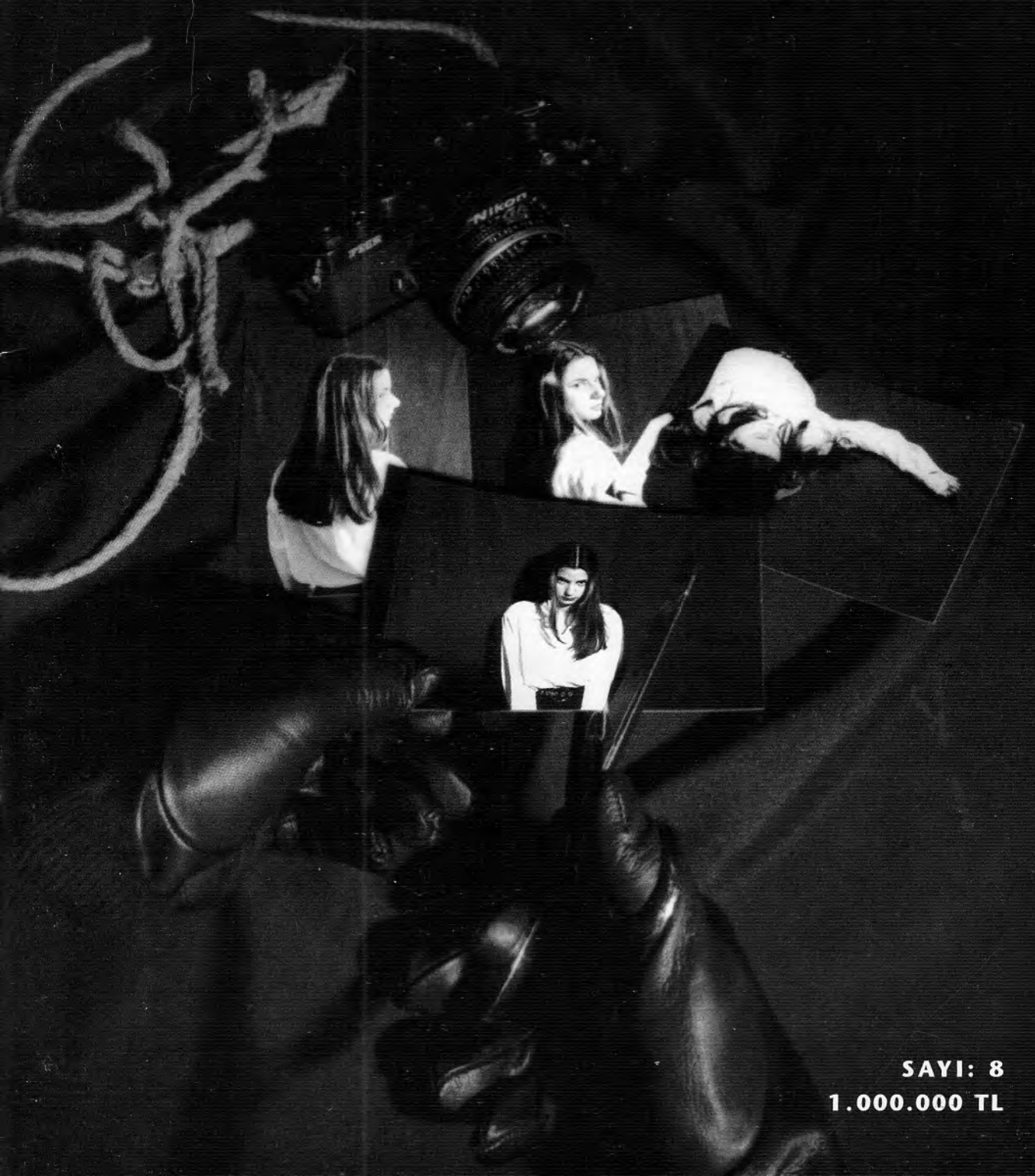


# GECEYARISI

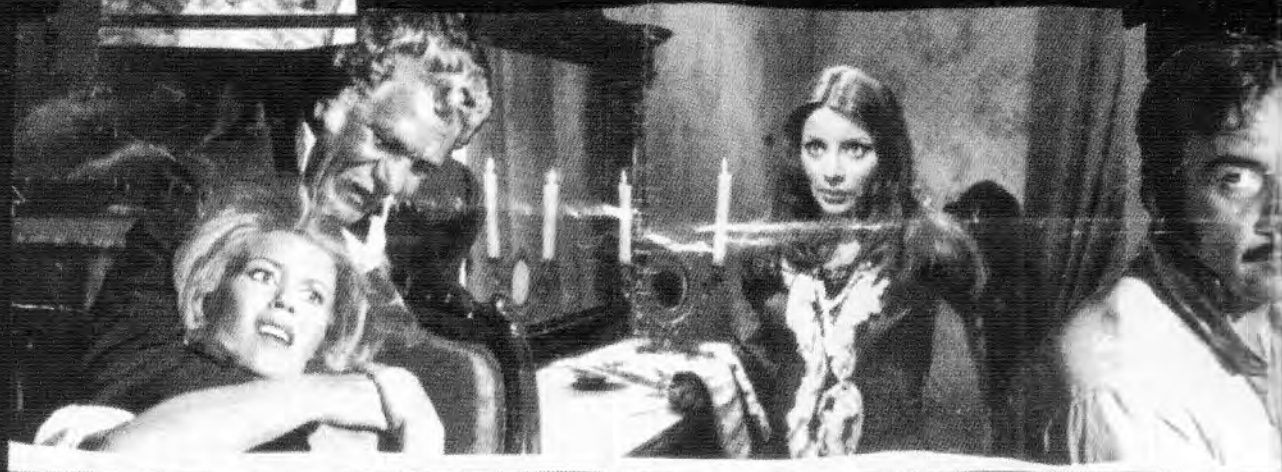
## SİNEMAST



SAYI: 8  
1.000.000 TL

AMEDÉO MELLONE presenta Una produzione CINE EQUIPE

**KLAUS KINSKI** in



LA MORTI  
LA MORTI  
KATIA CHRISTINE

con **MARZIA DAMON - CARMEN SYLVIA**

Musica **ELIO MAESTOSI - STEFANO LIBERATI**

Diretto da **STEFANO LIBERATI**

Edizioni musicali **C.A.M.** Scritto e diretto da **SERGIO GARRONE**

**EASTMANCOLOR** Colore della **TELECOLOR**

## İçindekiler

Fikret Hakan'ın İtalyan Erotik-Korku Filmi.....	2
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Bir Terfi Hikayesi: Peter Jackson.....	6
<i>Özgür Kurtuluş</i>	
George Romero'nun Ölüler Üçlemesi.....	12
<i>Kerem Beyit</i>	
Pazarlama Ustası Bir Yapımcı/Yönetmen: William Castle.....	20
<i>Sadi Konuralp</i>	
Bir Giallo Çizgiromanı ve Diğerleri.....	26
<i>Karaca Savaş</i>	
Londra'da Sergio Leone'ye Saygı Günleri.....	28
<i>Cenk Kiral</i>	
"Mısır Sinemasını Kuran Türk!" Vedat Örfi Bengü.....	32
<i>Ahmet Gürata</i>	
Yeşilçam Dansözleri.....	39
<i>Orhan Ünser</i>	
Kitsch, Camp, Trash ve Tapon Dair.....	40
<i>Savaş Arslan</i>	

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

### GECEYARISI SİNEMASI Yaz 2000

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar  
Kapak Fotoğrafı: Orhan Anafarta, Aydın Ramazanoğlu  
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

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  
Cenk Kiral: ckiral@superonline.com

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr  
Kerem Beyit: kerembeyit@hotmail.com  
Özgür Kurtuluş: clockwork1975@yahoo.com  
Ahmet Gürata: bgura01@students.bbk.ac.uk

**Teşekkür:** Ece Pazarbaşı, Murat Gürzumar, Mehmet Yıldız, Orhun Yakın, Melis Behlil

Ön iç kapak: Ayhan Işık ve Erol Taş'ın oynadığı İtalyan korku filmi *La Mano che Nutre La Morte*

# FİKRET HAKAN'IN italyan erotik-korku filmi

Kaya Özkaracalar



**Fikret Hakan,  
Türk artistlerinin  
dünyaya  
açılabilmesi için  
öncülük  
yapacağını söyler.**

## Prolog: Paralı Askerler

Dergimizin 1. sayısında İtalyan sinemacıların 1972'de Türkiye'de çektiği ve Ayhan Işık'ın rol aldığı iki korku filmi hakkında bir incelemem yer almıştı. İtalyanlar'ın Türkiye'de çektiği ilk korku filmi bu filmler değil, Ayhan Işık'tan yaklaşık iki yıl önce Fikret Hakan da İtalyanlar'ın bir korku filminde rol almıştı. Fikret Hakan'ın nasıl olup da bu filmde rol aldığıнын öyküsünü anlatmak için önce birkaç yıl geriye gidip Yeşilçam'ın bu yıldızının "dünya sinemasına

açılma" çabalarının izini sürmek gerekiyor. Çünkü söz konusu korku filmi, Fikret Hakan'ın büyük umutlar ve iddialarla giriştiği bu "dünya sinemasına açılma" girişiminin dağın fare doğurması tarzı sonuçlanması anlamına geliyor aslında.

1969'da Türkiye'de "Dubious Patriots" (Kuşkulu Yurtseverler) adlı büyük bir yapım gerçekleştirilmesi gündeme geldiğinde daha önce Türkiye'de çekilen ve Fikret Hakan'ın küçük bir rol aldığı *Target: Harry* (Hedef: Harry; 1967) adlı filmi (1) izlemiş olan yapımcılar, Fikret Hakan'ı beğenerek öncelikle yeni projede ona yardımcı rollerden birini vermeye karar verirler ve Hakan'la dört yıllık bir mukavele imzalarlar. Tony Curtis ve Charles Bronson gibi dünyaca ünlü yıldızların başrolde olduğu bir filmde Fikret Hakan'ın da rol alacak olması Türkiye'de muazzam yankı yaratır ve "Paralı Askerler" adıyla anılan filmin çekimleri büyük ilgi görür. Hem Fikret Hakan hem de kamuoyumuz bulutlar üstünde uçmaktadır. Hakan, kendisiyle röportaj yapmak isteyen yerli basın mensuplarına artık kendisinin Columbia şirketinin malı olduğunu söyleyerek önce Columbia'nın menejeri üzerinden randevu almalarını talep eder; bizim basın mensupları ise buna içerlemek bir yana hak verirler ve bu durumdan besbelli ki haz duyarlar. Hakan, kendisinin Türk artistlerinin dünyaya açılabilmesi için öncülük yapacağını, artık onun bir kere açtığı yoldan diğerlerinin de gelebileceğini hiç tevazu göstermeden söyler. Bu arada çekimler sırasında ortalığı bulandıran bazı iddialar da ortaya atılır, konusu Kurtuluş Savaşı sırasında geçen filmin milli tarihimizi çarpıttığı söylenmeye başlanır ama yine



prodüksiyonun gişede fiyaskoyla sonuçlanmasında belki de F. Hakan'ın bir türlü İngilizcesini ilerletemesinde yatmaktadır. F. Hakan pek bozuntuya vermeden Türkiye'ye döner. İşin gerçeği Columbia, onu İtalyanlarla ortak yapım işine girişen Ali Çakuş'un (3) sahibi olduğu Tura Film'e kiralamıştır.

Yine de durum hiç yoktan iyidir. Söz konusu Türk-İtalyan ortak yapımında Fikret Hakan, Rossano Brazzi gibi tanınmış bir 'fettan Latin' ve Sylva Koscina gibi Avrupa popüler sinemasının o dönemdeki gözde yıldızlarından biri (4)

Yukarıda: Brazzi, Galli ve Hakan  
Ortada: Şoray ve Koscina  
Aşağıda: Şoray ve Brazzi

de bunlar olumlu havayı tam olarak dağıtmaya yetmez (2). Çekimler bittikten bir süre sonra Fikret Hakan, sırada başka projelerin olduğunu söyleyerek Londra'ya gider. Dönemin en önemli sinema dergisi olan *Ses*, Fikret Hakan'ın Londra'ya hareketini "Yolun Açık Olsun Fikret" spotuyla kapaktan verir; "Türk Sinemasında Bir Fikret Hakan Vardı" başlığı ise F. Hakan'ın artık dünya sineması semalarında yükselmek üzere yuvadan temelli uçuşunu ima etmektedir.

#### "İstanbul Macerası"

Fikret Hakan Londra'da aylarca kalır. Besbelli bu arada hem yeni projeleri bağlamaya hem de muhtemelen İngilizcesini ilerletmeye çalışır. Uzun lafın kısısı, hayaller gerçek olmaz. Bunun sebepleri belki *You Can't Win'em All* (Hepsini Kazanamazsın) adıyla gösterime giren dev



ile birlikte oynayacaktır. "İstanbul Macerası" (5) adıyla anılan bu filmin çekimleri de Türkiye'de büyük ilgi görür. Örneğin *Ses*, Türkiye'ye gelen Brazzi'yle birlikte F.Hakan'ı, sonra da Koscina'yı kapak yapar. Türkan Şoray, Sylva Koscina ile bir araya gelip fotoğraf çektirir [6] (Bu arada Şoray, Koscina ile birlikte poz verirken hayatından pek memnun görünürken, Rossano Brazzi ile birlikte fotoğraflanmaktan ise bir hayli tedirgin olur!). Sylva Koscina'nın bir Türk "hayranı" (?), kaldığı otelin lobisinde gazetecilerin flaşları önünde onu kucaklar; Koscina, kendisine refakat eden İtalyan kocasını güçlükle yatıştırır.

Bu tip olaylar bir yana, yabancı sinemacılar arasında yaşananlar tam bir pembe diziyi andırır ve magazin basınına

**Columbia, Fikret Hakan'ı İtalyanlarla ortak yapım işine girişen bir Türk yapımevine kiralar.**



Brazzi (sağda),  
Koscina (ortada) ve  
Brazzi'nin karısı  
(solda)

## Çekimler sırasında yabancı sinemacılar arasında yaşananlar tam bir pembe diziyi andırır.

bolca malzeme verir zaten. Türkiye'ye ilk önce Brazzi ve filmdeki yardımcı oyuncularından genç aktrist Maitena Galli gelirler. Brazzi'nin genç ve sempatik kızla bir hayli samimi olması gözlerden kaçmaz. Bir kaç gün sonra Koscina da teşrif eder. Anlaşılan Koscina'nın gelmesiyle birliklikte Brazzi'nin gözünde Galli'nin pabucu dama atılır ve Brazzi bu kez Koscina ile yakından ilgilenmeye başlar -Koscina'nın kocasının ona refakat etmesine karşın. Koscina'nun gelişinin ardından Galli, bir kaç gün ortalıkta görünmez, hafif bir rahatsızlık geçirdiği söylenir ama kıskançlık krizleri geçirdiği yorumları da yapılır! Bu arada Koscina ve kendinden yaşça büyük kocasının arası -beklendiği üzere- limonileşir ve bu duruma daha fazla tahammül edemeyen İtalyan, Türkiye'den ayrılır -adeta genç ve güzel karısına "ne halin varsa gör" dercesine. Ancak Koscina'nın kocasının Türkiye'yi terk etmesinin ardından bu kez apar topar Oscar Brazzi'nin karısı çıkıp gelir!... İşin ilginç, bütün bunlar olurken o yıllarda pek beline hakim olamamasıyla tanınan Fikret Hakan, her şeye Fransız kalmaktadır, burada da Hakan'ın dil sorunu onun önüne engel çıkmış olsa gerek; boşuna "bir lisan, bir insan" dememişler! Yeşilçamımızın yıldızı olayların içine gireme de İstanbul'un jet sosyetesini için aynı şey söylenebilir. Yabancı sinemacılar onuruna verilen bir partide, Koscina hem evsahibiyle hem

de onun genç oğluyla sıkıfı sıkı olur. Ertesi sabah çekimlere Koscina'yı bu delikanlının getirip bırakması, baba ile oğul arasındaki rekabeti kimin kazandığını belli eder... Galata Köprüsü'nde ve bir gece klubünde çekilen birer sahnenin dışında ağırlıklı olarak boğaz kıyısındaki bir yalıda gerçekleştirilen çekimler birkaç haftada tamamlanır ve yabancı sinemacılar ülkemizden ayrılırlar.

Sinema basınımız, yabancı oyuncular arasındaki aşk maceralarına ilişkin dedikodulara büyük yer ayırırken, filmin konusuyla pek ilgilenmez. Basına yansıyan konu özetlerinde işin içinde "büyüçülük" ve de "sapık ilişkiler" olduğu kaydedilse de filmin erotik bir korku/gerilim filmi olduğunun sanki pek kimse farkında değildir, "İstanbul Macerası" çekimler sırasında kullanılan bu adın verdiği izlenimin de etkisiyle bir "avantür" filmi olarak nitelenir. Zaten insan dönemin sinema dergilerine baktığında, farklı türlere (janrlar) ilişkin kavramların o dönemde Türkiye'de pek yerleşmediği hissine kapılıyor, komediler ve melodramlar dışında bütün türler varsa yoksa muğlak bir "avantür" nitelenmesine hapsediliyorlar.

Aşk-meşk dedikoduları dışında "İstanbul Macerası"nın çekimlerinin sinema basınındaki yansımaları hakkında kaydedilebilecek ilginç bir nokta ise yabancı filmcilerin çalışma tarzlarına ilişkin gözlemlerin yerli filmcilerin çalışma

tarzıyla karşılaştırılması. Örneğin başrol oyuncularından figüranlara, yönetmenden set işçisine kadar herkesin aynı sıraya girip aynı karavanadan aynı yemekleri yemesi büyük bir hayretle karşılanıyor...

Epilog: Dört Hergele

"İstanbul Macerası"nın çekimlerinin tamamlanmasının ardından Fikret Hakan hala bir takım yeni ve daha büyük proje olasılıklarından söz etmektedir ama artık ayaklar biraz suya ermiş olsa gerek, bunlar bir yıl önceki kadar büyük bir heyecan yaratmaz. Son olarak Fikret Hakan'ı 1974'te yine bir ortak yapımda görürüz. Hakan, bu kez bir Türk yönetmenin (Yılmaz Atadeniz'in) çektiği *Dört Hergele* adlı aksiyon filminde Richard Harrison ve Gordon Mitchell gibi düşük bütçeli İtalyan popüler sinemasında çalışan B-tipi Amerikan oyuncularıyla birlikte rol alır. Fikret Hakan'ın adını dünyaya duyurması açısından en hazin sonuç burada yaşanır. Daha önceki bütün ortak yapımlarda Fikret Hakan'ın adı jeneriklerde en azından orta sıralarda yazılırken bu filmi dünya piyasalarına pazarlayana İtalyan dağıtımclar, filmin ithal versiyonlarının künyesine hiç bir Türk'ün adını (7) yazmazlar.

#### Notlar

(1) Aslında *Target: Harry'nin jeneriğinde* F. Hakan'ın adı nispeten üst sıralarda yazılıyor ama kendisi filmde çok az gözüküyor (Bu bilgiyi veren Julian Grainger'a teşekkürler). Muhtemelen F. Hakan'ın yer aldığı sahnelerin çoğu kurguda atılarak filmde kullanılmamış olsa gerek. Bu arada F. Hakan'ın daha önce Türk-Alman yapımı iki filmde rol almış olduğunu da kaydedelim:

(2) Filmin bu yönüyle ilgili tartışmalar için bkz: Giovanni Scognomillo, *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* (İnkilap Kitabevi, İstanbul: 1996), sf. 60-64.

(3) Çakuş ertesi yıl İtalyanlar'ın Türkiye'de çekeceği bir filme daha ortak yapımcı olur. Farley Granger ve Erika Blanc'ın başrollerde olduğu *La Rossa della pelle che scotta* adlı bu filmde Aydın Tezel yardımcı rollerden birinde yer alır.

(4) Yugoslav asıllı ve mankenlikten gelme bir aktrist olan Koscina, daha önce 1964 yılında da *Operation: Istanbul* adlı James Bond taklidi bir filmin çekimleri için İstanbul'da bulunmuştu. Bu arada ilginç bir not: Koscina'nın kocası, İstanbul doğumlu bir asilzadeydi ve karısına, doğduğu evi göstermişti.

(5) Çekimler sırasında klaketlerde "Avv. [Avventura] a Istanbul" yazmaktadır ama

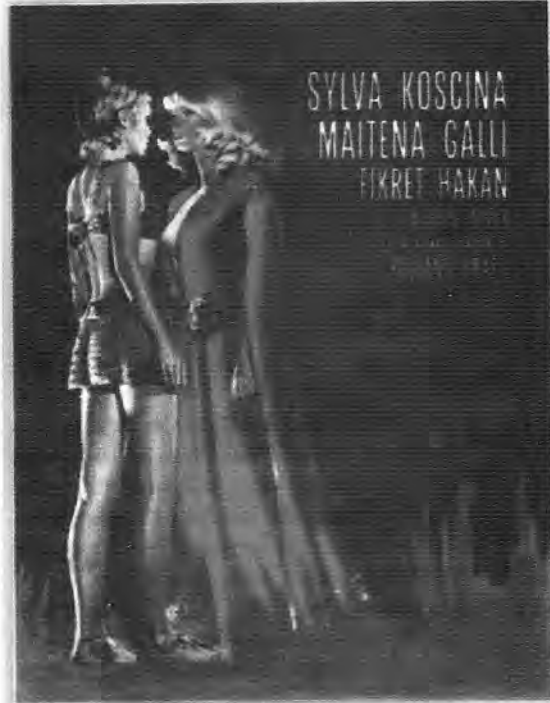
senaryoya bir gözatan *Ses* muhabiri başlığının *Triptych - or - Three's A Company* olduğunu görür. Film, 1972'de İtalya'da *Il Sesso del Diavolo* (Şeytanın Seksi) adıyla gösterime girecektir. Bu film, bugün için kayıp olan az sayıdaki İtalyan korku filminden biridir.

(6) *Ses* dergisinin haberine göre Koscina ve beraberindeki eşi, Şoray'a "Niçin Türkiye dışında film çevirmiyorsunuz? Yazık!.. Çok yazık.." derler.

(7) Yalnızca Feri Cansel'in adı "Ferita Cansell" şeklinde İngilizleştirilerek yer alıyor.

Posterler Igor Molino Editore tarafından yayımlanan *Made in Hell: A Pictorial Voyage through the Italian Horror* (Firenze, 1999) adlı kitaptan, fotoğraflar ise *Ses* dergisinden alınmıştır.

Prodotto da CINEMA FILMS ENTERTAINMENT presenta



IL SESSO  
DEL DIAVOLO

TRITTICO  
ROMA DI  
OSCAR BRAZZI  
MONTAGGIATO DA  
SERIO CIPRIANI - L. C.A.M.  
EASTMANCOLOR - SUPERVISION

**Başrol oyuncularından figüranlara, yönetmenden set işçisine kadar herkesin aynı sıraya girip aynı karavanadan aynı yemekleri yemesi Türk basınında hayretle karşılanıyor.**

**mide bulandıran filmlerden  
 dev prodüksiyonlara  
 bir terfi hikayesi**

# peter jackson

**Özgür Kurtuluş**



*Dead/Alive*

**Jackson, *Bad Taste*'i dört yılda, hiç oyunculuk deneyimi olmayan arkadaşlarıyla çekti.**

Peter Jackson 1961 yılının cadılar bayramı gecesinde Yeni Zelanda'lı mütevazı bir ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya geldi. Sıradan hayatı sekiz yaşındayken babasının hediye ettiği 8 mm'lik bir kamerayla oldukça değişti. Küçük Peter ailesinin mutlu günlerini filme çekmesi için aldıkları bu hediye ile ilgili başka planlar yapmaya başladı. On iki yaşında televizyonda 1933 tarihli *King Kong*'u seyrettiğinde kararını vermişti. Evlerinin bahçesinde arkadaşları ile birlikte ilk kısa filmini çekti. *The Dwarf Patrol* (Cüce Devriye) adlı bu İkinci Dünya Savaşı filminde Peter silahlardan çıkan toplu iğnelerle ani ışımalar yaratarak ilk özel efektlerine de imza attı. Bu fantastik silahlarla vurulan askerler ölümcül bir kaşınıtıya tutuluyor ve kıvranarak can veriyorlardı. Daha sonra çok sevdiği James Bond filmlerinin de etkisiyle, kapağı açılınca içinden sustalı çakıllar fırlayan kutular gibi daha ölümcül silahların yer aldığı kısa macera filmleri ve animasyonlar çekti. Aynı zamanda çeşitli televizyon filmlerinde görüntü yönetmenliği yaparak bilgisini ve tecrübesini arttırmaya çalışıyordu. 1983 yılında yerel

bir gazetede çalışmaya başlayınca, ilk maaşıyla kendile 16 mm'lik bir Bolex kamera satın aldı ve bununla ilk uzun metrajlı filmi, *Bad Taste*'in temelini oluşturan *Roast of the Day* (Günün Rostosu) adında 10 dakikalık bir deneme çekti. Sonuçtan oldukça memnun kalmıştı, artık gümüş perdede arkadaşlarıyla birlikte zevkle seyredebileceği filmler yapabiliirdi.

