerin döndüğü) müzik kutularından duymaya alıştığımız türden basit ve sürekli tekrar eden bir melodi oluşturuyor. Sahnelerin çoğuna eşlik eden bu sinir bozucu basitlikteki melodinin, filmdeki bütün mekan ve ışıkları üç renge indirgeyen görüntü sisteminin ses kanalındaki karşılığı olduğu kanısındayım. Sürekli karşımıza çıkan mavi, kırmızı ve sarı, nasıl *Suspiria*'nın bütün karelerini bir tür büyük kitabının illüstrasyonları haline getiriyorsa, bu tekinsiz melodi de büyü'nün tutması için sürekli tekrar edilmesi gereken bir cümle işlevi görüyor. Çoğu sahnede, saf haliyle çalmaya başlayan melodiye ilk tekrardan sonra hırıltılı bir sesin eşlik ettiğini duyuyoruz. Bu hırıltılar, Kara Kraliçe'nin yakınlarda bir yerde olduğunu

hem izleyiciye hem de film karakterlerine duyuruyor. Bu noktada, *Suspiria*'nın Argento giallolarından nasıl farklılaştığı meselesine dönebilirim. *Suspiria*'da müzik, tıpkı giallolarda olduğu gibi söylem ile hikayenin ayrıldığı sınırdır durmakta; fakat bu kez sesin kaynağının, sadece söylem alanında duran bir yönetmen değil, hikaye ve söyleme aynı yoğunlukta sızmış olan cadılar olduğunu hissediyoruz. Böylece, perdeye yansıyan mekan ve sinema salonu tek bir akustik ortam haline geliyor. İzleyiciyi 'filmin havasına sokma' işlevini üstlenen hırıltılar, inlemeler ve çığlıklar, film karakterlerini de huzursuz ederek onlara sonlarının yaklaştığı mesajını veriyor. Hırıltılı sesin hikaye içindeki kaynağının Kara Kraliçe Helena Marcos olduğu bilgisini filmin iki sahnesinde açık bir şekilde alıyoruz: Bütün öğrencilerin dans salonunda geceledikleri sahnede Suzy, Amerikalı arkadaşı Sarah'dan (Stefania Casini), etrafa yayılan tuhaf horlamaların ortalıkta hiç görünmeyen okul müdiresine ait olabileceğini öğreniyor; final sahnesinde Suzy'ye tehditler savuran Kara Kraliçe'nin o tuhaf konuşmasını duyduğumuzda da bütün filmi hırıltı, inleme ve çığlıklara boğan kara büyü'nün kaynağını öğrenmiş oluyoruz. 'Film müziği' işlevi görerek gerilim ve beklenti yaratan seslerin çoğunun film karakterleri tarafından da duyuluyor olabileceğine dair en ilginç ipucunu kör piyanist Daniel'in Bayan Tanner tarafından herkesin içinde aşağılanıp kovulduğu sahnede görüyorum. Piyanist dans salonunu terk ederken anlamlı bir şekilde gülerken etrafındakilere bağıır: "...ben körüm... sağır değil... anlıyor musunuz?... sağır değil!.."

Sinsi tehditlerin sona ermesi ile başlayan katliam sahnelerinde ise cadıların hırıltılı sesleri büyük bir gürültü ile çalınan davulların eşlik ettiği korkunç uluma ve çığlıklara dönüşüyor. Sinema perdesinde hayatının son saniyelerini geçirmekte olan kurbanın da en az izleyici kadar duya bildiğini hissettiğim bu tuhaf ayın müziği aşırı yüksek bir ses seviyesinde kaydedilmiş. Korku filmlerinin kanlı sahnelerinde gözlerini kapatmak (!)

gibi bir alışkanlığı olan bir arkadaşımın *Suspiria*'yı izlerken kulaklarını tıkamayı tercih ettiğini hatırlıyorum. Sinema salonunda duyulacak olan seslerin izleyici üzerinde yaratacağı etkiye çok önem veren Argento'nun, *Suspiria*'yı yönetirken, sahnelere eşlik etmesi gereken ses efekti ve müzik parçalarını setteki çekimler sırasında da çaldığı biliniyor. Bu yöntemle, amaçladığı ses-görüntü etkisini hassas bir şekilde ayarlamayı amaçlayan Argento *Suspiria*'yı ancak sinema salonunun karanlığında yaşanabilecek olan çok özel bir deneyim haline getirmeyi başarmış. Bu bağlamda, filmin üç farklı yerinde tekrar eden anlık bir ses-görüntü birlikteliği dikkatimi çekiyor. Suzy'nin taksiyle okula gittiği sahnenin bir çekiminde kamera, hareket eden aracın görüntüye girmesini karanlık ormanın içinde beklemektedir. Perdeyi dolduran ağaç silüetlerinin arasında birdenbire beliren taksinin farları güçlü bir ışıkla parlar ve bu parlamayla eşzamanlı olarak hırıltılı seslerin sahibi tarafından hışımla söylenen "*witch*" (cadı) kelimesi sinema salonunda yankılanır. Bu görsel-işitsel efektin bir benzerini Suzy'nin Romanyalı hademenin lanetine uğradığı sahnede görürüz; hademenin bir bezle ovaladığı gümüşün parlak bir ışık saçması ile yine aynı kelimenin yankılandığı duyulur. İzleyicinin yüzüne patlayan ışıklara eşlik eden "*cadı*" kelimesi son olarak filmin ortalarındaki bir sahnede bu kez karanlıkta işitiliyor: Suzy, cadıların kendisine çaktırmadan içirdiği ilaçların etkisi ile uyuklarken Sarah okulda gerçekleşen tekinsiz olaylardan bahsetmektedir. Suzy'nin bakış açısını temsil eden bir çekim aracılığıyla Sarah'nın korku dolu yüzüne bakınız. Suzy'nin gözleri kapandığında sinema perdesi kararır ve son olarak Sarah'nın şöyle dediği duyulur: "*Suzy, do you know anything about witchesss?*" (Suzy, cadılar hakkında birşey biliyor musun?). Tamamen kararmış olan sinema salonunda '*witches*' kelimesindeki son 's' bir süre yankılanır...

Kaynaklar

Maitland, McDonagh. *Broken Mirrors / Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento*. Secaucus: Citadel Press, 1991.

Nash, Mark. "Vampyr and the Fantastic." *Screen* 17.3 (Autumn 1976): 29-67.

Tamamen kararmış olan sinema salonunda '*witches*' kelimesindeki son 's' bir süre yankılanır...

'öteki' korku filmlerinin kült yönetmeni

lucio fulci

Karaca Savaş

Mario Bava ve Dario Argento, İtalyan korku sinemasının tabir yerindeyse "kalburüstü" sayılan, önde gelen yönetmenleri. Antonio Margheriti'yi -ve korku sinemasında çok fazla ürün vermemiş olsa da ayrıca Riccardo Freda'yı da- onlarla birlikte anmak kısmen olanaklı. Salt korku sineması meraklılarına değil de geniş kitlelere hitap etmeyi hedefleyen film rehberlerinde bile bu yönetmenlerin pek çok filmi yer alıyor ve genellikle şu ya da bu

(yani bir 'kült' yönetmen) ve de akademide çok yaygın olan tembellik kaynaklı cehalete düşmeyip artık herkesin ezbere bildiği, haklarındaki 'okumaların' ağızlara sakız olduğu Anglo-Sakson korku sineması ürünlerinin dışına da bakmayı akıl eden tek tük bazı yapıtlarda onun temel filmleri bir hayli ciddiye alınıyor.

Tıp öğrenimi gören Fulci (doğum: 1927), sinemaya 1950'li yılların ilk yarısında senarist olarak başladı. Bu dönemde senaryosunu yazdığı filmlerin bazılarında ayrıca yönetmen yardımcısı olarak da görev yaptı (1). 1959'da yönetmenliğe terfi eden Fulci'nin ilk filmlerinden uluslararası piyasalara açılan bir tanesi *002 Agente segreto* (1964; *002 Gizli Ajan*; *Most ret Agents*; *Oh, Those Secret Agents*) adlı bir casusluk parodisi, diğeri ise yapımcılığını da bizzat kendisinin yaptığı ve başrolünü Franco Nero'nun oynadığı *Tempo di massacro* (1966; *Katliam Zamanı*; *The Brute and the Beast*; *Massacre Time*) adlı 'spagetti western'. Ülkemizde *Kırbaç Altında* adıyla gösterilen bu film, Yavuz Yalınkılıç'ın çektiği *Profesyoneller* (1971) adında bir Yeşilçam westernine de esin kaynağı olmuş. *Tempo di massacro*, pek kayda değer bir western değil. Franco Nero, bir yardım çağrısı üzerine, varlıklı bir ailenin pençesi altındaki bir kasabaya geliyor. Filmin ilk yarısı oldukça ağır tempolu. Nihayet Nero'nun söz konusu ailenin kasaba dışındaki malikanesine gelmesiyle biraz ilginçleşmeye başlıyor. Varlıklı ailenin sadist oğlunun Nero'yu zalimce kırbaçladığı sahne dikkate değer: Bu kırbaçlama vakası, aile reisine bu bölgeye medeniyeti getirdiği için övgüler düzen kibar ve şık konukların gözleri önünde cereyan ediyor. Daha sonra Nero, bu aile



Tempo di Massacro

nedenlerle olumlu değerlendirmelerle anılıyorlar. İtalyan korku sinemasının bir de 'öteki' yönetmenleri var. Genellikle 'istismar sineması' kapsamında sayılan bu yönetmenler ise el verdiğince yok sayılıyorlar ve onların istisnai olarak mecburen kaydedilen tek tük filmlerine de yıldız klasmanında tek bir yıldız bile verilmeden hadleri bildiriliyor. Bu yönetmenlerin başında *Zombie Flesheaters*'in yönetmeni olarak tanınan Lucio Fulci gelir. Fulci'nin çekirdek korku sineması meraklıları içinde sadık bir hayran kitlesi mevcut

non si sevizia un paperino

reisinin aslında kendisinin gerçek babası olduğunu öğreniyor. Film, Nero ve silah arkadaşının malikaneye düzenledikleri baskında çok sayıda insanın vurulduğu uzun bir silahlı çatışma ile bitiyor.

Fulci, korku sinemasına 1969'da çevirdiği iki filmle yaklaşımaya başlar: Engizisyon döneminde geçen *Beatrice Cenci*'nin korku unsurları taşıdığı kaydediliyor. Aynı yıl ABD'de çektiği *Una sull'altra* (*One on top of the Other*) İtalyan sinemasının *giallo* olarak adlandırılan 'katil kim?' temalı gerilim/korku filmleri furiasının ilk ürünlerinden. Cinayetle suçlanan sevgilisinin suçsuzluğunu ispat etmeye çalışan bir kadının öyküsünü anlatıldığı bu filmin bir sahnesi gerçek bir hapisanenin gaz odasında (idam odası) çekilmiş. Fulci, *giallo* furiasının doruğa çıktığı 1970'li yılların başlarında bu türün en beğenilen örneklerinden ikisini veriyor: *Una Lucertola con la pelle di donna* (1971; Kadın Derisi Altında Bir Kertenkele; *Schizoid*; *Lizard in a Woman's Skin*) ve *Non si sevizia un paperino* (1972; Ördek Yavrusuna İşkence Etmeyin; *Don't Torture a Duckling*).

Una Lucertola con la pelle di donna, karınları deşilmiş ve organları, damarları hortumlara bağlanmış köpeklerin can çekişmesinin gösterildiği bir rüya/halüsinasyon sahnesi dolayısıyla Fulci'nin başını bir hayli derde sokmuştu: Film uğruna gerçek hayvanlara zalimce davrandığı kuşkusuyla hakkında adli kovuşturma açılan ünlü yönetmen, bu sahnede özel efekt kullanıldığını ispat edince hapse girmekten kurtulmuştu (özel efektler, bu alanın ustalarından Carlo Rambaldi imzalı). Söz konusu sahne yine de filmin piyasada bulunan video kopyalarının çoğunda kesilmiş durumda. Bu sansasyonel özelliği bir yana *Una Lucertola con la pelle di donna*, makul derecede başarılı, ortalamanın üstünde sayılabilecek ilginç bir 'katil kim?' filmi: Psikolojik tedavi gören zengin bir kadın (Florinda Bolkan), evinde sürekli çılgın partiler veren genç bir kadınla komşudur ve rüyaları bu genç kadına karşı bilinçaltında beslediği hayranlık ve nefretle karışık duyguları yansıtır görünmektedir. Psikoloğuna bir rüyasında bu kadını bıçaklayarak öldürdüğünü anlatır. Derken aynı gece, söz konusu kadının tam da rüyadaki gibi



bıçaklanarak öldürüldüğü ortaya çıkar... Filmin özellikle bu rüyanın (veya gerçek olayın?) gösterildiği, iki kadının sevişmeleriyle başlayan ve kanlı bıçaklama olayıyla son bulan açılış sahnesi oldukça etkileyici bir şekilde çekilmiş.

Fulci'nin bu alttürdeki asıl başarıyı ise, sıradışı bir *giallo* olan *Non si sevizia un paperino*. Film, konusunun kırsal kesimde geçmesiyle diğer *giallo*lardan ayrılıyor. Filmin konusu şöyle: Bir köyün erkek çocukları birer birer öldürülmektedir. Bu cinayetler, köye zengin bir genç kadının (Barbara Bouchet) yerleşmesinden sonra başlamıştır. Bu arada köydeki çingene bir kadın da (*Una Lucertola con la pelle di donna*'daki Florinda Bolkan) bir takım karabüyüler yapmaktadır. Fulci, filme baştan sona kasvetli ve tedirgin edici bir havanın nüfuz etmesini sağlamış. Hiç konuşmayıp sessizce izleyerek ya korkudan ya da belki suç ortaklığı dolayısıyla bir şeyler sakladıkları kuşkusunu veren veya topluca galeyana gelip tehlikeli bir kalabalık haline dönüşen köylüler, başlı başına bir korku unsuru olarak tasvir edilmişler. Fulci'nin, köylülerin 'geri kafalı,' kentli kadınların ise 'ahlaksız,'

Fulci'nin çekirdek korku sineması meraklıları içinde sadık bir hayran kitlesi mevcut.



Non si sevizia un paperino' da
Barbara Bouchet

**Fulci, köylülerin
'geri kafalı', kentli
kadınların ise
'ahlaksız' olduğu
şeklindeki kaba
önyargıların
istismarına dayalı
basmakalıplar
sunarak
toplumsal/kolektif
bilinçaltındaki
bastırılmış öğeleri
apaçık biçimlerde
ifade ediyor.**

olduğu şeklindeki kaba önyargıların istismarına dayalı basmakalıplar sunmasının belki 'siyasi doğruculuk' açısından itiraz edilebilir yönleri olabilir. Ancak korku sinemasının önemi ve değeri biraz da, toplumsal/kollektif bilinçaltında bastırılmış öğelerin apaçık biçimlerde ifade edildiği bir araç olmasından kaynaklanır zaten. Fulci bu filmde ayrıca *Aurum* korku ansiklopedisinin kaydettiği gibi, kırsal kesim coğrafyasında 'bir açık arazi korkusu' (kapalı mekan korkusu 'klastrofobinin' zıddı olan 'agorafobi') yaratmayı da başarıyor. Finali belki biraz zayıf kalsa da, genelde başarılı bir gerilim filmi olan *Non si sevizia un paperino*, ayrıca çınlıçplak haldeki Barbara Bouchet'in kendine hizmet eden bir köylü çocuğuyla alay edip aşağıladığı bir sahneyle de akıllarda yer ediyor: Bouchet, çocuğa önce kendisiyle yatmayı isteyip istemeyeceğini sorar, tam bu sırada dışarıdan çocuğun annesinin sesi duyulunca "Git, annene itaat et!" der...

Kendisi dahil çeşitli insanların ölümlerini önceden 'gören' bir kadının öyküsünün anlatıldığı *7 note in nero* (1977; *Psychic*) ile bir giallo daha çevirecek olan Fulci bu yıllarda değişik türlerde filmler çekti. Örneğin *I Quattro dell'apocalisse* (1975; *Four of the Apocalypse*) ve *Sella d'argento* (Gümüş Eger; 1978) spagetti western türünde filmler. *La Pretora* (1976; Kadın Savcı) ise dönemin starlarından Edwige

Fenech'in, biri pornoya karşı savaş ilan eden kadın bir savcı, diğeri ise her önüne gelenle yatan genç bir kadın olan ikiz kardeşleri canlandırdığı bir seks komedisi. Fulci bu filmin İtalya'da iyi bir gişe hasılatı yapmasının nedenini şöyle açıklıyor: "Halka istediğini verdim. Miss Fenech'le çalışan diğer yönetmenler onun yalnızca göğüslerini gösteriyorlardı. Ben ise herkesin onu tamamen çıplak görmelerini sağladım!"

Fulci'nin bu dönemdeki filmlerinin belki de en ilginç, korku parodisi olan *Il Cav. Costante Nicosia demoniaco ovvero Dracula in brianza* (Bay Costante Nicosia Bir İblisdir Veya Dracula Eyaletlerde; 1975; vid. adı: *Young Dracula*).

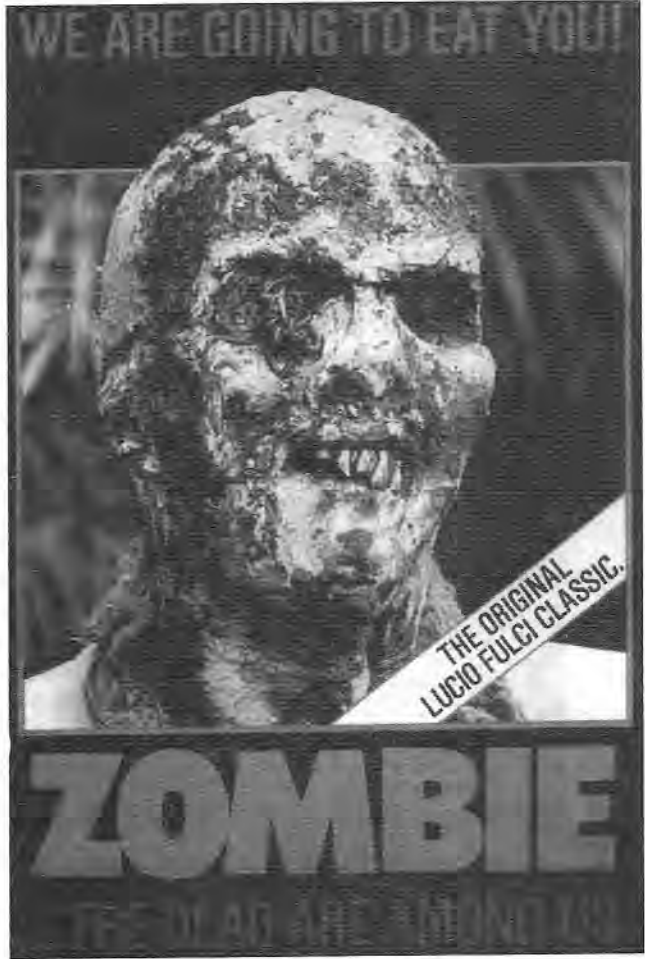
Fulci'nin zombileri

Yönetmenlik kariyerinin ilk 20 yılı boyunca gerilim/korku dahil çok çeşitli türlerde çalışan Fulci, *Zombie 2* (1979; *Zombie*; İng. vid. adı: *Zombie Flesh eaters*) ile birlikte esas itibarıyla korku sinemasının ünlü (eleştirmenlerin gözünde 'kötü-ünlü') yönetmenlerinden biri olarak tanınmaya başlandı. Romero, korku sinemasının modern klasikleri arasına giren *Night of the Living Dead*'inin (1968: Yaşayan Ölülerin Gecesi) devamını yıllar sonra nihayet 1979'da Dario Argento'nun yapımcılığı altında (kurguları ve müzik skorları farklı iki versiyon olarak) çekmişti: *Zombie* (İtalyanca versiyon) / *Dawn of the Dead* (İngilizce versiyon). Fulci,

hemen kolları sıvarayak bu filmin bütün dünyada iyi bir gişe hasılatı elde etmiş olmasından faydalanmak üzere sanki onun devamıymış izlenimi verecek şekilde *Zombie 2* adında bir film çekiverdi! Aslında Argento'nun kafasında da Romero'yla birlikte yaptıkları filmin devamının çekilmesi projesi vardı, ama Fulci elini daha çabuk tutup parsayı önceden toplayınca Argento bu projeden vazgeçti; bu olay üzerine iki yönetmenin arasının bir hayli açıldığı, ancak yıllar sonra barıştıkları söylenir. Pekçok ülkede ancak yoğun biçimde makaslanarak gösterilebilen (ülkemizde *Ölüm Bölgesine Dönüş* adıyla oynayan) *Zombie 2*, gerçekten de dünya çapında büyük yankı yaptı ve genellikle yine İtalyanlar tarafından çok sayıda taklidi çekildi (2).

Filmin gişede bu kadar başarılı olmasının temel sebebi, Gianetto de Rossi'nin imzasını taşıyan zombi figürlerinin görsel etkileyciliği olsa gerek. Romero'nun filmlerindeki 'yaşayan ölüler', pek fazla tahrip olmamış yüzleri, giysileri, vs. itibarıyla insan görünümünü korurken (olsa olsa dirilmiş taze ceset izlenimi verirken), Fulci'nin zombileri ise lime lime olmuş kefenler içindeki toprak rengi bedenleri, göz çukurlarında oynayan solucanları, vs. ile tam tamına mezarından kalkarak yürümeye başlamış cürümüş ceset görünümündeler (3). Filmin bir sahnesinde, bir mezardaki topraktan yavaş yavaş böyle bir zombinin çıkması da görüyoruz. Britanya Film Enstitüsü'nün yayınladığı korku ansiklopedisi *The BFI Companion to Horror*, zombi imgesinin, "ölümün, ölüyü kontrol altına almayı başaramadığı bir temsil kaymasına" işaret ettiğini ifade ederek, zombi filmlerinin en sadık üreticisinin Katolik İtalya olmasının şaşırtıcı olmadığını kaydediyor, "ruhsuz bedenlerin resmigeçitini sunan İtalyan zombileri, hem doğaüstü hem de inatçı şekilde gerçek bir şeyin varlığını göstererek ikonkırıncı bir yan anlam taşırlar" diye ekleyerek özellikle Fulci'nin zombi filmlerine böylesi bir bağlam içinde bakmak gerektiğini vurguluyor.

Zombie 2'de ölümlerin neden dirildiğine ilişkin hiçbir 'bilimsel' açıklama verilmiyor, zombilerin ortaya çıkışı özgün folklorla sadık bir şekilde vudu ile ilişkilendiriliyor - bu konuda da herhangi bir sebep gösterilmiyor, hangi



amaçla vuduya başvurulup ölümlerin diriltildiği belli olmuyor, yalnızca zombiler etrafa dehşet saçarken vudu davullarının uzaklardan gelen sesini duyuyoruz. Fabio Frizzi'nin sentesayzır skoru da oldukça başarılı. Sadi Konuralp'ın ifadesiyle Fulci'nin başka filmlerinin de müziklerini besteleyen Frizzi'nin bu filmdeki zombi ana teması, elektronik ve disko ritimli bir parçadır. Düz ritmin verdiği marş duygusundan ötürü "Zombi Marşı" olarak bilinen bu tema, bir şekilde zombi yürüyüşünü müziksel olarak tasvir etmeye çalışırken, elektronik tınlarla da bunun doğaüstü tarafı vurgulanır. Goblin'in *Zombi*'deki ana temasıyla birlikte Frizzi'nin *Zombie 2* müziği zombi meraklılarınca en çok tutulan film müzikleridir.

Filmin özeti şöyle: New York limanına başıboş bir yelkenli girer (bu sahne biraz Werner Herzog'un aynı yıl çektiği *Nosferatu*'sunda Dracula'yı taşıyan başıboş yelkenlinin Almanya'da bir limana girmesini gösteren sahneyi anımsatıyor). Yelkenliye çıkan sahil güvenlik

Fulci'nin zombileri tam tamına mezarından kalkarak yürümeye başlamış ceset görünümündeler.



Zombie 2 (Almanca poster)

Zombie 2, püritan bir iğrenme güdüsünü, 'uygarlığın' bunca zaman beslenmiş olduğu bütün güçlerin aniden patlayarak onu yiyip yoketmeye giriştiği rahatsız edici bir fantaziye yönlendiriyor.

görevlileri içerde çürümüş bir takım et ya da besin maddeleri üzerinde kocaman solucanların oynadığını görürler. Aniden ortaya bir zombi çıkar ve görevlilerin kurşunları altında gerileyerek denize düşer. Bu açılış sahnesinden sonra uzun süre filmin temposu bir hayli düşüyor. Karayipler'deki bir adada bulunan doktor babasından haber alamayan genç bir kadın (Mia Farrow'un kardeşi Tisa Farrow), bir gazeteciyle birlikte babasının akibetini öğrenmek üzere yola çıkar. Bu arada Fulci gazetecinin patronu olarak küçük bir rolde görünüyor. Adaya yaklaşıtlarında birlikte seyahat ettikleri genç bir kadın denizde biraz yüzerek serinlemeye karar verir ama bir köpekbalığının saldırısına uğrar. Filmin belki de en ilginç ve en inanılmaz sahnesi bu: tam bu esnada su altında bir zombi belirir ve köpekbalığına saldırır, hatta köpekbalığını ısırıp parçalar kopartarak yemeye bile girişir! *Jaws*'daki anlatının bu kadar tepetaklak edildiğine sinema tarihinde bir daha rastlandığını zannetmiyorum... Üstelik bu sahnenin hiçbir karesinde kesinlikle maket kullanılmamış, (köpekbalığından parçalar kopartılması tabii ki özel efekt ama)

canlı ve gerçek bir köpekbalığı söz-konusu! Sualtı zombisini, bir köpekbalığı terbiyecisi oynuyor olsa gerek. Gazeteci ve genç kadın adaya çıktıklarında doktoru buluyorlar. Adadaki ölümler teker teker dirilerek mezarlarından kalkmakta ve doktor da bunun bilimsel bir açıklamasını bulmaya çalışmaktadır. Ölümlerin artık neredeyse topyekün dirilmeye başlamasıyla birlikte filmin temposu yükseliyor ve ortalığın yürüyen çürümüş cesetlerden geçilmediği kabus gibi bir ortam oluşuyor. Gazeteci ve genç kadın sonunda adadan kaçmayı başarıyorlar ama radyodan ABD'nin de zombi istilasına uğradığını duyuyorlar. Film, akın akın Brooklyn köprüsünden geçmekte olan zombi görüntüleriyle bitiyor.

Aurum, BFI'nın yukarıda alıntı yapılan değerlendirmesine paralel bir değerlendirmeyi farklı noktalara götürüyor: "Romero'nun filmi, Ödip-öncesi parçalar-halindeki-vücut (*body-in-pieces*) fantazisinin yeniden canlandırılmasının etkisini hafifletmek için mizahi unsurları muhafaza ederken, bu film ise fiziki her şeye yönelik püritan bir iğrenme duygusunun tüm gücünü olabildiğince açığa vuruyor ve bu güdüyü, 'uygarlığın' bunca zaman beslenmiş olduğu bütün güçlerin aniden patlayarak onu yiyip yoketmeye giriştiği rahatsız edici bir fantaziye yönlendiriyor. [...] Film, Ödip-öncesine geri dönmeye yönelik psikik enerjilerin Kuzey/Güney, ABD /Üçüncü Dünya eksenlerindeki çelişkileri güçlendirmesiyle pek çok farklı düzeylerde aynı anda çalışıyor."

Fulci, *Zombie 2*'nin ticari başarısı üzerine hemen bir zombi filmi daha çekti: *Paura nella Citta dei Morte Vivanti* (1980; Yaşayan Ölüler Kentinde Dehşet; *City of the Living Dead* ve *Gates of Hell*). Bir rahibin mezarlıkta intihar etmesinin ardından ölümlerin dirilip mezarlarından kalkmasıyla başlayan filmin finalinde bir psikanalist, yaşayan-ölü bir rahibin kasığına haç saplıyor. Aynı yıl *Luca il contrabbandiere* adlı kanlı bir gangster filmi ve *Il Gatto nero* (Kara Kedi; *The Black Cat*) adlı pek beğenilmeyen bir Poe uyarlaması çeken Fulci, ertesi yıl dış mekan çekimleri ABD'de gerçekleştirilen iki korku filmi çekti: *E tu vivrai nel terrore - L'aldilà* (Ve Dehşet İçinde Yaşayacaksın - Ötesi; *Seven Doors of Death*; İng. vid. adı: *The Beyond*) ve

Quella villa accanto al cimitero (Mezarlığın Yanındaki Ev; *House by the Cemetery*). Fulvia Film yapımı olan bu iki film, yönetmenin en beğenilen filmlerinin başında sayılıyorlar.

Fulci'nin *Zombie 2*'den sonraki en tanınmış eseri olan *L'aldida*, yine bir zombi filmi ama biraz Lovecraft-vari esintiler taşıyor. Film, 20. yüzyılın başlarında bir ressamın, bir otelin mahzenine bileklerinden çivilenmesi ve üzerine duvar örülmesiyle başlıyor. Film zaman olarak günümüze geldiğinde ise genç bir kadın (Katherine MacColl) kapalı durumdaki oteli yeniden açarak işletmeye karar verir ve otelde tamirata başlar. Otelin su basmış durumdaki mahzenine inen bir tamirci kaybolur. Gerçekten de mükemmel bir biçimde kotarılmış bir sahnede, mahzendeki sulardan bir zombi (yine *Zombie 2*'de olduğu gibi özel efekt uzmanı de Rossi'nin ürünü) çıkar, vs. Filmin kolay unutulmayacak bir diğer sahnesi ise kasabanın kütüphanesinde (bu arada Fulci, kütüphaneci rolünde görünüyor!) araştırma yapan bir yan karakterin, iri



örümcekler tarafından öldürüldüğü sahne; örümceklerin adamın ağzının içine girip dilini ısırmasını yakın plan çekimlerle görüyoruz. Öte yandan, otel civarında kör bir genç kadın peydahlanır ve daha sonra o da bir kaç zombi tarafından öldürülür. Film içinde olayların gelişiminden sanki biraz kopuk duran başka sahneler de yok değil. Nihayet zombilerin her tarafta dehşet saçmaya başlamasının ardından gelen finalde ise otelin sahibesi ve erkek arkadaşı mahsene inerek, bir duvar yıkıntısının ötesine geçerler ve kendilerini daha önce otelin bir odasında gördükleri tozlu tabloda tasvir edilen bir mekanda bulurlar: burası ölüler



Zombie 2 poster ilustrasyonu

diyarı (cehennem?) olsa gerekir... ve dehşet içinde ikisinin de gözleri kör olur. Bu ölüler diyarı sahnesinin görsel tasarımı oldukça başarılı, sinema tarihindeki en etkileyici cehennem sahneleri arasında sayılabilir.

Mezarlığın Yakınındaki Ev

L'aldida, gerek loş mahsendeki sahnelerde gerekse finalinde gerçekten de usta işi bir görsellik sunmasına karşın bir bütün olarak biraz kopuk kopuk bir hava ile kısmen malül iken *Quella villa accanto al cimitero* ise, belki hiçbir sahnesinde *L'aldida*'daki bazı sahnelerin tüyler ürpertici düzeye ulaşmasa da daha derli toplu bir korku filmi ve bir bütün olarak gerilimli ve son derece esrereğiz bir havaya sahip. Filmin sonunda bu esrar ana hatlarıyla çözülüyor (zaten bir süre sonra tahmin etmek pek de zor değil) ama pek çok unsur film bittiğinde de gizemini ve belirsizliğini koruyor ve hatta finale birlikte daha belirsiz ve esrereğiz yeni alanlara kapı açılıyor - bu açılardan *Twin Peaks*'in anlatısının tarzına benzer nitelikte olduğu söylenebilir.

Film, sevişmek için, eski ve terk edilmiş bir malikaneye gelmiş olan genç bir çiftin öldürülmesiyle başlıyor. Jeneriğin ardından aynı evin pencerelerinin birinden korku ve dehşet içinde dışarıya bakan küçük bir kız görüyoruz. Bu görüntü donup, siyahbeyazlaşıyor ve bir çocuk odasında asılı duran bir fotoğrafın detayına dönüşüyor. Gözlerini resme dikmiş olan bir erkek çocuk, resimdeki kızın niye kendisine oraya gelmemesini istediğini annesine

Zombie 2, Kuzey/Güney ve ABD/Üçüncü Dünya eksenlerindeki çelişkileri güçlendirmesiyle de çok farklı düzeylerde aynı anda çalışıyor.

**Dr Boyle geceleyin
üzerinde
"Freudstein" yazan
bir dosyayı
incelerken evde bir
yerlerden belli
belirsiz çocuk
ağlamaları,
inlemeleri geldiğini
duyar.**

(*L'aldida'* daki Katherine McColl) soruyor. Annesi "hangi kız?" diye soruyor ve resimdeki evin penceresinde bir kız olmadığını gösteriyor.

Bu anne-oğul, baba Dr. Boyle'un yürüteceği bir araştırma için geçici bir süreliğine New York'tan Boston'a taşınmak üzere olan Lucy Boyle ve oğlu Bob'tur. Dr. Boyle, bir süre önce bilinmeyen bir nedenle intihar eden Dr. Peterson adlı ünlü bir meslektaşının yürüttüğü esrarengiz araştırmayı tamamlamakla görevlendirilmiştir. Dr. Boyle'a bu görevi öneren profesörü ise bizzat Fulci canlandırıyor.

Öte yandan Bob'un resmin içinden kendine seslenmiş olduğunu söylediği küçük kız Boston'da bir mağazanın vitrinindeki mankenin durduk yerde kafasının kopmasına ve oluk oluk kan akmasına tanık olur. Ailesiyle birlikte Boston'a varmış olan Bob ile caddenin karşı tarafından adeta telepatiyle konuşurlar: "Sana gelmemenizi söylemiştim." Boyle ailesi kent dışındaki yeni evlerine varınca Bayan Boyle burasının New York'taki evlerinde kalan fotoğraftaki malikane olduğunu fark eder; kocası ise bunun bir tesadüf olduğunu ve bölgede bu tarz mimarinin çok yaygın olduğunu savunur. Bu arada eve gelen Anna adındaki genç çocuk bakıcısı, kentteki mağazada kafası kopan mankeni andırmaktadır. Dr. Boyle geceleyin üzerinde "Freudstein" (!) yazan bir dosyayı incelerken evde bir yerlerden belli belirsiz çocuk ağlamaları, inlemeleri geldiğini duyar, Bob'u kontrol eder; Bob, mişıl mişıl uyumaktadır. Ertesi gün Dr. Boyle, intihar eden meslektaşının çalışmalarını yürüttüğü kütüphaneye gider. Görevliler, Dr. Boyle'a kendisinin daha önce buraya kızıyla birlikte gelmiş olduğunu anımsatırlar, o ise bunu reddeder ve zaten bir kızı değil oğlu olduğunu söyler. Öte yandan evin yakınlarındaki mezarlıkta dolaşan Bob, esrarengiz küçük kızla rastlaşır; kız ona üzerinde "Mary Freudstein" yazan bir mezar gösterip aslında Mary Freudstein'in orada yatmadığını söyler. Bu arada evde Mrs. Boyle halının altında üzerinde "Freudstein" yazan ve bir haç işareti olan bir lahit keşfeder ve çocuk ağlama, inleme sesleri duyar.

Eve döndüğünde Freudstein'in yıllar önce yaşamış ve yaptığı bazı deneyler nedeniyle meslekten ihraç edil-

miş bir bilimadamı olduğunu söyleyen Dr. Boyle mahzene iner ve orada bir yarasanın saldırısına uğrar. Burası filmin Fulci'nin şöhretine ('kötü-ününe') en uygun sahnelerden biri: Yarasa, ısırıldığı doktorun elini bir türlü bırakmaz, doktorun eli kan revan içinde kalır. Can havliyle mutfaka koşan doktor, kapıldığı bir bıçağı elini ısırtıp bırakmayan yarasa sapsapla başlar. Yarasa aldığı bıçak darbelerine karşın ısırıldığı eli bırakmamakta direnir; doktor yarasa bıçakladıkça ortalığa bıçaklanan yarasadan kan fışkırmaya başlar, dehşet içinde olan biteni izleyen küçük Bob'un yüzü gözü kan içinde kalır. Sonunda delik deşik olan yarasa cansız yere düşer. Fulci, sanki bu sahneyle Argento'nun başyapıtı *Suspiria*'daki bir yarasa saldırısının ne kadar mutedil olduğunu ima ederek Argento'ya nanik yapıyor.

Daha sonra Dr. Boyle, kütüphanede Dr. Peterson'ın evrakı arasında bir kaset bulur, kasedi dinlemeye başlar. Dr. Peterson, kopuk kopuk, takip etmesi ve anlaması zor cümlelerle bir şeyler sayıklamaktadır. Dr. Boyle kasedi dinlerken, kanlar içinde ve parçalanmış ceset görüntüleri gözümüzün önüne gelir. Ses kaydı, "hayır, bir çocuk daha!" sözleriyle biter; Dr. Boyle, kasedi yakar. Dr. Boyle, belgelere göre Freudstein'in mezarının bulunması gereken bir mezarlığa gider, mezarlık görevlisi burada Freudstein'e ait bir mezar olmadığını söyler.

Evde ise Bob mahzene indiğinde kapı üstüne kapanır ve karanlıkta parıldayan bir çift göz görüp çığlık çığlığa feryat eder. Karanlıklar içinden bir çift el onu alıp mahzenin derinliklerine çeker. Burada her tarafta parçalanmış halde, kanlar içinde insan cesetleri vardır. Kapıyı kıran Dr. Boyle, Dr. Freudstein'in eline geçirdiği zavallı kurbanlarının vücutlarını kullanarak yıllar boyu hayatta kalmayı başarmış olduğunu açıklar. Bir zombiyi andıran Freudstein, çocuklarını kurtarmak için mahzene inen Dr. Boyle ve eşini de öldürür, bu mücadele esnasında Dr. Boyle Dr. Freudstein'in karnına bir bıçak sapladığında dışarı oluk oluk canlı kurtçuklar akar. Bob ise merdivenlerden yukarı kaçmaya çalışır. Merdivenin sonunda Dr. Freudstein'in adının yazılı olduğu kırık lahitin arasından üst kata çıkarak kurtulur ve küçük kız karşısında görür

ama burası kendi evi değil başka, eski tarzda döşenmiş bir evdir. Orta yaşlı bir kadın iki çocuğu ellerinden tutarak alıp götürür ve ormanlık bir arazide yürümeye başlarlar. Film böylece biter.

Ve diğerleri

Fulci'nin zombi filmlerinden sonra en ünlü eseri, bir *slasher* olan *Lo Squartatore di New York* (1982; New York Karın-deşeni; *The New York Ripper*). Amerikan *slasher*larındaki muhafazakar anlatıyı yeniden ürettiği ifade edilen bu filmde, cinsel açıdan 'serbest' yaşam süren kadınları kurban eden bir katilin elinden yalnızca Katolik değerlere uygun bir yaşam süren bir kadın kurtuluyor. Ünlü yönetmenin bundan sonra çektiği filmler ise genellikle çok sınırlı ölçeklerde gösterime girebildi ve çoğu pek tanınmıyor. Fulci bu dönem çok ilginç bir Conan taklidi olduğu kaydedilen *La Conquista* (1983; Fetih) ve bir kıyamet-sonrası filmi olan *I Guerrieri del anno 2072* (1983; 2072 Yılı Savaşı) ile korku türü dışında ürünler verse de esas itibarıyla korku sinemasına bir hayli sadık kaldı(4), hatta 1988'de yeniden bir zombi filmi çekmeye girişti ancak çekimler sırasında rahatsızlandı için *Zombie 3* (1988) adlı bu film Bruno Mattei tarafından tamamlandı.

Fulci kendisini oynuyor!

Fulci'nin son filmlerinin tarihleri konusunda kaynaklar çelişiyorlar, en sonuncu filminin hangisi olduğunu tam olarak saptayabilmek zor ama bunlardan *Un Gatto nel Cervello* (1990?; Beyindeki Kedi; *Nightmare Concert / Cat in the Brain*) kesinlikle ünlü yönetmenin vasiyet filmi olarak değerlendirilebilir: Fulci bu filmin başrolünde bizzat kendisi oynuyor ve de kendisini canlandırıyor! Fulci'nin kendi filmlerinden bol miktarda kliplerin de yer aldığı bu son derece kanlı filmin (ortalama olarak her 7 dakikada bir cinayet izliyoruz!) konusu, çektiği kanlı korku/şiddet filmlerinin etkisiyle aklını yitirmeye başladığından kuşkulananmaya başlayan Fulci etrafında dönüyor...

Filmin başlangıcında Fulci'yi yeni bir şiddet/korku filminin senaryosu için notlar çıkarırken görüyoruz. Kamera, Fulci'nin başına zımluyor ve derken bir beyin görüyoruz. Bir kaç kedi bu beynin üstüne sıçrayarak onu parçalayıp yemeye başlıyorlar.



Jeneriğin ardından bir adamın, çıplak bir kadın cesedini elektrikli testereyle parçalayıp kıyma makinesinde öğütmesini ve bu kıymaları ahırdaki domuzlara vermesini izliyoruz. Bu, Fulci'nin çekmekte olduğu yeni filmde bir sahnedir. Fulci, çekimlere ara verip lokantaya gider ama garsonun servis yaptığı taze kıyma salatasını yemeyi içi kaldırmaz. Eve döndüğünde yan bahçede elektrikli testereyle odun kesmekte olan bir adamın gömleğinin kan içinde olduğunu görür. Çekmekte olduğu filmin kendisini fazlaca etkilemekte olduğunun farkına varan yönetmen, bir psikiyatriste gider. Aslında psikiyatristin de karısıyla sorunları vardır. Muayenehaneye ünlü yönetmen Fulci'nin geldiğini gören alımlı sekreter sevinir: "Belki filmlerinde oynatmak için yeni kızlar arıyordur." Psikiyatrist Fulci'ye, çektiği filmlerle gerçek arasındaki sınırı kaybetmeye başladığı uyarısını yapar.

Stüdyoya geri dönen Fulci, şimdi de bir Nazi-istisman (5) filmi (*I Fantasma*

Filmin sonunda esrar ana hatlarıyla çözülmüyor ama finalle birlikte çok daha belirsiz ve esrarengiz yeni alanlara kapı açılıyor.

**Fulci, 'vasiyet filmi'
sayılabilecek *Un
Gatto nel
Cervello*'nun
başrolünde bizzat
kendisi oynuyor ve
de çektiği filmlerin
etkisiyle aklını
yitirmeye
başladığından
kuşkulanan bir
yönetmen olarak
kendisini
canlandırıyor!**

di *Sodomo* olsa gerek) çekmektedir. Genç bir Nazi subayı, yataktaki çıplak kıza "Sana işkence yapacağım ve sen bundan hoşlanacaksın" der. Fulci, oyuncuya talimat verir: "Onu sertçe tokatla!" Tokat sonucu, kızın dudağı kanamaya başlar. Fulci, talimatlarına devam eder: "Şimdi bu kanı yala!" Çekim böylece devam eder. Daha sonra film şirketi yetkilileri, Fulci'ye Almanya'dan gelen bir ekibin kendisi hakkında belgesel çekmek için beklediğini söyler. Fulci, odaya girdiğinde spotlar üzerine çevrilir ve bir kamera çalışmaya başlar. Bu andan itibaren Fulci, kendisini Naziler'in yer aldığı bir orjiyi çekerken bulur, hararetle talimat vermektedir: "Herşeyi çekin! Hepsini kaydedin!" Şirket yetkilisi, Fulci'yi zorla odadan dışarı çıkarır, kendisini kaybedip belgeselcilere saldırdığını söyler. Fulci özür dilemek için içeri girdiğinde yabancı ekibin şefi olan kadın Fulci'ye "Harikaydınız, ömrümdede hiç böyle heyecanlanmamıştım!" der.

Fulci yine psikiyatriste gider. Psikiyatrist, onun bütün filmlerini izlediğini, Fulci'nin durumunu şimdi daha iyi anladığını söyler. Fulci, "Eğer aşk filmleri yapsam, kimse bilet almaz ki!" diye sızlanır! Fulci'yi ipnotize eden psikiyatristin niyeti başkadır. Bir sonraki sahnede bir fahişenin psikiyatrist tarafından son derece kanlı biçimde bıçaklanarak öldürülmesini izleriz. Fulci de olay yerinin yakınlarındadır, cesedi görür ve yine kendini kaybedip cinayeti kendisinin işlemiş olabileceğinden kuşkulananmaya başlar. Eve gittiğinde -fırına yemek koyduktan sonra fırında kesik bir kadın kafası görmek gibi- korkunç sanrılar görür.

Psikiyatrist, kanlı cinayetler işlemeye devam eder ve her seferinde Fulci de cinayet mahalindedir. Fulci, yine psikiyatriste gider. Fulci'nin çektiği, bir adamın klasik müzik eşliğinde bir kadını kafasına sopayla vura vura öldürdüğü bir sahneyi birlikte izlerler. Psikiyatrist, Fulci'ye gördüğü "sanrılar" ayrıntısıyla yazmasını söyler. Tabii ki psikiyatristin asıl amacı, kendi işlediği cinayetlerin suçunu Fulci'nin üzerine yıkabilmektir. "Filmleri onu mahkum edecek! Zaten o aptal eski teoriler, perdedeki şiddetin gerçek yaşamdaki şiddeti tahrik ettiğini söylemez mi?"

Fulci, kanlı sanrılar görmeye de-

vam eder. Bunlardan bir tanesi, duş yapan bir kadının bıçaklanmasıyla ilgilidir; bu sahne, *Psycho*'daki ünlü duş sahnesinin Fulci tarzı -yani son derece kanlı olarak- yeniden-çevrimi gibidir. Bir başka sanrı ise bir adam, bir yataкта yatmakta olan çürümüş ve üzerinde solucanların oynadığı bir cesedi dudaklarından öpmektedir. Öte yandan psikiyatrist videodan, Fulci'nin filmlerinden bir sahne (film içindeki filmlerin çoğu *Quando Alice rompe lo specchio*'dan sahneler) daha izler. Bu sahnede bir adam gece uykusunda bile arya söyleyen bir kadını boğarak öldürmektedir. Psikiyatrist, boğazlanmakta olan kadının ekranda görüldüğü sahnede filmi duraklatır ve sonra kendi kansının boğazını piyano teliyle keser. Boğazı kesilirken psikiyatristin karısının yüzü Fulci'nin filminde boğazlanan kadının televizyonda duraklatılmış görüntüsüne dönüktür! Psikiyatrist daha sonra ormanda genç bir kadını tirpanla öldürür. Fulci de yine cinayet mahalindedir ve düşüp bayılır. Uyandığında yakın bir arkadaşı, Fulci'ye cinayetleri psikiyatristin işlediğinin ortaya çıktığı müjdesini verir.