1983 yılında, daha sonra türünün klasikleri arasına girecek olan *Bad Taste*'i (Kötü Zevk) çekmeye başladı. Gazeteden aldığı maaşla, hafta sonu ve tatillerde senaryoyu yazıyor, gerekli mekanları keşfedip efektleri hazırlıyor ve daha önce hiç oyunculuk deneyimi olmayan arkadaşlarıyla filmi çekiyordu. Bu böyle 4 sene sürdü. Yeni Zelanda Film Komisyonu onu ve filmini farketmeseydi böyle de sürecekti. Oradan aldığı parayla filmi çabucak bitirdi ve Komisyon filmi Cannes Film Festivaline (yanlış duymadınız) gönderdi. Hakkında çıkan övgü ve nefret dolu yazılar ve 30 ülkeden gelen sipariş talepleriyle birlikte Peter Jackson artık ismi bilinen bir yönetmendi.

Filminin başarısı üzerine Jackson hemen bir zombi filmi senaryosu yazmaya başladı. Filmine Japon ve İspanyol sponsorlar buldu ama gerekli parayı yine de toparlayamadığından filme başlamadı. Bunun yerine senaryosunu *Bad Taste*'i çekerken tanıştığı ve sonraki birçok projede de iş ortağı olacak olan, karısı Frances ile birlikte yazdıkları *Meet the Feebles* (*Feeble'larla Tanışın*) adında bir kukla filmi çekti. Film, 'The Fabulous Feebles Variety Hour' adında bir televizyon şovu hazırlayan bir grup kuklanın (40 kadar) sahne arkasındaki bir gününü anlatıyordu. 'The Muppet Show'a göndermelerle dolu olan bu film, karak-



terlerin sorunlu özel hayatları, birbirleriyle olan çekişmeleri ve çarpık aşk ve seks ilişkileri ile şov dünyasının bir alegorisiydi sanki. Feebleler pornografiden, katillğe kadar akla gelebilecek her türlü pisliğe bulaşan doğuştan kaybetmiş tiplerdi. Örneğin, tavşan Harry kendisinin cinsel ilişkiyle bulaşan öldürücü bir hastalığa tutulduğuna inanmakta ve bu hastalığı nefret ettiği kişilere bulaştırmak için çaba harcamaktaydı. Denizayısı Bletch şovun çekildiği setin gizli bir odasında porno filmler üretiyordu. Fare Trevor bir eroınman ve Bletch'in filmlerinin değişmez oyuncusuydu. Tilki Sebastian oğlancılık ve sübyancılık üzerine şarkılar yazıyor ve şovun yıldızı Heidi (Miss Piggy'nin suaygırı versyonu) ise film boyunca depresyondan depresyona girip ve her fırsatta değişik intihar yolları deniyordu. Envai çeşit garip kuklanın komik ve elbette mide bulandıran maceraları özellikle İspanya'da büyük ilgi gördü ve Jackson'a hayallerini süsleyen zombi filmi için gerekli parayı kazandırdı. *Braindead* (*Beyin Ölüsü*), *Bad Taste* gibi içinde bol miktarda kan, kusmuk, pislik, ve komedi barındıran bir tür filmiydi. Filmin orijinalliği geleneksel zombi filmlerindeki temel mantığı tersine çevirmesinden ileri geliyordu. Bu filmde insanlar zombilerin evlerine girmesine engel olmaya çalışmak yerine, onların evlerinden dışarı çıkmaması için ter döküyorlardı. Jackson zombiliği, dirilerek toprağın altından çıkan ölümler olarak sunmak yerine, fare maymun karışımı bir hayvan türünün ısırması ile bulaşan bir hastalık olarak tasarlamıştı. Yaşlı bir kadın zombinin, canlı bir köpeği bütün olarak yuttuğu sahne, bir bebeğin zombileşmesi ve filmin kahramanı Lionel'in (Timoty Balme) zombi kasabasıdakileri teker teker bir çim makinesiyle parçalaması filmin türün klasikleri arasına girmesine yetti. Aynen *Bad Taste* ve *Meet the Feebles* gibi, bu film de oldukça ucuza mal edilmesine rağmen, özel efektleri bir hayli kaliteliydi. Jackson bu filmde ilk kez profesyonel oyuncularla çalıştı ve karakterler üzerinde detaylı olarak çalışma imkanı buldu. Lionel'in etrafındaki insanlar birer birer zombileştikçe yaşadığı korkuyu ve en yakın akrabaları ve arkadaşlarını vahşice öldürürken hissettiği gizli zevki çok iyi yansıtan Jackson, sıradan bir kasabanın sakin ve normal

insanlarının içlerinde taşıdığı şiddet potansiyelini oldukça inandırıcı bir şekilde gösterdi. Filmin ilk sahnelerindeki masumiyet ve iyiliğin, dehşete ve abartılı şiddete dönüşmesi hiç sırtıtmıyordu. Lionel hiç tereddüt etmeden kardeşini, annesini, amcasını ve zombileşmiş diğer kasabaları ktır ktır keserken, sadece sevgilisi karşısında tereddüt ediyor, aşk ve mantık arasında gelip gitmeleri çok başarılı bir şekilde yansıtılıyordu. *Braindead* bir çok ülkede gösterime girme imkanı buldu. Filmin video kopyasını pazarlayan şirketlerinde aynı adı taşıyan başka bir



filmin daha olması yüzünden, filme yeni bir isim buldu; *Dead/Alive* (*Ölü/Diri*). Filminin başarısından güç alan Jackson, *Freddy* serilerinin altıncı ve son filmi için bir senaryo yazıp New Line Cinema'ya gönderdi. Senaryo çok beğenildi, ancak film çoktan çekilmeye başlanmıştı. Senaryo için büyük emek veren Jackson hayal kırıklığına uğradı, ama bu olay New Line Cinema ile Peter Jackson arasında daha sonra yapılacak ortak çalışmalar için bir başlangıç oldu.

*Braindead*, türünün en başarılı (kanlı) filmlerinden biri olmasına rağmen, Jackson 1994'de çektiği *Heavenly Creatures*'la birlikte *gore-fest* filmler çekmeye son verdiğini ilan etti. *Heavenly Creatures* (*İlahi Yaratıklar*) birbirlerini çok seven iki kız arkadaşın, onları ayırmak isteyen anneyi öldürmelerini anlatan iyi kurgulanmış bir gerilim filmiydi. Olay 1950'lerde Yeni Zelanda'da yaşanmış ve büyük yankı

**Braindead, Bad Taste gibi içinde bol miktarda kan, kusmuk, pislik ve komedi barındıran bir film.**



Dead/Alive  
Frighteners (altta)

uyandırmıştı. Peter ve Frances filmin senaryosunu yazmak için olaya şahit olan onlarca insanla konuştular. Sonunda ortaya mükemmel bir senaryo çıktı. Film, Venedik Film Festivalinde Gümüş Aslan ödülü kazanırken, ayrıca en iyi özgün senaryo dalında Jackson'a bir Oscar adaylığı kazandı. *Heavenly Creatures*, vahşete ve kana alışmış Jackson hayranlarını tam bir düş kırıklığına uğrattıyorken, aldığı ödüller ve iyi eleştiriler sayesinde Jackson'a Hollywood yolunu açıyordu.

Aslında Peter Jackson Yeni Zelanda'nın dünya sinemasına kazandırdığı ilk yetenek değildi, son da olmayacaktı. 1990'lı yıllarda özellikle iki Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion (*The Piano*, 1993) ve Lee Tamahori (*Once Were Warriors* [Bir Zamanlar Savaşçıydılar], 1994) önemli filmlere imza attılar. Ülkenin dış dünya ile bağlarının zayıf olmasından dolayı yetenekli yönetmenler kendi yarattıkları tarzlarıyla sıvrilebiliyorlardı. 1929'da Ted Coubray kendi keşfettiği bir sistemle çektiği filmlerde çeşitli doğa sesleri ve müzik kullanmıştı. 1970'lerde Geoff Murphy oldukça düşük bütçeli filmlerinde etkileyici aksiyon efektlerine yer vermişti. İşte Peter Jackson bu geleneğin temsilcisiydi ve ustalarına vefa borcunu 1995 yılında çektiği *Forgotten Silver* (Kaybolan Gümüş) adında yarı belgesel bir filmle ödedi. Colin McKenzie adında, Yeni Zelanda'lı bir film yapımcısı hakkındaki bu film bütün dünyada ama en çok Yeni Zelanda'da önceki filmleri kadar ses getirdi. McKenzie, 1800'lü yıllarda Wright kardeşlerden de önce uçmayı başaran, renkli ve sesli filmler çekebilen, ancak kötü şans ve içine kapınlığı yüzünden bir türlü ismini duyuramayan bir sinema dahisiydi. Doğal olarak herkes, özellikle Yeni Zelanda'lılar bu er-

ken dahiyi neden daha önce duymadıklarını merak ettiler. Bazı araştırmacılar kütüphanelerde günlerece eski gazeteleri tarayarak McKenzie'ye dair bir şeyler öğrenmeye çalıştılar. (Hatta bir sinema okulunda öğretmenlerden birinin derste uzun uzun McKenzie'den bahsettiği söyleniyor.) Fakat bütün çabalar boşunaydı, çünkü adamı Jackson yaratmıştı! Film bir şakaydı şaka olmasına ama, Yeni Zelanda'da (ve elbette tüm dünyada) yetenekli genç yönetmenlerin ne gibi zorluklarla karşılaştığını göstermesi açısından oldukça ironikti.

*Heavenly Creatures*'ın başarısı üzerine Amerikan film şirketleri ve özellikle Robert Zemeckis, Jackson ile ilgilenmeye başladı. Zemeckis ondan bir fantastik gerilim filmi yazıp yönetmesini istedi. Gerekli parasal desteği buldu ve böylece *Frighteners* (*Sevimli Hayaletler*) ortaya çıktı. Jackson bu filmde ilk kez istediği kadar para harcadı ve Michael J. Fox gibi bir Hollywood starı ile çalıştı. Jackson 25 sene önce evinin bahçesinde toplu iğnelerle yaptığı efektlerin etkisini tekrar yaratmak için bu sefer binlerce dolarlık bilgisayar programları kullandı. Film başarılıydı ve Hollywood'da birçok kişinin, özellikle yapımcıların beğenisini kazandı ama, yanlış zamanda (Atlanta Olimpiyatlarının başladığı gün) gösterime girdiği için beklendiği kadar çok iş yapmadı. Sadece bir çok ülkede Jackson fanatiklerinin sayısını arttırdı. Arkasına Zemeckis gibi güçlü bir yapımcıyı da alan Jackson artık çocukluk hayallerini gerçekleştirme zamanının geldiğini düşünerek *King Kong*'u, 1933'de çekilen orjinal hikayeye sadık kalarak yeniden yazmaya başladı. Senaryo bitmek üzereydi ki *Godzilla*'nın (1998) beklenildiği kadar iyi iş yapmaması üzerine şirket projesi iptal etti.

Peter Jackson 4 senede 150 bin dolara



**Jackson,  
Frighteners'da  
istediği kadar para  
harcadı ve Michael  
J. Fox gibi bir  
Hollywood starıyla  
çalıştı.**

çektiği *Bad Taste*'den on sene sonra, Hollywood'un en büyük film şirketlerinden New Line Cinema'nın en güvendiği yönetmenlerden biri oldu. *Contact* (Robert Zemeckis, 1997) filminin özel efektlerini yapan grupta yer aldı. Tolkien'in *The Lord of the Rings* (Yüzüklerin Efendisi) üçlemesini sinemaya aktarmayı planlayan şirket, hiç düşünmeden bütçesi 250 milyon dolara ulaşan bu devasa projeyi Peter Jackson'ın ellerine teslim etti. Bugünlerde Jackson filmin çekileceği Yeni Zelanda'da inşa edilen hayali ülke Habitton'un planları üzerinde çalışıyor. 2000 yılında gösterime girecek üçlemenin ilk filminde baş karakter Gendalf'ı Sean Connery'nin canlandıracağı söyleniyor.

### Bad Taste

*Bad Taste*, 1960'ların son yıllarında George A. Romero'nun *Night of the Living Dead* filmiyle başlattığı *splatter* (koyu bir sıvının sıçraması sonucunda çıkan ses) filmlerinin takipçisi sayılabilir. Ama Jackson kendisiyle yapılan her söyleşide en çok etkilendiği yönetmenin, *gore* sahneleri komedi unsuru olarak kullanan ve en vahşi sahneleri bile tüm ayrıntılarıyla göstermekten çekinmeyen Sam Raimi (*Evil Dead 1-2*, *Army of Darkness*) olduğunu itiraf ediyor. Zaten Jackson'ın filminde kanı ve şiddeti sadece güldürmek için kullandığı ilk sahnelerden itibaren açıkça belli oluyor.

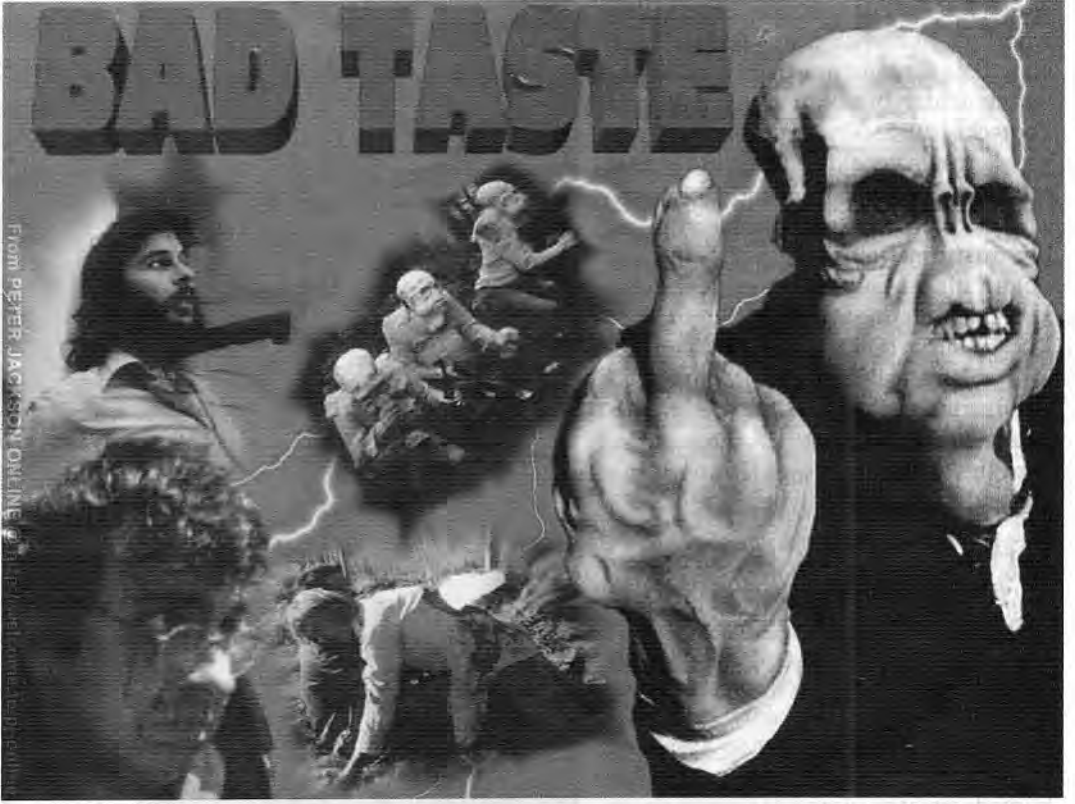
John Waters'ın 1970'de çektiği *Mondo Trasho*'dan beri belki pek az filmin adı, konusuyla bu kadar örtüşmüştür. *Bad Taste* küçük bir sahil kasabası olan Kaihoro valisinin Uzay Savunma ve İstihbarat Servis'ini (Astro Intelligence and Defence Service, A.I.D.S.) telefonla arayarak şehirlerinin uzaylılar tarafından işgal edildiğini haber vermesiyle başlıyor. Uzaylılar galaksiler arası bir fast food lokantasının menüsüne insan kanıyla yapılan yeni bir yemek eklemek için dünyaya gelmişlerdir. Dünyayı bu istenmeyen misafirlerden korumakla görevli A.I.D.S.'in pek de normal görünmeyen yarı robot başkanı, en güvendiği elemanlarını, kasabayı ve elbette bütün dünyayı insan görünce ağızlarının suyu akan bu uzaylı mahluklardan kurtarmakla görevlendirir. Derek (Peter Jackson) ve Barry (Pete O'Herne), kasabaya ilk önce gelip bilimsel (!!!) araştırmalar yapmaya başlarlar. Takımın



**Heavenly Creatures, birbirlerini çok seven iki kız arkadaşın onları ayırmak isteyen anneyi öldürmelerini anlatan iyi kurgulanmış bir gerilim filmiydi.**

Heavenly Creatures

silahlı gücü Frank (Mike Minett) ve Ozzie (Terry Potter) ise cephaneleri ile birlikte yola koyulmuşlardır. Kasaba da hiç insan kalmamıştır. Uzaylılar talihsiz kasaba halkının bedenlerini ödünç alıp, ellerinde sopa ve baltalarla yarı zombi triplerinde ortalıkta dolaşmaktadırlar. Talihsiz bir peder (Craig Smith) ise o gün yardım toplamak için kasabaya gelir ve kendini bu garip ve bol kanlı maceranın içinde bulur. Kopan kafalar ve kolların havarlarda uçtuğu ve kanın su gibi aktığı sahneler boyunca kahramanlarımız uzaylıları tek tek haklayıp başkanları Lord Crumb'u geldiği yere, yani uzayın derin-



liklerine geri göndermeyi başarırlar. Ancak yanlışlık eseri Crumb ile birlikte uzay gemisinde (koskoca bir ev) kalan Derek elektrikli testeresiyle ve oldukça fantastik bir yöntemle (Derek elinde testere Lord Crumb'un kafasından girip, bütün vücudunu içten katettikten sonra kçıncından çıkarak yeniden doğar!) mace-rayı sonlandırır.

Filmdeki iki ana karakter, Derek ve Lord Crumb'un sağ kolu Robert, daha sonraki filmlerinde de değişik rollerde oynayacak olan Peter Jackson tarafından canlandırılmış. Diğer tüm kadro Jackson'ın eski okul ve iş arkadaşlarından oluşuyor. Lord Crumb ise Jackson'ın eline kamerayı veren kişi, yani babası tarafından seslendirilmiş. Oldukça kısıtlı imkanlarla çevrilen filmde kullanılan figüranların azlığı oldukça sorun yaratmış. Filmin daha ilk sahnesinde kafası 44'lük bir magnum (filmde kullanılan tek gerçek silah) ile parçalanan Ken Hammon film boyunca 23 kez daha ölüyordu.

Elbette inanılmayacak kadar düşük bir bütçeyle otomobillerin patladığı, evlerin uzay gemisi olup uçtuğu ve kafaların parçalandığı bir film çekmek kolay değildi. Üstelik Jackson yapımcılık, yönetmenlik, senaristlik ve oyunculuk

gibi her biri ayrı maharet gerektiren tüm görevleri kendi üstlenmek durumunda kalmış. Bu da yetmezmiş gibi özel efektleri de annesinin yardımıyla kendi yarattı. Filmdeki silahları kartondan ve alüminyum borulardan imal edip kanlı sahneler için bol bol boya, jöle ve hayvan iç organları kullanmış. Amatör oyuncularını (ve tabii kendisini de) yönetmek için büyük çaba harcayan Jackson' oyunculuk sırtımsın diye diyalogları bir kaç cümleyle sınırlandırarak harekete önem verdi. Zaman zaman kameranın nerede olduğunu unutup şuursuzca oradan oraya koşturan figüranlar, ölürken de orijinal hareketler sergilerler. Fakat Jackson tüm bu olumsuzlukları bir komedi unsuru olarak kullanarak için içinden çıkmasını bilmiş. Başka bir filmde göze batabilecek zayıf kamera kullanımı ve kurgu zaafı, *Bad Taste*'de kötü oyunculukla birleşerek filmin bir kült olmasını sağladı. Çekim süresinin oldukça uzun olması ise hiç akla gelmeyecek problemler de yaratmış. Örneğin, film bir gün içinde geçtiğinden, oyuncular dört sene boyunca saç ve sakal modellerini değiştiremediler. Filmin ilk sahnesinde bir uzaylıyı öldüren Pete O'Herne, çekimden sonra sakalını kesmeyi

**Başka bir filmde göze batabilecek zayıf kamera kullanımı ve kurgu zaafı, Bad Taste'de kötü oyunculukla birleşerek filmin bir kült olmasını sağladı.**

düşünürken, bu planını dört sene sonraya ertelemek durumunda kaldı.

Jackson'ın dünyayı kurtaran savaşçıları bilimkurgu filmlerinde sıkça görmeye alıştığımız dünyayı kurtaran kahraman tipleriyle pek de örtüşmeyen karakterler. Grubun lideri Frank hariç, doğru düzgün düşünemeyen ve ne yaptıklarının farkında olmadan ortalığa ateş ederek oradan oraya koşuşturan işbilmezler. Özellikle Rambo'nun daha aptali olarak tarif edebileceğim Ozzy tam bir silah delisi. Derek ise filmin en renkli karakteri. Uzaylıların lideri Lord Crumb'un sağ kolu olan Robert (Peter Jackson) tarafından bir uçurumdan aşağı atıldıktan sonra, kafası bir muz kabuğu gibi (ya da karpuz mu demeliyim?) açılıyor ve film boyunca beyninin yere düşen parçalarını toplayarak kafatasını bir bütün olarak muhafaza etmeye çaballıyor. Çok sevdiği elektrikli testeresi ile Crumb'un içini boşaltana kadar da huzura eremiyor. Uzaylılar ise başka bir alem. Bu dünyanın dışından gelmekten başka hiç bir orjinal özelliği olmayan düşmanlarımız, ne yüksek teknoloji silahlara ne de süper güçlere sahipler. Ellerinden silahları alınunca bir çocuk kadar savunmasız kalan bu zavallı yaratıklar, Romero filmlerindeki zombileri anımsatan ağır aksak hareketleriyle başlı başına bir komedi unsuru. Başkanları Crumb hariç kendi başlarına karar verme yetisine de sahip olmayan bu mahlukların en iyi becerdikleri şeyse ölmek. Liderleri Lord Crumb ise filmdeki en akıllı başında karakter diyebiliriz. Dünyayı "boktan bir gezegen" olarak tanımlayan ve insanların onu korumak için bu kadar çaba göstermesine bir türlü anlam veremeyen Crumb'un tek amacı temsilcisi olduğu galaksiler arası fast food restoranı, 'Crumbs Crunchy Delights'tı, insan kanıyla lezzetlendirdiği hamburgerlerle zengin etmek. Bunun için adamlarıyla birlikte toplayabildikleri kadar insan parçasını karton kutularına dolduruyorlar. Filmdeki bir başka kötü karakter ise yine Jackson'ın canlandırdığı Robert. The Boys tarafından ilk yakalanan uzaylı ya da kahramanlarımızın deyimiyle "bastard" (piç), Derek'in yaptığı bilimsel deneylere (ayak tabanına çivi çakmak gibi) maruz kaldıktan sonra, Barry tarafından bir bıçakla boğazından duvara çivilenene kadar arsızca dehşet saçıyor. Filmdeki



BadTaste

tek kurban, olayların farkına varana kadar tek derdi kilise için yardım toplamak olan peder Giles, uzaylılar tarafından yakalandıktan sonra, film boyunca, içinde envai çeşit sebze bulunan su dolu bir kazanın içinde ağzında bir elma ile kurtarılmayı bekliyor. *Bad Taste* hiç kadın karakter olmayan bir film. Jackson bu mide kaldıran filmde gönüllü oynayacak bir kadın bulamamış olsa gerek.

Düşük bütçesine rağmen, özel efektlerin filmde üzerine düşeni yaptığını söylenebilir. Özellikle uzaylıların insan suretinden gerçek şekillerine dönüştüğü ve Lord Crumb'un testere ile öldürüldüğü sahneler şok edici. Uzaylıların kendi kustuklarını yemeleri ve bir koyunun hedefini şaşırın bir bazuka mermisiyle parçalanması gibi sahneler ise oldukça eğlendirici! *Bad Taste*'in oldukça sınırlı olanaklarla çekildiği göz önüne alınırsa, Peter Jackson'ın bu ilk filmiyeteneğini kanıtlaması açısından iyi bir film sayılabilir. Eğlenmekten ve eğlendirmekten başka bir amacı olmadığı anlaşılan Jackson, abartılı efektleri, detaysız ve basit anlatımı ile istediği sonucu elde etmiş görünüyor. Bugün artık bir *gorefest* kültürü olan film Cannes Film Festivali'nde gösterildikten sonra, Uluslararası Paris Fantastik Filmler Festivali'nde en iyi film ödülü kazanmış. Gösterime girdiği sınırlı sayıdaki ülkede küçük çaplı skandallara yol açmış. Örneğin, İngiltere de film afişlerinin sokaklara asılması yasaklanmış; İspanya'da seyircilerden bazıları koltuklara kustuğu için film zamanından önce gösterimden kaldırılmış. İnce bir mizah (!) anlayışınız ve sağlam bir mideniz varsa bu kanlı, komik ve saçma filmi ağzınızda kötü bir tadla, afiyetle seyredebilirsiniz.