Filmin finalinde Fulci'yi *Perversion* (Sapıklık) adlı bir teknede psikiyatristin sevgilisiyle birlikte görürüz. Balık tutmaya hazırlanan Fulci, genç kıza içeriden yem getirmesini söyler. Kız, kamara girer. Fulci de arkasından. Derken içeriden elektrikli testere sesi duyulur!... Fulci dışarı çıkar ve kanlar içindeki kesik el ve kulak parçalarını oltaya yem olarak takar... "Kes!" diye bir ses duyulur. Yakınlardaki başka bir teknede bir film ekibinin olduğunu görürüz. Fulci, "Nasıldı?" diye sorar. Obür teknedekiler, çok iyi olduğunu söyleyip Fulci'ye "Güle, güle; iyi tatiller" derler. Fulci ve genç kız, tekneyle uzaklaşmaya başlar.

Ölümün önüne engel çıkardığı Fulci-Argento işbirliği

Ünlü yönetmen, düşük bütçeli yapımcılara çektiği son dönem filmlerinin ardından Dario Argento'dan bir balmumu mumyalar müzesi filmi çekmesi önerisini aldı. Ancak Fulci, yapımcılığını Argento'nun üstleneceği bu filmin senaryosu üzerinde çalışmaya başladıktan bir süre sonra, 13 Mart 1996'da diyabetten öldü.

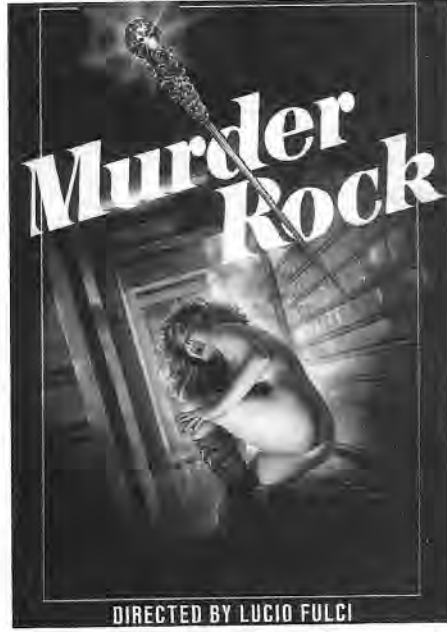
Argento, projenin yine de gerçekleşmesini sağladı ve Fulci'nin senaryo

taslağı Daniele Stoppo tarafından tamamlanarak film Sergio Stivaletti tarafından çekildi. Fulci'ye ithaf edilen *La Maschera di Cera* (1997; Balmumu Maske), pek çok açıdan 'eski moda' korku filmlerini ve bu filmlerle karşılıklı olarak birbirlerini besleyen çizgi romanları anımsatıyor: Klişe karakterler, gülünç diyaloglar, standart ve tahmin etmesi kolay esrareniz olaylar (tabii ki müzedeki mumyalar aslında ...) gibi. Örneğin çılgın kötü adamın, bir masaya bağlı güzel kadının yarıçiplak vücuduna tüpler, hortumlarla bir takım renkli sıvılar enjekte ettiği sahne bu tür filmlere meraklı izleyicilerde tam bir *deja vu* havası yaratıyor. Ancak *Maschera di Cera*, bu 'eski moda' filmlerden oldukça kanlı sahneleri ve özellikle sonlara doğru modern özel efektleriyle ayrılıyor.

Senaryonun Fulci'nin miras bıraktığı pasajlarından çekilen bir sahne, emektar yönetmenin son ürünü olarak kayda değer: Gramofonda klasik müzik çalarken işlenen bir cinayet sırasında plağın üstüne sıçrayan kan, önce sesin bozulmasına sonra da plağın durmasına neden oluyor. Senaryoya son şeklini veren Stoppa tarafından yazılan bir pasajda ise, kötü adamın ağzından sanki, komedi filmlerinden korku filmlerine geçiş yapan Fulci konuşuyor: "Ben güzel şeyler yapmak istedim ama insanlar hep şiddet talep ediyorlardı."

NOTLAR:

(1) Fulci'nin senaryosuna katkı yaptığı filmler arasında Sophia Loren'in başrolde olduğu bir komedi olan *L'Uomo, la bestia e la virtù* (1953) ve ünlü İtalyan komedyeni Toto'nun filmlerinden ikisi de yer alıyor.
 (2) Fulci'nin *Zombie 2*'den sonra bizzat çektiği iki zombi filminin yanısıra Andrea Bianchi, *Le Notte del Terrore*'yi (1980; *Burial Ground*; *Zombie 3*; T. vid. adı: *Vahşet Gecesi*), Umberto Lenzi ise *Incubo sulla Città Contaminata*'yı (1980; *Nightmare City: City of the Walking Dead*; T. vid. adı: *Şehir Baskını*) çektiler. Marino Girolami'nin çektiği *La Regina dei Cannibali* (1980; *Zombie Holocaust*) ve Bruno Mattei'nin çektiği *Inferno dei Morti-Viventi* (1981; *Zombie Creeping Flesh*; T. vid. adı: *Virtùs*) ise İtalyan menşeilili yamyam ve zombi türlerinin karması niteliğindedir. Joe D'Amato da porno zombi filmleriyle furyaya katılmış: *Le Notte Rotische dei Morti Viventi* (1979) ve *Porno Holocaust* (1979). Diğer bir ilginç bir türler karmasını ise Nazi zombi filmleri oluşturuyor: Jean Rollin'in "J.A. Laser" takma adıyla çektiği *El Lago de los Muertos Vivantes* (1980; *Zombie Lake*); Jesus Franco'nun çektiği *La Tumba de los Muertos Vivientes* ve onun yapımcılar tarafından yeniden kurgulanmış bir versiyonu olan, "A.M.Franck" imzalı *L'Abime des Morts Vivants* (1981; *Oasis of*



the Zombies; *Bloodsucking Nazi Zombies*; T. vid. adı: *Hortlaklar Vadisi*). Franco'nun aynı dönemde *La Mansion de los Muertos Vivientes* (1982) adlı başka bir zombi filmi daha çektiği kaydediliyor. Bu arada Franco'nun *Une Vierge chez les Morts-Vivants* (1971; *Virgin Among the Living Dead*; hardcore versiyon: *Christina Princesse de l'Eroticism*) adlı eski bir filmi de Rollin'in çektiği ilave zombi sahneleriyle yeniden kurgulanarak tekrar piyasaya sürülmüştü...

(3) Benzer etkileycilikteki zombi figürleri daha önce İspanya'da Amando de Ossorio'nun *La Noche del Terror Ciego* (1971; *Tombs of the Blind Dead*) ile başlattığı üçlemede yer alıyordu.
 (4) Fulci'nin son filmleri şunlar: lanetli bir Mısır madalyonu etrafında dönen *L'Occhio del Male* (1982; *Manhattan Baby*), dansçı genç kızların şıngalı bir katilin hedefi olduğu *Uccide a Passo di Danza* (1983; *Murder Rock*), erotik bir gerilim filmi olan *Il Miele del diavolo* (1986; *Devil's Honey*), Yugoslavya'da çekilen ve kötü bir şaka sonucu komaya giren bir kızın psikik güçleriyle salyangozları yönlendirmek (!) gibi değişik yöntemlerle intikam almasını anlatan *Aenigma* (1987), dul kadınları hedef alan bir seri katil filmi olan *Quando Alice ruppe lo specchio* (1988; *Touch of Death*); Naziler'in hayaletlerinin kolgezdığı bir genelevde geçen *I Fantasma di Sodomo* (1988; *The Ghosts of Sodomo*); *Demonia* (1988), *I Fratti rosso* (1988), her ikisi de tv filmi olan *La Dolce casa degli orrori* (1989) ve *La Casa nel tempo* (1989), cinayete kurban giden bir milyonerin ruhunun karısından katili bulmasını istediği *Voci del Profondo* (1990; *Voices from Beyond*), bir adamın kendisinin aslında bir araba kazasında ölmüş olduğunu farkettiği *Le Porte del Silenzio* (1990; *The Door to Silence*) ve de bütün zamanların en ilginç korku filmlerinden biri olan *Un Gatto nel Cervello* (1990; *Beyindeki Kedi*; *Nightmare Concert / Cat in the Brain*).
 (5) Nazi toplama kamplarını beyazperdede aşırı derecelerde işkence, vb. sahneleri sunmak için uygun bir vesile olarak değerlendiren Nazi-istismarı filmlerinin bir varyasyonu ise konuları Nazi dönemindeki genelevlerde (ya da diğer fuhuş yuvalarında) geçen filmler.

Fulci, yapımcılığını Argento'nun üstleneceği bir korku filminin senaryosu üzerinde çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra diyabetten öldü.

giallo

filmleri ve müzikleri

Sadi Konuralp



Sei Donne per l'Assassino

Kan, cinsellik ve teşhircilik giallo filmlerinin vazgeçilmez ana unsurlarıdır.

Giallo Filmleri

Robert Siodmak'ın 1946 yılına ait *The Spiral Staircase* filmi, sakatları öldüren bir katil ile dilsiz bir kız (Dorothy Mc Guire) üzerine kuruludur. Yer yer katilin gözleri gösterilirse de, filmin sonuna dek katilin kimliği gizli tutulur (Dilsiz kız bir malikanede hizmetçi olarak çalışmaktadır ve tabii katilin bu evdekilerden biri olduğunu söylemeye gerek yok). Ethel Lina White'in *Some Must Watch* adlı romanından uyarlanan bu film, "giallo" filmlerinin genel özelliklerini içermektedir. "Giallo" İtalyanca'da sarı anlamına gelmektedir ancak İtalya'da Mondodari yayınevinin polisiye kitap serisine ait eserleri hep sarı renkli kapaklarla basıp "sarı dizi" olarak piyasaya lanse etmesinden ötürü, bu kelime aynı zamanda polisiye, *thriller* (1) ve *crime* (suç) kelimeleri için

de kullanılır hale gelmiştir.

Kitap piyasasında *giallo* terimi her tür polisiye edebiyat türünü kapsarken, bunun tersine İtalyan sinemasında daha dar alanları içermektedir. Özellikle 1964-1975 yılları içerisindeki türünlerle giallo film türü, kendisine özgü anlatımlar ve üsluplar oluşturmak suretiyle Amerikan *thriller-suspence* film türününün bir alt-türü olmaktan kurtulmuş, sonuçta onlarla aynı seviyeye - ve kimi zaman çok farklı konumlara - ulaşmıştır.

Bir *giallo* filmde bulunması gereken genel unsurlar şu şekilde sıralanabilir:

- Her şeyden önce bir İtalyan filmidir ya da yönetmeni İtalyan'dır.
- Cinayet sayısı film boyunca birden fazladır.
- Katilin kimliği gizli tutulur.
- Katil filmdeki karakterlerden biridir (dolayısıyla filmde "katil kim" (Who Dun'It) yapısı da bulunmaktadır).
- Cinayet sahneleri ayrıntılı şekilde gösterilir.
- Ustura, bıçak gibi kesici aletler, giallo filmlerinin yaygın silahlarıdır ama bunun dışında daha değişik yöntemlere de yer verilir.
- Katilin kim olduğunun ortaya çıkartılma şerefi polise değil, sıradan bir kimseye ait olabilmektedir.
- Katil karşı cinsle ait elbiseler giyebilir ve hatta çoğu zaman katil sayısı birden fazla olabilir.
- Katil yakalandığında adalete teslim edilmek yerine bir kazaya kurban gidebilir.
- Katilin cinayetleri işleme nedeni inanılmaz sudan bir sebep bile olabilir. Katil akıl hastası olabilir ya da geçmişe

ait bir sırrın açığa çıkmasını önlemek amacıyla cinayetleri işlemiş olabilir.

Bunun dışında *giallo* filmleri genelinde Roma, Milano, Venedik gibi büyük kentlerde geçer ama Lucio Fulci'nin *Non Si Sevizia Un Paperino* ve Pupi Avati'nin *La Casa dalle Finestre che Ridono* gibi taşrada geçen *giallo* filmleri de mevcuttur.

Bu filmlerin ana odak noktasını katilin kim olduğu değil, cinayetlerin nasıl işlendiği sorusu oluşturur. Bunun yanı sıra, kurbanların çoğu güzel kadınlardır. Özellikle 70'li yıllarda bu kurbanların "güzelliklerinin" ayrıntılı olarak verilmesi bir gelenek haline gelmiştir. Dolayısıyla kan, cinsellik ve teşhircilik, *giallo* filmlerinin vazgeçilmez ana unsurlarıdır. Filmlerdeki cinsellik, *giallo* filmlerini cinsel istismar (*sex-plotation*) tarzı filmlere doğru kaydırması hatta kimi zaman ortaya *gore-soft-porno-giallo* karışımı ürünlerin çıkmasına neden olmuştur.

Dolayısıyla, *The Spiral Staircase*, *giallo* filmleriyle benzerlikler içermekteyse de (seri cinayetler, kimliği seyirciden saklanan katil, "katil kim?" sorusu, vs.), *giallo* filmlerinden kat kat uzaklarda bir filmidir.

İtalyan sinemasında gerilim ve polisiye tarzında filmlerin sayısı, sessiz sinema yıllarında çok az olsa da, 40'li yıllardan itibaren bu tarzda pek çok film çekilmiştir ve hatta bunlar, 30'lu yılların salon filmleri için kullanılan "beyaz telefonlu filmler" ismine nazire olarak "siyah telefonlu filmler" olarak adlandırılmaktadır. 1943 yılı, siyah telefonlu filmler döneminin en verimli dönemidir. Ne var ki, yukarıda verilen kurallar bu filmlerde kullanılmadığından bunlara polisiye-macera tarzı filmler demek daha doğru olacaktır. Gerçek anlamda ilk *giallo* filmi, Mario Bava'nın 1964'de çektiği *Sei Donne per L'Assassino*'dur. Mario Bava ve Dario Argento, *giallo*'nun ustaları olarak kabul edilirler. Bu iki yönetmenin dışında Lucio Fulci, Sergio Martino ve Umberto Lenzi gibi yönetmenlerin de önemli *giallo* filmleri bulunmaktadır. 1970-1971 yıllarında altın çağını yaşayan *giallo*, yerini *Halloween* ve *13. Cuma* gibi filmlerle moda olan sapık katil filmlerine kaptırmak suretiyle, 1975'ten itibaren önemini yitirmiştir.

Artık seyirci, maskenin arkasındaki yüzün kime ait olduğuyla hiç mi hiç ilgilenmemektedir — yeter ki bol kan olsun! Buna karşın, Dario Argento'nun katkısıyla *giallo* türü, arada bir de olsa, kendisini günümüzde de göstermektedir. Dolayısıyla *giallo*'yu geçmişte kalmış bir film türü olarak nitelenecek için zaman şimdilik erkendir.

Giallo filmleri ile *thriller* filmleri arasındaki farklar sadece konuya dayalı değildir. Daha ilk başlarda (yani, 60'lı yılların başlarında) bile iki tür arasında üslup farklılığı göze çarpmaktadır. Amerikan ve Fransız sineması siyah-beyaz filmdeki yüksek kontrast sağlayan ışıklandırmanın büyümesine kapılıp *film-noir* türüne doğru yaklaşırken, İtalyan sineması kendisini renkli filmin doygun renklerine ve dönemin *pop-art*'ına kaptırmıştır. Aynı şekilde film müziklerinde de farklılaşmalar meydana gelmiştir.

Bu açıdan Mario Bava'nın *giallo* geleneğini başlattığı *Sei Donne per L'Assassino* (Katil için Altı Kadın; *Blood and Black Lace*) ile 1962 yılında yönetmiş olduğu *La Ragazza che Sapeve Troppo* (Çok Şey Bilen Kız; *The Evil Eye*) filmini karşılaştırmakta yarar vardır. *Ragazza*'da, tatilini geçirmek üzere Roma'ya gelen Amerikalı genç bir kız (Leticia Roman), daha ilk geldiğinin gecesinde Trinita meydanında bir cinayete tanık olur ve yeni tanıştığı doktor arkadaşı (John Saxon) ile birlikte katili bulmaya çalışır. Siyah-beyaz olarak çekilip yer yer hoş esprilerle dolu olan bu film, daha çok bir Hitchcock filmi havasında olduğundan, filmi *giallo* yerine macera-gerilim filmi olarak kabul etmek daha doğru olacaktır (yine de katilin kimliği ve cinayetlerin işlenme nedeni açısından *giallo* filmlerini müjdelere gibidir). Filmin Roberto Nicolosi tarafından yapılan müzikleri dönemin Hollywood filmlerinin tipik müziklerini andırmaktadır.

Renkli olarak çekilen *Sei Donne per L'Assassino*'da ise bir moda evinde çalışan mankenlerin, yüzü örtülü, siyah giysili ve eldivenli biri tarafından teker teker öldürülmesi anlatılır. Renk, kurgu ve zümre dışında en göze çarpan farklılık müziktedir. Öyle ki, filmin İngilizce kopyasında, jenerik kısmında çalınan cha-cha-cha ritimli müzik çikartılmış,

***Giallo* filmlerinin ana odak noktasını katilin kim olduğu sorusu değil, cinayetlerin nasıl işlendiği sorusu oluşturur. Bunun yanısıra kurbanların çoğu güzel kadınlardır.**



Rivelazioni di Un Maniaco...

onun yerine yine aynı film içerisinde başka bir sahneye ait gerilimli bir müzik parçası konmuştur. Benzer şekilde, filmin başka yerlerinde de müzikler değiştirilmiştir. Aynı filmin yabancı dil versiyonlarındaki bu müzik farklılığı, İtalyanların *giallo* filmlerinde müziği daha farklı olarak kullandıklarının ve .bu farklılığı yabancıların yadırgayabileceği endişesinin kesin belirtisidir (2). Franz Waxmann'ın *The Spiral Staircase* için yazdığı müziğe benzer bir skor *giallo*larda bulmak zor olacaktır.

Bu durumda *giallo* filmlerindeki müziklerin genel yapısına bakmak, incelenmeye değer bir konu olmaktadır. Ancak *giallo* müziklerini incelemeye önce, 50'li yıllarda film müziğinde yaşanan değişimlere bir göz atmakta fayda vardır.

Televizyon, Caz ve Aylaklar

Bu yıllarda sinemanın karşısına önemli bir rakip çıkmıştır. Bu rakip tabii ki televizyondur. Televizyon sektörü, kuruluşunun ilk aşamasında eğlence ve müzik programlarıyla yetinmekteydi ama zamanla, radyo sektörünü kendisine örnek almak suretiyle konulu

dizi programlara da el attı ve çok kısa bir süre içerisinde TV dizi filmlerin kârlı bir iş olduğunun farkına vardı.

Ne var ki, bu diziler hazırlanırken, mümkün olduğunca masraftan kaçınılıyordu. Bu nedenle sinema filmleri için bütçede müziğe ayrılan miktar, televizyon için oldukça yüksek bir harcama demektir. Müziğe az yer vermek, yapılması gereken tek şey olabilirdi. Ne var ki, TV için hazırlanan film ve dizi filmlerde senaryolar, aksiyon ve gerilim en ön planda olacak şekilde hazırlanıyordu. Bu şekilde seyircinin merakının ve heyecanının en yüksek noktada tutulması suretiyle kanal değiştirmede ya da televizyonun düğmesine basılma durumları en aza indirilmeye çalışılıyordu. Sonuçta, müziğin TV filmleri ve dizi filmleri içerisinde — ve hatta devamlı olarak — bulunması gerekiyordu.

Hem ucuz, hem de bol müzik sağlama işi böylece caz müziğine düşmüş oldu. Caz müziği ya da buna benzetilmeye çalışılan müziğin televizyon için uygun bulunmasının başlıca iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi müzikler doğaçlamaya dayandığından, müziğin oluşturulması ve bunun kaydedilmesi için gerekli zamanın daha az olmasıdır. Tabii bu da yapım maliyetini düşürmektedir. İkincisi, caz orkestralarının eleman sayısının az oluşu ama buna karşın bunların çıkardığı sesin, büyük orkestralara kıyasla televizyon açısından daha doyurucu olması idi. Bu şaşırtıcı gelebilir ama unutulmamalıdır ki, televizyon alıcılarındaki hoparlörlerin küçüklüğü, sesin tiz nitelikteki kısımların en iyi şekilde iletilmesine yol açmaktadır. Üstelik bu tiz sesler insanda parlaklık hissi uyandırdığından seyircinin ilgisini dış ortamdan televizyona doğru kaydırmasını sağlamaktadır. Bir televizyon seyircisinin, sinema seyircisine göre dış ortamlardan daha çok etkilenebileceği unutulmamalıdır (3).

Bu arada kemanların romantik etkisi de göz ardı edilmemiş ve bu orkestralara ayrıca yaylılar da eklenmişti. Fakat dizilerde belli melodilerin kalıcılığının sağlanması için yüzde yüz doğaçlamadan kaçınılıyordu. Özellikle bu tarz orkestra ve

İtalyanlar *giallo* filmlerinde müziği yabancıların yadırgayabileceği kadar farklı biçimde kullanırlar.

müzikler, polisiye türü dizilerde yer almaktaydı. Count Basie (*M-Squad*), Duke Ellington (*Asphalt Jungle*), Dave Brubeck (*Mr. Broadway*) gibi ünlü caz müzisyenleri, televizyon dizileri için özel müzikler yapmaya başladılar. Hatta bu filmler için ayırt edilebilir özel bir *sound* geliştirdiler. Bu tarz, günümüzde *crime jazz* olarak anılmaktadır. Caz müziğini sadece müzikaller için uygun bulan Hollywood, televizyonun başarısız görür görmez, polisiye filmlerde müzik olarak *crime jazz* formülünü kullanmakta gecikmedi. Frank Sinatra'nın uyuşturucu müptelası bir davulcuyla oynadığı Otto Preminger yönetimli *The Man with the Golden Arm* (1955) filmi, ilk *crime jazz* esintili film müziklerindedir (4).

1950-1965 yılları, *crime jazz*'ın altın yılları olarak kabul edilir. (5) Beatles müziğinin patlak vermesiyle *crime jazz* etkisini kaybetmişse de, polisiye filmlerde caz kullanma alışkanlığı yok olmamıştır. Bunun en bariz delili, Luis Malle'nin *L'Ascenseur pour L'Echafaud* (1957) filminin Miles Davis tarafından gerçekleştirilen müzikleridir.

Müzikle ve cazla ilgilenenler, doğaçlamanın çok az olmasından ötürü, *crime jazz*'ın caz müziği olarak kabul edilmesini saçma bulurlar. Hatta bu müziği striptiz müziği olarak niteleyip aşağılayanlar bile vardır. Günümüzde *crime jazz*, bir popüler müzik tarzı olarak, *lounge müziği* bir alt-türü kabul edilmektedir (6).

Koltuk müziği anlamına gelen *lounge music* terimi yerine *space age bachelor pad music* (uzay çağı bekar evi müziği), *cocktail music* (kokteyl müziği), *easy music*, *cheesy music* gibi başka isimler de kullanılmaktadır ama artık günümüzde bu terim, yaygın hale gelmiş gözükmektedir. Hafif müzik olarak tarif edilebilecek olan *lounge müzik*, bir müzik stili değildir. Birbirine benzemeyen bir çok müzik tarzını bir arada toplamak üzere oluşturulmuş bir müzik kavramıdır. Tam anlamıyla hafif müzikten farklıdır. *Crime jazz*'ın yanı sıra, *spy sound*, ekzotik müzikler, Latin Amerika müziklerinin pop yorumları, org ya da moogla çalınan müzikleri vesaireyi kapsar.

En baştan beri, *lounge müzik* ürünlerine iyi gözle bakılmamıştır. Diğer

isimlerinden de anlaşılacağı gibi *lounge müzik*, bekarların evlerine davet ettikleri kızları rahatlatmak amacıyla veya parti ya da kokteyllerde kullanılması için veyahut da 50'li yılların Amerikan orta sınıfına ait insanların, patronlarını akşam yemeğine çağırıp onlara kendilerinin kültürlü olduğunu göstermek üzere çaldıkları müzikler olarak nitelenilmektedir. Bu kişiler için bu müzik türü ciddiye alınacak bir tür değildir. Hatta *lounge* kelimesinin argo yanını da hesaba katarsak, "aylakların" müziğidir bu.

Bu arada ucuz bütçeli filmlerin, B-filmlerinin de aşağılandığı unutulmamalıdır. İşte bu açıdan, dudak bükülen bu tür müziklerin, yine dudak bükülen filmlerde yer almasına şaşmamak gerekir. Sanki dışlanan bu iki tür, birbirlerini destekleyerek ayakta kalmaya çalışmıştır. Bu ortaklık İtalyan filmlerinde de mevcuttur. Ancak burada *lounge müziği* günlük hayattaki kullanımı ile filmlerdeki kullanımı arasında işlevsel olarak önemli bir farklılık bulunmaktadır. Gerçek hayatta *lounge music*, Fransız besteci Erik Satie'nin *music de meublement* (mobilya müziği) anlayışından yola çıkar. Satie'nin bu müzik anlayışına göre, bu tür müzikler çalınan ortamın bir tür aksesuarı gibi olmalıdır. Süpermarketlerdeki, asansörlerdeki, hava alanlarındaki müzikler, Satie'nin bu düşüncesinin günümüzdeki uygulanmış halleridir. Oysa, İtalyan filmlerinde müziğe verilen önemin fazla olmasından ötürü, kimi zaman müzikler diyalogları örtebilecek kadar yüksek olabilir. Bunun dışında, melodiler tekrar tekrar çalınmak suretiyle fark edilecek düzeye gelmektedirler Bundan ötürü, filmlerde *lounge music*, bir arka fon vazifesi görür gibi gözükse de, müziklerin film boyunca fark edilir boyutlarda olmasından ötürü aynı zamanda ön plandadır da. Bu hem mobilya müziğine hem de "dinlemeden duyulan" film müziği anlayışına terstir.

Giallo Müzikleri

Müzik diyarındaki bu uzun yolculuğun ardından toparlarsak; caz, *crime jazz* ve *lounge müzik*, *giallo müziklerinin* ana malzemesini oluşturmaktadır. *Crime jazz* formülünün İtalyan polisiye film-

Caz, crime jazz ve lounge music, giallo müziklerinin ana malzemesini oluşturur. İtalyan crime soundu Amerikan crime soundundan oldukça farklıdır.



Cinayet, takip ve gerilim gibi sahnelerde cazdan yararlanılırken filmin romantik ya da duygusal kısımlarında genelde bir kadın sesinin sözsüz olarak eşlik ettiği hafif müzik kullanılır.

lerine de uygulanması gayet doğaldır; ancak İtalyan *crime sound'* u Amerikan *crime sound'* undan oldukça farklıdır. Amerikan *crime jazz sound'* una özgü olan keskin ve parlak sesler, çalgı sayısının azaltılmasıyla daha yumuşatılmış ama daha modern caz tarzları ile müzik yine sert hale getirilmiştir. Caz müziğinin 60'lı yıllarda "cool jazz", "serbest caz" gibi yeni arayışlara girdiği düşünülürse, aslında buna şaşmamak gerekir. İtalyan sineması *thriller* türünü yeni ele almaya başlamış olsa bile, müziklerde modernleşme yoluna gitmeyi unutmamıştır (7).

Bunun yanı sıra, *giallo* filmlerine genel olarak baktığımızda, film müziklerinde iki tarz müziğin yan yana kullanıldığını görürüz. Cinayet, takip ve gerilim gibi sahnelerde cazdan yararlanılırken, filmin romantik ya da duygusal kısımlarında ise genelde bir kadın sesinin sözsüz olarak eşlik ettiği hafif müzik (ki, buna belki de 70'li yılların *lounge* müziği demek daha doğru olacaktır) tarzındaki melodiler tercih edilmektedir. Bu melodiler ayrıca açılış yazıları esnasında da çalınır. 70'li yılların tipik İtalyan lirizmini taşıyan bu melodik kısımlar, aşırı derecede

kullanıldıklarından kimi zaman filmin ana müzik teması olarak da görev yapmaktadırlar.

Ne var ki, filmlerdeki cinselliğin dozajı, *giallo* müzikleri için yaptığımız bu genellemenin geçerliliğini bozabilmektedir. Kadınların ara sıra çıplak gösterildiği filmlerdeki müziklerde bu değişikliğe rastlanmaz; ancak bu çıplak vücut gösterimleri artık bir cinsel istismar ve hatta soft-porno şekline giriyorsa, bu durumda müzik bu yeni katılan unsurları da desteklemeye kalkacaktır. *Lounge* müzik ve yine bunun altında bulunan erotik caz, İtalyan seks filmlerinin vazgeçilmez müzikleridirler. Aynı kategoriye ait bu müziklerin yan yana bulunması, müzikte ister istemez bir anlam karışıklığı yaratmaktadır. Bundan ötürü, cinayet sahnelerini, erotik sahneleri farklılaştırmak amacıyla, bu kısımlarda caz yerine atonal müzik kullanılır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki; cinayetler bir sapık katil tarafından işleniyorsa, cinselliğin müziksel sembolü olan saksofon sesi bu sahnelerde yine yer alır.

Giallo filmlerinin tarihsel gelişimi içerisinde film müziklerine göz attığımızda, cinsellik ve başka etken-

lerden ötürü, sabit bir *giallo* müziği kuralı çıkartmamız biraz güçleşmektedir. Yine de, 1964-1969 arasını "*crime jazz + caz + lounge*", 1970-1974 arasını "*caz + doğaçlamalı atonal ve modern müzikler + lounge*" ve 1975 ile günümüze kadar olan yılları da "*rock, funk vs. + atonal müzik + lounge*" karışımları olarak formülleştirmemiz mümkündür.

Giallo filmleri için uzmanlaşmış özel bir film müziği besteci aramaya gerek yoktur çünkü İtalyan sinemasının demirbaşları sayılacak tüm ünlü film müziği bestecileri, bu filmlere notalarını döktürmüşlerdir. İsim vermek gerekirse; Angelo Francesco Lavagnino, Carlo Rustichelli, Piero Piccioni, Carlo Savina, Armando Travajoli, Riz Ortolani, Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Francesca de Masi, Piero Umiliani, Berto Pisano ve Stelvio Cipriani, *giallo* filmlerinde en çok rastlanılan bestecilerdir.

Piccioni ve Ortolani'nin de caz geçmişleri vardır. Ortolani, adını dünyaya *Mondo Cane* filmindeki '*More*' şarkısıyla duyurmuştur. Ayrıca Travajoli, film müziklerinde funk tarzını kullanmasıyla da ünlüdür.

Bu isim listesine ayrıca İtalyanların ünlü cazcılarında Giorgio Gaslini'yi de eklemeyi unutmamak gerekir. Film müziğine ilk adımını Antonioni'nin *La Notte* (Gece) filmi ile atan Gaslini, *Le Tue Mani Sul Mio Corpo* (Ellerin Vücudumun Üzerinde, 1969), *Un Omicidio Perfetto a Termine di Legge* (1971), *Rivelazioni di Un Maniaco Sessuale al Capo della Squadra Mobile* (Bir Seks Manyağının Cinayet Masası Şefine İtirafı, 1972; *So Sweet So Dead*), *5 Donne per L'Assassino* (Katil İçin 5 Kadın; 1974), *Profondo Rosso* (Koyu Kırmızı, 1975; *Deep Red*) *giallo* filmlerinde ve bunun dışında, Dario Argento'nun yapımcılığını yaptığı *La Porta sulla Buio di Dario Argento* adlı TV dizisinde de besteci olarak çalışmıştır. Bu diziyeye ait, *giallo* tarzındaki *Il Tram* (Tramvay, 1972) adlı bölüm (Bu bölümü takma isimle Argento'nun yönettiği söylenmektedir) için yaptığı müzik yarı serbest, yarı Dave Brubeck tarzındadır. *Rivelazioni*, yukarıda belirtilen "*giallo-cinsel istismar*" müziklerine gösterilebilecek iyi bir örnektir. Yönetmenliği Roberto Bianchi Montero'ya ait olan filmde bir



komiseri canlandıran Farley Granger, üst sınıfa ait evli kadınları öldüren bir sapık katilin peşindedir. Kurbanlarının hepsinin ortak özelliği, kocalarını aldatmalarıdır. Katil, cinayet yerinde kadınların bu kaçamaklarının fotoğraflarını da bırakmaktadır. Komiser soruşturma esnasında ister istemez karısı (Sylva Koscina) hakkındaki bir gerçeği (katil sayesinde) öğrenecektir. Tabii kadınların "kaçamak" sahneleri film boyunca bol bol ve ayrıntılı biçimde kullanılmaktadır.

İstisnai Durumlar

Hazır lafı erotik *giallo*lara getirmişken, bu tarzdaki birkaç filmde ve bunların müziklerinden bahsedebiliriz: Barbara Bouchet'in başrolünü oynadığı ve Silvio Amadio'nun yönettiği *Alla Ricerca del Piacere*'nin (Zevkin Tüm Arayışları, 1971; *Amuck!*) müzikleri yine "atonal müzik + *lounge*" karışımdır. Ama önce de belirtildiği gibi, buradaki *lounge* müzik bu sefer erotik müzikleri de

İtalyan sinemasının demirbaşları sayılabilecek tüm ünlü besteciler, *giallo* filmlerine notalarını döktürmüşlerdir.



çermektedir. Venedik'e yerleşmiş Amerikalı bir yazarın (Farley Granger) evine sekreter olarak giren Bouchet, aslında aylar önce yine burada sekreter olarak çalışmış ve kendisinden bir daha haber alınmamış kız arkadaşının akıbetini öğrenmek üzere gelmiştir. Bulduğu deliller, arkadaşının yazar tarafından öldürdüğünü göstermektedir. Filmdeki gerilim ve şüphe gitgide arttıkça, olaylar ilginç olmaya başlar. Besteci Teo Usuelli'nin müziklerinde bir *giallo* havası hissedilmese de, filmin müzikleri "güzeldir" — özellikle filmin sonlarındaki pikap başında geçen sahnelerde kullanılan müzik oldukça başarılıdır. Pikaptaki plaktan gelen ve bir kadının arada bir "sexually" kelimesini çeşitli şekillerde söylediği, hızlı ritimli erotik müzik, aynı zamanda odadaki gerilimi de artırmaya çalışmakta ve başarılı olmaktadır.

Renato Polselli'nin *Delirio Caldo* (Sıcak Delilik, 1972; *Delirium*) ile Mario Landi'nin *Giallo a Venezia* (Venedik'te *Giallo*, 1979; *Gore in Venice*) filmleri, cinselliğin *giallo* ile karıştığı en uç örneklerdir. Birinci filmde Herbert

Lewtak (Mickey Hargitay), genç bir kıza tecavüz eder ve onu öldürür. Polis Lewtak'tan şüphelenerek onu göz altına alır. Ama bu esnada başka bir kız daha öldürülür. Polis, böylesine sağlam bir nedenden ötürü Lewtak'ı bırakır. Cinayetler devam eder... Gianfranco Reverberi'nin skoru için fazla bir şey söylenemez. Bir *giallo-gore-softporno* karışımı *Venezia*'da ise, seyircide bıkkınlık getirecek derecede film boyunca haşlanmış yumurta yiyen bir komiser, Venedik'te biri kadın, biri erkek iki kişinin cinayetini soruşturur. Bu arada filmde bir de sapık katil bulunmaktadır. Şüpheler bunun üzerindedir... Film garip bir film olabilir ama buna karşın, Berto Pisano imzalı film müziğinde *crime jazz* esintisi bulmak mümkündür.

Gore ve cinsel istismara son olarak gösterilebilecek örnek, *I Corpi Presentano Tracce di Violenza Carnale*'dur (Şehvani Şiddet İzleri Taşıyan Bedenler, 1972; *Torso*). Yönetmenliği Sergio Martino'ya ait olan bu film, en iyi *giallo* filmleri arasında kabul edilir. Filmin ilk yarısı için belki bu söylenemez ama ikinci yarısı gerçekten de çizgi dışıdır: Taşrada bir evde üç kişi oturduğunuzu düşünün. Bir gün yatağınızdan kalkıp salona giriyorsunuz ve bir de bakıyorsunuz ki, arkadaşlarınızın hepsi hunhara öldürülmüşler. Katil bir şekilde, evdekilerin hepsini öldürdüğünü sanmaktadır ve sizin evde olduğunuzu bilmemektedir. Bu arada katilin tekrar eve girdiğini fark ediyorsunuz ve bir yere saklanıyorsunuz. Saklandığınız

Delirio Caldo
Giallo a Venezia
cinselliğin *giallo* ile
karıştığı en uç
örneklerdir.



yerin tam önünde bir arkadaşınızın cesedi durmaktadır. Katil bu cesedin yanına gelir ama sizi görmemektedir. Sırayla cesedin kollarını, bacaklarını testereyle gözünüzün önünde kesmeye başlar. Mideniz bulansa bile ses çıkartmamanız gerekmektedir. İşte *Torso* böyle bir film... Maurizio ile Guido De Angelis kardeşlerin müziklerinin başarılı olduğu söylenemez.

Bu uç filmler dışında, *giallo* olarak kabul edilen ama film müziği açısından farklılık gösteren başka istisnai durum da vardır. Bu istisna, bu sefer bir etken ya da bir unsurdan kaynaklanmaktadır. Aksine, bu filmlerin en ortak özelliği, aynı yönetmene ait olmalarıdır; yani *giallo* film geleneğini başlatan Mario Bava'ya. Bundan dolayı, Bava'nın bu filmlerine de bir göz atmak gerekmektedir.

Bu filmlerdeki müziklere genel olarak baktığımızda ekzotik müziğin *crime jazz*'a göre daha ağır bastığını görürüz. Özellikle *Cinque Bambole per la Luna D'Agosta*'da (Ağustos Mehtabı İçin Beş Bebek, 1969; *Five Dolls for August Moon*) bu çok belirgindir. Piero Umiliani'ye ait müzikler genelde hep üç temanın çeşitli şekillerde çalınmış halleridir ve dans müziği havasındadırlar. Umiliani, İtalyanların hafif müzik alanındaki önemli bestecilerindendir. Ülkemizde ve dışarıda en iyi bilinen eseri, *Muppet Show* dizisinde de ayrıca kullanılmış olan "Ma Nah Ma Nah" dır.

Il Rosso Seigno della Follia (Deliliğin Kızıl İşareti, 1970; *Hatchet for the Honeymoon*), ruh hastası bir katilin cinayetlerini katilin bakış açısından anlattığından dolayı, zaten klasik *giallo* tarzına konmayabilir. Bunun dışında *Reazione a Catena*'ya (1971; *Bay of Blood*) gelince: Stelvio Cipriani'nin müzikleri *giallo* tarzının dışındadır. Bu filmde müziğin filme bakış açısı ilginçtir. Filmin açılış sahnesinde körfezden belirli görüntüler gösterilirken, arka fonda elektro orgun eşlik ettiği vurmalılarla tam-tam tarzında bir müzik çalınır. Müziğin yarattığı egzotik ve ilkel kabile atmosferiyle sanki balta girmez bir orman hissi verilmeye çalışılır — oysa ki, şehirden ulaşılması çok kolay, küçük, yemyeşil ve sakin bir yerdir burası. Filmin bir sonraki sah-



nesinde yaşlı kadın evinin penceresinden körfeze bakarken, romantik bir müzik çalınır. Bu şekilde kadının bu mekân için beslediği hisleri fark ederiz. Filmin ortalarına doğru dört kişilik genç grubun teker teker öldürülmesi esnasında yine tam-tam motifi kullanılır. Hatta ilk genç kızın öldürülmesi gösterildikten sonra müzik tekrar ikinci temaya geçer ve bu arada kamera körfezin güzellikleriyle ilgilenmeye başlar. Bu şekilde katiller, müzik sayesinde bu balta girmez ormanın vahşileri olarak temsil edilmektedirler. Bunun dışında ikinci bir temanın kullanılması, filmde kazananın daima körfez olduğunu anlatmak içindir. Bu özellikle filmin sonunda daha belirgindir. Sanki film, müzik sayesinde körfezdeki ekolojik dengeyi anlatmaya çalışıyordur. İnsanlar birbirlerini yok etmeye çalışsa da asıl kazanan doğadır.

Giallo filmlerinde olayın büyük kent yerine taşrada geçmesi, caz müziğini de bir şekilde dışta tutmaktadır. Müzikleri Riz Ortolani'ye ait bir Lucio Fulci filmi olan *Non Sevizia Un Paperino* (Ördek Yavrusuna Eziyet Etmeyin,

Bir giallo-gore-softporno karışımı olan Giallo a Venezia'nın müziğinde crime jazz esintisi bulmak mümkündür.



Mio caro Assassino
 con SALVO RANDONE · WILLIAM BERGER · PATTY SHEPARD
 DANA GHIA · TONY VALLI · LEE MARILU TOLO
 con TONINO VALERII
 Distribuito dalla TELEDIFFUSIONE S.p.A.

1972; *Don't Torture A Duckling*) İtalya'nın güneyindeki bir köyde geçer. Filmin başındaki İtalyanca halk şarkısı, ortamı seyircinin kulağına yerleştirmeye çalışırken, bunun ardından başlayan gerilimli müzikle de bu köyde bir şeylerin ters gittiği belirtilir. Çocukların toplu olarak yürüdüğü sahnede kullanılan ve aslında filmin ana teması olan romantik tarzdaki müzik, sanki bir açıdan ölüm teması gibidir. Bu çocuklar film boyunca sırayla öldürülürler. Büyücülükle uğraşan Florunda Bolkan'ın köylülerce mezarlıkta öldürüldüğü sahnede de, araba radyosundan bu tema şarkı halinde çalınır. Bolkan'ın kanlı bir şekilde öldürülüşünün gösterildiği görüntülerle şarkının romantizminin zıtlığı, bu sahneye ilginç bir hava katmaktadır. Ayrıca katilin "bir kazaya kurban gittiği"

sahnede de yine enstrümanlı hali kullanılmaktadır.

Morricone ... Argento Filmleri... Son Giallor

Bu istisnai durumlardan sonra, artık tekrar geleneksel *giallo* türüne (ya da cinsellikte aşırı uçlara sapmamış *giallor*) dönebiliriz.

Hiç şüphesiz, İtalyan film müziği deyince, akla gelen ilk isim Ennio Morricone'dir. Ne var ki, Morricone *giallo* filmlerine müzik yazmaya ancak 70'li yıllarda başlayabilmiştir. Aslında buna şaşmamak gerek çünkü kendisi o sıralar spagetti-western müzikleriyle uğraşmaktaydı. Morricone'nin yazdığı ve orkestra yönetmenliğini Bruno Nicolai'nin üstlendiği film skorları, bestecinin ayrı bir dönemi olarak kabul edilebilir. Morricone'nin ilk eserlerinden 70'li yılların ortalarına kadar uzanan bu dönemi avant-garde dönem olarak anmak mümkündür. Morricone nasıl spagetti-western müziklerinde, kırbaç sesi, çığlık, haykırış gibi alışılmadık yöntemlere başvurmuşsa, bu alışkanlığını diğer türlerde de denemeye kalkmıştır. Özellikle modern müzik onun çıkış noktasıydı. Zaten Morricone aynı zamanda "uova Consonanza adlı bir modern müzik topluluğunda trompetçi olarak bulunmaktaydı. Bu topluluktaki çalışmalarından elde ettiği birikimlerden hemen her filmde yararlanmaya çalışıyordu. Nicolai'nin Morricone'nin müzikleri üzerinde bir etkisi olup olmadığı, hâlâ tartışılan bir konudur; ancak bestecinin kendisinin yapıp kendisinin yönettiği dönemlerdeki müziğinin daha farklı bir tarzda olması gerçekten düşündürücüdür — yine de sonuçta ne olursa olsun, Morricone'nin en verimli yılları bu avant-garde dönemi içinde olmuştur.

Giallo filmlerinde Morricone'nin iki yöntemi çok kullandığını görürüz. Birincisi serbest caz formunu atonal müzik ve modern müzik teknikleriyle zenginleştirilmesi; ikincisi ise gerilim sahnelerinde kadın sesini (ki bu ses çoğunlukla Edda dell'Orso'ya aittir) kimi zaman erotik kimi zaman da isterik izlenimler verecek şekilde kullanmasıdır. Özellikle *Macchie Solari*'de (Güneş Lekeleri, 1974; *Autopsy*) bu

İtalyan film müziği deyince akla ilk gelen isim olan Morricone, giallo filmlerine müzik yazmaya 70'li yıllarda başlayabilmiştir.

teknik aşırı derecede kullanılmıştır. Daha önce *L'Etrusco Uccide Ancora* (Etrüsklü Tekrar Öldürüyor, 1971; *Etruscan Kills Again*) adlı başarılı bir *giallo* filmiyle ünlenen Armando Crispino'nun bu ikinci *giallo* denemesinde, morgda çalışan genç bir kızın (Mimsy Farmer) çevresinde işlenen cinayetler anlatılır.

La Tarantola dal Ventro Nero (Tarantulanın Siyah Göbeği, 1971 ; *Black Belly of the Tarantula*) filminin müziklerinde de aynı üslubu, ama bu sefer daha yumuşatılmış olarak, bulmak mümkündür. Bir zamanların *Mondo Cane* belgeseli ile ünlenen Paolo Cavara'nun yönettiği bu ünlü *giallo* filmi, göbeği deşilmiş bir kadın cesedinin bulunmasıyla başlar. Filmin ilerlemesi ile birlikte kurbanların sayısı artar. Öldürülme yöntemleri yine aynıdır.

Lucio Fulci'nin en iyi *giallo*larından biri olan *Una Lucertola con la Pelle di Donna* (Kadın Derisindeki Kertenkele, 1970; *A Lizard in a Woman Skin*) filminde Morricone, gerçek-üstü rüya sahnelerini tarif etmek amacıyla atonal müziğe başvururken, bir yandan da İngiliz aristokrasisi ile Hippi gençliği arasındaki uçurumu verme çabasından ötürü müziğine *psychedelic* rock tarzını da eklemiştir.