**Bad Taste, gösterime girdiği az sayıdaki ülkede küçük çaplı skandallara yol açmış. Örneğin, İngiltere'de film afişlerinin sokaklara asılması yasaklanmış.**

cehennemde yer kalmadığı  
zaman ölümler dünyada  
yürüyecek

## george romero'nun ölümler üçlemesi

Kerem Beyit



Night of the Living Dead

**Kıyamet ve kıyamet sonrası teması, öncelikli olarak Amerika merkezli "Nükleer Tehlike" senaryoları olarak ortaya çıkmıştır.**

Soğuk savaş yıllarında ilk örneklerini veren kıyamet-sonrası romanların (Lloyd Abbey, Paul Anderson, Neal Barrett, Richard Matheson) inanılmaz bir popülerliğe ulaşması, her zaman olduğu gibi film yapımcılarının gözünden kaçmamış ve "Kıyamet-sonrası, bilim/kurgu, korku ve drama" gibi alt türlere ayrılarak gelişim göstermeye başlamıştır. Türlü türlü felaket senaryoları ve eğer böyle olursa, diyerek oluşturulan temel iddia ve olması muhtemel bir felaketten duyulan korku, yazarların kaleminde şekillenmiş ve tüm duyguları paraya çevirmesini bilen Hollywood aracılığıyla yönetmenlerin kamerasında son şeklini almıştır. Kıyamet ve kıyamet-sonrası teması, öncelikli olarak Amerika merkezli "Nükleer Tehlike" senaryoları olarak ortaya çıkmıştır. Genel olarak konular alternatif gelecek modelleri üzerindeki sanrılamalardan oluşur. Bu yapıtlar, felaketi olduğu kadar felaket sonrası toplumun alacağı şekil, sosyal

yaşam ve felaketten sonra yetişecek kuşak hakkında da bir çok önermeler sunarlar. Yazımızda inceleyeceğimiz yapıtlar, türün, dolaylı yoldan, eskiden beridir kullanılmakta olan zombi ögesine adapte edilmesiyle oluşan "kıyamet-sonrası zombi" filmlerinin belki de en bilinen ve sevilen üçlüsüdür.

İşe 8mm'lik filmler çekmekle başlayan Amerikan bağımsız korku sinemasının duayeni George Romero'nun öyküsü televizyon şovları yönetmesiyle devam eder. Bu bildik öyküyü kökten değiştiren şey ise 1967'de Romero, John Russo ve Scott Streiner'in düşük bütçeli bir korku filmi yapmak amacıyla Hardman Associates adlı reklam şirketinin sahibi Karl Hardman'la görüşmeleri ve Image Ten Inc.'i kurmaları olmuştur. Böylece, *Night Of The Living Dead* (Yaşayan Ölümlerin Gecesi; 1968) ile Ölümler Üçlemesi başlamış olur.

### Night of the Living Dead

*White Zombie* (Beyaz Zombi; 1932), *The Ghost Breakers* (1940), *I Walked With A Zombie* (Bir Zombi İle Yürüdüm; 1943) gibi yapıtlarla başlayan zombi filmleri, başlarda zombi imgesini vudu büyüsü, kara büyü gibi metafizik kavramlarla açıklanırken yukarıda bahsedilen toplumsal histerilerin ışın içine girmesiyle bu tür biçim değiştirip zombi olgusunu daha maddi ve akılcı bir şekilde açıklamanın yollarını aramaya başlanmış ve bunda da Richard Matheson'un *I'm A Legend* (Ben Bir Efsaneyim) dli romanı büyük bir yol gösterici olmuştur. Akılcı bir şekilde açıklanan (virüs ya da radyasyon etkisi, çılgın bilim adamları, vs.) korku ögesi dönemin özellikle Amerikan izleyicisinin içinde bulunduğu soğuk

savaş atmosferiyle bağlantılı olarak "Ya olursa?" endişesiyle eşlendiğinden bu filmlerin etkisi vudu temelli açıklamalara sahip zombi filmlerinden farklı bir yere oturuyordu.

Zombilere bilimsel bir açıklama getirmeyi ilk deneyen filmlerden biri *Night Of The Living Dead*'dir. Romero, yeniden hayata dönüş olgusunu düşen bir uydudan yayılan radyasyon kaynaklı hastalıkla açıklar — belki de bu senaryo için Sovyetler'in yörüngeye yolladığı uyduların Amerikan halkında yarattığı korkudan feyiz aldığını söyleyebiliriz (Sovyetler, yörüngeye 1961 yılına kadar tam on tane Sputnik uydusu oturtmuşlardı). Filmin klostrofobik atmosferi, filmi daha da ürkünç bir hale getirmiştir. Romero'nun John A. Russo ile birlikte kaleme aldığı bu bağımsız yapıyı 114 bin dolara mal olmuş ve renkli çekilmeye başlayan film bütçe yetersizliğinden dolayı siyah-beyaz olarak tamamlanmıştır (1). Filmin siyah-beyaz olmasının dezavantajları olduğu kadar avantajları da vardır: renk ile ilgili olarak kimsenin başı ağrıamıştır — hatta bazı sahnelerde kan niyetine çikolata şurubu kullanılmıştır. Filmin müzikleri için ayrı bir bütçe ayırmak söz konusu bile olmadığından, müzikler Capital film müzikleri kütüphanesinden alınmıştır. Filmdeki zombi kadrosu ise, Romero'nun arkadaşları, şet ekibi ve Evans City civarından toplanmış insanlardan oluşturulmuştur.

Film, Pittsburgh'un dışındaki Evans şehir mezarlığında başlar, Barbra (Judith O'dea) ve kardeşi Johnny (Russel Streiner) annelerinin mezarını ziyaret için bu mezarlığa geldiklerinde, arabadan inerken radyodan gelen garip açıklamalarla bir şeylerin ters gittiği anlaşılır. Kardeşini sürekli korkutarak onunla dalga geçen Johnny sonunda kardeşini korkutmak için gösterdiği adam tarafından öldürülür. Adamın başını yukarı kaldırıp bakmasıyla şimşekler çakar ve adamın bir zombi (William Hinzman) olduğunu görürüz. Çılgık çılgılaşa kaçan Barbra sonunda bir çiftlik evine sığınır; telefonların çalışmaması bize ikinci kez bir şeylerin ters gittiği mesajını verir. Küçük bütçesiyle etkileyici ve gerçekçi genel felaket görüntüleri çekemeyeceğini bilen Romero bu işe hiç girişmemiş ve tv haberleri ya da radyo anonsları aracılığıyla yaşanan geniş çaplı felaketi "göstermeden

ima etmiştir". Barbra'yla beraber bir kaç korkutucu dakika yaşayan izleyici çok geçmeden filmin kahramanıyla tanışılır: arabasının benzini bitmek üzereyken gelip eve sığınan Ben (Duana Jones) hemen kontrolü ele alır ve evin etrafını zombilerden temizleyip evi izole etmek için camları ve kapıları tahtalarla çakıp kapatır. Yeterince badire atlatmış olan Barbra girdiği şokun etkisiyle film boyunca pek kalkamayacağı koltuğa oturur — daha doğrusu kapıları açıp ölen kardeşini kurtarmaya gitmek gibi saçma fikrini onaylamayan Ben tarafından "oturtulur!" Ben, yolda geçirdiği maceraları anlatarak yine seyirciyi tuzağa düşürür — Romero'nun film boyunca kullanacağı göstermeden ima etme tuzağına. Sahneyi hiç çekmeden onu oyuncuların ağzından anlatma yöntemi Romero'nun 114.000 dolarlık bir bütçeyle uygulayabileceği kuşkusuz tek ve en iyi yöntemdi.

Daha sonra evin her yerini kapatan Ben, radyoyu açar ve felaket aşamalı olarak seyirciye anlatılmaya başlanır. İlk

**Zombilere bilimsel bir açıklama getirmeyi ilk deneyen filmlerden biri *Night of the Living Dead*'dir.**



radyo anonslarında felaket, deliler ordusu, katiller grubu gibi varsayımlarla açıklanır. Radyo anonsları ve daha sonra da evde bulunan televizyondan felaketin gerçek nedenini ve sonucunu öğrenir izleyici: Düşen bir uydudan yayılan radyasyonla hayata dönen ölüler, canlı insanlara saldırarak onları yemektedirler. Elbetteki, oldukça cüretkar bir önerme:

*Night of the Living Dead*



*Dawn of the Dead*

Radyasyon! Duran bir beyni yeniden çalıştıran, canlandırdığı ölüleri beyinlerinden vurulmadıkları sürece ölümsüz kılan bir neden. Aklışelim her insanın kolayca çürütebileceği bir tez! Ama daha önce de bahsettiğimiz gibi toplumsal histeri, en grotesk önermeyi bile inandırıcı kılabilir. Romero'nun televizyondaki hükümet ve ordu görevlileri ile ilgili kendisinin de rol aldığı bir sekansında da, halkın yönetimlere olan güvensizliği irdelenir.

Evin içinde bir tüfek bulan Ben çok geçmeden evin bodrumunda gizlenmiş diğer kahramanlarla tanışır. Kendilerine niye yardım etmedikleri konusunda hemen kavgaya tutuşan Ben ve Harry (Karl Hardman hem yapımcı hem oyuncu) film boyunca kedi köpek gibi dalaşacaklarının ilk işaretini verir. Harry'den önce eve gelmiş olan Tom (Keith Wayne) ve sevgilisi Judy (Judith Ridley), filmin antipatik unsuru Harry'nin karısı Helen (Marilyn Eastman) ve ölümler tarafından ısırılmış kızları Karen (Kyra Schon, filmdeki babası gerçekte de babasıdır.) ile karşılaşırız. Filmin neredeyse yarım saatini dolduran "Bodrumda mı saklanalım, yoksa yukarıda mı kalalım?" tartışması Ben'in liderliği altında yukarıda toplanmalarıyla son bulur. Romero'nun senaryolarında liderlik, karizma gibi pozitif özelliklerin genellikle siyahi oyunculara verilmesi ilginç bir noktadır.

Zombilerden birisi alet kullanmaya karar verip yerde bulduğu tahta parçasıyla kapıya vurmaya başlaması diğer zombileri de harekete geçirir ve zombilerin hepsi kapalı kapı ve pencerelere saldırmaya başlar. Onları engellemeye çalışan Ben silahını yere bırakır, bu fırsattan yararlanan Harry silahı yerden alıp Ben'in üzerine doğrultur. Bir çok

korku klişesindeki gibi etrafı korku öğeleriyle sarılmış durumdaki kahramanların birbiriyle mükemmel dayanışmasını, Romero'nun filmlerinde pek göremeyiz. Romero kahramanları, hiç bir zaman içlerinde zaten seçilmiş olan bir lidere sahip değildir. Ben, Harry'nin elindeki silahı kapar, ve yine klişelerin aksine Harry'yi hemen vurur. Bu arada yukarıdaysa Harry'nin karısı Helen'i yakalayan zombiler film boyunca depresif takılan Barbra'nın ani atağıyla durdurulurlar. Fakat Barbra kendini kurtarmaz ve eldivenlerinden tanıdığımız sabah ölen kardeşi (2) tarafından alınır.

Barbra tarafından kurtarılan Helen kendini bodrum katına atar ve henüz ölmüş olan babasını yemeye başlayan kızı tarafından karşılanır. Ve Karen oldukça rahat bir şekilde kullandığı kesici aletle (3) eski annesini ya da yeni kurbanını öldürür. Yukarıda daha fazla dayanamayacağını anlayan Ben aşağıdan gelen Karen'i saf dışı ederek başından beri karşı olduğu Harry'nin planını uygular ve kendini bodruma kapatır. Zombiler tüm uğraşlarına rağmen kapıyı kıramazlar (Lider özelliklerinin verildiği kahramanın hata yapması — Harry'nin planı dinlenseydi herkes yaşıyor olacaktı — korku klişelerinde nadir görülen bir özelliktir.) ve aşağıda yeniden yaşama merhaba diyen Harry'yi ikinci kez öldüren Ben, daha sonra da tüfeğini Helen'e

**Radyasyon! Duran bir beyni yeniden çalıştıran, canlandırdığı ölüleri beyinlerinden vurulmadıkları sürece ölümsüz kılan bir neden.**





doğrultarak tetiği çeker.

Filmin bundan sonraki bölümü Romero'nun *Dawn Of The Dead*'de (Ölülerin Şafağı) bol kullanacağı rahatlatma sahnelerinin ilk örneğini teşkil eder ve tabii insan denilen yaratığın gerçek yüzünü ortaya koyan sahnelerin de! İyi silahlanmış yerel kuvvetler (*Dawn*'da işin içine ordu da giriyor) ve avları: zombiler! Elleriindeki çiftellerle zombi avına çıkmış olan insanlar Romero'nun anlatımıyla tam birer canavara dönüşüyorlar ve filmin korku öğelerine acımaya başlıyoruz. Romero'nun inanılmaz gerçekçi av sahneleri (Ayrıntı çekimsiz orta odaklı mercek kullanılan çekimleri insana haber veya belgesel görüntüleri izlenimi hissi veriyor) filmin başından beri kuduza yakalanmış hayvanlar olarak betimlenen zavallıları bir kenara bırakıp "Gerçek cani kim?" sorusunu sorduruyor! Ölülerin gecesini kazasız belasız atlatıp dışarı çıktıktan sonra, Zombi avcıları tarafından zombi sanılarak kafasından vurulup kasap çengelleriyle sürüklenerek zombilerden oluşan bir ceset tepesini üzerinde yakılan Ben'in durumu sanırım kimin cani olduğunu anlatıyor.

Romero'nu üçlemesindeki taze ve gerçekçi ölüleri kullanması zombi filmleri için bir yeniliktir ve aynı zamanda bir tuzaktır da! Bu tuzağı *Dawn Of The Dead*'de büyüteç altına alacağız. *Night*'in yakaladığı inanılmaz ve beklenmedik başarı Amerikan Bağımsız Korku sineması tarihine Bay Ölüm olarak adını yazdıran zombi istismarcısı (*zombieploitation*, bu türün uç noktası ise Lucio Fulci'dir.) Romero'nun adını tüm dünyaya duyurdu. Daha sonra Romero yönetmenliğe, *Season of the Witch* (Cadının Mevsimi; 1972), *Code Name: Trixie* (Kod Adı: Trixie diğer adı: *Crazies*; 1973 [bu filmde kimyasal silahlarla deliren insanlar anlatılıyordu]), *Martin* (1978) gibi fazla ses getirmeyen filmlerle devam etti. 1974'de Romero'nun sık sık gittiği Monroeville Mall'da (Pittsburgh'un dışındaki çok büyük bir alışveriş merkezi) gezerken oluşmaya başlar *Dawn Of The Dead*'in öyküsü ve 1977'de 1,5 milyon dolarlık bir bütçeyle United Film & Laurel Group'un yapımcılığını üstlendiği, üçlemenin ikinci ve belki de en sağlam halkası yapılmaya başlanır (4).

#### Dawn of the Dead

"Cehennemde yer kalmadığında ölüler

dünyada yürüyecek" cümlesi 120 dakikalık filmdeki tek açıklama. İlk filmde dirilme sebebini radyasyona bağlayan Romero bu filmin hikayesini oldukça belirsiz bırakmış. Aradan geçen on sene radyasyon önermesinin oldukça grotesk ve bilime-aykırı olduğunu gören Romero bu tür metafizik bir açıklamaya yönelmiş olabilir. Romero'nun tek başına yazdığı senaryo, ünlü Dario Argento'nun redaksiyonundan geçmiştir — hatta filmin Romero'ya özgü karamsar sonunun değiştirilmesi önerisi Argento tarafından yapılmış. Romero'nun hiç bir zaman



Dawn of the Dead

kopamadığı Pittsburgh'da geçen film, kaotik yapısıyla ilk filmden çok farklı ve belki de ehil olduğunu — tabii, bunda bütçenin etkisi de yadsınmaz — hemen hissettiriyor. *Dawn*'ın görsel efektlerini, bu filmden sonra ünlenecek olan Tom Savini hazırlamıştır. Filmin Amerika versiyonunda müzikleri Romero tarafından seçilen hazır besteler oluşturuyor, İtalya versiyonunda ise Argento'nun da üyesi olduğu Goblin adlı İtalyan rock topluluğunun müzikleri de yer alıyor.

Film Pittsburgh'daki (Romero sadece, *Dawn*'da Pittsburgh dışına çıkmıştır.) Wgon Tv adlı televizyon istasyonunda başlar. Fran'in (Gaylen Ross) çalıştığı tv istasyonunda başlayan karışıklık, kaotik havasını hemen solutur izleyiciye. Ülke genelinde olağanüstü hal ilan edilmiştir; kendisine inanılmayan ve alay konusu olan bilim adamı canlı yayında durumu açıklar: Ölüler dirilmiştir! Fran'in erkek arkadaşı trafik muhabiri Steven (David Emge) istasyona gelir ve olayların doğru olduğuna Fran'i ikna ederek Fran'i pilotu olduğu helikopterle kaçmaya ikna eder.

**Romero'nun tek başına yazdığı senaryo, ünlü Dario Argento'nun redaksiyonundan geçmiştir.**

Daha sonra Steven'in arkadaşı Swat askeri Roger (Scoot H. Reiniger) ile tanışacağımız bir gettoya çevirir kamerasını Romero. Kahraman Amerikan askerlerinin zombilerle dolu bu gettoda nasıl çaresiz kaldıklarını görürüz. Burada siyahi ve elbette karizmatik Peter (Ken Foree) ile tanışan Roger onu da kaçış planına dahil eder. İki askerin diyaloglarında bol bol geçen kaçış kelimesi, insanların bu durum karşısında nasıl çaresiz kaldıklarını kesin bir biçimde anlatır. Büyük şehirlerde tüm yetkililer görev yerlerini terk ederek bundan sonra Mad Max tarzı bir hayat sürecekları yerlere doğru kaçmaktadırlar. Stephen ve Fran'in Roger ile buluşacakları polis limanında, gördüğümüz polisler, liman görevlisi diğer polisleri öldürüp stoklarıyla beraber yakındaki adalara kaçmaya çalışmaktadırlar. Helikopterle kaçmanın daha iyi olduğunu düşünen kaçak polisler, olay yerine gelen Roger ve Peter tarafından durdurulurlar. Artık her şey bitmiştir.

*Night* karamsar sonuna rağmen, son 10 dakikadaki av sahneleriyle savaşın insanlar lehine sonuçlandığı izlenimini veriyordu, *Dawn* ise bu izlenimi, filmin ilk dakikalarında ve oldukça kanlı bir biçimde silmektedir. Dört arkadaşın helikopterle yeni ve oldukça zorlu bir hayata doğru yükselirken arka plandaki dev gökdelenin ışıklarının yavaş yavaş sönmesi bu sözün doğrulandığı ve kaotik atmosferin doruğa çıktığı bir sahnedir. Kahramanlarımızın üzerinden geçtiği taşra kasabalarında *Night*'dan hatırlayacağımız av partileri yaşanmaktadır. Filmin ilk bölümündeki kaotik atmosferden bunalan izleyiciye, sabah ışığıyla ava dönüşen zombiler gösterilirken bir yandan da *Night*'da ki "Gerçek Cani kim?" sorusu yinelenir ve Romero zombileri öldürdükten sonra toplu halde resim çektiren askerleri gösterir malum cevabı verir. Bu bölümde yine korku klişelerinin aksine korku objesi - ortam ilişkisi ters yüz edilip zombiler gün ışığında yansır kameraya, arka planda kullanılan country parçaya rağmen obje korkunçluğunu yitirmemiştir — belki de insan türünün kendi türdeşlerine uyguladığı vahşettir korkunç olan.

Büyük şehirlerden uzak durmak gerektiğini bilen kahramanlarımız kendi kaderlerini çizmek için yola devam ederler, Benzin almak için durdukları istas-

yonda birkaç ölüyü daha ait oldukları yere gönderdikten sonra, açlıklarını dindirmek için büyük bir alışveriş merkezinde (Monroeville Mall [5]) duraklarlar, bölgede nükleer enerji kullanılmaktadır ve mağazada elektrikler çalışır durumdadır ama mağazanın içi ve dışı ölülerle doludur. Mağazanın sivil savunma için hazırlanan deposuna giren kahramanlarımız kapıları destekledikten sonra karınlarını doyururlar. Daha sonra haber alma ihtiyacı hissederler ve Roger ve Peter mağazada keşfe çıkar. Büyük çabalardan sonra mağazanın kilitli kalmış güvenli bölümüne giren iki arkadaş dilediklerini sınırsızca alırlar ve bir kaç küçük kanlı maceradan sonra güvenli depoya geri dönen kahramanlarımız, mağazada kalacakları aylar süresince konserveyle beslenemeyecekleri için mağazanın tümünü ele geçirmek için bir plan yaparlar. Mağazadan aldıkları (çaldıkları) televizyondan gelen haberler oldukça kötüdür. Film boyunca güvenlikli ve aydınlık ortamlarda ani şoklar vererek seyirciyi en beklenmedik anlarda yakalayan Romero, korku objelerinin kullanıldığı planlarda ise fonda oldukça hareketli jazz melodilerine yer vererek alışılmış kalıpları tersine çevirir.

Mağaza girişlerini kapatmaya çalışırken Roger bir zombi tarafından ısırılır. Bu arada mağazanın silah bölümü de Peter ve Steven tarafından neredeyse boşaltılır. Fonda yer alan Afrika ritimleri ise izleyiciye avın yakın olduğunu hissettirir. Bir fanteziye tercüman olan Romero, dev bir alışveriş merkezinde tek başına kalma hayalini öyle bir suistimal eder ki, izleyici neredeyse yarım saat koca bir mağazanın içinde oradan buraya gezip istediklerini sınırsızca alan dört kişiyi izler. Bu pembe dünya hayalini bozan tek şey Roger'in oldukça dramatik olan ölümü olur. Öldükten sonra dirilen Roger'in kafasındaki örtüyü yavaş yavaş aşağıya doğru çekmesi ve etrafına aç gözlerle bakması unutulmaz bir sahnedir. Roger'i mağazanın serasına gömen üç arkadaş tekrar rahat ve oldukça lüks yaşamlarına dönerler. Seyirciyi bu rüyadan uyandıran şey, Peter'in mağazanın damında *squash* oynarken topunun aşağıya, ölülerin arasına düşmesi olur. Üçlemeye uygun olarak bu filmde de akıllı bir lider olan Peter siyahidir. Romero'nun karamsar bir yönetmen olduğunu

**Romero, dev bir alışveriş merkezinde tek başına kalma hayalini öyle bir suistimal eder ki, izleyici neredeyse yarım saat boyunca oradan buraya gezip istediklerini sınırsızca alan dört kişiyi izler.**

söylemiştik, bir çok kıyamet-sonrası filmde olduğu gibi geleceği karanlık görür. Kahramanlarımızın izlediği televizyon istasyonunun yayını kesmesi bu karamsarlığın bir sonucudur. Dünyanın sonunun geldiğini söyleyen karamsar bir yönetmen elbette ki kahramanlarımıza da merhamet göstermez ve filmin finalini hazırlamaya koyulur. Mağaza silahlı ve yağmacı bir motor çetesinin hücumuna uğrar. Artık tamamen boşalan otoyollarda hüküm süren bu Mad Maxvari grup mevcut durumdan rahatsız olmak bir yana oldukça eğleniyor gibidir — artık hiç bir otorite, hiç bir yönetim ve hiç bir kuvvet kalmamıştır.

Mağazanın kapıları açıldıktan sonra içeriye doluşan serseriler mağazayı talan ederler. Serserilerin zombilere uyguladığı şiddet yine bir canilik çelişkisi yaratır. Yırtık pırtık kıyafetli geçmişleri olmayan cesetler değildir Romero'nun zombileri; onların hepsinin bir geçmişi vardır. Romero film boyunca zombileri dramatize ederek bir tuzak daha kurmuştur seyirciye. Peter'in kurşunlarıyla oldukça kayıp veren çete, yeni yağmalar için yollara döner, Peter film boyunca hiç göstermediği sadist yüzünü gösterir ve elindeki uzun namlulu silahla kollarından veya bacaklarından vurup motorlarından düşürdüğü serserileri zombilerin merhametine bırakır ve filmin en kanlı sahneleri başlar. Ağır şekilde yaralanan Steven ölür ve dirildikten sonra hatırladığı sahte kapıya yönelir — tabii ki yeni kardeşleriyle beraber! Steven'i hemen öldüren Peter, Fran'a gitmesini söyler ve intihar etmek için yan odaya geçer. Fran yukarı çıkarken, depo zombilerle dolmuştur bile. Helikopteri çalıştıran Fran aşağıdan bir silah sesi duyar, ama Peter kurşunu kendine değil en yakınındaki zombiye sıkmıştır. (Özgün senaryoda Peter kurşunu kafasına sıkıyordu, Fran ise helikopterin pervanesine atlayıp intihar ediyordu.) Zorlu bir koşudan sonra Peter helikoptere ulaşır ve iki arkadaş ölülerin şafağında kaybolurlar. *Dawn* olay yaratır, Avrupa ve Amerika'da çok popüler olur — hatta çok geçmeden kült statüsüne ulaşan bu filmin bugünkü popülaritesi bile o günkü kadar çoktur. Güneşli bir sahil kentine bir helikopter iner ve içinden çıkan sakallı bir asker elindeki megafonu patlatırcasına bağırır "Kimse var mı?"