En iyi *giallo* filmlerinden biri olarak kabul edilen Tonino Vallerii'nin *Mio Caro Assassino* (Sevgili Katilim, 1972; *My Dear Assassin*) filmi, yine Morricone'nin müzik bestelediği filmlerendir. Komiser Luca Peretti (George Hilton) bir cinayet soruşturması esnasında, soruşturduğu cinayetin geçmişteki başka bir cinayet olayı ile ilişkili olduğunu fark eder. Bu olayda bir kız çocuğu kaçırılıp ailesinden fidye istenmiş, para alındıktan sonra da kız öldürülmüştür. Yapılan soruşturmalardan bir şey çıkmayınca, dosya kapanmış ve unutulmuştur. Bu yeni cinayet ile birlikte komiser katilin kim olduğunu bulmak üzere soruşturmayı tekrar başlatır. Morricone müzik açısından filme ilginç bir yaklaşımda bulunmuştur. Gerilim ve cinayet sahnelerindeki atonal doğaçlamalı müzikler dışında, ana tema olarak çocuk şarkısı izlenimi veren bir tema kullanmıştır. Bir kız çocuğu tarafından söylenen bu şarkı, uzaktan ve biraz da

çınlamalı olarak gelmektedir. Hüzünlü yapıdaki bu şarkıya arka planda yapılan atonal denemelerle aynı zamanda bir gizem havası da katılmıştır. Bu şarkı, küçük kızdan bahsedildiği ya da onunla ilgili ipuçlarının ortaya çıkartıldığı sahnelerde çalınmaktadır. Bu şekilde sanki kızın ruhu, katilinin bulunması için ortalıkta dolaşmaktadır. Kızın ölü olduğu bilirse de, varlığı film içinde sürekli olarak vurgulanmaktadır. Katilin kim olduğunun anlaşılmasından sonra, bitiş müziği olarak yine bu müzik çalınır; ancak bu sefer arka plandaki sesler yoktur. Gizemli hava ortadan kalkmış, kızın ruhu sükunete kavuşmuştur.

Dario Argento'nun hayvan üçlemesi olarak anılan *L'Uccello dalle Piume di Cristallo* (Kristal Tüylü Kuş, 1969; *The Bird with the Crystal Plumage*), *Il Gatto a Nove Code* (Dokuz Kuyruklu Kedi, 1970; *Cat O' Nine Tails*) ve *Quattro Mosche di Velluto Grigio* (Gri Kadife Üzerinde Dört Sinek, 1971; *Four Flies on Gray Velvet*) filmlerinin Morricone'ye ait müziklerinde ana tema olarak işlev gören motifin sıra dışı kullanımlarıyla karşılaşırız. Sözcüleri, *Gatto'da* kör adam (Karl Malden) ile yeğeni arasındaki aile sevgisini temsil eden müzik, filmin kahramanı gazeteci (James Franciscus) ile Catherine Spaak'ın sevişme sahnesinde de kullanılır. *Mosche'de* ise yavaş çekimlerle katilin sonunun gösterildiği görüntüler, filmin romantik temasıyla verilmektedir. Aslına bakılırsa bu tema film boyunca iki kez çalınmaktadır. İlk çalınışı esnasında katilin kendisi de görüntüdedir — yani, bu tema bir anlamda katilin kendi temasıdır.

Hayvan üçlemesi içinde en iyisi olarak kabul edilen *Uccello'da* ana tema, bir ninni ya da çocuk şarkısı teması izlenimi verecek şekildedir: filmin hem başlangıç ile bitiş yazılarının müziği olarak hem de bir cinayeti anlatan tablo ve bu tablonun çiziliş öyküsünün anlatıldığı kısımlarda yer alır.

Mosche, Argento'nun bir sonraki filmi *Profondo Rosso'ya* (Koyu Kırmızı, 1975; *Deep Red*) bir çeşit köprü vazifesi görmüştür. *Mosche'deki* baş karakter bir rock müzisyeni iken, *Profondo'daki* karakterse bir caz müzisyenidir. *Mosche'nin* jeneriğindeki rock tarzı müzik, sanki Argento'nun artık caz tarzından

Mio Caro Assassino'da ana tema olarak çocuk şarkısı izlenimi veren bir tema kullanılmıştır. Bu şekilde sanki kızın ruhu katilin bulunması için ortalıkta dolaşmaktadır.

kaçmak istediğini haber vermektedir. Gerçekten de *Profondo*'da Argento, Gaslini'nin caz müziklerini yetersiz bulmuş ve ek olarak Goblin adlı rock topluluğunun müziklerinden de yararlanmış. *Profondo Rosso*'da Gaslini, hızlı ritimli ve piyano destekli cazımsı müziğiyle her cinayet sahnesinde gerilimi seyirci üzerinde oluşturmaya çalışırken, ritmi çok hızlı olmayan ama doğaçlaması daha serbest caz müziğiyle de David Hemmings'in film boyunca cesetleri bulduğu sahneleri süslemektedir. Goblin'in müziği ise filmin gizem ve araştırma yönlerini desteklemektedir (8).

Rosso'daki bu müzik tarzının değişimi, aslında *giallo* filmlerinin modasının bitmek üzere olduğunu da haber vermektedir. Aynı şekilde Andrea Bianchi'nin *Nude per L'Assassino* için Berto Pisano'nun hazırladığı müziklerde de bu kendisini hissettirmektedir. Müziklerde bir doğaçlama havası vardır ama cazdan ziyade pop tarzı hakimdir. Zaten başta söylendiği gibi, korku filmleri ve sapık katil filmleri modası *giallo* modasını sona erdirmiştir. Buna karşın Dario Argento'nun kendisine özgü fantastik unsurlarla döşediği filmleri, *giallo* filmlerinin geleneği doğrultusundadır. Ne var ki, *Tenebre*'de Goblin'in, *Opera*'da Claudio Simonetti'nin, *Trauma*'da Pino Donaggio'nun ve *Stendal Syndrome*'de Ennio Morricone'nin müziklerini klasik *giallo* müzikleri içinde ele almak zordur.

Aynı şekilde Lamberto Bava'nın yönettiği *La Casa con la Scala nel Buio*'da (Karanlıktaki Merdivenli Ev, 1983; *A Blade in the Dark*), Guido ile Maurizio de Angelis kardeşlere ait olan müzikler korku filmi müziği anlayışında yapılmıştır. Film, bir korku filmine müzik yazmak üzere iş alan genç bir müzisyenin, yeni bir ev kiralamasının üstünden çok geçmeden teker teker komşularının öldürülmesine dairdir. Lamberto Bava'nın bir başka *giallo* filmi *Le Foto di Gioia* (Gioia'nın Fotoğrafları, 1987; *Delirium*; T. vid. adı: Sabrina) için Simon Boswell'in hazırladığı müzikler de yine aynı yönetime ait olan *Demoni* adlı korku filminin müziklerine yakındır. Hatta filmdeki bazı kısımlar *Demoni 2*'de de yer almaktadır. Serena Grandi'nin başrolü

oynadığı bu filmde, bir erkek mecmuasının fotomodelleri sırayla öldürülür. Bu filmin en ilginç tarafı, fotomodellerin katilin gözüyle gösterildiği iki sahnedir. Bu iki sahnede güzel fotomodellerin kafaları böcek kafalarını andırmaktadır. Böylece katilin onlardan tiksindiğini iyi bir şekilde anlamış oluruz. Simon Boswell, İngiliz asıllı bir bestecidir ancak 1985'te İtalya'ya yerleşmiş ve çoğunluğu Dario Argento prodüksiyonu olan yirmi küsur filme hem müzik yapmış hem de bunların müzik danışmanlığını üstlenmiştir. 90'lı yıllardan itibaren adı İngiliz ve Amerikan yapımı filmlerde de görülmektedir.

Yazımızı bir *giallo* haberi ile bitirelim: Dario Argento'nun bu sıralar yeni bir *giallo* filmine başlayacağı söyleniyor. Başrolünü kızı Asia Argento'nun oynayacağı filmin müziklerini de Goblin grubu yapacaktı.

NOTLAR

(1) *Thriller* kelimesinin Türkçe tam bir karşılığı yoktur. Kimi zaman gerilim olarak çevrilmiştir ama bu yazıda (tam anlamını veremese de) macera-gerilim olarak kullanılması uygun bulunmuştur.

(2) Yine de *giallo* filmleri, İtalyan korku filmlerinden daha şanslı sayılırlar; çünkü özellikle Amerika'da, çoğu İtalyan korku filminin müzikleri çıkartılıp başka bestecilere yeniden besteletilmiştir.

(3) Aynı şekilde 60'lı yıllarda bongo davulları, elektro gitar ve çeşitli ekzotik çalgılar da kolayca ayırt edilebilen seslerinden ötürü, dizi film müziklerinin orkestralarının daimi üyeleri haline gelmişlerdir. Teknolojinin ilerleyişi ve stereo yayınlara doğru eğilimin bir sonucu olarak 80'lerden itibaren televizyon hoparlörleri daha büyük boyutlarda imal edilmeye başlandı. Dolayısıyla müzikte aranılan ses niteliği pes seslere doğru genişlemiş ve artık caz tınısı modası geçmişte kalmıştır.

(4) Alex North'un *A Streetcar Named Desire* filmine yazdığı müzik skoru, ilk caz tarzı film müziği kabul edilir.

(5) Caz ile sinemanın bu ortaklaşa çalışması bununla kalmamış, bunun dışında "*spy sound*" adı verilen bir tarz daha oluşmuştur. Adından da anlaşılacağı gibi, bu müzikler casusluk filmlerinde kullanılıyordu.

(6) *Spy sound* da aynı muameleye uğramıştır.

(7) Amerikan sineması da 70'li yıllarda *crime jazz* tarzını terk etmiş de olsa, cazdan (ya da doğaçlamalı müziklerden) vaz geçmemiş, pop-caz, funky müzik gibi tarzları da kullanmaya çalışmıştır. Lalo Schifrin'in *Dirty Harry* serisi için yazdığı müzikler buna iyi bir örnektir.

(8) Goblin hakkında bilgi için bkz: Sadi Konuralp, 'Müziğin Çalması Bitince Bıçağını Çek: Goblin', *Geceyarısı Sineması*, no. 2 (Sonbahar 1998), sf. 26-31.

Argento'nun bu sıralar müziklerini Goblin grubunun yapacağı yeni bir *giallo* filmine başlayacağı söyleniyor.

kendinden menkul bir İtalyan istismarcı Joe D'Amato

Savaş Arslan

Bildiğimiz kadarıyla 100 filmin yönetmeni, 84 filmin görüntü yönetmeni, 27 filmin yazarı, 10 filmin yapımcısı, 7 filmin oyuncusu, 3 filmin kameramanı, 4 filmin editörü ve topu topu "1" filmin yardımcı yönetmeni! Tevellüd, 15 Aralık 1936; vefat (Roma'da kalp krizinden), 23 Ocak 1999. İşte Joe D'Amato ya da gerçek adıyla Aristide Massaccesi veya takma adlarıyla: Sarah Asproon, Stephen Benson, Steve Benson, John Bird, Alexandre Borski, James Burke, Lee Castle, O.J. Clarke, Hugo Clevers, Dario Donati, Raf Donato, Drago Floyd, Richard Haller, David Hills, Kevin Mancuso, A. Massaccesi, Aristide Massaccesi, J. Methus, Peter Newton, Tom Salima, Tom Salina, John Shadow, Federico Slonisco, Frédéric Slonisco, Federico Slonisko, Federiko Slonisko, Frederic Slonisko, Frederiko Slonisko, Chana Lee Sun, Robert Vip, Michael Wotruba!

Siyah *Emanuelle* serisi ya da *11 Gün 11 Gece* dediğimizde belleğimizde ışığını yakan bir yönetmen. Ama yalnızca seks filmleri mi, *hardcore* seks filmleri, *giallolar*, *westernler*, korku filmleri, fantastik filmler, bilimkurgular, tarihi filmler, vs. — kısaca sinemadaki türlerin her türüsü. *Uçan Doktorlar* filmini John Bird ya da *Troller* filmini Drago Floyd adıyla yöneten, bir filmin devamı olarak çektiği ikinci ya da üçüncü filmlerde birinci filmdeki takma ismi kullanmayı unutmayan İtalyan sinemasının üvey evladı. Evet, sıradışı bir adam — İtalyan tapon sinemasının en sıkı istismarcısı. *Emmanuelle*, *Conan*, *Mad Max* ve *Caligula* gibi film karakterlerinin yaşamlarını sürdürmesine yardımcı olmaktan çekinmeyen iyi yürekli bir insan. Türkiye'de farklı

adlarla da olsa bir çok filmi gösterilen, eminim ki hepimizin bir şekilde bir yerlerde karşısına çıkan bir filmi olup da adı bir türlü bir kenara yazılmayan — zaten adını yazmaya kalkarsanız da bir *giallo* çevirtir adını takip etmek size — ve bugünlerde bir çok yerde satılan videokasetlere ve hatta VCD'lere ya da yalnızca bir tek biletle size bir kaç film seyrettiren iyi yürekli sinemacıların sinemalarında oynayan filmlere baktığımızda karşımıza apansız çıkıveren meslekten bir filmci. Yaptığı işe "ucuz" diyenlere inat bizim en derinden duygularımızı istismar etmekten çekinmeyen *Temel İçgüdü*'den hemen sonra *İptidai İçgüdü* (*Primal Instinct*) diye bir film çeken kendinden menkul bir adam. Bütün bunların ötesinde bizlere tarih bilinci aşılarken — yani eğitirken — zevk de vermeyi düşünecek kadar ince ruhlu bir filmci.

Dergimizin ikinci sayısında yayımlanan söyleşide de söz ettiği gibi film işine fotoğrafçı olarak giren D'Amato 1975'te *Giubbe Rosse* (Kırmızı Çeket) adlı filmini bitirdikten sonra, Francis Ford Coppola ve Martin Scorsese'nin popüler olmaya başladığı bir dönemde dikkat çekmek için İtalyan-Amerikan karışımı bir isim bulma derdine düşer ve şöyle anlatır hikayeyi: "Uygun bir isim ararken elime fotoğrafçı bir takvim geçti. Sayfanın yan tarafında çok ufak harflerle çekenin adı yazıyordu: Giovanni D'Amato. Joe D'Amato'nun doğumu böyle işte. Bu arada, Michael Wotruba ismini Doğu Asyalı bir yönetmenden esinlenerek uydurduğumu da belirtiyim." İlk filmlerinde kullandığı Wotruba adını, çektiği o meşum filmler nedeniyle kendisine asıl para kazandıran meslek olan

Yaptığı işe "ucuz" diyenlere inat bizim en derinden duygularımızı istismar etmekten çekinmeyen *Temel İçgüdü*'den hemen sonra *İptidai İçgüdü* diye bir film çeken kendinden menkul bir adam.



"Film çekerken çok para kaybettim. Ama bu işi yapmaktan da mutluluk duyuyorum. Bana göre, yaptığınız şeyi severseniz dünyadaki en iyi yoldasınızdır."

kameramanlıktan olmamak için kullandığını söyler D'Amato. Ayrıca kullandığı Amerikan isimlerini yalnızca ABD piyasası için değil, İtalya'da da filmlerini satmak amacıyla kullandığını söyler çünkü İtalya'da da Amerikalılara daha çok güvenilmektedir.

Tapon filmler çektiği için utanmak şöyle dursun, yaptığı filmlerle basitçe bir filmci olduğu için gurur duyan bir adam. Sonra da politik ya da psikolojik filmlerle uğraşmayarak kendisini yalnızca bir zanaatkar olarak tanımlayan bir garip filmci. 1997'de çektiği Hamlet 'te ufak bir rolde görünmesinin yanında terminolojiye önemli bir katkı yapmayı ihmal etmeyen bir sinemacı: "Becermek ya da becermemek!" Çin yemeklerini çok severdi. Üç köpeği vardı — kendi deyimiyle dişi olanı inanılmaz akıllı bir piç ve erkek olan diğer ikisi ise su katılmadık gerizekalıydı. En sevdiği film Indiana Jones serisinin ilk filmiydi — bu fantastik filminden gerçekten haz-

zededen D'Amato, *Scarface*'i ise çok duygusal buluyordu! Bu dünyadan göçmeden önce burada kalanlara yol-ladığı son mesajda ise şöyle konuşuyordu: "Ne yaparsanız yapın, onu sevmelisiniz. Paradan söz ediyorum, para yapmaktan, fakat gerçekten böyle bir işin içine çok girdiğimden olsa gerek film çekerken çok para kaybettim. Ama bu işi yapmaktan da mutluluk duyuyorum. Bana göre, yaptığınız şeyi severseniz dünyadaki en iyi yoldasınızdır." Evet, *Porno Holocaust*'ta (Porno Soykırımı) kadınları tecavüz ettikten sonra öldüren radyoaktif penisli bir zombiyi ekranlara taşıyan D'Amato bunlardan söz eden.

Bu yazının sonraki bölümleri D'amato'nun dört filmine ayrılmıştır: *Tarzan: Jane'nin Utancı* (1994), *Cleopatra* (19??), *Marco Polo: Sahara*, *Bakire Prenses* (1995) ve ülkemizde de sinemalarda geçen yıl oynayan son filmlerinden *Tath Tath* (*La Iena*). Evet, şimdiye kadar bahsettiklerimden de anlaşılabilceği gibi D'Amato'nun kurcalamadığı hikaye yok gibidir. Biz önce Tarzan ile başlayalım. Filmin 56 dakika tutan ve açılışında jeneriği olmayan Güneş filminden çıkmış kopyasının — tabii, neden 56 dakika tuttuğunu siz tahmin edin! — kapağına göre başrollerinde büyük bir şeyiyle ünlü İtalyan oyuncu Rocco Siffredi ve hayat arkadaşı Rosa Caracciolo (ayrıca bir çocukları var), Nikita Gross, Attila Schultzer, Swetta Silvestru, Cintya Raffaell, Barbara Dobson ve Zotan Kabay Tao vardır. Hikaye Tarzan'ın Jane'i "yerlilerin" elinden kurtarmasıyla açılır. Tarzan'ın mekanına vardıklarında Jane bir fotoğraf bulur. Tarzan'ın yıllar önce ormanda kaybolmuş aristokrat bir İngiliz kaşifin oğlu olduğu anlaşılır. Fakat Jane'in neden bahsettiğini idrak edemeyen maymun adam — Tarzan kendisine böyle diyor — kızdan elindeki fotoğrafı bırakmasını ister.

Jane Tarzan'a aşk yapmanın yanında, ayna ve tarağın da ne işe yaradığını gösterir — bunların adı medeniyettir ama Tarzan ormanda kendi başına zaten sinekkaydı traşla dolaşmayı her nasılsa öğrenmiştir. Olaya giren Jane hemen Tarzan'a bir sakal traş çeker — Jane yola çıkmadan önce ormanda bir maymun adamla karşılaşacağını bildiğinden olsa gerek hazırlıklı gelmiştir.

Medeniyetin huzuruna çıkmaya hazır ve nazır hale getirilen Tarzan'ı terkesine alan Jane bir sandalla onu kasabaya götürür. Jane'in çevresine tanıtılır Tarzan ve hak ettiği muamele yapılır kendisine: "20 yıl ormanda yaşamış bir vahşiye saygı duyulmaz." Tabii, bu arada Jane'in Tarzan'a aşık olduğundan da şüphelenmeye başlarlar. Jane ise ne kadar itiraz etse de, o maymun adamdan hoşlanmaktadır ve ev ahalisinden George ise bu işten kılanmaktadır.

Tarzan'a odası gösterilir. Tek başına kalan Tarzan odasındaki zili çaldığında hizmetçi gelir: "Aşk oyunlarında bana yardım eder misin acaba?" Hizmetçi ise görev aşkı içinde yanıtlar Tarzan'ı: "Tabii ki Bay John." Sevişirler. Bu arada yemek vakti gelmiştir ve yemek masasının etrafında ev ahalisi toplanmış ve Tarzan'a da boş bir yer ayrılmıştır. Bir sürelik bekleyişten sonra önce hizmetçi sonra Tarzan gelir. Hemen sorgulama başlar tabii! George: "Uygarlık hakkında ne düşünüyorsun John?" "Çok duvar, bir çok kapalı kapı var ama yeterince özgürlük yok; hoşuma gitmedi." Yemek geldiğinde Tarzan (tam da bir vahşi gibi!) yemeğe elleriyle saldırır. Masada George dışında herkes ona uyar. Uygarlık timsali çatal bıçak bırakılmış, ellere dönüş yaşanmıştır. Hizmetçi servis yaparken hatayla George'a çarpar. Uygar George tam "kölesine" bu hatası sebebiyle vuracakken Tarzan ona sert bir bakış atar.

Bunun üzerine George, Jane'e Tarzan'ın kötü bir insan olduğunu söyler. Jane ise Tarzan'ın yalnızca hizmetçiyi kıskandığı için böyle yaptığını söyler. Evet, maymun adam bütün duyguları en vahşi haliyle tecrübe ettiğinden kıskanmaktadır. Özgürlüğün ne demek olduğunu bilen Tarzan bu diyalog üstüne "kıskanmanın" ne demek olduğunu sorar ve sonra Jane'e dönerek onun George ile mutlu olup olmadığını sorar. Jane: "Bilmiyorum. Ne hissettiğimi bilmiyorum." Yemekten kalktıklarında Tarzan sorar: "Jane maymun adamla yatacak mı?" Jane yanıtız bırakır Tarzan'ı. Tarzan kalkıp gider ve masadaki herkes yeniden çatal bıçak kullanmaya başlar.

Yemekten sonra Susan George'a asılır ve fakat George, arkadaşının karısı olması nedeniyle ondan geri durur. Masadaki diğer iki genç kadın vahşinin

tadına bakmak üzere Tarzan'ın odasına giderler. Jane olayı görür ve Tarzan'la ormanda geçirdiği mutlu günler aklına gelir. Evet, Jane hata etmiştir. Medeniyet kendilerine yaptığını şimdi de Tarzan'a yapmakta ve onu kanı bozuk bir İngiliz aristokratına ya da Sir John'a çevirmeye başlamaktadır! Jane: "Maymun adam Jane'den başkasına ait değildi ormanda." Tarzan: "Jane de öyleydi ama burada başka birisine ait." Jane o geceyi birlikte geçirmek üzere maymun adamı odasına çağırır. Gece. "Maymun adam yarın gidiyor." Ertesi gün yola çıkmadan önce Tarzan ormanda Jane'le geçirdiği güzel günleri ve Jane'in arkadaşlarının kendilerini bulmalarını anımsar. Jane: "ormana geri dön maymun adam — seni sevdiğimi ancak böyle söyleyebilirim. Maymun adam ormana döner ve son.

İkinci "konulu" filmimiz Kleopatra'nın hikayesini anlatıyor. Fanatik Görüntü Sistemleri'den çıkan "Anthony ve Cleopatra" adlı filmin başrollerinde Olivia del Rio, Hakan Serbes, Francesco Malcom, Nicoletta, Kristina, Puala White, Marzia Visconti var ve filmi Donna Aubert yazmış. Tabii, bu isimlerin ne kadarının gerçek olduğunu düşünmeden kadim Mısır'daki medeniyetin günlerine giderek Romalı Sezar'ın Kleopatra'yı ziyaret etmesine bakalım biz. Yalnız kaldıklarında Kleopatra hayatının tehlikede olduğunu söyleyerek Sezar'dan kuzenini kettirmesini ister. Sezar bunun namümkün olduğunu fakat Kleopatra'ya kol kanat gereceğini söyler. Kleopatra Nil nehrinin serin sularında hazza gark olurken Sezar da seyr-ü sefasını sürer.

Roma. Octavio Brütüs asabidir: "Mısır'da sefasını sürerken Roma'da neler oluyor onun umrunda bile değil." Sezar'ın Roma'daki vekili Mark Antonio da humma-yi zevke yakalanmış gibi bahtiyardır. Sezar ise Kleopatra'ya masaj yapan kölesi Ndula'yı gönderip Kleopatra'yla aşka başladığında kuzenin onları seyrettiğinden habersizdir. Roma'da Çiçero Mark Antonio'yu Senato'ya davet eder ve Roma'nın temayülünü nakleder: "Sezar o Mısırlı fahişeyken Roma'yı unuttu." Tabii, Kleopatra Sezar'la düşüp kalkmasına rağmen kendi tebaasının Roma mezaliminden çektikleri de aklına gelir: "Lanet olası Romalılar, halkıma çek-

"Aşk oyunlarında bana yardım eder misin acaba?" Hizmetçi ise görev aşkı içinde yanıtlar Tarzan'ı: "Tabii ki Bay John."



CLEOPATRA

"KRALIN SEVGİLİSİ"

**"Nefret ediyorum
senden Romalı
domuz. Kılıcının
ucundan halkımın
kanı damlarken
aşkıma nasıl
istersin?"**

tirdiğiniz eziyeti nasıl untabilirim. (Takiben başka bir filmde alınmış görüntülerle Roma mezalimini ve Iskenderiye'nin yağmalanmasını görürüz.) Nefret ediyorum senden Romalı domuz. Kılıcının ucundan halkımın kanı damlarken aşkıma nasıl istersin?"

Evet, aşk nefrete ve nefret aşka dahildir. Kleopatra Sezar'ı öldürmeye çalışır. Sezar: "Neden yaptın?" Kleopatra: "Halkımı Roma'nın esiri yaptın?" Sezar: "Seni seviyorum." Kleopatra: "Senden nefret ediyorum. Dokunma bana." Sonra Sezar ve Kleopatra sevişirler... Kuzen seyrederek ve bunu takiben Sezar'ın sara nöbeti tutar. Sezar sağlığına kavuştuğunda Kleopatra'dan kendisiyle birlikte Roma'ya gelmesini ister. Roma. Kleopatra güzelliği banyoları ve Roma seyr-ü sefalariyle işgal halindeyken, Sezar da ondan "ecesi" olmasını ister. takiben, Sezar senato civarında yürürlerken Octavio'ya devlet işleriyle ilgili tavsiyelerde bulunmaktadır: "Hain danışmanlardan ka-

çın." Tam bu sırada, Sezar iki kişi tarafından bıçaklanır. Octavio ise Sezar'ın katlini zevk içinde seyretmektedir.

Mark Antonio, Kleopatra'nın yanına gelir. "Sezar'ın en iyi arkadaşı ve generalisiniz değil mi?" "En sadık hizmetkarıyım." "alçakgönüllülüğü-nüzle her türlü gücü elde edebilirsiniz." "Güç güzel bir kadına benzer, doğru zamanda ele geçirilmelidir." "Zeki, sadık ve filozof. Arkadaşlarını iyi seçiyor. Seninle şöyle daha uzun konuşabilmek isterdim" "Olmaz, sen Sezar'ın kadınısın." Kuzen Octavio'ya Kleopatra'nın artık Mısır'a döneceğini söyler. Kleopatra yeise gark olmuştur ve Sezar'la geçirdiği güzel günleri hayal eder. Kleopatra Mısır'a dönerken Octavio da Mısır'ı idare etmek üzere Mark Antonio'yu görevlendirir. Kleopatra Mısır'da kuzen ile aşk eyler. Bu arada Mark Antonio Mısır'a teşrif etmiştir. Kleopatra'nın adamları orduyu hazır edelim mi, diye sorarlar. "Ordumuz Roma lejyonu karşısında duramaz.

Allahtan benim daha güçlü silahlarım var." diyen Kleopatra Mark Antonio'yu aşk tuzağına düşürür. Özetlersek, D'Amato bu filmde Roma İmparatorluğu'nun tarihine ışık tutmasının yanında Kleopatra'nın iç çelişkilerini de kanımızca gayet iyi tasvir etmiştir.

Üçüncü filmimiz gerçekten çok eğlenceli bir film. Benim seyrettiğim D'Amato filmleri arasında en çok güldüğüm film diyebilirim. Filmde Rocco Siffredi Marco Polo'yu ve Tabatha Cash ise Sahara'yı oynuyor. Filmi Joe D'Amato ve Loca Damiano birlikte yönetmişler. Film Çin hükümdarının sarayında açılır: "Keyfine bak İtalyan, benim krallığım senin krallığıdır." İtalyan ise tam keyfine bakmak üzereyken, hükümdar ona hassas bir görev verir: "En küçük kızım Sahara'ya refaket et; onu Tatar imparatoru Kubilay Han'a götür ve onunla evlendireceğim. Kubilay Han'a onun saflığını garanti edeceksin." Tabii bunun üzerine Marco Polo hükümdarın yıllar önce harap bir kentte bulup evlatlık aldığı Sahara'yı görmek ister: "Evet, majesteleri gerçekten el değmemiş."

Bir kervan düzlür ve yola çıkılır. Bir çadırda, Marco Polo ile Sahara birlikte: "Babana verdiğim sözün ve Büyük Han'ın canı cehenneme." der Marco Polo ve sevişmeye başlarlar. Fakat o da ne? Sahara'nın orasında Çin yazısıyla nakşedilmiş bir geçici dövme vardır: "Bu çiçeği kim kopartmak isterse, safiyetin garantörü bile olsa, kellesi uçurulacaktır — Tatar imparatoru Kubilay Han'ın emriyle." Marco Polo hemen Sahara'dan yüzüstü dönmesini ister. Ama Sahara'nın poposunda da bir yazı vardır: "Baban çok tedbirli adammış." Büyük bir hayal kırıklığı yaşamaya başlar Marco Polo ve kendisini oyalamak için başka kadınlarla birlikte olur. Sahara ise olanları çadırın dışından seyretmektedir.

Tam 300 gün süren bir yolculuktan sonra Kubilay Han'ın sarayı yanında kamp kurarlar ve düğün gecesi gelir çatar. Çadırda Sahara Marco Polo'ya bakire olmadığını söyler: "Muhafız alayının yüzbaşısı, yirmi asker, mutfak görevlileri, hizmetkarlar, seyisler ve rehber. Herkes benimle yattı." diyen Sahara en sonunda yalanıyla Marco Polo'yu baştan çıkarır. (Aman dikkat! Burada biraz muhabbet ağırlaştırıyor.)

"Girmek o kadar zor ki, seni nasıl bu kadar insan becermiş?" "Hayır, İtalyan ben sana yalan söyledim." "Pişman değilim ama." Tabii, Sahara'nın bir şekilde Kubilay Han'a yutturulması durumu hasıl olduğunda İtalyan'ın bilimsel çalışmaları öne çıkar: Bir miktar kaya tuzu, yulaf ezmesi, sumak ve erguvan güvercin yumurtasına enjekte edilir ve Sahara bunu mahsus mahale yerleştirir.

Ertesi gün Han'ın Sahara'ya "sahip" olamadığını öğreniriz. Bunun üzerine Marco Polo bir iksir daha hazırlar: "15 damla alkol, beyaz yasemin yağı, bir tutam baharat ve biraz haşhaş özü. Herhalde bu taşı bile eritir. Bilimin zaferi işte!" Kubilay Han sonunda Sahara'nın kendisinin olduğunu duyurur ve İtalyan'ı ödüllendirmek ister. Marco Polo Katay'ı görmek ister. Katay'da fahişelere "sing sang" denmektedir çünkü onlar konuklarını şarkı söyleyerek eğlendirmekle de görevliydi. Randevu evinde Marco Polo bir kadın seçecektir ama seçtiği kadının da onu beğenmesi gereklidir. Fakat bu kadar da olmaz demeyin lütfen: Marco Polo'nun seçtiği kadın dilsiz çıkar!

Ertesi gün Katay'da araştırmalarını sürdüren "beyaz" İtalyan "yerli halkın" garip bir geleneği olduğunu öğrenir. Bir kadın nişanlıyken kocası ölürse bile onunla evlenmek zorundadır ve kocasının maketiyle yatmalıdır. Tabii bu kadının acı çektiğini gören beyaz adam bu kadın için de Batı bilimine has özel bir iksir hazırlamaktan geri durmayarak kadının kocasının maketi yerine geçer. Bu bir süre böyle devam eder fakat Marco Polo'nun kanı kurumak üzeredir. Yeis içindeki İtalyan'ın imdadına Kubilay Han'ın onu saraya çağırması yetişir — zaten Sahara da İtalyan'ı özlemiştir.

Hasta olan Kubilay Han kendisine yapılan bir ilacı içtiğinde iyilemekte fakat ilacın tadından da nefret etmektedir. "Benim beyne ihtiyacım var İtalyan. Sen simya bilimini iyi biliyorsun. Bana bir ilaç yap, yoksa kellen gider." "bu iğrenç otları zevkle içilebilir hale getireceğim." Marco Polo imparatorluğun en güzel bakirelerini ve ejder denilen bir pitonu saraya getirir. Kızlar bu yılandan korkar. Bu sırada tepeden yeşil bir tozun kızların vücutlarına döküldüğünü görürüz. Kubilay Han kızların vücutlarını yalamak suretiyle

Randevu evinde Marco Polo bir kadın seçecektir ama seçtiği kadının da onu beğenmesi gereklidir. Fakat bu kadar da olmaz demeyin lütfen: Marco Polo'nun seçtiği kadın dilsiz çıkar!



Marco Polo

ilacı almaya başlarken Marco Polo da Sahara'nın yanında peydahlanır.

Kubilay Han Marco Polo'ya bir atasözü söyler: "Bir salkım ya vücudunu ya da hayatını alır ama bir kadın her ikisini de alır." Mimar kocasının beceriksizliği yüzünden sarayda bağlı olarak tutulan bir kadını becerirken yakalanır İtalyan ve hemen patlatır: "Bu Venedik geleneğidir. Mahkumu aşağılamak gerekir." Aslında mimar tuğlalar yetmediği için binayı bitirememekte, Marco Polo ise tuğla karşılığında kadınla birlikte olmaktadır. Kubilay Han Marco Polo'yu destekleyerek kadınla yatar ve kadını iki tuğla ile ödüllendirir. Sonra muhafızlar sıraya dizilerek kadını tuğla karşılığında aşağılayıp dururlar. Bu arada mimarın ördüğü duvar da git gide yükselmektedir.

Duvar tamamlanır. Bir de bakarız ki, aslında Kubilay Han mimara Çin Seddini yaptırmıştır ve mimarı kansını ona geri vererek ödüllendirir. Bu arada Sahara'nın tutkusundan ötürü bir deri bir kemik haline gelmeye başlayan Marco Polo Kubilay Han'dan izin alarak Venedik'e geri dönmek istediğini bildirir. Yola çıkarken Sahara'ya geri döneceğine dair söz verir. Marco Polo gittikten sonra Kubilay Han konuşur: "O çok büyük bir insandı; gözü toktu — ona vereceğim hediyeyi almadan gitti."

Evet var olan mitlerin arka planına dair bazı yorumlar getiren bu üç filmin yanında başka bazı D'Amato filmleri de olduğunü biliyoruz. Fakat bu yazıda son olarak bahsedilecek olan film

D'Amato'nun da son filmlerinden birisi: *Tatlı Tatlı (La Iena)*. Fanatik Görüntü Sistemlerinden çıkan filmin başrollerini Jason Saucher, Lisa Comshav ve Anna Mari Petrova'nın paylaştığı film bir Amerikan filmi andırması itibariyle de ilginç. Ancak bu filmde de aslolarak bizi çeken unsur anlatının derinliklerindeki karmaşa ya da müthiş bir dolap çevirmece! Film Max ve karısı Iena'nın aile hayatındaki sorunları anlatarak başlar: Max iş gezileri hep hafta sonuna rastgelen bir kocadır. Iena, Max'ı yeni bir iş gezisine uğurladıktan sonra arkadaşı Linda'yı arar. Linda ona hayatın zevklerini tattırmayı amaçlamaktadır ama Iena kocasına bağlılığından vazgeçmez.

Hizmetçi Martha evi temizlerken o da televizyonun karşısına kurulmuş üstadın *Antrophagus Beast* filmi izlemektedir. Bu sırada Roy adlı bir genç eve girer ve Martha'yı mıhlar. Sonra Iena'nın elleri ve ağzını bantlayarak one tecavüz eder, Roy Iena'nın kızkardeşi Francesca'yı kaçırmıştır ve karşılığında fidye istemektedir. Bu arada Max uzakta bir yerlerde sevgilisi Angela ile buluşur ve Francesca'da çaktırmadan kumruların fotoğraflarını çeker. Roy sürekli olarak Iena'yla birlikte olmayı istemekte ve fakat kadının kocasına bağlılığını bir türlü yıkamamaktadır — ta ki fotoğrafları Iena'ya gösterene kadar. Iena depresyon halinde takılmakta ve eve de hapsolmuş durumdadır. Bütün bunların üstüne bir de uyku ilacını yere döker ve ilaçsız kalır. Bunun üzerine Roy Iena'ya ihtiyacı olan "ilacı" verir.

Ertesi gün bir bakarız ki, Roy duvardaki hafif dışavurumcu tablodaki kadının dudaklarını öpmek için bir tabureye çıkmış ve tabloya yapışmıştır. Suretlere de aşık olmayı bilen Roy ile Iena o gün Iena'nın eve davet ettiği arkadaşları ile parti ortamında mutlu bir portre çizerler. Roy Iena'nın kuzeni olarak tanışırılır insanlara. Roy evin bir köşesinde partiye gelen kadınlardan birisi ile birlikte olurken Iena bir erkek arkadaşının arabası ile bir şeyler almak üzere evden çıkar. Gittiği dükkanda telefonla kocasını arar ama Max'ın telefonu cevap vermez. Bunun üzerine polisi arar ama sonradan Roy'u ihbar etmekten vazgeçer — zaten daha önce de bir kez fırsatını yakaladığı halde

Roy duvardaki hafif dışavurumcu tablodaki kadının dudaklarını öpmek için bir tabureye çıkmış ve tabloya yapışmıştır.

Roy'u vurmamıştır.

Roy ile Iena mutlu mutlu takılmaktayken bir sabah eve güvenlik görevlisi gelir ve evin dış kapısının açık kalmış olduğunu söyler. Iena kapı hakkında bir yalan uydurur ama kapıdan Francesca girmiştir aslında. Evin arka tarafında Roy Francesca'yı öldürür. Bu sırada Iena güvenlik görevlisinden kurtulur. Bunu takiben Linda gelir ama Iena onu da postalara. Daha sonra Iena bankaya giderek Roy'un istediği parayı çeker ve eve döner. Roy paraları aldıktan sonra her ne kadar hoşlanmış olsa da Iena'yı öldürür ve filmin açılış jeneriğinde de görüldüğümüz dağ başında bir mekanda Angela ile buluşur! Paraların geldiğini gören Angela Roy'u öldürür ve arabasına atlayarak uzaklara doğru yola çıkar.

Joe D'Amato'nun daha anlatılacak çok filmi var aslında fakat ne bunlar için yerimiz yetecek gibi ne de bunların bazılarına ulaşmak o kadar kolay. Fakat yukarıda sözünü ettiğim filmlerden de gördüğünüz gibi, D'Amato'nun çektiği bir çok film, seks filmi kalıplarına uygun bir şekilde erkekler için cidden sorunlu ama "ideal" bir dünyayı betimlediği söylenebilir. Bu dünya kadınlar üzerindeki egemenliğin sonuna kadar zorlandığı bir masal ülkesini andırır çoğu zaman. Fakat bütün bunların yanında D'Amato'nun kanımca ortaya koyduğu bazı cidden önemli noktalar da var. Bunların başında, sinema geleneği içinde yer alarak bazı filmsel mitoslarla oynaması geliyor. Evet, Tarzan ve Jane ilişkisinin bir de öbür yüzü var diyerek kendince başka bir dünyayı anlatıyor.

Cinsellik tarihi olaylar ya da sinemasal anlatılar açısından kolayca kaçarak bir çok şeye uygulanabilecek gibi bir kalıp olarak gelebilir kimilerine ama D'Amato'nun yaptığı bence biraz daha farklı bir şey. O erkek seyirciyi güldürürken zevkten dört köşe etmek ve tam da istedikleri arzu nesnesini sunarken de onları eğlendirmek istiyor — bunu başarıyor da! Tabii, bütün bunları yaparken kendisi de eğlenmeyi ihmal etmiyor! Seks filmlerinden bahsederken derinlere inip bu filmlere dair hastalıklı bir erkek egemen söylemden söz eden eleştiriler yapmak gayetle mümkün fakat bizim işimizin bu olmadığı da bir hayli açık.

D'Amato'nun çektiği filmlerin çok ayrıksı bir anlatı kurgusu olduğundan bahsederek ona ciddi sinema edebiyatı alanında bir yer açmaya çalışmak da mümkün. Fakat bütün bunların ötesinde D'Amato filmleri izlerken eğlendiğimizden bahsetmek de mümkün. Sanırım bu yazı biraz bu yüzden ve biraz da İtalyan popüler sinemasından bahsederken D'Amato'nun adını anmamanın büyük bir ayıp olacağını ayırt etmemizden çıktı.

Bu yazıyı bağlamadan önce D'Amato'nun Laura Gemser'den (Siyah Emanuelle ya da gerçek adıyla Moria Chen) nasıl bahsettiğine bir bakalım: "Laura'dan bahsetmek benim için büyük zevktir. Ailemden birisi gibi gördüğüm mükemmel ve tatlı bir insan olan Laura'yı uzun yıllardır tanırım. Siyah Emanuelle serisini çekerken birlikte dünyayı gezdik. Heyecan ve sürprizlerle dolu çok güzel anlar yaşadık. Filmler halen süren krizden etkilenmemişti ve ne kadar ucuz olurlarsa olsun, biz onları profesyonel ve uyumlu bir şekilde yapıyorduk. Laura sahne ışıklarından hiç hazzetmedi ve o sıralar tanınmaya başladıysa da, kendi halinde bir hayat sürmeyi tercih etti. Çok utangaçtır. Sette birlikte geçirdiğimiz o günlere baktığımda ilk olarak neşeli ve uyumlu bir grup olduğumuzu anımsıyorum. Laura'nun benim bir filmimden hemen sonra evlendiği Gabriele Tinti ile birlikte çok iyi bir ekiptik. Gabriele dürüst ve iyi insandı fakat ne yazık ki bir oyuncu olarak hak ettiği ünü kazanamadı. Her ne kadar aralarındaki yaş farkı sebebiyle bazıları Gabriele'nin Laura'nın gölgesinde kaldığını söyleseler de, aslında çok güçlü ve yoğun bir duyguyu paylaşıyorlardı. Laura'nın başından başarıya koşmasını Gabriele'nin desteği sağlamıştı. Gabriele bizi terk ettiğinde, hepimiz Laura'ya daha yakındık ve Laura oyunculuğu bıraktıktan sonra bir süre benim filmlerimde kostüm tasarımcısı olarak çalıştı. Fakat filmler hiç bir zaman onun hayattaki hayali olmamıştı ve yavaş yavaş kendi iyiliği için bu işten uzaklaştı. Sanırım Laura benim gibi bir çok insanın hala kalbinde yaşıyordur." Evet, sanırım Joe D'Amato da bir çok insanın kalbinde yaşamayı sürdürecektir.

D'Amato erkek seyirciyi güldürürken zevkten dört köşe etmek ve tam da istedikleri arzu nesnesini sunarken de onları eğlendirmek istiyor - bunu başarıyor da! Tabii, bütün bunları yaparken kendisi de eğlenmeyi ihmal etmiyor!

70'lerin İtalyan seks-komedi filmlerini hatırlamak: **Lando, Gloria, Edwige** ve diğerleri...



Emrah Özen

Herhangi bir popüler kültür ürününün izleyicisi ya da takipçisi olan bir kişi, sevdiği, tutkunu olduğu nesne ile ilgili düşüncelerini başkalarıyla paylaşmak istediğinde, işi oldukça zordur. Yazının konusu olan nesne ile kişi arasındaki öznel ilişki, ister istemez tabiatıyla o kişinin konuyu aktarış ya da bakış biçimini etkileyecektir ... Bu anlamda, sağlıklı ve eleştirel bir değerlendirmeden çok da bahsedilemez. Fakat belki de şu yapılabilir: Ele alınan nesneye bakışta kişinin kendi öznel deneyimleriyle birlikte bu konu hakkındaki diğer bilgiler de işin içine katılarak bir değerlendirmeye gidilebilir. Kanımca, böyle bir yöntem, bakılan nesnenin değerlendirilmesinde dışarıdan; yani bu deneyimi yaşamadan ele alan soğuk bir gözün incelemesinin yaratacağı sorunları olduğu kadar, içeriden bakışın getirebileceği fanatizmi ve aşırı olumlamacılığı da engelleyebilecektir. Konumuz olan *İtalyan z serisi filmlerinin* - ya da bizde daha çok bilinen haliyle söylersek *İtalyan seks-komedi filmlerinin* - anlatılmaya çalışıldığı bu yazıda da, yukarıda özetlenen yaklaşım uygulanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla yazıda, nesnel bir takım bilgilerle birlikte bir zamanlar bu filmlerin bir izleyicisi olmak ve anlatılan dönemin havasını tenefüs etmekten gelen öznel gözlemlere ve yaşantılara da dayanmaya çalışılmıştır.

Konumuz İtalyan seks komedileri yani cinselliğin tabu sayıldığı bir ülkede seks kelimesinin akla getirdiği ilk çağrışımların olumsuz olarak nitelendiği bir dönemin filmleri... Yerli ortağı olan Kazım Kartallı, Dilber Aylı seks filmleri ile birlikte suçların en

güzel ve cezaların en büyüğüne çarpıtılan ithal seks filmlerinden birisi...

70'li Yıllarda Dünya ve Türkiye Sinemasındaki Değişen Cinsellik Anlayışına Kısa Bir Bakış

70ler tüm dünya sinemasında iki alanda uygulanan sansürün kaldırılmasında önemli ölçüde azaltıldığı ve görece rahatlamamanın ve bağımsızlaşmanın yaşandığı yıllar olmuştur. Bunlardan biri cinsellik, diğeri ise politikadır. Özellikle 60lı yıllarda, çeşitli ülke sinemalarındaki cinselliğin sunumu üzerindeki değişiklikler, 70'lerle birlikte iyice ayyuka çıkıyor; cinsellik ve onun çağrıştırdığı farklı kavramlar üzerinden değişik filmler için değişik kategorileştirmeler yapılmıyordu. Burada şunu belirtmekte yarar var: Genel olarak içinde şöyle ya da böyle cinselliği barındıran kültürel ürünlerin değerlendirilmesinde hakim bir söylem olan erotizm ile pornografi arasındaki ayrımın, bu tip filmlerin değerlendirilmesinde de başat bir rolde olduğunu görüyoruz. Bu ikiliği kısaca özetlemek gerekirse; bir filmde cinsel eylem, esteteze edilerek ve eleştirel bir amaçla kullanılırsa erotik film; ancak daha doğrudan ve yalın bir şekilde giriliyorsa pornografik film sayılmaktadır. Porno filmler de kendi içinde, cinsel eylemin gerçekliğine göre ayrı ayrı adlandırılmaktadır. Eğer filmlerdeki cinsel eylemler gerçekten gösteriliyorsa bunlar *hardcore* olmakta, yok eğer eylem yapılıyor gibi oynanmakta ise buna *softcore* denmektedir. Tabii, günümüzde bu ayrımın ve onları bu tip tür sınıflamasına sokmanın ne derece doğru olduğu da ayrı bir yazının konusudur (1). Fakat şurası da bir

70li yıllar tüm dünya sinemasında sansürün kaldırılmasında da önemli ölçüde azaltıldığı ve görece bir rahatlamamanın yaşandığı yıllar olmuştur.

gerçektir ki; bütün bu filmler, Martyn Auty'nin de belirttiği gibi, tek bir amaca hizmet etmişlerdir: Kamuoyunun cinselliğe olan tutumunu liberalleştirmek (2)...