### Day of the Dead

Romero, *Day*'i yazarken filmi bir epik olarak düşünmüştü. Yapımcılardan bir zombi filmine göre oldukça astronomik bir rakam (7,5 milyon dolar) isteyen Romero, yapımcıların bu bütçeyi reddetmesiyle senaryoyu baştan sona değiştirir ve *Day*, Laurel/Laurel Communications yapımcılığında 3,5 milyon dolarlık bir bütçeyle start alır. Romero'nun özgün senaryosu sadece bir senaryo değil aynı zamanda bir kıyamet-sonrası romanıdır. Özgün senaryo değiştirilmeden çekilmeye başlansaydı 3 saatlik bir epik ortaya çıkabilirdi. Film Florida'da da çekilmeye başlandıktan sonra sadece birkaç dış plan çekimi yapılır ve Romero tekrar inine (Pittsburg) döner. Çekimlerin büyük bir kısmı Pittsburg'daki bir füze üssüne benzetilen kireçtaşı madeninde tamamlanmıştır. *Dawn* ile izleyicilerine bir mağazada yaşamının hazzını tattıran Romero, *Day* ile onları tekrar klostrofobik bir atmosferin içine sokar. Romero bu filmde sebebi söyler: Dr Logan (Richard Liberty) adlı yarı deli bilim adamının anlattığı hastalık — zombilerin ısırıkları insanların zombiye dönüşmesi ya da

***Dawn of the Dead*, Avrupa ve Amerika'da çok popüler olur. Hatta çok geçmeden kült statüsüne ulaşır.**



Romero, *Day of the Dead*'in setinde

ısırlan bölgelerin hemen kesilerek dezenfekte edilmesi bize virüs etkili zombi türünü hatırlatır. Filmin görsel efektlerini yine Tom Savini ve ekibi üstlenmiştir. Müzikler film boyunca pek göze çarpmayan besteleriyle, John Harrison'a aittir. Romero, *Night of the Living Dead*'de felaketin doğuşunu, *Dawn of the Dead*'de gelişimini ve *Day of the Dead*'de felaketin sonucunu anlatır sanki.



Day of the Dead

Helikopterden inen Sarah (Lori Cardille) ve Miguel (Antone Di Leo) bomboş sokaklarda kendi türdeşlerini aramaya başlarlar; ortalıkta rüzgarla savrulan dolarlar ya da bir binadan çıkan timsah ilk kıyamet-sonrası doneleri verir. Rüzgarla savrulan bir gazete bir yere çarparak durur ve manşeti görünür: "The Dead Walk!" (Ölüler Yürüyor). Hükümet tarafından görevlendirilip belaya çare bulmak için bir füze silosunda araştırmalara başlayan askeri ve bilimsel ekip etrafında geçer hikaye. Üste işler pek de yolunda değildir ve Romero, askeri ekibi filmin kötü karakterleri olarak betimlemiştir aslında: kahramanlar sadece zombilerle değil askerlerle de uğraşmak zorundadır. Filmde sadece, beynini görebildiğimiz Binbaşı Cooper'in (Dr Logan onu deneylerinde kullanmak için mezarından çıkartmıştır) ölümüyle

Day of the Dead



## Rüzgarla savrulan gazetenin manşeti görünür: "Ölüler Yürüyor!"

komutayı ele geçiren liderlik takıntılı Yüzbaşı Rhodes (Josef Pilato, Dawn'de limandaki polis rolünde de oynamıştır) ve adamları, film boyunca mücadele edecekleri, bilimsel ekip olan Sarah, Dr. Logan, Fisher (John Amplas), helikopter pilotu John (Terry Alexander, yine siyah ve yine karizmatik.) ve telsiz operatörü McDermott (Jarlath Conroy) seyirciyle tanıştırılır. Rhodes'in isteği oldukça basittir: bu belaya bir çare bulunması ve bu fare deliğini bir an önce terk etmek ama bu kolay değildir. Hastalığa bir çözüm yolu üretmeyen Dr. Logan zombileri eğitmek yoluyla bu beladan kurtulabileceklerine inanmaktadır. Her gün araştırma için zombi isteyen Logan'ın bu isteğini karşılamak için kurulan bir iskelede üssün siloya bağlantısı olan mağara yoldaki ölümler teker teker yakalanıp Logan'a gönderilmektedir. İncelemelerini Sarah'a aktaran Logan hastalığın ayrıntıları, özellikleri hakkında seyirciyi bilgilendirir, beyinlerinin motor görevi gördüğünü söyleyen Logan, bu tezini midelerini aldığı bir ölünün midesi olmamasına rağmen hala Logan'ın elini ısırmaya çalışmasıyla doğrular. Yalnız Rhodes'in bu tür araştırmalarla kaybedecek vakti yoktur, ve bir an önce sonuçları görmek istiyordur.

Ekip gittiği hiç bir şehirde canlı izine rastlayamamıştır; telsiz anonslarına cevap veren yoktur ve kendilerini oraya gönderen hükümetle (Washington) irtibatları kesilmiştir. McDermott kimsenin söylemeye cesaret edemediği şeyi söyler, "Sanırım, tek sağ kalan biziz." Romero görsel anlamda zombileri dramatize etmeye son vermiştir fakat zombi kadrosuna tuzak kostümler hazırlayı da (gelin, Amerikan futbolcusu, palyaço, balerin, vs.) ihmal etmemiştir. Dawn'da bir kaç özel zombi dışında, diğerlerinin suratını yeşile boyayarak idare eden Romero, bu filmde protez dişler, yaralar, kurşun delikleri ve ayrıntılı bir makyaj tekniği kullanmıştır. İlk iki filmde durmadan empoze edilen "Biz insanlar daha vahşiyiz." mesajı Bub'ın bulunduğu planlar dışında Day'da yoktur — bu yüzden de film zayıf diye eleştirilmiştir.

Dr. Logan'ın bitmek bilmez deneyleri için zombi yakalarken bir sorun olur ve askerler kayıp verir, Miguel kolundan ısırılır. Sarah tam zamanında müdahale edip Miguel'in kolunu keser. Kompleksin

içine ilaç aramaya giden Sarah ve Mc Dermott, Dr. Logan'ın ölen askerlerin etlerini Bub'a yedirdiğini görürler. Yalnız bunu tek gören onlar değildir ve Rhodes, Dr. Logan'ı öldürerek diğerlerini esir alır. Daha sonra, Rhodes Fisher'ı vurup Sarah ve McDermott'u zombilerin bulunduğu iskeleye götürüp kapıları kapatır. Sarah ve McDermott şanslarını deneyip ölümlerle dolu olan mağaraya dalarlar. Bu sırada dev asansörün sesi duyulur; Miguel asansörü bozup yukarı çıkmıştır. Zombiler Miguel'i yemeye başladıklarında Miguel elindeki düğmeye basar ve yüzlerce zombi kompleksin içine dolar. Bu sırada John, Rhodes'i faka bastırır ve silahlarını alıp mağaraya dalar. John'ın iskelenin kapısını açık bırakmasıyla mağaradan gelen ölümler ve yukarıdan gelen kardeşleri askerleri tam bir kışkaca alır — işte tam burada Savini devreye girer ve *Dawn*'dan bile daha kanlı sahneler başlar: zombiler bir askerin kafasını vücudundan ayırırken diğer tarafta başka bir askerin gözünü oymaktadırlar. Biraz daha mantıklı olan bir asker intihar ederek belki de film boyunca doğru olan tek davranışı sergiler. Zincirlerini kemirerek kurtulan Bub, Dr. Logan'ın cesedi başında ağladıktan (Zombi filmlerinde bir ilk daha!) sonra yerde bulduğu ve bu sefer dolu olan silahla Rhodes'i yaralar ve onu yüzlerce zombinin ellerine bırakır. Ölümler Rhodes'i ikiye ayırırlar. Nihayet, John'un getirdiği silahlarla mağaradan kurtulan 3 arkadaş helikopterle kaçarak ıssız bir adada balık tutarak (Hiç kuşkusuz, böyle bir mutlu son hikayesi kullanması "karamsar" Romero'dan beklenmeyecek bir davranış.) yaşamlarını sürdürürler.

*Day*'le (film, gösterime girdiğinde Finlandiya, Almanya ve Norveç'te yasaklanmıştır.) ölümler üçlemesini sonlandıran Romero, yeni projelere doğru yelken açar. Fakat Romero bu üçlemeden sonra popüler olma şansı yakalayamamıştır. Hatta, genç kuşağın yeni gözdelelerinden Resident Evil adlı bilgisayar oyununun demoları için senaryo yazan Romero'nun senaryosunu beğenmeyen Capcom yetkilileri tarafından kovulmuştur. Amacımız, çektiği üçlemede bilinçli tuzaklar kuran bir yönetmeni ve onun kült üçlemesini tanıtmaktır. Romero'nun ölümler filmlerinde ne kahraman Amerikan askerleri, ne de

dünyayı kurtaran Amerikalı bilim adamlarına rastlayabilirsiniz; kamera salt şiddeti, insanın içindeki hayvanı ve bu hayvanın hangi durumlarda uyandığını göstermekle yetinir; dayanışma, dostluk, ve insancılığın bu kurguda yeri yoktur; kimi zaman ölüm galip gelir kimi zamanda yaşam, verilmek istenen ya da bilinçsizce verilen tüm mesajların arkasında gölge gibi duran tek ana fikir vardır: hayatta kalmak!

**Dayanışma, dostluk ve insancılığın bu kurguda yeri yoktur; tek ana fikir vardır: hayatta kalmak!**



#### NOTLAR

*Day of the Dead*

(1) *Friday 13th*'den (13. *Cuma*) hatırlayacağımız görsel efekt uzmanı Tom Savini tarafından yüksek bir bütçeyle 1990'da tekrar filme çekilen *Night*, 90ların tüm görsel, işitsel ve teknik avantajlarını kullansa da ilk filmin atmosferine yaklaşamamıştır bile. Aynı şekilde sonradan renklendirilen kopyası da filmin atmosferini alıp götürmüştür.

(2) Kafasını mezar taşına çarparak ölmüştü. Yani, bir daha ayağa kalkma şansı yoktu! Romero kurgusunda, beyni hasar görmeden ölmüş yeni ölümler hemen, zombiler tarafından ısırılmış kişiler ise enfeksiyonun büyüklüğüne bağlantılı olarak dönüşürler. Gerçi Romero bu kurgu hatasını *Night '90*'da düzeltmiştir ama yine de filmin etkileyici sahnesi olmasından dolayı bu hatayı görmezden gelebiliriz.

(3) Alet kullanmak, daha sonraki filmlerde özellikle *Day Of The Dead*'de bir mucize kabilinden addedildiği için bu filmdeki alet kullanma sahnelerini belirtmeye gerek duyuyorum.

(4) *Night*'in devamının yapılması önerisinin Dario Argento tarafından götürüldüğü belirtiliyor — ki bu iki isim Edgar Allen Poe'nun iki ayrı öyküsünün uyarlamalarının yer aldığı *Two Evil Eyes / Due Occhi Diabolici* (T. vid. adı: *Ölümün Gözleri*) adlı ortak bir filme de imzalarını atmışlardır.

(5) Filmin %80'lik bir bölümünün geçtiği alışveriş merkezinde 4 ay süren çekimler sadece mağazanın kapalı olduğu — akşam 10'dan sabah 8'e kadar — saatlerde yapılabilmıştır.

# pazarlama ustası bir yapımcı/yönetmen william castle

Sadi Konuralp



"Kendime P.T. Barnum'u örnek almışım."

Bu kelimeler korku sinemasının en ekzantrik yönetmenlerinden William Castle'a aittir ve gerçekten de o, korku sinemasının Barnum'u olarak kabul edilir çünkü sinema ve şovmenliği hep yan yana götürmeye çalışmış ve bu şovmenlik, onun filmlerine ayrı bir tad katmıştır. Filmlerine ilgiyi sağlayacak atraksiyonlar bulma konusunda üstüne yoktu. Kır saçlı bu yönetmen bazan filmlerinin başında kendisini tanıtır ve bir açılış konuşması yapar, bazan da film içerisinde sesiyle bir takım mesajlar vermeye çalışırdı. Ayrıca kimi filmlerinin galasına tabut içinde bir cenaze arabası ile gelirdi.

1914'de New York'da doğan William Castle, 15 yaşındayken Broadway dün-

yasına girebilmek amacıyla kendisini herkese ünlü film şirketi sahibi Samuel Goldwyn'in yeğeni olarak tanıtmıştı. Girebilmek için uyguladığı bu yöntem onun her yola başvurabileceğinin bir tür habercisidir. 1937'deki *The Man who Cried Wolf* dan (Kurt Var Diye Bağırın Adam) itibaren filmlerde de rol almayı başaran Castle, bununla kalmayıp senaryo denemelerine girişmiş ve 1943'de *Bir Boston Blackie* serisi filmi olan *The Chance of a Lifetime* (Hayatının Şansı) ile yönetmenliğe geçmişti. Bundan sonra hep B filmlerinin yönetmeni olarak ürünler vermeye başlamıştır. 1944'de çektiği *When Strangers Marry* (Yabancılar Evlendiğinde) filmi Robert Mitchum'un önemli rolde olduğu ilk filmidir.

Yönetmenin çektiği film sayısı oldukça fazladır. Ne var ki, Castle asıl ününü 50'li yılların sonu ile 60'lı yıllarda sağlamıştır çünkü bu dönemler aynı zamanda Castle'in bağımsız bir yapımcı olabildiği yıllara karşılık gelmektedir. Dolayısıyla 1958 yılı yapımı *Macabre*'yi, yapımcı-yönetmenin gerçek ününü oluşturan ilk film olarak kabul edebiliriz. Film küçük bir kasabada geçer. Kasaba doktorunun karısı ve kızı, bir sapık tarafından öldürülmüştür.

Bu korku filminin sinemasal olarak

**William Castle'in,  
filmlerine ilgiyi  
arttıracak  
atraksiyonlar  
bulma konusunda  
üstüne yoktu.**

MACABRE	
The Producers of the film MACABRE, undertake to pay the sum of ONE THOUSAND DOLLARS in the event of the death by fright of any member of the audience during the performance.	
BENEFICIARY AGREEMENT	
In the event of my decease by fright during the performance of the motion picture "MACABRE", I hereby instruct the producers to pay ONE THOUSAND DOLLARS (\$1,000) Life Benefit to my beneficiary named below.	
BENEFICIARY'S NAME	RELATIONSHIP
I understand that if I have a known heart or nervous condition the One Thousand Dollars (\$1,000) is not payable.	
NAME	
The above agreement is insured by Lloyd's of London.	

çok önemli bir yanı yoktu ama Castle, bu düşük bütçeli filmi vizyonda tutabilmek için ilginç bir denemede bulunmuştu: Seyirciye biletle birlikte sigorta poliçesi imzalatılıyor ve böylelikle seyirci, sinemada bu filmi seyrederken korkudan ölmeye karşı, Lloyds şirketince 1000 dolara sigortalanmış oluyordu. Castle ayrıca sinema salonları önüne cenaze arabaları park etmeyi ve fuayelere hemşire yerleştirmeyi de ihmal etmemiştir (merak edenler için cevap verelim: Hayır, kimse ölmedi ve dolayısıyla kimseye para ödenmedi).

Yarı reklam amaçlı bu tür atraksiyonlar tabii sinemada daha önceleri de kullanılmıştır. Türkiye’de de seyircinin filme karşı sigortalanması işlemi 1977’de aralarında *Suspiria* olmak üzere birkaç filmde uygulanmış, sigortalama işini Anadolu Sigorta üstlenmişti. Hatta bu tür atraksiyonlar için daha gerilere de gidebiliriz: 1947’de Vedat Örfi Bengü’nün *Kılıbıklar* filmi için kimi sinemada seyirciye “Kılıbıklık Diploması” dağıtılmıştı.

Bu atraksiyon birçok kişiye ilginç gelmeyebilir ve zaten Castle için de bu sadece bir ısınma hareketiydi. Castle, filmi vizyonda tutmasının başarısından ötürü, artık bundan sonraki filmlerinde de ilginç bir şeyler yapmaya kararlıydı. Hiç vakit kaybetmeden aynı yıl, *House on Haunted Hill* (Perili Tepedeki Ev) filmi için özel bir atraksiyon aramaya girişti. Bu filmde milyoner Frederick Loren (Vincent Price) bir bahise girişir. Lanetli bir evde bir gece korkmadan kalabilecek bir grubun her üyesine 50,000 dolar verecektir. Film bu evde olanları anlatmaktadır.

Castle’ın bu sefer niyeti teknik atraksiyonlara başvurmaktı. 50’li yıllardaki sinemanın televizyon ile olan savaşı düşünülürse, teknik atraksiyonların bu yıllarda patlamasına hiç şaşmamak gerekir. Sinema, televizyon ile olan bu savaşımında asla filmlerinin içeriği ile ilgilenmiyordu. Sinema dünyasında asıl mühim olan hedef, seyirciye filmlerin daima televizyondan “kalite” olarak daha üstün olduğunu vurgulamaktı. Bundan ötürü önce renk olayı denendi. Televizyonun da renkli yayına geçmesiyle bu sefer “geniş ekran” alanına kayıldı ve böylelikle ortaya Cinerama, Cinemascope, Technorama, VistaVision, Panavision gibi ekran



*House on Haunted Hill*

formatları çıktı. Bu arada çok kanallı ses sistemleriyle bu formatlar desteklenmeye çalışıldı. Ne var ki, televizyonda bu tür filmler, alttan üstten bantlı olarak ya da kaydirmalı şekilde gösterilebiliyordu ve televizyon seyircisi bundan fazla şikayetçi de değildi. Bu sefer televizyon ortamında gösterilmesine imkan olmayan yollara baş vuruldu ve böylece 3-boyutlu ve hatta “kokulu filmler” ortaya çıkmaya başladı. Her film şirketi ayrı ayrı teknikler kullandığından, ortalıkta garip garip isimler dolaşmaya başlamıştı.

İşte, Castle’ın filmlerini hazırladığı yıllarda sinemada böyle bir ortam vardı. Dolayısıyla onun teknik atraksiyonlara başvurmasına hiç şaşmamak gerekir. *House on Haunted Hill* filmi için *Emergo* adını verdiği bir teknik geliştirdi. Aslında bu teknik, sinema perdesi yanına yerleştirilmiş kara bir kutudan ibaretti. Filmin en heyecanlı yerinde, bu kutudan fırlayan 3.5 metrelik bir iskelet, gösteri odasına kadar giden bir ip vasıtasıyla seyircilerin üzerine doğru yöneltiliyor ve böylelikle seyirci korkutulmaya çalışılıyordu (zaten *Emergo*, İngilizce fırlamak anlamına gelen *emerge* kelimesinden türetilmiştir).

*Tingler* (Karıncalayan; 1959) belki de William Castle’ın kendisini en iyi duyurduğu filmidir. Bu seferki ‘sinema yöntemi’ne verdiği yeni ad *Percepto*’dur. Filmin başında William Castle, seyirciler arasında bazı kişilerin daha hassas yapıda olmalarından ötürü filmi etkilenip çığlık atabileceğini söyler ve konuşmasını şöyle bitirir: “Unutmayın ki, bazan çığlık atmak yaşamınızı kurtarabilir.” Jenerikte çığlık atan insanlar gösterilir ve film başlar.

Filmde bir adli tıp doktoru William

**Castle, korku filmlerinin gösterildiği sinemalar önüne cenaze arabaları park etmeyi ve fuayelere hemşire yerleştirmeyi ihmal etmemiştir.**



Tingler

**Tingler'in gösterildiği salonlarda bazı koltuklara elektrik veren bir teçizat yerleştirilmişti. Filmin en heyecanlı sahnelerinde koltuklara verilen elektrikten ötürü seyirciler çılgınlık içinde koltuklarından sıçıyorlardı.**

Chapin (Vincent Price), elektrikli sandalyede idam edilmiş cesetler üzerinde incelemeler yapmaktadır. Bu incelemeler sonucunda, insan vücudunda yaşayan ve korkuyla beslenen bir parazitin varlığından şüphelenmeye başlar. "Tingler" adını verdiği bu canlıyı ele geçirmek için doktor her türlü yola başvurmadan kaçınmayacak biridir. Önce karısı (Patricia Cutts) üzerinde korku denemelerinde bulunur, daha sonra sanrıya ve özellikle de kötü, korkutucu sanrılara neden olan bir kimyasal madde almak suretiyle içindeki tingler'in gelişmesini sağlamaya çalışır. Fakat denemesi başarısızlıkla sonuçlanır çünkü tingler korku ile büyümekteyse de bu esnada atılan çılgınlık olayı hemen tersine çevirmektedir. Doktor, dolayısıyla, korku anında çılgınlık atması imkansız olan birini bulmak zorundadır. Bu arada Ollie Higgins (Philip Coolidge) adında bir sinema işletmecisi ile tanışmıştır. Bu kişinin karısı (Judith Evelyn) hem dilsiz hem sağırdır. Tabii doktor böylesine ideal bir denekten yararlanmayı hiç ihmal etmez ve tedavi etme numarasıyla kadına sanrı oluşturan maddeyi verir.

Sanrı oluşturan maddenin ne olduğu filmde söylenmese de, bir çok seyirci bunu LSD olarak kabul etmiştir ve bundan ötürü *Tingler* ayrıca film tarihinde ilk defa LSD kullanma sahnesini içeren film olarak kabul edilir.

Kadının sanrı görme sahneleri renkli olarak verilmiştir (Castle'ın filmlerinin dört beş tanesinin dışında hepsi siyah-beyaz olarak çekilmiştir fakat *Tingler* ve *13 Ghosts* (13 Hayalet) filmlerinin belli yerlerinde renkli sahneler yer almaktadır). İçi kanla dolu küvetin kırmızılığı ve bu kanların içerisinden bir elin çıkışı, aslında o dönem açısından oldukça cüretkar sahnelerdir.

Kadının geçirdiği bu kötü tecrübe ölümle sonuçlanır ama buna karşın Doktor cesetten *tingleri* canlı halde ele geçirmeyi başarır. Tingler, omurgaya benzeyen, 30-40 cm uzunluğunda bir kırkayak görünümündedir. Tabii yaratık kaçmanın bir yolunu bulur. Üstelik kaçtığı yer bir sinema salonudur.

İşte Percepto burada devreye girer. *Tingler* filminin gösterildiği salonlardaki bazı koltuklara elektrik veren bir teçizat yerleştirilmiştir. Dolayısıyla filmin en heyecanlı sahnelerinde koltuklara verilen elektrikten ötürü seyirciler çılgınlık atarak yerlerinden sıçıyorlardı (Percepto'nun en hoş tarafı piyangonun kime çıkacağını belli olmaması idi). Hatta filmin bazı yerlerinde görüntü karartılarak film durdurulmuş izlenimi veriliyor ve bu esnada Castle'ın sesi salonu dolduruyordu:

"Dikkat! Tingler salonda dolaşmakta. Bağırın! Lütfen, canınızı kurtarmak için bağırın... bağırın..."

Böyle bir 'eğlence' bir dakikayı bulabiliyor ve sonunda Castle'ın herşeyin kontrol altına alındığını bildiren sesiyle birlikte film kaldığı yerden devam ediyordu.

Bir sonraki filmi *13 Ghosts* (1960) için Castle'ın atraksiyona verdiği isim *Illusion-O* idi. Film hayaletlerin cirit attığı bir evde geçmekteydi. Filme bilet alınırken, gişede ayrıca bir de gözlük veriliyordu. Gözlüğün bir tarafında mavi, diğer tarafında da kırmızı renkli selofanlar bulunmaktaydı. Filmin başında Castle çıkarak bu *Illusion-O* denilen tekniği anlatıyordu:

"Hayaletlere inanır mısınız? Bazı insanlar onlara inanırken bazıları inanmaz. Şahsen ben inanırım ve eminim ki



bu salonu terk ederken siz de hayaletlere inanacaksınız. Filme girerken size özel bir Hayalet Gözlüğü verildi. Bu gözlüğü sadece filmdeki sahne mavimsi bir renkte olduğunda takın. Eğer hayaletlere inanıyorsanız, gözlüğün kırmızı tarafından, inanmıyorsanız mavi tarafından bakın. Perdedeki görüntü normale döndüğünde gözlüğü çıkartın.”

Bu optik tekniğin sırrı çok basitti: Hayalet görüntüleri ile oyuncuların ve mekânın görüntüleri ayrı ayrı filme alınıyor ve daha sonra ayrı renklerde olmak üzere bu sahneler tek bir film üzerine üst üste pozlanıyordu. Mekân ve oyuncular mavi, hayalet görüntüleri kırmızı renkte gözükiyordu. Gözlükteki mavi selofan, kırmızı rengi geçirmedüğinden hayaletler görünmez oluyor, kırmızı selofan ise bu hayaletleri daha görünür hale getiriyordu.

Filmin sonunda William Castle tekrar gözükiyerek şunları söyler:

“İçinizde hayaletlerin gerçek olduğuna inanmayanlar varsa, Hayalet Gözlüğü'nü evine götürsün. Gece evde yalnızken ve odanın karanlıkken - **cesareti varsa** - gözlüğün kırmızı tarafından baksın.”

*Illusion-O*, Castle'ın kullandığı son teknik atraksiyondur ama atraksiyonlardan vazgeçmeye hâlâ niyeti yoktur.

*Homicidal* (Cinai; 1961) o yıl vizyondaki *Psycho* (Sapık) filminin başarısından yola çıkarak hazırlanmış bir filmidir. Fakat buna karşın *Time* dergisi *Homicidal*'ı *Psycho*'dan daha başarılı bir film olarak kabul etmiştir.

Castle kendine has imzasını bu sefer filmin sonlarına doğru atmıştı. Filmin sonlarına doğru yardımcı kadın oyuncu arabada tek başına oturmuştur. Arkadaşı eve girmiş ve hâlâ evden dışarı çıkmamıştır (Ev tabii ki katilin oturduğu evdir). Sonunda kız dayanamayarak arabadan çıkar ve eve doğru gider. İşte bu esnada filme bir 'korku-arası' verilir. Seyircilere bundan sonraki sahnelerin korkunç olduğu ve kalbi dayanamayacak kişilerin salonu şu anda terk edebilecekleri ve üstelik bilet paralarının geri ödeneceği bildirilir. Daha sonra film yeniden oynatılır. Kimi sinema salonunda bu şekilde salondan çıkmak isteyenler önce 'Ödlekler Köşesi' yazılı bir alana götürülüp burada hemşireler tarafından fansiyonları ölçülmüş ve bilet paraları daha sonra verilmiştir.

Filmin video ve televizyon kopyala-

rında ise bu sahnede bir kronometre gösterilir. Arka planda William Castle'ın sesi duyulur:

“Burası bir 'korku arasıdır'. Sesi duyuyorsunuz değil mi? Bu bir kalp atış sesidir. Korkmuş bir kalbin sesi. Sizin kalbinizden ya daha hızlı ya da daha yavaş atmakta. Bu kalp sesi bir 25 saniye daha devam edecek... Bu filmin sonunu göremeyecek kadar korkan kişilere salonu terk edecek kadarlık bir süre... 10 saniye sonra evin içine gireceğiz. Ya şimdi çıkın ya da çıkmayın... 5...4...3... Cesur bir seyircisiniz... 2...1.”

Ayrıca filmin bitiş yazıları esnasında Castle yine sesini duyurur:

“Filmin sürpriz sonunu sakın arkadaşlarınıza söylemeyin yoksa sizi öldürürüm!”

Tabii bilet parasını geri almak isteyen bir çok kişi çıkmış ama yine de bunlar filmin gelirini fazla etkilememiştir.

*Mr. Sardonicus*'da (1961) zengin bir baron (Vincent Price), ikramiye çıkmış bir piyango biletini ele geçirmek için babasının mezarını açar fakat bu işi yaparken çok korkar ve korkudan yüzünün şekli bozulur. Yüzünü eski hale getirmek için bir sürü yola başvurur. Filmin sonuna doğru ara verilir. Film için iki ayrı son çekilmiştir. Birinde *Sardonicus* ölmekte, diğerinde yaşamaktadır. Filmin hangi sonla gösterileceği, salondaki

**Seyircilere, kalbi dayanamayacak kişilerin salonu terk edebilecekleri ve bilet paralarının iade edileceği söylenir.**



Tingler



Straitjacket

**Castle'ın Hitchcock'a karşı büyük bir hayranlığı vardır ve en büyük arzusu Hitchcock gibi bir gerilim filmi yapmaktır.**

seyirciler arasında yapılacak oylamaya bağlıdır.

Kimi kaynaklara göre aslında Castle, seyircilerin ne tür bir son beklediğini iyi tahmin ettiğinden tek bir son çekmiştir. Başka kaynaklarda ise ikinci sonun çekildiği ama çok ender gösterildiği belirtilir.

*Homicidal* filminden de anlaşılacağı gibi, Castle'ın Hitchcock'a karşı büyük bir hayranlığı vardır (aynı zamanda Orson Welles'e de hayrandı ve hatta Welles'in ünlü *The Lady from Shanghai* filminde yapımcı yardımcılığında bulunmuştur). En büyük arzusu Hitchcock gibi bir gerilim filmi yapmaktır. Bu arada *Psycho* da onu etkilemiştir. Bundan ötürü, *Psycho*'nun yazarı Robert Bloch'dan yararlanmaya karar verir ve senaryosu bu yazara ait iki film çeker: *The Night Walker* (Gece Yürüyen; 1964) ve *Strait-Jacket* (Düz Ceket; 1964). *Strait-Jacket*'da ayrıca ünlü bir sinema-oyuncusu da bulunmaktadır: Joan Crawford. O sıralar Crawford, yönetmenliğini Robert Aldrich'in yaptığı *What Happened to Baby*

*Jane* (Baby Jane'e Ne Oldu?) adlı gerilim filminde Bette Davis ile iyi bir oyun çıkarmıştır. Castle, Crawford'un bu filmdeki konumundan yararlanarak, oyuncuyu kendi gerilim filmlerinde oynatmaya başlar. *Strait-Jacket* birlikte çektikleri ilk filmidir. Bu filmde kocasını balta ile doğramış bir akıl hastasını canlandırmaktadır. Katil cinayetten 20 yıl sonra akıl hastanesinden çıkar ve kızının oturduğu çiftliğe gelir. Fakat çiftlik yaşantısı onu tekrar bunalıma doğru sürükler.

William Castle, belki iyi bir film çektiğine inandığından, belki de eleştirmenlere bu filminin diğerlerinden farklı olduğunu göstermek istediğinden, bu filmde özel bir teknik atraksiyon kullanmadı ama Joan Crawford'u bir çeşit atraksiyon olarak kullanmaktan kaçınmadı. Film çıkışında seyirci, Crawford ile birlikte hamburger yemeğe gidiyordu. Ayrıca yine bazı gala gecelerinde seyircilere kartondan yapılmış baltalar hediye etmiştir. Bu baltaların üzerinde kan izlenimi veren kırmızı lekeler bulunmaktadır.

Karton baltalar aslında Castle'ın en son atraksiyonu sayılır. Gerçi Joan Crawford ile çektikleri ikinci filmi *I Saw What You Did* (1965) için salonun arka tarafındaki üç koltuk sırasını 'Şok Bölümü' adıyla yeniden düzenlemişti ama aslında bu düzenleme sadece koltuklara bir emniyet kemeri konulmasından ibaretti. Böylece seyircinin korkudan yere düşmesi önlenmiş olacaktı. Ursula Curtiss'in *Out of Dark* adlı romanından uyarlanan bu filmde olaylar, bebek bakıcılığı yapan iki genç kızın can sıkıntısıyla kendilerine bir oyun uydurmaları sonucu başlar. Telefon rehberinden rastgele seçtikleri numaraları arayıp sırayla "Ne yaptığını gördüm ve kim olduğumu biliyorum," derler. Oysa aradıkları numaralardan bir tanesinde telefona cevap veren adam, az önce karısını öldürmüştür... Bu film daha sonra 1988'de televizyon filmi olarak yeniden çevrimi yapılmıştır.

Castle birkaç filmden sonra yönetmenliği bırakıp sadece yapımcılıkla ilgilenmeye başlar. Yapımcı olarak en önemli filmi, hiç kuşkusuz, yönetmenliğini Roman Polanski'nin yaptığı ve Ira Levin'in aynı adlı romanından uyarlanan *Rosemary's Baby*'dir (Rosemary'nin Bebeği; 1968). Böylelikle düşük-bütçeli -hatta kimilerinin deyimiyle ikinci sınıf -

korku filmlerinden yola çıkan Castle, en sonunda gerçek bir korku klasiğine imzasını atmış oluyordu.

Yine yapımcılığını üstlendiği bir başka korku filmi *Bug*'dır (Böcek; 1975). Thomas Page'nin *The Hephæstus Plague* adlı romandan uyarlanan ve senaryosunda Castle'ın da katkısı bulunduğu bu filmin yönetmenliğini Jeannot Szwarc üstlenmiştir. Deprem sonucu yeryüzüne çıkan yeni bir böcek türü, filmin ana örgüsünü oluşturur. Arka kısımlarındaki çıkıntıları arasında oluşturdukları kıvılcımla kurbanlarını yakabilme özelliği olan bu böcekler bir bilim adamının (Bradford Dillman) ilgisini çeker ve bunlardan yeni bir tür oluşturmaya çalışır.

Ne var ki *Bug*, gişede iyi bir hasılat getirmez ve Castle birkaç filmde ufak roller oynamasının dışında bir daha yönetmenlik ya da yapımcılıkla hiç uğraşmaz. William Castle 1977 yılında Beverly Hills, California'da ölmüştür.

William Castle'ın kesinlikle sinemaya etkisi olmuştur. Örneğin Joe Dante'nin yönettiği ve başrolü John Goodman'ın oynadığı *Matinee* (1993), aslında Castle'ın karakterinden yola çıkılarak hazırlanmış bir filmidir.

Ayrıca John Waters'ın *Polyester* (1981) filmini yine Castle geleneğinin bir uzantısı olarak düşünebiliriz. Castle, Waters'ın en çok hayran olduğu yönetmenlerdendir. Dolayısıyla, *Polyester* filmindeki *Odorama* adlı teknik atraksiyon, bir bakıma William Castle'a yapılmış bir göndermedir. Bu filmin gösterimlerinde seyirciye bir kart verilmiştir. Kart üzerinde 1'den 10'a kadar rakamlar yazılıdır. Seyirci, filmin sağ alt köşesindeki numaralara bakarak kart üzerindeki o numaranın olduğu yeri kazır ve koklar.

Aynı şekilde yönetmenliği Mark Herrier'e ait *Popcorn* (Patlamış Mısır; 1991) korku filmi de William Castle filmlerine göndermelerde bulunur. Bir kaç genç bir sinema salonunu devralırlar ve açılış gösterisi olarak art arda 3 tane B filmi göstermeye karar verirler. Birinci film dev bir sivrisinekle ilgilidir. Gösteri esnasında *Emergo* misali bu böceğin maketi sinema salonunda gezdirilecektir. İkinci film *Percepto* geleneğine uyan türdendir. Filmdeki elektrikle yapılan işkenceler esnasında seyircilere de elektrik verilecektir. Üçüncü film ise bir kokulu filmidir. Ancak açılış gösterisi

esnasında bir katil, sırayla bu gençleri öldürmeye koyulur. Hem de filmde kullanılan yöntemlere başvurarak (!).

William Castle'ın hayattayken de fan kulüpleri vardı. Yönetmenin ölümü bu hayran kitlesini azaltmadı. Hatta bu hayranlarından bir tanesi de *Back to the Future*, *Forrest Gump*, *Contact* gibi filmlerin yönetmeni Robert Zemeckis'dir. Zemeckis, *Matrix*'in yapımcısı Joel Silver ile ortaklaşa *Dark Castle* şirketini kurarak yapımcılığa el atmıştır. Firma adındaki Castle ismi bir tesadüf değildir; çünkü ilk projesi *House on Haunted Hill* filminin yeniden çekimidir. Zaten bu filmin yapım ekibinde ayrıca Zemeckis'in tutkunu olduğu yönetmenin kızı Terry Castle da bulunmaktadır. Bu film geçtiğimiz sezon sinemalarımızda *Lanetli Tepe* adıyla oynamıştır. Şu sıralar *Dark Castle* firması, *13 Ghosts* ve *Macabre* filmlerinin yeni çevrimlerini hazırlamakla meşgul.

Bütün bu bilgilerden sonra bazıların aklına şöyle bir soru gelebilir: Atraksiyonları bir yana bırakırsak, Castle'ın filmleri kendi içlerinde değerlendirildiğinde nasıl filmlerdir? *Tingler* gibi bazı filmlerinde bir takım senaryo kopukluklarına rastlamak mümkündür (Hatta bu kopukluktan ötürü *Tingler*'in kurgu

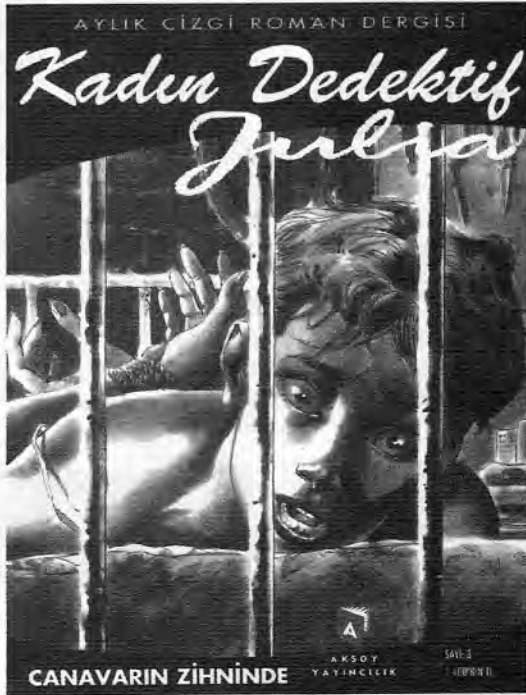


*House on Haunted Hill*  
(yeniden çevrim)

aşamasında özgün senaryodan daha farklı şekilde oluşturulmuş olduğunu iddia edenler vardır). Ama yine de Castle'ın sinema dili, filmlerde bir süreklilik oluşturmayı sağlayacak düzeydedir. Atraksiyonları göz ardı edersek, en azından filmlerine bir televizyon filmi havası verebiliyordu. Castle'ın filmlerinin atraksiyonlar olmadan da kendi başlarına ayakta durabildiği söylenebilir.

## bir giallo çizgiromanı ve diğerleri

Karaca Savaş



**Kadın Dedektif  
Julia, giallo  
mirasına bariz  
biçimde selam  
gönderiyor.**

Son yıllarda Türkiye'de çizgiromanlara ilgi bir yönüyle artmış görünüyor. Eski çizgiromanlar, sahafların en çok iş gören ürünleri; hatta İstanbul'da (son derece fahiş fiyatlarla!) sırf eski çizgi-roman satan dükkanlar bile var. Ancak piyasaya çıkan çizgiroman dergileri tutunamıyor ve pek uzun ömürlü olamıyor. Periyodik olarak, hevesli bir yayıncı bir dizi çizgiroman yayınlamaya başlıyor ancak bir süre sonra kepenkleri indiriyor; bir müddet sonra başka bir yayıncı başka dergilerle devreye giriyor. Arka Bahçe Yayıncılık'ın çıkarttığı Amerikan menşeiili süper kahraman çizgi-roman dergilerinin yayınının durmasıyla yaklaşık olarak eş

zamanlı olarak Aksoy Yayıncılık İtalyan menşeiili çizgiroman dergileri yayınlamaya başlamış durumda. Aksoy Yayıncılık'ın dergilerinin bazıları *Zagor*, *Mister No* gibi çok tanınmış dergiler. Ancak bir tanesi ise -yanılmıyorsam- Türk okuyucuların karşısına ilk defa çıkan bir dergi: *Kadın Dedektif Julia*.

Bu yeni dergiyi bir 'giallo çizgiromanı' olarak nitelemek olanaklı. *Geceyarısı Sineması*'nın İtalyan popüler sinemasına ayırdığımız geçen sayısında Sadi Konuralp, 'giallo' türünü tanıtmıştı. Çok kısaca özetleyecek olursak, 'giallo' İtalyan yapımı 'Katil kim?' filmlerine verilen addır. Sözlük anlamı 'sarı' demek olan bu terimin kökeni, İtalya'da cinayet romanlarının eskiden sarı kapaklı bir seri olarak yayımlanmış olmasında yatar. İşte *Kadın Dedektif Julia*, bu mirasın çizgiromandaki sürdürücüsü olarak görünüyor. Bir kriminolog olan Julia'nın maceraları, özellikle Mario Bava ve Dario Argento gibi *auteur* yönetmenlerin sinemada 'giallo' türüne içselleştirdiği kimi özgün stilistik ve anlatısal özellikleri tam olarak içermese de, bu çizgiroman konusu itibariyle geniş anlamda 'giallo' kapsamına girdiği gibi, gerek logosunun sarı renkli olması, gerekse kapak illüstrasyonlarında genellikle sarı tonun hakim olmasıyla 'giallo' mirasına bariz biçimde selam gönderiyor. Giancarlo Berardi'nin yarattığı Julia





çizgiromanı, zaman zaman bir hayli sert şiddet öğeleri içeriyor. Özellikle ilk üç sayıda devam eden ve seri cinayetler işleyen bir katilin öyküsünün anlatıldığı macera dizisi, değme *slasher* filmlerini aratmayan kanlı sahneleri ve hatta yer yer kimi Argento *giallorını* çağrıştıran sado-erotik sahneleri ile bir hayli dikkat çekiciydi. Başkarakterin kadın olması ilk bakışta *Kuzuların Sessizliği*'ni çağrıştırsa da, 'mutlu sonun' her macerada kaçınılmaz olmaması açısından bu çizgi-roman *Se7en*'a daha yakın duruyor.

Tesadüf mü bilinmez ama Aksoy Yayıncılık'ın çıkarttığı diğer çizgi-roman dergilerinde de son aylarda korku temalı öyküler göze çarpıyor. *Mister No*'nun 9. ve 10. sayılarında sırasıyla 'Şeytanın İşaretleri' ve 'Karanlığın Efendisi' adlı iki bölüm halinde yayımlanan macerada Güney Amerika cangallarının derinliklerindeki bir manastırda Şeytan'a tapanların öyküsü anlatılıyor, Mister No da az kalsın bir Şeytan'a kurban sunma ayininde canından oluyordu. Aynı derginin sonraki sayısında ise 'Operadaki Hayalet' adlı bir macera başladı! Türkiye'deki en popüler çizgiromanlardan biri olan *Zagor*'da da yine son sayılarda benzer bir durum söz konusu. Aslında *Zagor* zaten İtalyan menşeiili western çizgiromanları içinde korku öğelerine en sık yer veren dergilerin başında gelmiştir. *Zagor*, eski maceralarında da zaman zaman zombilerle, vampirlerle mücadele ederdi. *Zagor*'un Aksoy Yayınları'ndan çıkan ilk sayılarındaki macera dizisi (no. 1: 'Büyücü Avı' ve no. 2: 'Kraken') bir H.P. Lovecraft öyküsünden esinlenmiş. Aslında "Derinlikler İlahı'nın" hizmetindeki bir büyücü ve yarı insan-yarı kurbağa müritlerinin öyküsünün anla-

tıldığı bu macera dizisi, *Zagor*'u Aksoy Yayıncılık'tan önce yayımlayan Doğan Egmont Yayıncılık'ın Ocak 2000 tarihli son sayısında (no.32) 'Denizde Dehşet' adıyla başlamış ama yarım kalmıştı. Aksoy Yayıncılık ise bu macera dizisini kaldığı yerden devam ettirdi. Aksoy Yayıncılık'ın çizgi-roman dergilerinin yeni sayıları sınırlı sayıda gazete bayii-lerinde piyasaya sürüldüğü gibi, eski ve yeni sayıları bazı kitapçılarda da toplu halde bulunuyor. Ancak Lovecraft menşeiili bu maceranın başladığı Doğan Egmont Yayıncılık'ın son *Zagor*'unu bulmak için ise sahaflara bakmak gerekli. Umarız Aksoy Yayıncılık, ülkemizde çizgi-roman yayıncılığının makus talihini yenmeyi başarır.

**Diğer çizgiroman dergilerinde de son aylarda korku temalı öyküler göze çarpıyor.**



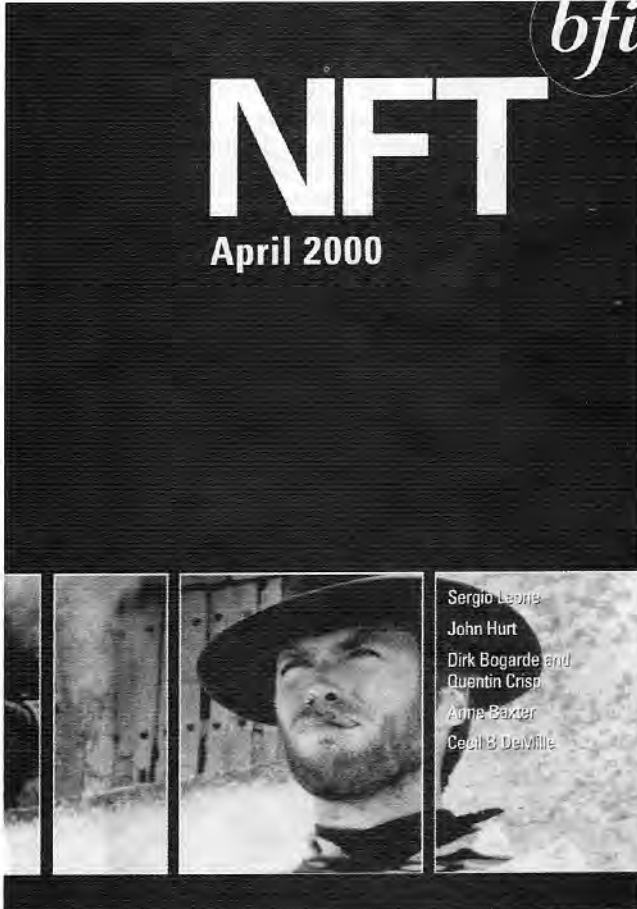
# LONDRA'DA Sergio Leone'ye saygı günleri

Cenk Kırıl

Sanırım bu dergide şu ana kadar yayınlanan yazarımdan ne derece iflah olmaz bir Leone meraklısı olduğum açıkça belli olmaktadır. Bu merak beni özellikle son 3 yılda çok ilginç noktalara taşıdı. Uzun yıllar sadece bir izleyici düzeyindeki merak, git gide kabına sığmayan bir hevesle beraber beni başka alanlara da taşıdı. Leone filmlerine olan merak doğal olarak diğer spaghetti western filmlerine de ilgi duymama, oradan da diğer ilgili alanlara atlamama

yol açtı. Zamanla aktörlerden, besteci Ennio Morricone'ye, fotoğraf direktörlerinden sanat direktörlerine, senaristlerden diyalog editörlerine kadar uzanan bir uğraşın içinde buldum kendimi. Leone filmlerine katkıda bulunan bu kişilerin bir kısmıyla şahsen tanıştım. Ve bu alanda yalnız olmadığımı gördüm. Sergio Leone sadece sinema dünyasında yeni bir çığır açmakla kalmamış, ardından gelenlerle adeta ekole dönüşen bir simge haline gelmişti. Sadece kendinden sonra gelen sinemacıları değil, bir çok sinema meraklısı insanı da etkilemişti. Bir çoğu ile önce web sayfalarında karşılaştım. Çoğu benimle aynı hayranlığı paylaşan birer "Leone uzmanı" haline dönüşmüşmüşlerdi ve uzun zaman filmlerin uçuk detayları üzerinde günlerce süren yazışmalar yaptık.

Derken İspanya'ya gitme imkanı doğdu. Leone'nin muhteşem westernlerini yaptığı mekanları yerinde görme imkanını yakaladım. *Bir Kaç Dolar Daha İçin*'in "El Paso" kasaba setini, *İyi Kötü Çirkin*'in ölümsüz üçlü düellosunun çekildiği "Sadhill" mezarlığını, *Bir Zamanlar Batıda*'nın "Sweetwater" mekanını bulma ve görme imkanı doğmuştu. Ama, ne yazık ki bunların İspanya'nın güneyindeki Almeria kasabası yakınlarında çekildiğinden başka hiç bir bilgi yoktu elimde. Bunları nasıl öğrenirim diye düşünürken aklıma o güne değin spaghetti westernler ve Leone hakkında yazılan en detaylı kitabın yazarını bulma fikri geldi. Bu kişi Christopher Frayling'di. Kısa bir araştırma yapınca onun İngilizlerin ünlü Royal College of Art'ın rektörü olduğunu öğrendim. Profesör Frayling'e ulaşmam zor olmadı. İlk telefonda onu karşımda buldum. Bana büyük bir hevesle bu mekanları anlattı.