70'ler geldiğinde bu amaç büyük ölçüde başarılmıştı. Sinemanın başındaki en önemli yasal engel olan sansür aşılmış, cinsellikle ilgili tabular kırılmıştı. Sinemada cinsellik sadece popüler filmlerde kalmamış, aynı zamanda, Bertolucci, Ferreri, Pasolini, Makavejev gibi yönetmenlerle Avrupa sanat sinemasına da girmişti. Özellikle Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango'su* (1974) sinemada cinselliğin kullanımı anlamında yoğun tartışmalara sebep olan önemli bir film oldu.

70'ler tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye'de de sinema alanında bir çok bakımlardan değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde 12 Mart darbesinin ardından siyasallaşmasına ivme veren topluma paralel olarak sinemamızda da bir taraftan özellikle Yılmaz Güney adın öne çıktığı tçerikli filmlerin sayısı artarken, öte yandan da popüler filmlerin her türü denemeye başlamıştı. Şüphesiz, popüler filmler Yeşilçam'da her zaman yapılagelmiş olmakla birlikte, Amerikan ve Avrupa kaynaklı çeşitli film türlerinin Yeşilçam uyarlamaları ile zenginleşen ve de ilginçleşen 70lerin popüler filmlerinde cinsellik de yoğun olarak kullanılıyordu. Bu tip filmlerin olmazsa olmazlarından biri haline gelen seks ögesi, bir süre sonra yapılacak filmlerin ana sebebinin oluşturuncağı.

Elbette, dünya sinemasındaki değişimin etkisi ile sansürde de bir yumuşama görülmüş ve gerek çekilen gerekse de yurt dışından getirilen filmler için sansür engeli hafiflemişti. 72 yılından itibaren hem yerli yapımlarda hem de dışarıdan ithal edilen filmlerin tamamında halkı sinemaya çeken temel unsur seks olmaya başlamıştı. Bunu gören film ithal şirketleri, kendileri için maliyeti daha ucuz olan bu tür filmleri ithal etmeye yöneldiler. Ashında, 70lerin başında film ithalinde en çok rağbet, eleştirmenlerimizin verdiği adla söylersek "vurdulu kırdılı Hong Kong Karate" filmlerine gösterilmekteydi. Özellikle başrollerinde Bruce Lee'nin oynadığı filmler ya da Wang Yulu "Tek Kollu Adam" serilerinin başı



LA SETTIMANA BIANCA

BOMBOLO - GIACOMO FURIA - PAOLO GIUSTI - GRAZIELLA POLESINANTI

RENZO OZZANO - CARMEN RUSSO - GIULIO MALINZA - IMMY L. FERRELLI

REGIA DI VINCENZO CROCETTI

PRODOTTO DA MARIANO LAURENTI

çektığı bu filmler, gişelerde büyük paralar bırakıyordu. Fakat 1973 yılından itibaren seks filmlerinin ithalinde bir artış görülmektedir. Nitekim 1974-1975 sezonunu değerlendiren yazısında Tuncan Okan durumu şöyle özetliyor: "Sezonun en göze çarpan gerçeklerinden biri seksin sinemada karatenin yerini alışı oldu. Sezon başında durum 1-1 berabere idi ama, haftalar ilerledikçe seks filmleri daha çok hasılat yapmaya başladı. Yeni yılın girişiyile birlikte sinemada seks adeta egemenliğini ilan etti" (3).

Tabii, burada biraz film piyasasının da içinde bulunduğu durumdan bahsetmek gerekecektir. 70li yıllarda ithal filmciliğin karşısında önemli sorunlar bulunmaktaydı. Bu sorunların en başında seyircinin filmlerden çekilmesi gelmektedir. Buna bir sebep olarak oldukça popüler hale gelen televizyonun etkisinden bahsedilse de, aslında olay ekonomik sebeplere de dayanmaktadır. Bir kere, ithal edilen "kaliteli" filmlerin maliyetinin pahalı olması sonucu, Türkiye'deki gösteriminin bu maliyeti karşılamaktan aciz kalmasının

Türkiye'de 1973 yılından itibaren seks filmlerinin ithalinde bir artış görülmektedir.

**Film ithalatçıları
maliyeti 5-10 bin
dolara gelen
konulu bir filme
para vereceklerine
1500 dolara kadar
düşen seks
filmlerine
yönelmişlerdir.**

getirdiği bir sorun bulunmaktadır; yani ithalçilerimiz iyi filmi dışarıdan yüksek bir fiyatla alıyor ama Türkiye'de bilet tarifelerindeki düşüklük sebebi ile gelir elde edemiyorlardı. Öyle ki, 1976 yılında bir filmi izleme ücreti Türk lirası olarak Almanyada 42, Fransada 49, İtalyada 49, İngilterede 70 ve Amerikada 75 lira iken bu miktar Türkiyede 7,5 Türk lirasına varmaktaydı. Bilet fiyatlarındaki bu düşüklüğe rağmen halk yaşanan ekonomik bunalım yüzünden sinemaya gidemez olmuştu. Öte yandan oynatılan filmlerden Belediyenin %70 oranında bir vergi aldığı göz önüne alınırsa ki bu oran diğer ülkelerde ortalama %12 ile %15 arasındadır, sorunun diğer bir kaynağı ortaya çıkmaktadır (4). Bir başka önemli konu ise, Amerikan filmlerinin "ambargo" idi. Bu durumu sinema işletmecilerinden biri şu şekilde özetliyor: "1972'den sonra Amerika Türkiye'ye ambargo koydu. Çünkü bizim sansür her filmden birer kopyayı saklamak istedi - arşiv için. Amerikalılar ise filmleri 5 sene sonra imha edilmesi koşulu ile veriyorlardı. Bunun üzerine Amerika film göndermeme kararı aldı"(5).

Bütün bu sayılan sebepler yüzünden, film ithalatçıları kendi deyimleri ile maliyeti 5-10 bin dolara gelen "kadrolu" bir filme para vereceklerine, 1500 dolara kadar düşen seks filmlerine yönelmişlerdir. Önce İtalyan ve Fransız daha sonra da Alman seks filmleri perdelerimizi, eleştirmenlerimizin deyimiyle, "işgal etmişler ve başımızı bir seks filmleri furyası sarmıştır"(6). O dönemde ithal edilen ve sinemalarda gösterilen bu tip filmlere yeniden dönüp baktığımızda bu filmleri kabaca şu şekilde kategorilendirebileceğimizi düşünüyorum.

Özellikle bir zamanların eski moda fotoğrafçısı Fransız Just Jaeckin'in 1974 yılında çektiği ve tüm dünyada olay film haline gelen *Emmanuel* serisi ve *O'nun Hikayesi* ile başlayan erotik soslu filmler... Bu filmler görece daha yüksek bütçeye ve profesyonel bir kadroya sahip olup oldukça estetize edilmiş bir üslup ve iç gıcıklayıcı bir müziğe dayanıyorlardı (Pierre Bachelet imzalı *Emmanuel* filminin müziği, türün klasiklerinden sayılmaktadır). Benzer şekilde, İngiliz fotoğrafçı David

Hamilton'ın çektiği filmlerde de aynı biçime rastlanılmaktaydı (*Bilitis* (1977), *Laura*). Bu filmlerin üne kavuşturduğu Silyvia Kristel, 1970'lerin seks sembollerinden biri sayılmaktaydı.

Bir diğer yaygın film türü, Bavyera menşeli Alman seks filmleri idi -ki bunların değişik türleri bulunmaktadır. Ülkemizde ilk gösterilen Alman filmleri, daha çok bilimsel görünümlü bir takım sahnelerle desteklenmiş seks konusunda öğretici olduğu savıyla sinemalara gelen filmler idi (*Kürtaj*, *Günümüzde Fuhuş*). Bunun dışında, bir diğer ilginç Alman film serisi, her birisi değişik bölümlerden oluşan ve bölüm aralarında halktan insanlarla yapılan bir takım röportajların kullanıldığı, *report serisi* olarak adlandırılan filmlerdir: *Schullmädchen Report* (Liseli Kızlar Raporu, 1970), *Kranken Schwestern Report* (Hemşireler Raporu, 1972), *Housefrauen Report* (Evhanımları Raporu, 1971). Bu iki türün dışında, Almanların kendilerine has espri anlayışlarına dayanan Bavyera ya da Ostfrieslandlılarla dalga geçen seks komedileri bulunmaktadır.

Ülkemizde gösterilen seks filmlerinin üçüncü ayağını ise, ağırlıklı olarak İtalyan seks komedi filmleri oluşturmaktaydı. İtalyan seks komedileri ile perdede tanışmamış olanlar için ilk ve tek bilgi bu konularda temel başvuru kaynağı olan Ağâh Özgüç'ün yazdıklarında görülmektedir: "Oksal Pekmezoğlu sıradan İtalyan güldürülerinin popüler oyuncusu Lando Buzzanca'nın *Erkek Dediğin* (*Il Merle Maschio*, 1971) serisinden esinlenerek başrolünde Buzzanca'ya çok benzeyen tiyatro oyuncusu Sermet Serdengeçti'nin yer aldığı *Beş Tavuk Bir Horoz* filmi ile seks filmleri dönemini başlatmıştır" (7). İşte çeşitli tarihlerde çıkmış film eleştirilerini saymazsak, İtalyan seks komedi filmleri hakkında bilinenler bu kadardır. Bunun dışında, bu filmler de diğerleri gibi bayağı, sıradan cıvıklıklar olarak tanımlanmışlar, çoğu zaman haklarında konuşulmaya değer bir şey bulunamamıştır. Bunu o dönem bu filmler için yapılan eleştirilerden görebilmekteyiz (8).

Oysa ülkemizdeki bir kuşağın bir kesiminin aslında çok da iyi bildiği bu filmlere daha yakından bakıldığında ilginç sonuçlar ortaya çıkabilmektedir.

Bu filmlerin kökleri İtalyan *comedia dell arte*'ndan Boccaccio'nun hikayelerine, yeni gerçekçilik sonrasında büyük atılım yapan "İtalyan usulü komedi"den İtalyan yetişkin çizgi romanlarına (*adult comic strip*) kadar uzanmaktadır.

İtalyan Seks Komedileri:

Pete Tombs ve Cathal Tohill'in de belirttiği gibi ilk baştan itibaren seks, şiddet ögesi ile birlikte İtalyan filmlerinin ayrılmaz birer parçası olmuştur (9). Ama konumuz olan İtalyan seks-komedilerini incelerken özellikle üzerinde durmamız gereken filmler Yeni Gerçekçiliğin hız kaybetmeye başladığı 60'larda tırmanışa geçen İtalyan usulü komedilerdir. 50li yıllarda Luigi Comencini, Pietro Germi, Dino Risi, Steno gibi isimlerle kendini göstermeye başlayan İtalyan komedi filmleri 60'larda tam anlamıyla altın çağını yaşamıştır. Bu filmler yeni gerçekçiliğin eleştireliliğini, kökleri İtalyan halk kültüründe bulunan taşlamaya dayalı grotesk bir mizah anlayışı ile birleştiren filmlerdir. Bu filmlerde daha çok bir grup orta ya da aşağı sınıftan insanın başından geçenler komik bir şekilde anlatılır. Filmlerin parasızlık, yaşlılık, hastalık ve ölüm gibi dramatik temalara sahip olmasına rağmen, onları ele alış biçimlerindeki nüktedan ya da komik tutumun bu filmlerin en belirleyici özelliklerinden birisi olduğunu söyleyebiliriz. İtalyan komedilerinde - özellikle oyunculuk anlamında- *commedia dell arte*'deki gibi mimiklerle ve vücudu kullanarak rol yapılması da bir diğer ilginç özelliğidir. Aynı şekilde, tiplerde de *commedia dell arte*'nin etkileri kendini gösterir: İtalyan halk edebiyatının ve kültürünün değişmez tipler olan rahip, öğretmen, polis, hakim, burjuva ve aristokrat kalıntısı soylular, bu filmlerde kendilerine yer bulmuşlardır. İtalyan komedilerinde kendini her zaman gösteren bir diğer tiplere ise ucube ya da tuhaf (*monstri*) olarak adlandırabileceğimiz tiplerdir. Bu rolleri oynayan aktörler genelde kullandıkları dış bir araç yardımı ile kendilerine tuhaf komik bir tip yaratırlar. Yüzlerinde ya da vucutlarında yarattıkları bu bir çeşit fiziksel deformasyon ile rol aldıkları filmlerin grotesk bir yapıya bürünmesinde pay sahibi olurlar. Bu gibi filmler daha



Buzzanca, *Il Merle Maschio*'da

karikatürize ve grotesk bir biçim almıştır. Bu filmlerin en ünlüsü Dino Risinin 1963'de çektiği *I Monstri*'dir. Bunun yanı sıra, Ferreri'nin 1964 yapımı *La Donna Scimmia* (Sakallı Kadın), Mario Monicelli'nin *L'Armata Brancaleone* ve Pasquale Festa Campanile'nin filmlerinde bu özellikler kendini gösterir. Bu saydığımız özellikler, bilhassa *İtalyan z serisi* filmlerini anlamada bize yardımcı olacağı için önemlidir. İtalyan komedi filmlerinde bulunan iki özellik her zaman var olagelmiştir: Cinsellik ve politika. Özellikle cinselliğin toplumda yerleşik değer yargılarını eleştirmede başvurulan önemli yollardan birisi olması bu filmlerde kendilerini gösterir. İtalyan komedilerindeki kadın-erkek arasındaki ilişkinin yanı sıra, cinsellik - tabii daha örtük bir şekilde... Bu durumda yönetmenler cinselliğin sunumunda kadınlardan yararlanma yoluna gitmişlerdir. Ele alınan diğer konular gibi cinsellik de karikatürize ve grotesk bir şekilde işlenir bu filmlerde. Bu filmlerin kadın başrol oyuncularını olan Sophia Loren, Claudia Cardinale ve Gina Lollobrigida gibi filmlerde ön plana çıkan cinsellikleri ile dünyaca ünlü birer yıldız haline gelmişlerdir.

İtalyan seks komedilerinin kökenleri *comedia dell arte*'den Bocaçyo'nun hikayelerine kadar uzanmaktadır.



La LICEALE nella CLASSE dei RIPETENTI

La Seria Z...Serinin En Sonundakiler

70lerin başında İtalyan sineması ülkedeki ekonomik bunalımın etkisi ile gerilemeye başlamıştı. Bu dönemde bir yandan İtalyan sinemacıları değişik ülkelerle ortak yapımlara girerek film maliyetlerini azaltmaya çalışırken, öte yandan daha değişik türden filmler üretmeye başlamışlardı. Diğer türlerle birlikte İtalyan komedileri de, girilen ekonomik krizin etkisi ile yavaş yavaş azalmaya başlamıştı. İşte böyle bir ortamda maliyeti ucuza gelecek filmler yapılmaya başlandı. Bu filmler hem içeride hem de dışarda kolaylıkla satılabilecek türden filmler olmalıydı. *La serie Z* filmleri denilen bu filmler, kendileri ile birlikte kimi daha önceden film sektörüne girmiş kimi de bu filmlerle işe başlamış bir grup sinemacıyı ortaya çıkardı. Bu filmler kendilerinden önceki komedi filmlerinden etkilendiler. Zaten filmleri üretenlere bakarsak aralarında daha önceden komedi filmleri çekmiş ya da bu filmlerde oynamış isimler bulunduğunu görebiliriz. Nitekim İtalyan seks komedilerinin önde gelen yönetmenlerinden biri olan Pasquale Festa Campanile (*Il Merle Maschio*, 1971), İtalyan komedi

filmlerinin tanınan isimlerindendi. Gene benzer şekilde, bu filmlerin erkek oyuncularını Lando Buzzanca, Renzo Montagnini, Alvaro Vitali, Lino Banfi gibi oyuncular da tiyatro kökenli idi ve hepsi de daha önce İtalyan komedi filmlerinde oynamış olan oyuncular. Burada şunu belirtmekte yarar var: İtalyan sinema sektöründeki yönetmenlerin neredeyse hemen hepsi hemen her türden film yapmıştır; örneğin bugün daha çok kültürlü korku filmlerinin yönetmenleri olarak tanınan Mario Bava (*Quante volte, Quella notte*, 1972; *4 Times That Night*), Lucio Fulci (*Homo Eroticus*, 1971; *Eroticist*). Ayrıca, *40 Gradi all'Ombra Lenzuolo* (*4 Sıcak Yatak*, 1976; *Seks with a Smile-2*) ile uluslararası bir hasılat başarısı sağlayan Sergio Martino'nun, seks komedilerinden başka, *western*, *giallo*, bilimkurgu vb. türlerinde değişik filmleri vardır. Bu sayılan isimlerin dışında daha çok z serisi filmleri ile bilinen yönetmenler ise, Marino Girolami, Nando Cicero, Mariano Laurenti ve yaptığı filmlere Michele Massimo Tarantini ismi ile imza atan Michael Lemmick'dir.

1974'den sonra ülkemizde de gösterilmeye başlanan bu filmlerin kuşkusuz en önemli ve hafızalardan silinmeyen yönü kadın oyuncularındır. Şüphe yok ki, bu anlamda iki isim hemen hafızalarımızın bir yerlerinden dışarı fırlarlar: Edwige Fenech ve Gloira Guida. Esmer, balık eti formundaki Akdenizli, fattan, işveli, baştan çıkarıcı özgür kadın rollerinin değişmez oyuncusu Edwige Fenech ile sarışın, yazıf, klasik anlamda Batılı masum kolej kızının perdedeki hali olan 1974 İtalya Güzeli Gloira Guida. Sarışın bombaya karşılık esmer bomba; Marilyn Monroe'ya karşılık Jane Russell ya da Feri Cansel'e karşılık Ceyda Karahan... Sonuç itibarıyla, bu iki oyuncunun oynadığı seri filmler, her zaman en fazla rağbet bulan filmler olurdu. Eski bir fotomodel olan Edwige Fenech, değişik türde filmler de oynamasına rağmen, daha çok İtalyan z serilerindeki rolleri ile tanınmaktadır. Fenech, oynadığı kadın doktor (*La Dottoressa* (Kadın Doktor), öğretmen (*La Professoressa*), polis (*La Poliziotta*) ya da kadın asker (*La Soldatessa*) serileri ile, Guida ise liseli bir genç kıza canlandırdığı (*La Liceale*) serisi filmleri ile

Cinselliğin toplumda yerleşik değer yargılarını eleştirmede başvurulan önemli yollardan biri olması bu filmlerde kendini gösterir.

tanındılar bizde de. Tabii, bizde o günlerde getirilen her filmin özgün ismi, ne olursa olsun işletmecilerimiz başına ya da sonuna seks kelimesini eklediklerinden, ülkemizde bu seriden kaç film oynadığını tespit edebilmek oldukça zor bir iştir (11). Yukarıda sayılan seri filmler dışında da çekilen komedi filmlerinin bir kısmında da diğer Avrupa ülkeleri ile ortak prodüksiyonlara girdikleri görülmektedir. Bunun sonucu olarak bu filmlerde yabancı oyunculara oynamışlardır. Zaten *Tiber kıyısındaki Hollywood* diye bilinen Cinecitta, özellikle 1960'dan sonra erkek ya da kadın, değişik yabancı oyuncuları kullanmıştır. 60'larda İsveçli Anita Ekberg (*La Dolce Vita* [1960], *Boccaccio 70* [1962]) ve İngiliz Barbara Steele (*La Maschera del Demonio* [1960]) ile başlayan bu eğilim, 70'lerde değişik ülkelerin oyuncularını ile devam etmiş, İtalyan seks komedilerinin bir kısmında da bu formül uygulanmıştır. Bunlar arasında daha sonra Laura Gemserli *Emanuelle* serisinde de oynayan Alman Karin Schubert, İsveçlilerin o yıllardaki seks ilahesi Ursula Andress (*4 Sıcak Yatak*), diğer bir Alman Senta Berger (*We Have Only One Mother*, 1974), aslen Çekoslovak olan Barbara Bouchet (*4 Sıcak Yatak*) bulunmaktadır. Benzer şekilde, İtalyan oyuncular da Alman ya da Fransız filmlerinde yer almışlardır.

Bu filmlerdeki en belirgin özellik (tabii seks öğesinin dışında) güldürü anlayışları idi. Özellikle yardımcı rollerdeki oyuncuların ortaya koyduğu İtalyan komedilerindeki mizahın daha kaba hali ve groteskleşmiş biçimi, bu filmlerin en önemli silahları idi. Daha önce belirttiğimiz gibi, İtalyan güldürülerindeki ucube tiplmesi burada da kendini gösteriyordu. Özellikle komik suratının yanına kattığı grotesk oyunculukla canlandırdığı -öğretmen, asker, doktor, polis Edwige Fenech'in ya da liseli genç kız Gloira Guida'nın- etrafında dolanıp onu ayartmaya çalışan ama bir türlü başarılı olamayıp her şeyiyüzüne gözüne bulaştırıp budala rollerinin değişmez adamı olan Alvaro Vitali, bu filmlerdeki oyuncular arasında en tanınmışıdır (12). Vitali'nin yanısıra bu filmlerin olmazsa olmazlarından olan orta yaşlı çapkın kont, okul müdürü ya da komutan rollerini

başarıyla canlandıran Renzo Montagnini, daha çok beden eğitimi hocası, papaz ya da askeri çavuş tiplmelerinde izlediğimiz Lino Banfi ile bu filmlerin yakışıklısı Gianfranco De Angelo, kadronun diğer elemanlarıdır. Zaten benim izlediğim Z serisi filmlerden hatırladığım kadarı ile, kadroda bu sayılan erkek oyuncuların yanında ya Edwige Fenech ya da Gloira Guida olurdu çoklukla. Bu iki kadın oyuncunun olmadığı filmlerde ise, Femi Benussi, Nadia Cassini, Lilli Carati, Carmen Vialli ve Anna Mari Rizzoli gibi isimler yer almaktadır. Bu filmlerin olay örgüleri, tiplmeler ve mizah anlayışları standarttır. Genelde orduya, okula (kolej ya da lise) ya da karakola yeni bir kişi gelir (kadın başrol oyuncusu) ve bulunduğu yerdeki tüm erkeklerin aklını başından alır. Hepsini ondan elde etmek ister fakat bunu tabii ki en yakışıklı olanı başaracak, diğerlerinin düştüğü durumlar bizi eğlendirmeye yarayacaktır. Görüldüğü gibi İtalyan usulü kalabalık ya da grup komedileri anlayışı bu filmlerde de geçerlidir.

Bu filmlerle ilgili söylenebilecek bir diğer husus ise, filmlerin afişleri ile ilgilidir. Genelde Z serisi filmlerini tanımlamada en güzel ipuçlarını bu afişlerde bulabilirsiniz. Bu afişler çizgi roman

Bu filmlerin kuşkusuz hafızalardan en silinmeyen yönü kadın oyuncular, özellikle balık eti formundaki Edwige Fenech ve 1974 İtalya Güzeli Gloria Guida.