Daha sonra Londra'ya yaptığım bir ziyarette kendisini görmeye gittim. O zaman bana daha da detaylı bilgiler verdi. Bu bilgilerden hareketle İspanya'da hayli ilginç vakit geçirdim. Profesör bana o günlerde (97 yılının ilk baharında) Leone'nin biyografisi üzerinde uğraştığını ve kısa zamanda basılacağını söyledi. Aslında o kısa zaman pek de öyle kısa olmadı, ve eserini ancak geçen Mart ayında yayınlanabildi. Bu süre zarfında kendisi ile bir çok konuda bilgi paylaşımında bulundum. Yaşça benden bir hayli büyük birisiyle sanki iki küçük çocuğun sevdikleri oyuncakları paylaşması gibi bir iletişime girmiştik. Kitap yayınlandığında hoş bir sürpriz yapmıştı Profesör bana. Kitabın önsözünde diğer bir kaç kişi ile beraber bana da teşekkürlerini iletliyordu. Hoş ve kibar bir jestdi bu.

#### Londra'da Leone Günleri

Kitabının yayımı sırasında British Film Institute (BFI [Britanya Film Enstitüsü]) kendisine bağlı National Film Theatre'daki (NFT [Ulusal Sinema]) Nisan ayı gösterimlerinde Leone filmlerine saygı bölümü açtı. Böylece hem kitabın duyurusu yapılacak, ve hem de Leone anılacaktı. Bir Leone fanatığı olarak bu fırsatı kaçırmazdım. Aslında gösterimlerde Leone'nin tüm westernleri ve unutulmaz şahaser *Bir Zamanlar Amerika* vardı. Bunlara ilave olarak, NFT Leone'nin yönetmen yardımcılığı yaptığı *Sodom ve Gomorrah* ile *Pompeii'nin Son Günleri* filmlerini bile eklemişti. Bu arada, NFT hakkında biraz bilgi vermek gerekirse, BFI'nin bir kolu olan NFT her ay belirli isimler ve temalar altında çeşitli film gösterimlerini yapıyor (Bu bazen bir aktör, bazen de bir yönetmenin filmleri olabilir). Gösterimler tüm aya yayıldığından ben sadece bir bölümünü seçerek gitme durumundaydım. Londra'ya vardığım günün akşamı Christopher Frayling'in "Something to do with Death" (Ölümlerle İlgili Bir Şey) isimli söyleşisi vardı. Söyleşi yönetmen Alex Cox ile Christopher Frayling arasında, Frayling'in kitabı ve Leone hakkında olacaktı. NFT'ye vardığımda oldukça kalabalık bir kitle vardı. Hatta bazıları bilet almak için kuyrukta bekliyordu. Seans başladığında salon tam olarak doluydu. Önce sahneye Alex Cox çıktı ve oldukça esprili şekilde Frayling'i tanıttı. Alex Cox'un kendisi de bir Leone hayranıydı.

Hatta o derece ki, bu hayranlık yüzünden Leone'nin western filmlerini çektiği İspanya'nın Almeria kenti yakınındaki Tabernas kasabasında ev bile almıştı. Yılın önemli bir bölümünde orada yaşayan Cox, bir zamanlar orada *Straight to Hell* (Doğrudan Cehennem) isimli bir film çekmişti. Cox'un tanıtımından sonra sahneye Frayling çıktı. Halen yüksek lisans alanında eğitim veren İngiliz Kraliyet Koleji'nde rektör olan Frayling, aynı zamanda Koleji'nin "Kültürel Tarih" bölümü başkanlığını yürütmekte. Söyleşi Frayling'in Leone filmlerini keşfetmesi ile başladı. 1967 yılında ilk olarak *A Fistful of Dollars* (Bir Avuç Dolar) filmi izleyen Frayling, Leone filmlerinin büyümesine kapılmış. Daha sonra meşhur "Dolar Üçlemelerinin" diğer iki filmi ile beraber tam bir müptela olmuş. Son olarak *Once Upon a Time in the West* (Bir Zamanlar Batıda) filmi ile beraber Leone hakkındaki ilk yazılardan birisini kaleme almış, ve zamanın "aydın" yazarlarına Leone'nin değerini ispat etmeye çalışmış. Pek aldiran olmamış ve hatta arkadaşları tarafından aşağılanmış bile. 1969 yılında BFI'ya Leone filmlerinin toplu gösteriminin yapılmasını önermiş; BFI bunu reddetmiş. Sebep ise çok komik. BFI gerçek sesle çekilmeyen dublajlı filmleri göstermeyeceğini söyleyince Frayling isyan etmiş ve "o zaman Visconti, Fellini ve Bertolucci'nin filmlerini de göstermeyin, çünkü dönemin İtalyan filmlerinin hiç biri gerçek sesle çekilmemişti çünkü havaalanı yakınlarındaki Cinecitta stüdyolarında yoğun hava trafiği yüzünden sesli çekim yapılması imkansızdı" demiş. Tam bu arada Alex Cox devreye girerek ve "30 yıl içinde durumu farketmişler, iyi bir gelişme" dedi. Frayling Leone'nin zamanın gelişen yönetmenleri üzerindeki etkilerini irdeledi ve ilerleyen dakikalarda benim de dahil olduğum Leone web sitesi müdavimleriminin son zamanlardaki en sık tartıştığı konuya sıra geldi: Leone'nin ufak bir rolde gözükmediği iddia edilen *The Cemetery without Crosses* (Haçsız Mezarlık) filmi. Film 68 veya 69 yılında Leone'nin en yakın dostlarından Robert Houssein tarafından yönetilen bir spaghetti westernidir. Bunun Leone cemaatine ilk duyurusu Frayling ile 1997 yılında yaptığım görüşmeden sonra olmuştu. Frayling bana Leone'nin filmde çok küçük bir rolde oynadığını belirtmiş, ben de bunu söyleşi içinde web sitesinde duyur-

**1969'da BFI, gerçek sesle çekilmeyen dublajlı filmleri göstermeye karşı olduğu gerekçesiyle Leone toplu gösterisi yapmayı reddetmişti.**

muştum. Bu aslında o güne kadar bilinmeyen bir bilgiydi. Ancak web sitesi müdavimlerinden birisi bunu sürekli inkar etti ve o filmde oynayanın Leone değil, bir İspanyol aktör olan Chris Huerta olduğunu fotoğraflarla belgeledi. Ben de bunu hemen Frayling'e ilettim. Ancak Frayling bu konuya fazla ilgi göstermeden durumu aynen kendi bildiği gibi kitabında aktardı. Sadece bir dip not olarak bu konunun halen tartışıldığını belirtti. Konunun sıkı bir eleştirisi haline dönüşmesinden sonra Frayling bu konudaki son sözü söyledi. Ona göre, Leone bu filmde oynadı, ama o kadar kötüydü ki, son anda yönetmen onu filme koymadı ve yerine başkasını oynattı, ve filme o kişi girdi. Filmi sinemada seyretmeyen Leone ailesi üyeleri bu hatıradan hareketle onun filmde oynadığını zannetti ama işin aslı öyle değildi.

Alex Cox sözü *Bir Zamanlar Amerika* filmine getirince Frayling filmin ilginç yönlerinden birisini deşti. Ona göre son filmdeki bazı yerler Leone ile ilgili bir soruna işaret ediyordu. Özellikle De Niro'nun Elizabeth McGovern'a arabanın arka koltuğunda tecavüz etmesi tahammül edilemeyen ve filmin seyredilmesi zor bölümlerinden. Frayling olayı şöyle bağladı "Leone filmlerinde kadınların rolü minimaldir ama son filmde yapılan ciddi bir hata vardır. Bundan yüz yıl önce kadınları ikinci sınıf gören filmler o kadar tepki almayabilirdi, ama zaman değişti. İşte Leone'nin hatası bu filme 1800 yılların normları ile yaşması oldu. Bu da 80'li yıllardaki bir filme yakışmadı."

Leone tüm hayatını sinemaya adanmış birisiydi. Her anı sinemayla doluydu. Ailesi de sinemacı olduğundan, her şeyi ile sinemaya adanmış birisiydi. İlginç olan, öldüğünde bile eşinin yanında tv'den bir film izliyordu. Hayat gözünü sinema ortamında açan adam, hayata gözlerini yumarken de film vardı.

Frayling'in bundan sonraki projesi Los Angeles'daki Gene Audry müzesinde bir Leone sergisi açmak. Belki yaşarken Amerika Leone'yi pek kabullenememişti ama Frayling western filmlerinin kalbi sayılabilecek bir yerde Leone sergisi açarak bu konuya ilginç bir boyut ekleyecek. Planlarına göre sergi 2002 yılında açılacak ve Leone filmlerinden alınma bir çok resim ve poster orada sergilenecek.

Daha sonra *Bir Zamanlar Batıda* filmi oynatıldı. Bu muhteşem filmi ben ilk defa

büyük ekranda izledim. Bu filmi daha önce defalarca video'da izlediğim halde ilk defa sinema perdesinde seyrettiğimde bir çok ilginç detay gözüme çarpmıştı. Sanki usta bir ressamın doyumsuz eserini izler gibiydim. Leone bu filmde ilk defa bu kadar kapsamlı bir bütçe ve yapım imkanına kavuştuğu için ekranın her santimetrekaresi doluydu. Diyaloglar az ama ölümsüzdü. Özellikle Leone'nin meşhur yakın çekimleri beyaz perdede tam bir festival oluyor. Filmin açılışında istasyonda bekleme ve son düello sahneleri muhteşem bir seyirlik. Görüntü yönetmeni Tonino Delli Colli zamanın meşhur Techniscope ve Technicolour teknolojilerini adeta şahlandırmış. Charles Bronson'un Henry Fonda ile düello sırasında Bronson'un yüzüne yapılan megacloseup görülmesi gereken bir an. Herhalde Bronson hiçbir filmde bu derece iyi görüntülenmemiştir. Film bitince adeta müthiş bir ziyafetten çıkmış gibiydim.

Ertesi gün sıra *Bir Zamanlar Amerika* filmindeydi. Gerçi bu filmi daha önce İstanbul'da vizyona girdiğinde izlemiştim, ama yine de izlemeye değeri. Film BFF'in en büyük salonu olan 1 numaralı salonda oynayacaktı, ve elimizde çok önceden alınmış biletlerimiz vardı. Fakat oraya gittiğimizde salonun değiştiğini ve daha küçük olan 3 numaralı salona alındığını gördük. Salona gitmek için biraz yürümek gerekiyordu. Daha da ilginç, bu salon da hınca hınç doluydu. Allahtan önlerde bir yer bulduk. Bizden sonra gelenlerin bir kısmı merdivenlere oturmak zorunda kaldı. Dünyanın en gelişmiş ülkesindeki bir sinema organizasyonundan beklenmeyecek bir saçmalıklı ama ne yapalım, artık bir kere oraya gelmiştik, ve şanslıydık ki yer bulabilmiştik.. Diğerlerine göre çok daha yeni bir film olmasına rağmen, filmin kopyası biraz yıpranmıştı. Bazı yerlerde beklenmeyecek kadar kötü bir görüntü oluştu. Tüm bunlara rağmen ustanın son şahasesini izlemek yine büyük bir keyifti.

*Something to do with death:*

**Bir Leone Biyografisi**

*Bir Zamanlar Batıda* filminin sonlarına doğru dahili mekandaki bir sahnede. Claudia Cardinale kahve yaparken Jason Robards (filmdeki adıyla Cheyenne) ile konuşmaktadır. Dışarıda ise Charles Bronson'un oynadığı Harmonica karakteri uzaktaki bir kütüğün üzerinde oturmuş beklemektedir. Neyi ve niçin

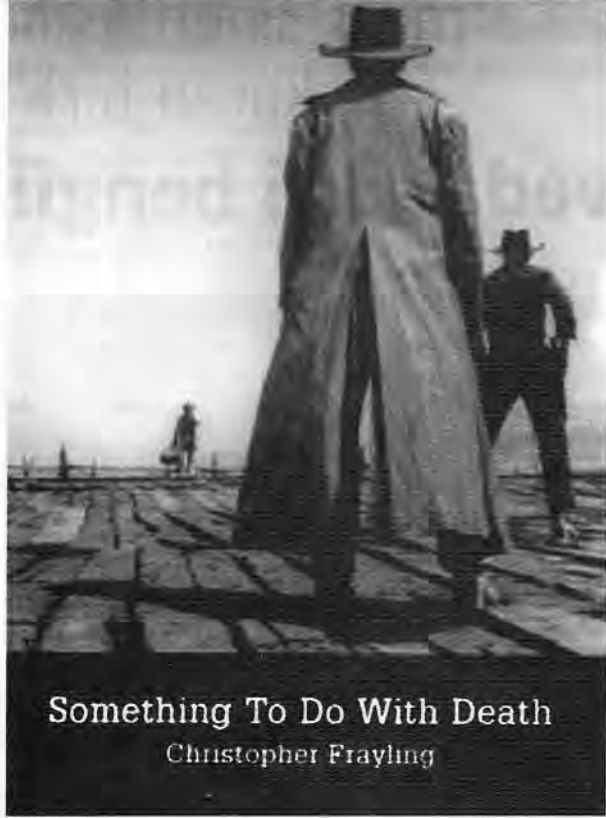
**Bir Zamanlar  
Batı'daydı ilk defa  
büyük perdede  
izledim. Perdedeki  
görüntünün her  
santimetrekaresi  
doluydu.**



beklediğini bilemeyiz. Cardinale sorar "Ne yapıyor dışarda? Ne bekliyor?". Robards cevaplar "onun gibilerin daima ölümle ilgili birşeyleri vardır". Ölümle ilgili bir şey. Leone filmlerinin tipik temasını yansıtan ufak replik Christopher Frayling'in Sergio Leone hakkında dünyada ilk olarak yayınlanan biyografisinin de adı olmuştur. 577 sayfalık eseri Frayling'in 8 seneden uzun bir sürede oluşturmuştur. Leone sevenleri için tadına doymayacak bilgiler, anekdotlar, anılar ve yorumlarla doludur. Leone'nin kendisi gibi sinemacı olan ailesinin yaşantısından başlayıp, Mussolini dönemindeki İtalyan sinemasına inerek, oradan da Leone'nin sinemaya geçişini anlatan uzun bir bölümde, Leone efsanesinin doğuşunu okuruz. Daha sonra "Bir Avuç Ümitle" çıkılan yolda Leone'nin beklenmeyen başarıyı yakalayışını anlatır Frayling. Dolar Üçlemesinin yaratılışını, mekanları, çekimleri, müzikleri, aktörleri, aktrisleri, yorumları uzun uzadıya ele alır.

Frayling bu biyografi kitabında, Leone olayına ve Leone'nin kişiliğine çoğu yerde tam bir tarafsız gözlemci olarak yaklaşmakta ve olumlu/olumsuz tüm görüşleri ortaya atarak bu efsane adamı bizlere sergilemekte. Hatta kitabın sonlarına doğru, Leone'nin hayatı hakkındaki detayları geride bıraktıktan sonra, Frayling'in kendisinin de Leone'ye eleştirel ve ufaktan da olsa alaycı yaklaşımını okuruz. Kendisi de koyu bir Leone hayranı olan kişinin Leone'yi böyle eleştirmesi bana biraz ilginç geldi. Frayling'in bu satırlarının kökleri Leone ile bazı şahsi problemleri olan kişilerin yorumlarına dayanmaktadır çünkü kendisi Leone ile sadece bir kaç kez görüşmüştür. Örneğin Luciano Vincenzoni, benim de kendisiyle yaptığım görüşmelerde (\*) mütemadiyen Leone'nin aslında ne kadar basit ve "cahil" birisi olduğunu vurgular. Ona göre, bu filmlerin bu derece meşhur olması ve ilgi görmesi olacak iş değildir. Kendisinin o kadar başka "gerçek" sinema şahasesi olan eserleri varken kamuoyunun kendisini bu filmlerle tanımasını yazarlık gururuna yedirememektedir. Ama gerçek o dur ki, onu da sinema dünyasında bu noktaya getiren Leone'nin filmleridir. Ancak, artık Leone filmlerinin gösteriminden para kazanamaması onu bir hayli kızdırmıştır. Vincenzoni'ye benzer yorumlar Leone'nin diğer bir senaryo yazarı olan ve *Bir Zamanlar Batıda* ile *Yabandan Gelen Adam* gibi filmlerinin senaryolarını yazan Sergio Donati'den

## SERGIO LEONE



### Something To Do With Death

Christopher Frayling

de gelir. Evet, belki Leone dünyanın en entelektüel, okumuş ve düşünce derinliği olan, kişilere çok saygılı birisi olmayabilir. Ancak, filmlerinin tüm dünyayı kasıp kavurduğu da ayrı bir gerçektir, ve her ne kadar bu tür kişiler filmlerine katkıda bulunsalar da önemli orandaki yaratıcılık Leone'ye aittir. Özellikle *Bir Zamanlar Batıda* ve *Bir Zamanlar Amerika* gibi dev filmleri kotaran bir yönetmen her ne olursa olsun, en azından yönetmen olarak saygıyı hak eder.

Kitap Leone'nin hayatına bir çok açıdan bakarken aslında kitabın kendisi de tıpkı bir Leone filmi gibidir. Uzun, kimi yerleri ağdalı ama yine de son derece ilginç. Leone hem entelektüel sinema meraklılarına ve hem de popüler kültüre ait sinema meraklılarına aynı anda hitab eden nadir yönetmenlerdendir. Bu açıdan da Frayling'in kitabının bu önemli şahsiyeti tanımadaki çok yararlı bir kaynak olduğu su götürmez bir gerçektir.

(\*) bkz: "Bir Avuç Senaryo İçin: Luciano Vincenzoni," *Geceyarısı Sineması* no 3 (Kış 1999): 16-24.

**Belki Leone dünyanın en entelektüel insanlarından birisi değildir ama filmlerinin dünyayı kasıp kavurduğu da bir başka gerçektir.**

# "mısır sinemasını kuran türk" vedat örfi bengü

Ahmet Gürata

Sinema tarihlerinde Vedat Örfi Bengü adından söz edilirken yukarıdaki tanımlamaya sıkça başvurulur. Bu tanım abartılıdır, zira 1927 yılına kadar Mısır'da pek çok kısa film çevrilmiştir. Ancak, kesin olan nokta Bengü'nün o tarihte Mısır'da çevrilen ilk uzun metrajlı filmi çekmeye başlamış olmasıdır. Türkiye'de 1947'den 1953'deki ölümüne kadar çevirdiği 21 film ise pek övgüyle anılmaz. Bu filmler için çoğunlukla "ağdalı melodram" tanımlaması yapılır. Bir yazara göre, "'Arap filmi' niteliğinden kurtulamamış, hepsi, ihanete uğrayan koca, evinden kaçan kadın, yıllarca sonra ailesine kavuşacak çocuk gibi melodram kalıplarıyla dolup taşan" filmlerdir bunlar (Özön, 759).

Bengü'nün Mısır'da çevirdiği filmler hakkında da çok az şey bilinmektedir. Ancak bu filmler hakkında da benzer eleştirilerin yinelenildiğini söyleyebiliriz. Örneğin, Alim Şerif Onaran'a göre, "bütün bu filmlerde Mısır'ın sokakları, çarşıları, çölleri, ehramları, ebül-hevi (sfenks) çevreyi oluşturuyor ve Mısırlı tipler kendilerine özgü giysiler içinde hayatı feci hale getiren melodramlar oynuyordu" (Onaran, 88) [1]. Yine Onaran'ın verdiği bilgilere göre, Bengü Mısır'da 14, Fransa'da ise 8 film çevirmiştir. Bu bilgiler bazı ufak değişikliklerle pek çok sinema tarihinde yinelenmektedir. Ancak, ne yazık ki, Bengü'nün yurtdışında olduğu dönemde çevirdiği filmlerle ilgili daha ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Bu noktayı aydınlatmak amacıyla yabancı kaynaklara başvurduğumuzda ise, ilginç bilgilerle karşılaşırız. Fransız Filmleri Sözlüğü'nde Bengü'yle ya da o zamanki adıyla Vedat Örfi'yle ilgili herhangi bir kayda rastlanmazken, Mısır sinemasıyla

ilgili kaynaklarda ilginç tartışmalar yer alıyor. Bu yazının amacı işte bu bilgileri aktarabilmektir.

**Maceraperest Bir Sinema Eleştirmeni** Ashında, Vedat Örfi Bengü'nün sadece filmleriyle değil yaşamöyküsüyle ilgili olarak da çok az şey bilinmektedir. Oğlu Memet Fuat'ın *Gölgede Kalan Yıllar* başlığını taşıyan anılarından öğrendiğimize göre, şair Nigar Hanımın kaleminden çıkan bir notta Bengü'nün doğum tarihi 21 Aralık 1899 olarak veriliyor. Babası Mehmet Ali Paşa Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana elçisi Ali Paşa'nın oğludur. Bengü'nün annesi Güzide Hanım ise İkinci Abdülhamit'in sadrazamlarından Halil Rifat Paşa'nın kızıdır. Soyadı Yasası öncesinde bütün ailenin kullandığı Örfi lakabını, bu yasadan sonra adına Örfi olarak ekleyerek sürdüren ise bir tek Vedat Bengü olmuştur.

İlk yazarlık sınavını 17 yaşında *Bir Af, Bir Yemin* adlı oyunu veren Vedat Örfi'nin bir diğer eseri, *Vefaen Ferağ*, 1924'de Darülbeydi'de sahneye konulmuştur. Aynı yıl onun adına bir başka kaynakta, Türkiye'deki sinema dergilerinin öncülerinden biri olan *Le courrier du cinema*'da (Sinema Postası), rastlıyoruz. Örfi'nin başyazarlığını yaptığı bu derginin sahibi ise, Nazım Hikmet'in babası Hikmet Nazım'dır. İlginç bir rastlantı sonucu, Örfi 1926'da ayrıldığı İstanbul'a yıllar sonra döndüğünde, eski patronun oğlu ünlü şairi o tarihe kadar yüzünü bile görmediği oğlu Memet Fuat'ın manevi babası ve eski eşi Piraye Hanımın hayat arkadaşı olarak bulacaktır.

Nijat Özön'ün verdiği bilgilere göre, Örfi 1924'te İstanbul'da bulunan Fransız oyuncusu Blanche Montel'i izleyerek

**Mısır'da çevrilen  
ilk uzun metrajlı  
film Vedat Örfi  
Bengü  
gerçekleştirmişti.  
Bengü'nün  
Mısır'da çevirdiği  
filmler hakkında  
çok az şey  
bilinmektedir.**

Fransa'ya gitmiş ve orada bir kaç filmde görünmüştür (759). Montel'in o tarihlerde sinema yazarlığı yapan Bengü'yle tanışmış olması yakın bir olasılık, ancak Fransız Filmleri Sözlüğü'nde bu dönemde adına oyuncu olarak rastlanmıyor. Yine Özön'e göre, Örfi 1925'de İstanbul'a dönüyor ve o tarihlerde *Le Puit de Jacob* (Yakup'un Kuyusu) (Edward José) adlı filmin çekimleri için bu kentte bulunan Amerikalı yıldızı Betty Blythe ile ilgileniyor (759). Memet Fuat'a göre ise, 1925 yılı sonlarında eşi Piraye'yi karnındaki çocuğuyla birlikte bırakarak, konser vermek bahanesiyle Paris'e gidiyor. Bu arada, birlikte gittiği şarkıcı kadınla ilişkisi olduğu dillerde dolaşıyor (75).

### Fırtınalar Koparan Bir Film Projesi

Örfi, bundan bir yıl sonra da Mısır'a geçiyor. Burada sanat çevresiyle tanışmakta gecikmiyor ve çeşitli konularda Fransızca yazılar yayınlıyor. Kısa bir süre sonra da bir film çekmek üzere yatırımcılarla temasa geçiyor. Yazılanlara göre, Marcos & Stiger adlı bir Alman firmasıyla Peygamber Muhammed'in yaşamıyla ilgili bir filmin finansmanı için anlaşmaya varıyor. Hemen ardından, Muhammed'i canlandırması için Mısır tiyatrosunun önde gelen yıldızlarından Yusuf Vehbi'yle temas kuruyor. Gerisini Vehbi'nin *Anı-lar'*ından dinleyelim: "Tiyatro sezonu sırasında bir gün Türk yazarı Vedat Örfi Ramses Tiyatrosu'nda beni izlemeye geldi. Beni Dr. Kraus aslı bir Almanla tanıştırdı. Bu kişinin Alman hükümetinin, kendisinin ise Cumhurbaşkanı Atatürk'ün özel emriyle hareket ettiklerini söyledi." (akt. Farid, 105)

Ardından, kendini Alman bir film yapımcısı olarak tanıtan Kraus, Peygamberin hayatını, yüceliğine ve saflığına uygun bir biçimde, yansıtacak büyük bir film gerçekleştirmek için Atatürk'ün onayını aldıklarını belirtir. Kraus ve Örfi, filmin finansmanına Türk hükümetinin de katkıda bulunacağını ve İstanbul'daki ulemaların projeye onay verdiğini öne sürerler. Sonunda Muhammed rolüyle ilgili öneriyi kabul eden Vehbi, Kahire'deki Alman Büyükelçiliği'nde 6000 liralık bir sözleşmeye imza atar.

Ancak filmin konusu basın ve dini otoritelerin tepkisini çeker. Kral Fuad Yusuf Vehbi hakkında dava açar. Vehbi'bin

Mısır vatandaşlığından çıkarılması ve sınır dışı edilmesi gündeme gelir. Bu gelişmeler üzerine, Peygamberin beyazperdede canlandırılıp canlandırılmayacağını saptayabilmek için ünlü El-Ezher Üniversitesi'nin görüşüne başvurulur. *Hubb al-amir* (Emir'in Aşkı) adını taşıyan film projesinde peygamberi canlandırması tasarlanan Vehbi kendini şöyle savunur: "Bu rolü perdede canlandırmayı, Peygamber Muhammed'i ve Doğu'nun şahlanışını saygın bir tavırla kutsal gerçeğe en uygun bir biçimde yansıtmak amacıyla kabul ettim. Türk hükümeti

**Örfi'nin İslam Peygamberini canlandıracağı proje, dini otoritelerin tepkisini çeker.**



Vedat Örfi Bengü Ateşten Gömlekte

tarafından da desteklenen bu filmin amacı İslamiyetin propagandasını yapmaktan başka bir şey değildir" (akt. Khayati, 112).

Ancak, Yusuf Vehbi'nin bu savunması El-Ezher'deki hocaları tatmin etmemiştir. İbrahim Ceballah adlı bir din bilimci, şu yanıtı verir: "Yusuf Vehbi'nin en büyük kralları ya da sultanları başarıyla canlandırabileceğinden kuşumuz yok (...) Eğer Bay Vehbi, 'dinim her şeyin üzerindedir' görüşündeyse, bu projeden vazgeçmelidir, zira kendisi kralları ya da sultanları canlandırabilir

ama asla Peygamber olamaz" (ibid., 112).

Aynı üniversiteden gökbilimci El-Zerkavi ise, Vehbi'yi daha da sert sözlerle eleştirir: "Yeter artık Bay Aktör! Özüünüz kabahatinizden de büyük. Bu derece yüce bir güzelliğe, kusursuzluğa, haşmete, zarafete ve bilgiye sahip bir imgeyi canlandırmak olanaksızdır." Yalnız dinadamları değil, Bedi Hayri gibi tiyatrocular da eleştiri korosuna katılır: "Muhammed

film projesini gerçekleştiremese de, tarihte bir ilke imza atmış oldu. *Hubb al-amir*'le ilk kez gündeme gelen peygamberin sinemada canlandırılması sorunu uzun yıllar tartışıldı (Charkawi). Son olarak, yine El-Ezher Üniveritesi'nden alınan görüş uyarınca, Mustafa Akad'ın yönettiği *Çağrı* (1976) filminde oldukça ilginç bir yöntemle başvuruldu. Anthony Quinn ve İrene Papas gibi ünlü oyuncuların rol aldığı bu filmde, Hazreti Ali'nin bedeni değil yalnızca kılıcı görünürken, beyazperdede görünmeyen peygamberin bakış açısını yerini kamera aldı.

### Bir İlk Film

Bu tartışmaların ardından Mısır'dan ayrılmak durumunda kalan Örfi, bir yıl kadar sonra yeniden Kahire'ye dönecektir. Bu kez koltuğunun altında yeni bir film projesi vardır. En yakın destekçisi ise Mısır'ın bir diğer ünlü oyuncusu ve Yusuf Vehbi Tiyatro Topluluğu'nun yıldızı Azize Emir'dir. Emir, filmin finansmanına da destek olacaktır. *Nida'u Allah* (Allah'ın Çağrısı) adını taşıyan bu yeni film projesinde başrollerde Azize Emir ve Vedat Örfi'nin yanı sıra Ahmet Celal ve İtalyan asıllı levanten İstefan Rosti (Stephen Rosty) de yer alacaktır. Filmin kameramanı ise Stelio Chiarini adlı bir İtalyan'dır. Filmin konusunu ise kısaca şöyle özetleyebiliriz:

"Çiftlik sahibi Rauf Bey (İstefan Rosti) kibarlığından ve onuruna düşkünlüğünden hoşlandığı yoksul köylü kızı Leyla'yı (Azize Emir) sevmektedir. Leyla ise turist rehberi olan Ahmet'ten (Vedat Örfi) hoşlanmaktadır. Leyla bir gün Selim'in (Ahmet Celal) tecavüz girişimine maruz kalır. Ancak, zamanında yetişen Ahmet, Selim'i döverek Leyla'yı kurtarır. Bu sırada olaya tanık olan bir Amerikalı turist Ahmet'e aşık olur. Ahmet, Leyla'nın onurunu kurtarmak için onunla nişanlanır ancak bir süre sonra, Amerikalı turistin peşinden kasabadan ayrılır. Hamile olduğu anlaşılan Leyla son derece üzgün ve çaresizdir. Kabilesi tarafından reddedilmesi üzerine intihara karar verir. Bu sırada, yoldan geçmekte olan Rauf Bey'in arabasının altında kalır. Rauf Bey Leyla'yı çiftliğine götürerek doktor çağırır. Leyla ölmek üzereyken bir çocuk dünyaya getirir. Rauf Bey, Leyla'nın ölümü üzerine bu çocuğu yetiştirme kararı alır." (Ramzi, 77)



Azize Emir (ortada)

gibi bir kişiliğin son derece yüce olduğundan en ufak bir kuşku yok. Bu nedenle sıradan bir faninin onu canlandırması mümkün değildir" (ibid., 112).

Elbette bu sert eleştirilerden yalnız Vehbi değil, Vedat Örfi de payını alır. Hatta Mısır polisi tarafından tutuklanarak sorgulanır. O dönemde Türkiye'nin Kahire Büyükelçiliği'nde görevli Rifat Bey'e göre de, ancak elçiliğin girişimleriyle serbest bırakılır (Fuat, 55). Bu olay üzerine Örfi'nin sınırışı edildiği, bir süreliğine Kahire'den ayrılıp yeniden döndüğü belirtilmektedir. Vedat Örfi sonunda bu

**Bu tartışmaların ardından Mısır'dan ayrılmak zorunda kalan Bengü bir yıl sonra geri döner.**

Filmin oyuncularından Ahmet Celal'ın filmin gösterimi nedeniyle basına verdiği demeçte yer alan bu özeti sine-malarda gösterilen kopya ile karşılaştığı belirtilmektedir. Filmin mutsuz biten sonunun değiştirildiği, Leyla'nın Rauf Bey'le evlenerek bir çocuk dünyaya getirdiği, ardından mutlu bir biçimde yaşadıkları kaydedilmekte. Sinema tarihçisi Ahmed el-Hadari'ye göre, bunun nedeni iki nedeni olabilir. Bir varsayımına göre, filmin ilk gösteriminin ardından, izleyicilerin tepkisi üzerine böyle bir değişikliğe gidildi. Bir diğer olasılık da, filmin yapımcısı Azize Emir'le yönetmen Örfi'nin içine düştüğü anlaşmazlığın böyle bir sonuç doğurmuş olması (akt. Ramzi, 77). Gerçekten de, filmin çekimleri henüz tamamlanmadan Emir ile Örfi arasında ciddi bir anlaşmazlık baş gösterecek ve Örfi setten ayrılmak durumunda kalacaktır. Bu gelişme üzerine filmi İstefan Rosti tamamlayacak, bir kaynağa göre "Bengü'nün çektiği 11 sahneden yalnızca ikisini kullanarak özgün sahnelerin bir çoğunu yeniden çekecek, senaryoyu da tamamıyla değiştirecektir" (Culhane, 39). Bütün bunların ardından adı Azize Emir tarafından *Leyla* olarak değiştirilen film ilk kez Kahire'deki Metropol Sineması'nda 16 Kasım 1927'de gösterilecek ve büyük ilgi görecektir. *Leyla* aynı zamanda Mısır sinemasının ilk uzun metrajlı filmi ünvanını alacaktır. Zira hemen hemen aynı tarihlerde İbrahim ve Bedir Lama kardeşler tarafından çevrilmekte *Koubla Fi El-Sahra* (Çölde Bir Öpücük) adlı film ise çok kısa bir süre sonra 5 Aralık'da gösterime girecektir.

*Leyla* halktan gördüğü ilgiye karşın eleştirilenlerin hüşmine uğrayacaktır. Basında yer alan eleştirilerde filmin Mısır'daki yaşamın gerçeklerini yansıtmadığı kaydedilecektir. En çok tepki çeken sahnelerden biri Azize Emir'in geleneksel Mısır giysileriyle dans ettiği sahnedir. Bunların yerel giysilerle en ufak bir ilgisi bulunmadığı belirtilirken, evsahibi olan Leyla'nın erkek davetliler önünde dans etmesi Mısır gerçeklerine aykırı bulunuyordu. Bu eleştiriler üzerine Azize Emir bu sahnenin Vedat Örfi'nin fikri olduğunu öne sürerken, Örfi aksini iddia edecektir: "Filme seyirciyi memnun etmek amacıyla bir dans sahnesi koydum ancak filmdeki gibi bir sahne öngör-

müyordum. Sahnenin bu biçimde gerçekleştirilmesi için Bayan Emir ısrar etti. Ben yüksek sosyetenin düzenlediği bir maskeli baloda Mısır kostümlerinin olmadığı bir dans sahnesi öngörü-yordum. Ancak Azize Emir klasik Mısır dansı yapmak istediğini söyledi. Bu öneriyi itiraz etmem için herhangi bir neden yoktu. Ancak, Emir'in eşi Ahmed el-Şerei giydiği kıyafete dikkatimi çekerek böyle bir dansın Mısır'ın onuruyla bağdaşmadığını söyledi. Bunun üzerine bu sahneyi filmden çıkarmıştım." (akt. Ramzi, 78)

1926-1927 yıllarındaki Mısır'daki İngiliz işgali sırasından çevrilen filmin yabancılara bakışı da oldukça dikkat çekicidir. Filmdeki turistlerin Arapların giysileriyle alay etmeleri, Ahmet'in sevdiği kıızı bırakarak Amerikalı bir kızın peşinden gitmesinin Mısır'da çok da hoş karşılanmadığı tahmin edilebilir. Bu anlamda filmin o yıllarda dünya sinemasını etkileyen oryantalizm akımının etkilerini taşıdığı gözlenmektedir. Bu eleştiri aslında erken dönem Mısır filmlerinin çoğu için geçerlidir. Örneğin, *Koubla Fi El-Sahra* (İbrahim Lama, 1927) filminde "Mısır'ın Valentino'su" lakabını taşıyan İbrahim Zülfi'kar'ın canlandırdığı bedevi de, Hilda adlı bir Amerikalı kıza aşık olur. Yine *Leyla* filminde, Örfi'nin canlandırdığı karakterin Rudolph Valentino'nun *Şeyh* (George Melford, 1921) filmindeki Şeyh Ahmet tiplemesine gönderme yaptığı aşık. Örfi'nin de bu paralelliği basındaki demeçleriyle desteklemek amacıyla olduğu gözleniyor. Örneğin filmin gösterime girmesinden kısa bir süre önce Mısır'da yayınlanan *Revue du Théâtre* dergisine verdiği demeçte Valentino'yla yakın arkadaş olduklarını öne sürüyor: "Kendisiyle Paris'te tanıştık. Fakat kader yollarımızı ayırdı; o Amerika'ya giderken ben Avrupa'da kaldım." (akt. Hamzaoui, 48) İtalya'da doğup büyüyen Valentino'nun Amerika'ya iltica etmeden 1912-13 yıllarında Paris'te kaldığı biliniyor. O tarihlerde 14 yaşında olan Bengü'nün, Paris'te bulunsa bile, 18 yaşındaki yoksul İtalyan göçmeni Valentino ile bu kentte karşılaşmış olması ise elbette uzak bir olasılık. Bu filmle ilgili ilginç noktalardan birisi de konunun Vedat Örfi'nin yaşam öyküsüyle gösterdiği benzerlik. Tıpkı filmdeki çevirmen Ahmet gibi, Örfi de hamile eşini ter-

**Filmin çekimleri henüz tamamlanmadan yapımcı Azize Emir ile Örfi arasında ciddi bir anlaşmazlık baş gösterecek ve Örfi setten ayrılmak durumunda kalacaktır.**

kedecek ve yabancı bir kadının peşinden Fransa'ya gidecektir. Kendisi de bu benzerliği oldukça benimsemiş olmalı ki, filmin çekimi sırasında çektirip eşi Piraye'ye gönderdiği bir fotoğrafı "Şeyh Ahmet (Örfi)" adıyla imzalamış. Bir diğer ilginç nokta da, filmin çekimleri sırasında Vedat Örfi'yle adeta kanlı bıçaklı olan Azize Emir'in dört yıl sonra bu kez başka bir Türk yönetmenle çalışacak olması. Muhsin Ertuğrul'un çevirdiği ve Türk sinemasının ilk sesli filmi olan *İstanbul Sokakları*'nda (1931) filminde, Emir bu kez İstanbul'a gelen bir Mısırlı yazarı canlandırmaktadır.

#### Yeni Yıldızlar, Yeni Anlaşmazlıklar

*Leyla* filminde karşılaştığı zorluklar Vedat Örfi'yi yıldırır. 1928 yılı başlarında şansını bu kez de oyuncu olarak dener. *Koubla Fi El-Sahara* (Çölde Bir Öpücük, 1927) filminin yaratıcıları Lama kardeşlerin ikinci filmi *Facia Favok Al Ahram*'da (Piramitlerde Facia) rol alır. Film, iki gencin fırtınalı aşkını ve ailelerin bu aşka engel olmalarını ele almaktadır. Bu iki genci ise Fatma Rüşdü ve Bedir Lama canlandırmaktadır. Örfi, filmin çekimleri sırasında tanıştığı Rüşdü'ye kancayı takmak da gecikmez ve yeni projesini finanse ederek başrolde oynamaya ikna eder. *Tahta Sama' Miser* (Mısır Seması Altında, 1928) adlı bu filmde Fatma Rüşdü ile Örfi'nin yanısıra, Aziz Eid de rol almaktadır. Ancak tıpkı ilk filminde olduğu gibi, Örfi, yapımcı ve başrol oyuncusuyla anlaşmazlığa düşecektir. Film özel bir gösterim sırasında izleyen Rüşdü, sonuçtan memnun kalmayınca, filmi dağıtmama kararı alır. Hatta bir rivayete göre filmin negatiflerini çölde yakar (Youssef, 65).

Vedat Örfi aynı yıl üçüncü film projesine soyunur. Ancak *Adahiya* (Adak, 1928) adlı bu filmin kopyaları arşivlerde olmadığı için hakkında çok az şey bilinmektedir. Yalnızca, filmin yapımcıları Hüsnü İbrahim ve İhsan Sabri'nin ayrı ayrı evlenme kararı alarak ticari yaşamdan bir süre için çekildikleri, bu nedenle de filmin gösterime girmediği kaydedilmektedir (Youssef, 65).

Örfi'nin bundan sonraki projesi ise, 1929 yılında gerçekleştirdiği *Ghadah al-Sahra* (Çöl Güzeli) olacaktır. Yeni yıldız adayı ise *Leyla* filminde küçük bir rolde görünen Asya Dagher'dir. Asıl adı Al-

maza olan Asya, Örfi aracılığıyla girdiği sinemada hızla yükselecek Mısır'ın en usta oyuncularından biri olarak kendini kanıtlayacaktır. Filmin Örfi tarafından yazılan senaryosu da kısaca şöyledir:

"Kuzenine aşık olan Selma (Asya), başka bir kabileye mensup bir şeyh (Örfi ?) tarafından kaçırlır. Şeyhle zorla evlendirilen Selma bir çocuk dünyaya getirir. Bir süre sonra kaçmayı başararak kabilesine geri döner. Ancak burada da bir gencin tecavüz girişimine maruz kalır ve onu öldürür. Bu arada, Selma'yı seven kuzeni arkadaşlarıyla birlikte onu kaçıran Şeyhi bulur. Çarpışma sonucu Şeyhi ve adamlarını yenen genç aşık, onuru lekelenen Selma'yı yeniden bağrına basar" (Ramzi, 80)

Örfi, *Ghadah al-Sahra*'da diğer filmlerine oranla daha rahat bir çalışma ortamı bulacaktır. Nitekim bu rahatlık sonuca da yansiyacak, ilk kez 1 Mayıs 1929'da gösterime giren film eleştirmenler tarafından son derece olumlu karşılanacaktır. Hatta, bazı yazarlar tarafından "çöldeki Arapların gerçek yaşamını anlatan tek film" değerlendirmesi yapılmıştır (Wassef, 67). Film ayrıca Mısır sinemasına ilk yurtdışı başarısını da getirecektir. *Ghadah al-Sahra*, 1929 Şam Sanayi Fuarı'nda üstün başarı ödülü alırken, Örfi de Suriye hükümeti tarafından 100 Suriye lirasıyla ödüllendirilecektir.

Bu başarının ardından, Örfi beşinci filmi için para kaynağı, konu ve oyuncu bulmakta gecikmeyecektir. Daha doğrusu hepsi bir arada karşısına çıkacaktır. Mısır'ın ünlü Bedia Massabni kumpanyasında çalışan İfranje (?) adlı bir Türk dansöz Örfi'nin yeni filminin başrol oyuncusu olur. Filmin yapımcılığını ise bu dansöze gönlünü kaptıran Mısırlı bir zengin üstlenir. *Ma'ssat al hayat* (Hayatın Cilvesi, 1929) adını taşıyan film, bir dansöze aşık olan iki gencin öyküsünü anlatmaktadır. Ancak, bir kez daha evdeki hesap çarşıya uymaz. Bu kez de filmin yapımcısı olan gencin ailesi hem oğullarının bu dansözle olan ilişkisine, hem de filmin gösterimine karşı çıkarlar. Yakan ailesinin üst düzey Mısırlı yetkilerle temasları kısa sürede sonuç verir ve film başbakanın emriyle gösterime girmeden yasaklanır. Gerekeç olarak ise, filmin içerdiği müstehcen dans sahneleri gösterilir. Oysa, *Kahire Geceleri* adını da taşıyan filmin tanıtımı yapılmış, afişleri

**Leyla filminde karşılaştığı zorluklar Örfi'yi yıldırır. 1928 yılı başlarında şansını bu kez oyuncu olarak dener.**

pek çok sokağa yerleştirilmiştir. *Ghadah al-Sahra*'yla başarıyı yakalayan Örfi'nin başı bir kez daha sansürle belaya girmiş, filmi izleyiciye bile ulaşamamıştır. Vedat Örfi Bengü'nün adı Mısır sinemasında son kez 1947 yapımı *Zahra a Winar*'da (Zehra ve Vinar) yönetmen olarak geçecektir [2].

Bengü, büyük bir olasılıkla 1930'ların başında İstanbul'a dönmüştür. Burada da film çalışmalarını sürdürmek niyetinde olduğu gözleniyor. Nitekim, çevirdiği *Yeşil Bursa* adlı belgesel 1932'de sinemalarda gösteriliyor (*Sinema ve Tiyatro Heveskari Mecmuası*'ndan akt. Scognamillo, 55). Ancak film piyasasında tek bir firma (İpek Film) ve tek bir yönetmenin (Muhsin Ertuğrul) egemen olduğu bu dönemde Bengü'nün bu amacını gerçekleştirmekte zorlandığı tahmin edilebilir. Bengü'nün bu tarihten 1940'lı yılların başına kadar çeşitli illerdeki halkevlerinde yöneticilik yaptığı biliniyor. İstanbul'a dönüşünde ise bu kez yazar ve çevirmen olarak çalışacak ve pek çok çeviri ve uyarlama roman yayınlacaktır. 1947 yılı ise Bengü'nün hayatında yeni bir dönüm noktası olacaktır. Annesinden kalan miras sayesinde yeniden film piyasasına oyuncu ve yönetmen olarak dönecek ve 1953'de ölümüne kadar 21 film çevirecektir.

### Genel Değerlendirme

Mısır'da Vedat Urfi adıyla tanınan Bengü'den Mısır'da çoğunlukla maceraperest, girişimci ve ikna kabiliyeti yüksek bir insan olarak söz ediliyor. İlk kez sinemaya yatırımcıların ilgisini onun çektiği belirtiliyor. Ancak filmlerindeki oyuncularla yaşadığı tartışmalar nedeniyle çoğunlukla sorumsuz ve geçimsiz bir yönetmen olarak anılıyor. Örneğin, bir sinema yazarına göre, "filmlerinin çekiminin daha ilk gününden itibaren tahammül edilemez bir tavır içerisine girmektedir" (U.A.R. Ministry of Culture, 11). Bütün bu eleştirilere karşın, Mısır sinemasının üç büyük kadın yıldızı—Azize Emir, Fatma Rüşdü ve Asya—ilk olarak onun filmlerinde rol almıştır. Ancak Bengü'nün yıldızlarla olan ilişkileri çoğunlukla tatsız sonuçlanacaktır. *Leyla* filmini daha tamamlayamadan setten ayrılırken, üç filmi de çeşitli nedenlerle daha gösterime girmeden rafa kaldırılmıştır.

Bengü, eleştirilenler tarafından sık



sık Mısır gerçeklerinden uzak olmakla suçlanacaktır. Tıpkı Filistin kökenli Bedir ve İbrahim Lama kardeşler gibi, bu genellikle yabancı olmasına bağlanmaktadır. *Leyla* ve *Ma'ssat al hayat* filmlerindeki dans sahneleri buna yalnızca iki örnek. Yine *Leyla* filminde, namaz görüntülerinin ardından ezan sesinin duyulması eleştiri konusu olacaktır. Mısır sinemasında Bengü gibi Mısır kökenli olmayan yönetmenlerin varlığıyla ilgili zaman zaman basında oldukça sert eleştiriler yer almıştır. 21 Mayıs 1928 tarihli *El-Sabah* gazetesinde yayınlanan bir yazıda yabancıların Mısır sinemasına çok zarar verdiği söyleniyor. Yazı şöyle devam ediyor: "Yabancı sinema yönetmenlerinin geleneklerimizi sık sık hiçe saydıklarına tanık olmaktadır. Artık bu savaşta onurumuzu korumak için gerekli silahlarla donanmamızın zamanı gelmiştir. Bu silah sinemadır; yoksa yenilgiyi kabullenmekten başka çare yoktur." (akt. Said, 193)

**Bengü İstanbul'a dönüşünde yazar ve çevirmen olarak çalışacak ve pek çok çeviri uyarlama roman yayınlacaktır.**

**Mısır, 1930'ların  
başlarından  
itibaren  
Ortadoğu'nun en  
büyük sinema  
üreticilerinden biri  
durumuna  
gelecektir.**

Nitekim , Mısırlıların bu silahla donanmaları gecikmeyecektir. Mısır 1930'ların başından itibaren Ortadoğu'nun en büyük sinema üreticilerinden biri durumuna gelecektir. Hatta 1940'lı yıllarda Mısır filmleri Türkiye'de de yoğun bir ilgiyle karşılanacaktır. Ve bu kez 'ulusal kültürel değerler'le ilgili kaygı duyma sırası Ankara'ya gelecek ve Mısır filmleri 1948 yılında İçişleri Bakanlığı'nın emriyle yasaklanacaktır.

Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'daki sinema kariyeriyle ilgili bu kısa öykü görüldüğü ulusal sinema, sansür ve oryantalizm gibi konular açısından oldukça ilginç tartışmalarla dolu. Dileriz bu tartışmalar ileride yeni bilgilerin ışığında daha da zenginleşir.

#### Dipnotlar

[1] Mısır'da çevrilen bir filmde çevreyi başka unsurların oluşturması ya da giysilerin farklı olması beklenebilir miydi, acaba? Bu türden oryantalist eleştiriler diğer Mısır filmleri için de sık sık yinelenecektir.

[2] Sözkonusu film bir olasılıkla Vedat Örfi Bengü'nün 1947'de İstanbul'da yönettiği *Bağda Gül'*dür. Bu tarihlerde Bengü'nün Mısır'da olması uzak bir olasılık olduğundan, aynı film farklı bir adla ithal edilmiş olabilir.

#### Filmografi

##### Yönetmen ve Oyuncu:

*Leyla/Nida'u Allah* (Allah'ın Çağrısı) (1927)  
*Tahta Sama' Mısır* (Mısır Seması Altında) (1928)

*Adahiya* (Kurban) (1928)

*Ghadah al-Sahra* (Çöl Güzeli) (1929)

*Ma'ssat al hayat* (Hayatın Cilvesi/Kahire Geceleri) (1929)

##### Oyuncu:

*Facia Fawk Al Ahram* (Piramitlerde Facia) (yön: İbrahim Lama, 1928)

**Not:** Yayına hazırlamakta olduğu *Mısır Filmleri Sözlüğü ve Mısır Sineması Tarihi*'ndeki bilgileri benimle paylaşan Profesör Sabry Hafez'a teşekkür ederim.

#### Kaynakça

el Charkawi, Galal. "Representing the Prophet of Islam on the Screen." *The Cinema in the Arab Countries*. Georges Sadoul (der.) içinde. Beirut: Interarab Centre of Cinema and Television, 1966. 26-31.