**QUEL GRAN PEZZO
DELLA UBALDA
TUTTA NUDA e TUTTA CALDA**
PIPPÒ FRANCO · KARIN SCHUBERT
LAVIATO ALURO HINO FASOZZA & NINO SCAL
GABRIELLA GIORGELI MARANO LAURICINI

**Edwige Fenech ve
Gloria Guida:
sarışın bombaya
karşı esmer
bomba...**

ve grafikte en ileri ülkelerden birisi olan İtalya'nın bu filmlerde sergilediği mizah anlayışlarına uygun espride karikatürlerden oluşur. Genelde başroldeki oyuncuların komik bir şekilde resmedildiği bu afişler, filmlerin konuları hakkında da bilgi verir. (Örneğin Doktorlu seriden bir filmse, elinde iğne ile Alvaro'ya iğne yapmaya hazırlanan bir lise öğrencisi Gloira'yı kapı arkasından dikizleyen Alvaro, Renzo ve Lino gibi).

Ama bu filmlere tekrar baktığımda şu iki özelliğin onları Alman ya da Fransız örneklerinden ayırdığını düşünüyorum: Bunlardan birincisi, bize de çok yabancı olmayan Akdenizli bir sıcaklığı içinde barındıran mizah anlayışı. Belki biraz kaba ya da cıvık ama içten ve "bize yakın" insanların maceralarının anlatıldığı filmlerdi bunlar... Öte yandan, benim için şimdi farkına vardığım bir diğer özellikleri ise, filmlerdeki kadın imgeleri idi: Değişen dünya ile birlikte daha önceki İtalyan usulü komedilerdeki erkeğe tabi kadın tiplmesi gitmiş, yerine özgür kadın tiplmesi gelmiştir. Bu filmlerdeki

kadınlar kendi başlarına yaşayan, cainin istediği ile sevişen özgür kadınlardır. Bu anlamda, bu kadınların yerleşik ahlak kurallarını sarsan bir cinsel özgürlüğün temsilcisi oldukları söylenebilir.

Filmleri seks öğelerini kullanmaları açısından değerlendirecek olursak şunları söyleyebiliriz: Bu filmlerdeki cinselliğin yansıtılmasında belirli bir kesimin ihtiyaçları göz önüne alınmıştır. Bu yüzden bu filmler "ploitation"ı fazla komedilerdi. Ama bu filmlerde hiçbir zaman gerçek seks sahneleri (klasik porno anlamında) kullanılmamış, genelde soft sahnelere yer verilmiştir (13). Günümüzde çok rahatlıkla tv kanallarında oynayabilecek filmlerdir bunlar.

Sonuç ya da Bu Yazı Neden Yazıldı: Bir çok eksiklikleri olan bu yazının, yine de yazılmasının iki nedeni var. Birincisi bir gereklilikten. Genel olarak tüm alanlarda olduğu gibi sinemada da var olan resmi, genelleşmiş ya da kalıplaşmış yargılara dayalı tarihin dışında yeniden bir sinema tarihi yazılmasına ihtiyaç vardır. Bu anlamda sinemamızdaki her "olay," her "furya," her "akım," her "tıplleme," her "oyuncu," her "yönetmen," vs. vs. incelenmeye değerdir. Bu incelemede Kazım Kartal'ın da yeri vardır, Naki Yürter'in de, Kaya Ererez'in de, arabesk filmlerin de, Yılmaz Güney'in de, Toplumcu Gerçekçiliğin de. Ve bunlara etki eden yabancı ürünlerinde de. Çünkü bütün bu sayılanlar hep birlikte geniş bir kültürel yapının alt alanlarından biri olan sinemaya aittirler. Orada bir yer edinmişler birileri tarafından beğenilmişler, izlenmişler, eleştirilmişlerdir. Ama hepsi bu topraklarda yaşanan şu ya da bu şekilde kuşakları kitleleri, sınıfları etkileyen ve onlardan etkilenen olgulardır. Onları anlamak, biraz da içinde bulunulan toplumun serüvenini anlamak demektir (14).

Bu yazıda kullanılan görsel malzemenin kaynağı, Igor Molino Editore tarafından yayımlanan *Viziatti all'Italiana* adlı kitaptr (Firenze: 1997)

notlar:

(1) Bu konuda söylenebilecek çok şey var ama kısaca şunu belirtmek istiyorum: Eğer bu filmlerin sınıflandırılmasında başat kelime

tecimsel ise bütün yapılan ve sinemalarda gösterilen filmlerin şu ya da bu şekilde tecimselliği göz önüne aldıkları söylenmelidir. Yok kelime gerçeklik ise, geçen yıl sinemalarımızda seyrettiğimiz Catherine Breillat'ın *Romance* filmi bu açıdan ilginç bir tezat oluşturmaktadır çünkü bu film kanımca çeşitli hardcore sayılabilecek eylemleri gerçekten vermesine rağmen, asla bir porno filmi değildir. Ya da "üç film gösteren" sinemalardan birinde seyrettiğim Fransız José Benazaref'in filmi için de aynı şey söylenebilir. Her tür eylem ve sevişme çeşidi olanca açıklığı ile gösterilmesine rağmen filmin yapısı o kadar deneyeldi ki benim dışımda ki bütün seyirciler sıkıntudan otlayıp puflyarak öteki filme geçilmesini beklediler sabırla...

(2) "Yasak Zevkler", Martyn Auty, Çev: Nilgün Çapan, *Gelişim Sinema* sayı:8, Mayıs 1985

(3) "1974-1975 sezonundan, yabancı filmlerden kalanlar", Tuncan Okan, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı:147, Haziran 1975

(4) İthalciler Kaliteli film gelmemesinin nedenini sinema ücretlerinin düşük olmasına bağlıyorlar", Burçak Evren, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı:158, Ekim 1975

(5) Salonlar Kırk Yıl Önceki Gibi:Sinema Emekçisi Suphi Oktay ile söyleşi", Serhat Öztürk, *Video Film*, sayı:1, Kasım 1989

(6) O dönemde bu tip filmler için eleştirmenlerimizin kullandığı kelimeler gerçekten incelenmeye değerdir. Kısaca bir ikisini örnek vermek gerekirse, yoz ortamın filmleri, seks furyası şerri, seks batağı, seks bayağılığı, civıklığı, vb.

(7) Özgüç'ün bu yargısı gerek kendi yazdığı konuya ilişkin yazılarda gerekse de diğer yazarların yazılarında aynen korunmuştur. Fakat Pekmezoglu'nun filmi ile Lando Buzzanca filmleri arasındaki esinlenmenin sadece başrol oyuncularının benzerliği düzeyinde mi olduğu yoksa filmlerin senaryo ya da temalarında veya tiplemelerde de bir takım esinlenmeler olup olmadığı incelenmemiştir. Şüphesiz bu karşılaştırmayı yapmadan bu yargının doğru olduğu pek de söylenemez.

(8) Şüphesiz bu filmlerin dışında kalan diğer ülkelerin filmleri ya da değişik türlerden filmler bulunmaktadır. Ama bu filmler yukarıda sayılanlar gibi ortak özelliklere sahip bir seri oluşturacak filmlerden oluşmuyordu.

(9) Pete Tombs, Cathal Tohill, *Immoral Tales: Sex and Horror Cinema in Europe 1956-1984*, Titan Books, 1995

(10) "Erotik Filmin Panoraması", Jacques Zimmer, *Erotik Sinema* içinde, çev: Biranda Hinginar,

(11) Örneğin 1974,1975 sezonunda gösterilen orijinal ismi *Madame Bovary* olan filmin bizdeki adı *Seks, seks, seks* idi.

(12) Vitali bütün dünyadan hayran kütlesine sahip olan, hakkında internet sayfaları ve fan klüpleri bulunan bir kişidir. Örneğin, Fransa'da o kadar meşhurdur ki Fransızlar ona *budala* lakabını takmışlar ve onun oynadığı bütün filmler Fransa'da *Budala ve...* serisi olarak bilinirler.

(13) Tabii, şunu da belirtmekte yarar var: Bu filmlerin oynatıldığı dönemlerde Türkiye'de sansürün durumunu unutmamalıyız. 1975'e kadar sıkı bir denetimin olduğu sansür mekanizması yerli seks filmlerinin artmasını takiben denetimi gevşetmiş ve 12 Eylül

darbesinden sonra da tekrar sıkılaştırmıştır. Dolayısıyla hem 80 öncesi hem de 80 sonrasında sinemalarda oynatılan bu filmlerin ne kadar sansürün denetiminden kurtarıldıkları bilinmemektedir. Öte yandan şunu da hatırlatalım ki bu filmlerin arasına "parça" ya da "şanzıman" denilen porno filmlerden sahnelerde eklenmekte idi. Sansür kurulunun İtalyan filmlerine karşı tutumu hakkında ilginç bir anektod için bkz. Giovanni Scognamillo *Yeşilçamdan Önce, Yeşilçamdan Sonra Antrakt Yayınları*, 1996.

14 İkinci neden ise daha öznel bir sebepten kaynaklanıyor. Savaş Arslan'ın da belirttiği gibi, bir kuşağın (tabii bir bölümünün) çok iyi bilip unutmaya bıraktığı bu filmleri ben de hatırlamaz olmuştum. Ta ki bir gün geceyarısından sonra (05: 00'de) özel kanallardan birinde Pasquale Festa Campanile'nin Lando Buzzanca filmi *Il Merle Maschio*'yu seyredene kadar. Kanımca çok başarılı bir komedi olan bu filmde sonra, Lando Buzzanca ve İtalyan seks komedileri hakkında küçük bir araştırma yapınca bu konuda doğru dürüst hiç bir çalışma olmadığını gördüm (A. Dorsay'ı bu belirlemenin dışında tutuyorum. Kendisi P. F. Campanilenin dört filmini değerlendiren yazılar yazmıştır. bkz. "Ülkeler, İnsanlar, Sinemalar"). Dolayısıyla bu yazı ile bu konudaki var olan eksikliği bir ölçüde kapatmayı istedim.

İtalyan seks komedileriyle daha önceki İtalyan usulu komedilerdeki erkeğe tabi kadın tiplemesi gitmiş, yerine özgür kadın tiplemesi gelmişti.



IL MEDICO... La studentessa

PINO COLIZZI • SUSAN SCOTT • RIC
SILVIO AMADIO

hançerin ucunda
bir yürek...
ne yazık ki o bir orospu

Dilek Kaya



- Love me or kill me brother.
- Love me or kill me sister.

**"Bana kardeşim
deme, aşkım de."**

Annabella (Charlotte Rampling) ve Giovanni (Oliver Tobias) böyle yemin ederler aşkları üzerine. Yasal evlilik törenlerindeki uzun sadakat yeminin - hastalıkta, sağlıkta v.s.- yerini alır bu sözler iki kardeşin, gözlerden uzak, birbirlerinin olmaya söz verdikleri sahnede. Giuseppe Patroni Griffi'nin, İngiliz oyun yazarı John Ford'un 1633'te basılan *'Tis Pity She's a Whore* (Ne Yazık ki O Bir Orospu) adlı trajedisinden uyarladığı *Addio Fratello Crudele* (Elveda Zalim Kardeşim; İng. vid. adı: *'Tis Pity She's a Whore*), ilk bakışta, iki kardeşin yemininde yer alan iki anahtar sözcüğe yoğunlaşıyor: aşk ve ölüm; daha açıklayıcı ifade edecek olursak, imkansız aşk ve tek alternatifi ölüm.

Aşkın tarafları kardeş olunca meselenin bir Romeo-Juliet vakası olmaktan çıkarılıp 'aşk' sözcüğünün 'ensest' sözcüğüyle değiştirilmesinden kaynaklanıyor olsa gerek, Ford'un oyunu, tüm çağların en önde gelen tabularından birisinin etkili bir sorgulaması olarak kabul edilmiş ve yirminci yüzyıla dek gelmiş. En son 1992 New York Shakespeare Festivali'nde JoAnne Akalaitis tarafından yeniden sahneye konmuş. Griffi'nin 1972'de gerçekleştirdiği filmde de oyunculuk ve diyaloglardan kaynaklanan tiyatral bir hava seziliyor.

Griffi'nin üçüncü filmi olan *Addio Fratello Crudele*'nin videodaki süresi 102 dakika. Filmin son ondört dakikasını seyretmeyenler bu filmin video kasedinin neden Redemption firmasından çıktığına pek bir anlam veremeyebilir (1). Filmin tamamını seyredenlerse bu filme 15 yaş sınırı veren İngiliz sansür yetkililerinin filmi tamamını seyredip seyretmedikleri konusunda bir şüpheye düşebilir. Zira, Giovanni'nin elinde hançere saplanmış kanlar içindeki bir yürekle taş binanın koridorunda kameraya doğru hızlı adımlarla ilerleyişinin görüldüğü seksensekizinci dakikaya dek film umutsuz bir aşkın coşku ve ızdıraplarını karakterler aracılığıyla ileten ve bu atmosferi Ennio Morricone'nin müzikleri eşliğinde nostaljik taş mekanlar ve uzak çekimde puslu doğa görüntüleri ile bezeyen hoş ve masum bir eser olarak nitelendirebilir. Filmin kalan kısmı ise herkesin birbirini hançerlemesiyle başlayan ve Giovanni'nin başının ölü bedeninden bir baltayla ayrılmasıyla son bulan, dolayısıyla filmin diğer kısmındaki durgun atmosferden sonra biraz ani ve fazla gelen bir kanlı kargaşa sergilemekte.

Film, aristokrat bir ailenin oğlu olan Giovanni'nin üniversite eğitimi gördüğü Bolonya'dan evine döndüğünde, güzel bir kadın olarak karşısına çıkan kızkardeşi Annabella'ya duyduğu aşkı rahip arkadaşı Bonaventura'ya (Antonio Falsi) itirafıyla başlar. Bonaventura sürekli olarak Giovanni'yi duygularından arınması gerektiğine ikna etmeye çalışır. Fakat Giovanni'nin bu yolda kendisini günlerce bir odaya, daha sonra bir kuyunun dibine terketmesi bile fayda etmez ve aşkını Annabella'ya itiraf eder. Benzer duygular içinde olan Annabella ile Giovanni gizlice birlikte olmaya başlarlar ve bu durum Annabella'nın hamile olduğunun ortaya çıkışına dek sürer (2). Giovanni'nin isteği üzerine Bonaventura, bu durumda ne yapılması gerektiği konusunda daha üst konumda bir din adamına danışır. Tek çözüm Annabella'nın bir an önce bir başkasıyla evlenmesi ve Giovanni'nin bir daha onu asla görmemesidir. Bunun üzerine Annabella, daha önceden evlenme teklifi aldığı bir diğer aristokrat, Soranzo (Fabio Testi) ile evlenir ve Venedik'e taşınır. Soranzo'nun sabırlı bekleyişinden sonra Annabella ile ilk defa birlikte oldukları sırada Annabella bayılır. Annabella'nın hamile olduğunu öğrenen Soranzo Annabella'yı dövmeye başlar fakat onu kimin hamile bıraktığını bir türlü söylemez. Bunun üzerine bir intikam planı kurar. Annabella'nın ailesini ve tüm akrabalarını, vereceği bir davette öldürtecektir. Tam planladığı gibi olmasa da Soranzo filmin sonunda amacına ulaşır. Giovanni olacakları tahmin ettiği halde Annabella'nın yanına gider ve sevgilisini 'kardeşinin' onurunu kurtarmak adına bir hançerle öldürür (3). Elinde Annabella'nın hançere geçirilmiş kalbiyle, Soranzo ve davetlilerin bulunduğu yemek salonuna giren Giovanni, kalbi "onun kalbine başka türlü sahip olamazdın" diyerek masaya, Soranzo'nun önüne fırlatır. Çoğunluğu kadın olmak üzere koridorlarda hançerlenen insanların, yemek salonunda, üstünde ölü vücutların bulunduğu beyaz örtülü masaların arasında inilti çıkararak dolaşan siyah bir köpeğin ve Giovanni'nin kalbine Soranzo tarafından sapanan hançerin görüntülerini takip eden son sahnede filmin tonu tamamen değişmiştir. İnsan vokallerinin baskın



olduğu ağıtı çağrıştıran bir şarkının, filme o ana kadar hakim olan, Rönesans enstrümantal müziğinden temalar içeren skorun yerini aldığı son sahne, bir ahırın içinde Giovanni'nin çıplak ölü bedenini başları üzerinde taşıyan belden üstü çıplak dört erkeğin görüntüsüyle başlar. Giovanni'nin bedeninin yatırıldığı masanın bir ucunda Soranzo durmaktadır. Giovanni'nin başı beyaz bir bezle sarıldıktan sonra bir baltayla bedeninden ayrılır. Film seyirciyi, Giovanni'nin başsız gövdesini sergileyen bu yarı karanlık son görüntüyle başbaşa bırakır.

Griffi'nin Ford'un oyunundan esinlenerek Alfio Valdarnini ve Carlo Carunchio ile birlikte yazdığı senaryo Vittorio Storaro'nun sinematografisiyle birleşip ekrana yansıyor. Storaro, daha önce Bernardo Bertolucci (*The Last Emperor*, *Last Tango in Paris*, *Little Buddha*, *Luna*, 1900), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, *One from the Heart*, *Tucker: The Man and His Dream*, *New York Stories*), Carlos Saura (*Flamenco*, *Taxi*, *Tango*) ve Warren Betty (*Dick Tracy*, *Reds*) gibi yönetmenlerle çalışmış tanınmış bir görüntü yönetmeni (4). Özenle seçilmiş mekanlar ve

Giovanni "onun kalbine başka türlü sahip olamazdın" diyerek kalbi masaya, Soranzo'nun önüne fırlatır.



kurulmuş çerçeveler, kameranın yeri ve açısında kendini gösteren ince seçimler, iç mekanlarda ışığın kullanılış şekli ve sahnelerin genel rengi üzerindeki etkisi, bir iki yerde atmosferi kuvvetlendiren ilginç kamera hareketi, Storaro'nun adının 'ışığın ve rengin ustaları' arasında anılmasının boş yere olmadığını, Griffi'nin *Addio Fratella Crudele*'sinde bir kez daha ortaya koyuyor.

Film aşk ve ölüm ikilemini intikam temasıyla çerçevesiyor ki bu tema Rönesans trajedilerinde çok sık rastlanan motiflerden birisi (Kiss, sf. 97). Bu noktada, filmde sergilenen sinematografinin, oyunculuğun ve Morricone'nin müziğinin hakkını teslim edip filmin temelini kuran Ford'un oyununun nasıl bir niteliğe sahip olduğuna daha yakından bakmak gerekiyor. *'Tis Pity She's A Whore* aslında, ağırlıklı olarak bedene ilişkin durumlar (seks, çürüme, ölüm) ve şiddet eylemleri (paçalama, işkence, kan dökme) içermesiyle karakterize edilen onyedinci yüzyıl Jakoben trajedisine bir örnek. Tüm bunlar için bir zemin kuran 'intikam' ise bu tip trajedilerde yer alan en popüler temalardan birisi (Kiss, sf. 98-100). Jakoben trajedilerde şiddete çok yer verilmesi, basitçe seyircinin kan ve korku tutkusunu tatmin etme amacından ziyade, şiddetin bir temsil tekniği olarak benimsenmesine dayanıyor. Şiddet aracılığıyla trajedi beden üzerinde yoğunlaşmış seyirciyi, dilin ve temsilin ifade sınırlarını aşan tiyatral bir deneyime davet ediyor. Attila Kiss bu görüşten yola çıkarak Jakoben trajedilerde intikam temasının, insana ilişkin çeşitli durumların (bedenin,

kimliğin, öznenin kuruluşu ve sınırları v.b.) test edilebileceği ortamların yaratıldığı, bir nevi laboratuvar olarak kullanıldığını öne sürüyor (sf. 98). Jakoben trajediler bu şekilde, insanı ideal bir özne olarak kurmak yerine insan denene 'gösterenin' maddesel yönünü araştırıp sorguluyor. Beden üzerinde yoğunlaşma aynı zamanda seyirciyi de tiyatral bir deneyime dahil ederek onun kimliğini ve seyircilik konumunu da sınıyor.

'Tis Pity She's A Whore'un film versiyonunun yarattığı şok etkisini oyunun bu niteliklerini korumasına bağlayabiliriz. Film, Ford'un oyununa atfedildiği gibi, evrensel bir tabunun sorgulaması olmaktan öte, insan bedenini bir şiddet, terör alanına çevirip tersyüz ederek, bu tip tabuların oluşmasına kaynaklık eden insan-insan bedeni dediğimiz miti sarsıyor. Filmin son anlarına dek, dilde olduğu gibi, sadece aşkın yuvası olarak çizilen insan kalbi, filmin sonunda bir hançerin ucunda her hangi bir et parçasına dönüşüyor. Filmi noktaltayan görüntüde Giovanni'nin boynuna indirilen balta ise, biraz da, yakışıklı erkekler ve güzel kadınların aşk hikayeleriyle hoş vakit geçirmeye alışık sinema seyircisine indirilen bir darbe olsa gerek (5).

NOTLAR:

(1) Redemption, ağırlıklı olarak erotik korku filmleri yayınlayan bir video kaset firması olarak biliniyor.

(2) Kız kardeşle kocası arasındaki cinsel ilişki filmde gösterilirken, kardeşler arasındaki cinsel ilişkinin gösterilmemesine dayanarak filmin bu tür bir ilişkiyi, her şeye rağmen, bir tabu olarak koruduğu söylenebilir belki.

(3) O ana dek Annabella'nın kendisine 'kardeşim' değil 'sevgilim' şeklinde hitab etmesinde ısrar eden Giovanni, Annabellayı öldürürken ona 'kardeşim' diye hitab eder.

(4) Parantez içindeki isimler adı geçen yönetmenlerin, Storaro'nun görüntü yönetmenliğini yaptığı, belli başlı filmlerini belirtiyor.

(5) Film, ilk bakışta, her ne kadar düzene aykırı olan bir ilişkinin taraflarını cezalandırarak düzeni ve seyirciyi kurtarıyor gibi gözükse de cezalandırma eyleminin niteliği ve sergileniş biçimi, ceza ve seyircinin bu ceza karşısındaki seyircilik konumunu sert bir sorgunun nesnesine dönüştürüyor.

KAYNAKLAR:

Kiss, Attila. 'Abjection and Power. The Semiotics of Violence in Jacobean Tragedy.' *Jacobean Drama as Social Criticism*. Ed. James Hogg. New York: The Edwin Mellen Press, 1995.
Vermilye, Jerry. *Great Italian Films*. New York: Citadel Press, 1994.

Giovanni'nin boynuna indirilen balta, yakışıklı erkekler ve güzel kadınların aşk hikayeleriyle hoş vakit geçirmeye alışık seyirciyeye indirilen bir darbe olsa gerek





Suspiria

un film di DARIO ARGENTO



SALVATORE ARGENTO presenta

un film di **DARIO ARGENTO**

JESSICA HARRER STEFANIA CASINI

Suspiria

FLAVIO BUCCI MIGUEL BOSE

BARBARA MACHOLFI SUSANNA JAVICCI EVA AXEN

con ALIDA VALLI nel ruolo di Tanze e con JOANI BENNETT

direttore della fotografia LUCCIANO TONOLI

musiche del GOBELIN con la collaborazione di DARIO ARGENTO

edizioni musicali BRNO CEMSA (Milano)

un film prodotto da CLAUDIO ARGENTO

Per la SEMA Sportivac S.p.A. (Roma)

distribuzione P.A.C. PRODUZIONI ATLAS CONSORZIATE

regia di DARIO ARGENTO

TECHNOVISION TECHNICOLOUR