Culhane, Hind Rassam. *East/West, an Ambiguous State of Being: The Construction and Representation of Egyptian Cultural Identity in Egyptian Film*. New York: Peter Lang, 1995.

Fuat, Memet. *Gölgede Kalan Yıllar*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

Hamzoui, Hamid. *Histoire du cinéma égyptien*. Paris: Editions Autres Temp, 1997.

Khayati, Khemais. *Cinemas arabes: Topographie d'une image éclatée*. Paris: L'Harmattan, 1996.

Onaran, Alim Şerif. *Türk Sineması*. cilt 1. Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Özön, Nijat. "Mısır Sinemasının Türk Sinemasına Etkisi." *Türk Dili* 129. Haziran 1962. 759-60.

Ramzi, Kamal. "Des pionnières qui ont enrichi le cinéma égyptien." *Egypte: 100 ans de cinéma*. Magda Wassef (der.) içinde. Paris: Editions Plume, 1995. 74-83.

Said, Sayed. "Politique et cinéma." *Egypte: 100 ans de cinéma*. Magda Wassef (der.) içinde. Paris: Editions Plume, 1995. 190-213.

Scognamillo, Giovanni. *Cadde-i Kebir' de Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.

U.A.R. Ministry of Culture. *Cinema in the U.A.R. Kahire*: U.A.R. Ministry of Culture, 1970.

Youssef, Ahmed. "Une genèse cosmopolite." *Egypte: 100 ans de cinéma*. Magda Wassef (der.) içinde. Paris: Editions Plume, 1995. 52-73.





# yeşilçam dansözleri

Orhan Ünser

*60'lı yıllar olmalı, Tokat'ta Ali Sabri Sineması'nda akşam gösterilecek filmi hazırlayana makinist Orhan, filmin ilk bobinini sardıktan sonra son karelere baktığında bir dansöz görüntüsü görünce "akşam kendimize küfür ettirmeyelim" diyerek bobine bir kısım sardı.*

Filmin adı neydi? 'Dansöz' kimdi? Yine adını hatırlayamadığım bir filmde köyün ağası yakında evlenmek üzere olduğu, daha doğrusu evlenmek istediği kızın (filmin kadın kahramanı: genç/masum kız) fotoğrafına bakarak bir 'dansöz' düşler ki, dansözün görüntüsü fotoğrafın üzerine bindirme ile verilir. Bu, filmde 'dansözün görüldüğü' sahnedir. O yıllarda dansöz görünmeyen film yoktur; gerekli gereksiz mutlaka 'dansöz' bir yere sıkıştırılır. Ya bu filmdeki gibi hayal edilir ya filmin kahramanlarının gittikleri gazinoda sahneye bir dansöz çıkar ya filmin kötü adamı kendine özel bir yerde dansöz oynatır. Dansözün sırf dans gösterisi yapmayıp daha ileri giderek oyunculaştığı da olur. Ya filmin vamp kadını dansözdür ya da masum kız ayrılıklar ortaya çıktığında ve çevresindekiler tek tek çekilip yalnız kaldığında son çare olarak dansözlüğe başlar. Aslında bu son çare değildir; çalışmak demek mutlaka dansöz olunacağı anlamına gelmez - zaten bir süre sonra dansöz değil 'şarkıcı' olunmaya başlanır. Ayrı düştikleri masum kızımızı yanlış anlayarak veya oyuna getirilerek terk etmiş olan kahramanımız -İstanbul'da başka gazino yokmuş gibi- mutlaka bu gazinoya gelecektir (Eğer masum kahramanımız sanatını İstanbul dışına götürmüş ise, erkek kahramanımızın da yolu mutlaka bu kasabaya düşecektir). Masum kahramanımız (genç kızımız) bu dansözlük serüveni sırasında masumiyetini koruyacaktır; aksi halde filmin sonunda ölmesi gerekir. 'Dansöz' vamp kadın ise bu zaten filmin kötü adamının metresidir ve kahramanımızı

baştan çıkarma görevi kendisine verilir. Avantür filmlerde masum kızımızın kaçırılma serüveni en az bir kere yaşanır. Bu kaçırılma sırasında masum kızımız zaman zaman oynamaya dansetmeye zorlanır; hatta bu nedenle dövüldüğü de olur. Tarihi filmlerde de dansöz figürü mutlaka vardır. Komedi filmlerinde de dansöz kaçınılmazdır ama burada erkeklerin de dansözlüğe kalkıştığı görülür- hem de bıyıklarıyla.

Görsel bir sanat olan sinemada dansöz göstermenin mutlaka ticari bir yanı vardır. Zamanla toplumsal değişmeye bağlı olarak ile dansözler farklılaşarak 'şarkıcıya' dönüşürler; artık gazino sahnelerinde kadın kahramanımız 'sesi' ile yer alacaktır. Dansözlük kadar yayılmasa da dansözlerin yerini zamanla striptizciler alacaktır.

Bu kadar oyuncu/dansözlerden, dansözlerden söz açmışken bir iki isim vermek gerekir (mi?) diye düşünüyorum: Özcan Tektül, Aysel Tanju, Türkan Şamil, İnci Birol, Leyla Sayar, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Neriman Köksal, Fatma Girik, Filiz Akın, Selma Güneri, Gülbin Eray, Ajda Pekkan, Figen Say, Necla Nazır, Hale Soygazı, Banu Alkan, Arzu Okay, Figen Han, Sevda Ferdağ, Muhterem Nur, Alev Sayın, Hülya Avşar...

*Bir dansöz sansürü öyküsü.. Yine Tokat'ta nedendir bilinmez bir gün okul idaresi tarafından okulda bir film (adı?) gösterisine izin verilmiş. Çoğu şarkıcı ve dansöz görüntüleri ile dolu bir komedi filmi idi ve gösterim makinasının yanında duran okulun müdür muavini, 'dansöz' görüntüsü geldiğinde objektifi eli ile kapatıyordu. İşte bunun için makinist Orhan, 'dansöz' görüntüsünü orta yerinde kesememişti.*



**Makinist Orhan, filmin ilk bobinini sardıktan sonra son karelere baktığında bir dansöz görüntüsü görünce "akşam kendimize küfür ettirmeyelim," diye düşündü.**

# kitsch, camp, trash ve taponna dair

Savaş Arslan

## takdim

Aziz kari ve karielerim, bu derginin satırlarında şimdiye kadar havadan ve sudan yazılar okudunuz ama Lucio Fulci'nin sualtı zombileri dışında sualtından bahseden bir yazıya rastlamadınız, diye düşünerek bu sayıda, biraz daha "ciddi" sulara ait gibi görünse de, aslında bizim de hem ilgi hem de yazı alanımıza çeşitli şekillerde nüfuz eden bazı kavramlardan bahsetmenin vaktinin gelip çattığını düşünerek bu yazıyı yazdım.

## ara taksim

Öncelikle zevkin fena olmasını anlamaya çalışacak olursak, has ve güzel olan sinema sanatıyla ilişkili olarak bir estetik özerklik alanı kurgulandığından dem vurabiliriz. Bu çerçeveden yola çıkarak da, deriz ki, kitlelerin tüketmesi için sanki bir tüketim nesnesi gibi pırt diye ortaya çıkan popüler filmler yüksek sanatın o mükemmel evrenselliği ve kalıcılığının aksine o ticari sinemalarda yenilen patlamış mısırdan çok da farklı olmayıp mideye indikleri anda tüketilmiş olurlar. Yüksek, sanatsal sinemanın aksine, bu bakışa göre "yarım ya da eksik" olan bir sinemanın ürettiği filmler muhtelif adlarla anılmıştır ya da sıfatlarla nitelenmiştir: kötü, fena, pek bir fena, tecimsel (ticari), sıradan, makbul olmayan, kaka, B-film, "geceyarısı" filmleri, istismar sineması, çok-satar filmler, düşük bütçeli filmler, *kitsch*, *camp*, *trash*, vs. Nedir bütün bunlar, diye kafa yoralım biraz. Bunlar zevkin fenalığını, sanatın kötülüğünü, ucuzluğunu, hatalılığını, nahoşluğunu, ekşiliğini, tatsızlığını falan mı anlatırlar? Bu bağlamda, sanat sinemasının ne olduğu tartışmasına bakalım biraz...

## ana taksim

Pam Cook'un editörlüğünü yaptığı *The Cinema Book*'u bir tatlı su levreği edasıyla okursak, sanat sineması, üretim koşulları açısından, genellikle bağımsız — teorik olarak büyük stüdyoların tahakkümü altında olmayan — ve Batılı bir sinemaya (sözgelimi, Yeni Dalga ya da Yeni Gerçekçilik) istinaden kullanılmaya başlayan bir terim olup daha sonraları Batılı olmayan sinemalarda da çeşitli temsilcilerinin (Acem Kiarostami ya da Hint Ray) varlıklarından söz edilen bir film üretme tarzına karşılık gelmektedir, diyebiliriz. Bu üretim tarzında genellikle belirleyici olan *auteur* (yazar/yönetmen) olup, filmde varsa yoksa bu yaratıcı yönetmenlerin kişisel dehalarını görürüz — bu bağlamda son kararı veren yönetmen olduğundan senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, oyuncu ya da set işçisinin yaratıcılıklarının önemi yoktur. Tabii ki, üretimi farklı olan bu sinemanın dağıtım ve gösterimi de farklıdır çünkü bu filmler, film topluluklarının salonları, sinematekler ya da festival sinemalarında gösterilip "özel" bir izleyici kitlesine ulaşırlar. Ayrıca bu filmleri tüketen kitlenin de beklentilerinin ve tüketim örgülerinin sıradan, popüler film izleyicilerinden farklı olduğu varsayılır. (1) Sanat filmlerinin içsel yapıları ya da biçimleri de diğer filmlerden farklıdır. (2) Klasik sinemadan farklı olarak, sanat sineması açısından, geçişler arasında ya da kurgu açısından tutarlılık olması, anlatının belirli bir serim-düğüm-çözüm çizgisi takip etmesi ve sarıh ve kolaylıkla izlenebilir bir zaman-mekan kurgusunun olması gerekli olmayabilir. (3)

Sanatın yükseği ve kitleseli arasında bir ayrıma giden Frankfurt Okulu'na bakarsak biraz, Adorno ya da Lowenthal

...kötü, fena, pek  
bir fena, tecimsel  
(ticari), sıradan,  
makbul olmayan,  
kaka, B-film,  
"geceyarısı"  
filmleri...

gibi insanların savlarının arkasında kitleselle ya da kitle kültürüne atfedilen bir tür indirgemeciliğin varlığından söz edebiliriz. Evet, ideolojiktir kitle kültürü ve bağrında sahte ve yanlış bir estetik bilinçliliği taşır. Adorno der ki, *kitsch* katarsisin (ruhsal boşalım) — ve belki de, estetik bilinçliliğin — bir parodisidir. İşte kültür endüstrisinin (eğlence sektörünün) kapitalist bir üretim tarzı dahilinde ürettiği metaları (film, müzik, vs.) tüketenler de bu mekanizmaların ürettiği izleyicilerdir ve bu mekanizmalar onları rahatlatıp onlara bir tür yanlış bilinç aşırlarlar. Burada kolayca kaçılarak kurulan ilişki, sanat filmlerinin bu mekanizmalar dışında yer aldığı düşünülerek bu yanlış estetik bilinçlilik dolayımında ele alınmasıdır — iki dünya savaşı arası dönemde yazan Adorno klasik müziği yüksek kültür alanında ele alırken o günlerde popüler olan cazı ise kitle kültürü bağlamında eleştirmekteydi.

*Kitschi* yüksek sınıfa ait olmayan, orta yolcu ve gündelik gerçekliğin dışında yer alan bir tür hazcılık olarak düşünülebilir belki. Amerikalı Jenny Sharp şöyle yazar: "*Kitsch* bu ülkedeki insanların çoğunluğunun birlikte yaşamaktan hoşnut oldukları bütün o ucuz, kaba, hissi, zevksiz, çöpvari, tatlı ve hoş nesnelere karşılık gelir ... Bu pop kültür zevk ve arılığın bariyerlerini aşmış kurulu kültürün arşivlerinin içine nüfuz etmiştir. *Kitsch* aslında orta sınıfların ve bugünlerde de toplumumuzun çoğunluğunun zevkidir." Buradan yola çıktığımızda, Matei Calinescu'ya göre, *kitschi* modernitenin değişim ve yenilik taleplerine ve hayali bir geçmiş ve gelecek tasavvuruna bir tepki olarak ele alıp modern yaşamın sıkıcılığına seçenek oluşturan bir tür zaman öldürme biçimi olarak da ele alabiliriz. Tabii, estetiğin alanındaysa, *kitsch* bir tür sahte sanattır. Özgün bir sanat eserinin sahtesini üretirken tüketicisine anlak bir haz ve estetik deneyim önererek aslında estetik bir yalan üretir. Calinescu *kitsch* ile ilgili iki örnekten bahseder. Sözelimi bir Rembrandt resmini alıp evindeki asansöre süz eşyasıymış gibi asan bir zengini düşünelim. Bu Rembrandt resmini *kitsch* haline getirmese de, bir estetik nesnenin dekorasyon işlevine indirgenmesi ve bu bağlamda oynadığı rolün *kitsch* dünyasına ait olduğundan söz edebiliriz. Fakat aslında bunun tersi durumlar daha çok karşılaştığımız *kitsch* örneklerini verir

bizlere. Mesela sanat olayıyla çok ilgisi olmasa da, kolaylıkla bir sanat eserinin işleviyle özdeş bir konuma taşınabilen çeşitli nesnelere söz konusu olan: antikacılarda satılan eski çarıklar, kağıt tekerlekleri, rokoko işlemeli sandalyeler falan gibi atalarımızın mutlu dünyasına ait poetik nesnelere bunlar. Yani, estetik anlamda bir yetersizlik olmasına karşın ya da tam da bu durumun sonucu olarak estetik bir prestij durumunu anlatır *kitsch*.

Calinescu meseleyi üç farklı bakış açısının varlığından söz ederek toparlar. Birinciye göre, kendi ürettiklerinin tüketicisi olarak ortalama bir tüketicinin

**"Kitsch bütün o ucuz, kaba, hissi, zevksiz, çöpvari, tatlı ve hoş nesnelere karşılık gelir ..."**



Jeff Koons, Tavşan

varlığından söz ederek buna göre koşullandıkları bir normlar ve kurallar bütününden yola çıkan sanatçı ya da tasarımcılardan söz edilebilir. Bunlara göre, *kitsch* bir stildir — belki de süslemeye ya da sapmaya dayalı barok ya da rokokonun çağdaş biçimidir. İkinci bir bakışa göre özel bazı *kitsch* öğelerin kitlesel üretim ve sanatın yaygınlaşmasına bağlı olarak ortaya çıktığından söz edilebilir. Bu önceden planlanıp niyetli bir duruma bağlı olmayıp modern teknolojinin üretime sanat dünyasına müdahalesinin bir sonucudur. Üçüncü bir bakışa göreyse de, *kitsch*in estetik



Divine

yalanı ya da eksik bir sanat ya da anında güzelliğe ulaşma talebi ile sarmalanan tüketicinin mükemmel sanat eserlerini bile *kitsch* olarak algılamasından söz edilir. *Kitsch* sanatçısı estetik anlamda yaptıklarının herkese ulaşmasını istediğinden bir ortalama varsayımından hareket ederken, yine farklı ve çeşitli bir izleyici kitlesi için eklektik ürünler üretme durumuna da girer ve *kitschin* bu heterojen öğelerini sonuçta bir araya getiren ise "eve layık" olma niteliğidir — herkesin sahip olup evinde sergileyebileceği bir sanat olması açısından ağlayan çocuk portresinin ya da Mona Lisa'nın bir kartpostalı aynı *kitsch* işleve sahiptir. Bu bağlamda da, öne çıkan her ikisinin de bir reproduksiyon olması değil, hangi amaç ve işlevle hangi yer ya da ortamda, hangi anlama kullanıldığıdır. Bir sanat nesnesinin yalnızca ticari gerekçelerle (bir dükkan vitrininde sıra sıra dizili duran Mona Lisalar gibi) çoğaltılması bu

nesneyi *kitsch*leştirir. Bu anlamda düşünürsek eğer, modern sanat için önemli olan sanat nesnesiyle kendine özgü bir sanatsal deneyim yaşanmasını imkansız kılarak, endüstriyel süreçler ya da medya aracılığıyla karşımıza gelen herhangi bir sanat nesnesinin bir çoğunluğa ve yaygınlaşmaya ve de "Aaa, ne de güzelmiş bu!" dedirtip tam da o anda tıkanan bir estetik yetersizliğe ya da zevk aşınmasına tabi olarak özgün işlevinden sıyrılmış bir halde karşımıza çıkması *kitschi* ortaya çıkartmaktadır.

*Camp* dediğimizde ise akla ilk olarak Susan Sontag gelmektedir. Sontag, *camp* üzerine yazdığı makalesinde başlangıç olarak *campin* doğal olmayan bir hissiyat biçimi olduğunu belirterek özünde yapay ya da abartılı olanı sevmeye karşılık geldiğini söyler. *Kitschin* güzeli kültürel endüstrinin ürünlerinde bulmasından farklı olarak, *campin* estetik vurgusu güzellikten çok yapaylığın ya da stilizasyonun (dekorasyonun, süslemenin, yüzeyde olanın) ne derece olduğuna dairdir ve *camp* hissiyatı apolitiktir. *Camp* genelde şehir kültürüyle ilişkilidir ve dünyaya stil çerçevesinden bir bakışı ortaya koyar; bunu yaparken de aslında her şeyi "tırnak" içinde görür — rol yapar; oynar. *Camp* ya tamamıyla naif ya da tamamıyla bilinçlidir. Fakat kendisinin farkında olan *camp* daha az zevk verir ve hatta zararlı olabilir. *Campin* saf örnekleri öyle olsun diye yapılmamış, tam tersine çok ciddi olarak üretilmiştir — tabii, bu başarısız olmuş bir ciddiyettir fakat her başarısız ciddiyet de *campe* yol açmaz: abartılı, fantastik, hissi ve naif olanın bir birleşimi olmalıdır.

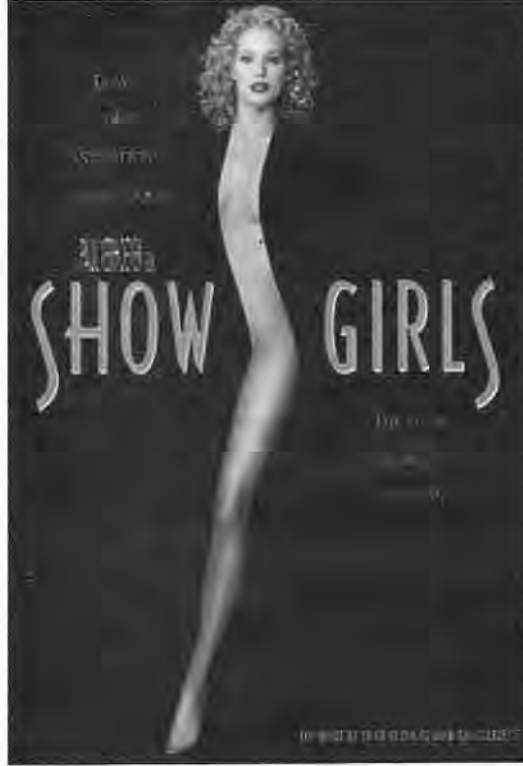
Öyle örnekleri olsa da, *camp* basitçe *kitsch* ya da kötü sanat değildir. Kötü olan, en azından amaç açısından, sıradandır, yaratıcısı sıra dışı bir şey yaratmak için çabalamamıştır. Sontag, *camp* ölçsüzlük ve savurganlıktır, der — üç milyon tüyle yapılmış bir elbiseyle sokakta dolaşırken bunu ciddi ve hissederek yapan bir kadının durumunda olduğu gibi! *Camp* bu durumda bile ciddiye alınmak ister — fakat ciddiye alınmak için biraz fazla gelir. *Camp* fevkalade ve ışıltılı bir şeyin çabasıdır. Gülünesi ve acınası bir kötülükten ziyade, eğlenceli bir kötülüktür *campinkisi*. *Camp* karakterin kutsanmasıdır — önemli olan onu yapan kişidir; onun gücü ve bütünlüğüdür — karakterin derinliğine verilmesi *campi* yok eder. *Camp* zamanla

**Camp fevkalade ve ışıltılı bir şeyin çabasıdır. Gülünesi ve acınası bir kötülükten ziyade, eğlenceli bir kötülüktür campinkisi.**

değişebilir — kendi zamanı için çok banal olan bir şey bugün bir *camp* zevki sunarak gayetle eğlenceli olabilir.

Bildik estetik yargıların iyi-kötü ayrımı *camp* için bir şey ifade etmez, der Sontag ve sürdürür: *camp* şeyleri tersine çevirip iyinin kötü ya da kötünün iyi olduğunu iddia etmez — sanat ve de hayat için önerdiği, farklı bir standartlar bütünüdür. Bir sanat eserini ciddi olması, tutarlılığı, amaçlarına ulaşması ya da başarısı açısından değerlendirebiliriz — kısaca yüksek kültürün kıstasları hakikat, güzellik ve ciddiliktir. Fakat bunların dışında da yaratıcı bir hissiyatın varlığından söz edebiliriz. Vahşi, zalim, deli ya da çökmüş bir hissiyat ile de sanat yapılabilir: Bosch, Sade, Rimbaud, Kafka, Artaud, vs. bu ikincisinde söz konusu olan insan deneyiminin farklı bir yanı(n)dan seslenmesidir. Fakat bir de üçüncü hissiyat vardır: ciddiyeti başarısızlığa uğramış ve deneyimi tiyatralleştiren bir hissiyat. Birinci hissiyatın işi ahlakladır, daha çok *avant-gardea* karşılık gelen ikinci deneyim ahlaki ile estetik arasındaki gerilimin ürünüdür ve *camp* ise tamamıyla estetik — estetik olarak dünyayı deneyimlemektir — stilin içerik, estetiğin ahlak ve ironinin trajedi üzerindeki zaferidir. Düz ciddiyetin ötesine geçmenin geleneksel yolları olan ironi ve satir bugün yetersiz kalmıştır ve *camp* yeni bir şey ortaya koyar: bir ideal olarak yapaylık, tiyatrallik. *Camp* nesnelere arasında bir ayrım yapmaz: onun için kitle kültürünün bütün nesnelere eşittir — ne kadar kaba saba olsa da. *Camp* zevk zengin toplumlara aittir, hatta kendini zevkin aristokratları kabul eden eşcinseller gibi gruplar tarafından sahiplenilir (Paul Verhoeven'in *Showgirls* filmi gibi) fakat *camp* eşcinsellere de indirgenemez.

*Camp* deneyimi yüksek kültür hissiyatının ötesine geçer ve onun tekeline kırar. *Camp* yalnızca iyi zevkin iyi bir zevki olmadığını, aynı zamanda kötü zevkin de iyi bir zevki olduğunu gösterir — bu da özgürleştiricidir çünkü yalnızca yüksek ve ciddi hazlar peşinde olan bir insan kendi eğlencesini sürekli sınırlar. *Camp* zevk sonuçta bir eğlence ve memnun olma biçimidir — yargı değildir. *Camp* vericidir. *Camp* zevk bir tür aşktır — insan doğasını sevmektir; yargılamak yerine tat alır. Bu hissiyatı paylaşan insanlar *camp* dedikleri şeye gülmezler, ondan keyif alırlar. *Camp* müşfik bir histir. Bu aşk ya da ciddiyetin olmaması pop sanatın ya da *kitschin* alanını gündeme



getirir ve Sontag'a göre nihai *camp* ifade şudur: berbat olduğu için iyidir!

*Trash* ise görece daha yeni bir kavram ve düz anlamıyla çöp demek. Jeffrey Sconce *trash* filmler ile bağlantılı olarak söz ettiği *parasinema* kategorisine kötü filmler, *splatterpunk*, *mondo* filmler, kılıç ve sandalet filmleri, Elvis artıkları, hükümetin çektiği sağlıklı topluma dair filmler, Japon canavar filmleri, kumsal partileri müzikalleri ve belgesellerden *soft-core* pornolara kadar farklı istismar türlerini dahil eder. Egemen film kültürünün ya kaale almadığı ya da reddettiği filmlerden oluşturulan "sinemasal çöpün" her türünü kutsayan Batılı akademilerdeki film çalışmaları bölümlerindeki genç kuşağın bu kültürü ele alma biçimleri itibarıyla *camp*ten ayrıldıkları söylenebilir çünkü bu kuşak alternatif bir sinema sanatı anlayışı geliştirmek üzere bu filmlerden yararlanmaktadır — sonuçta, *parasinema* hakim akademik söylemin ortaya koyduğu sinema sanatına bir karşı çıkışı dillendirmektedir. Film çalışmaları bölümlerinde *trash* filmleri çalışan bu yeni kuşak aslında kendi yaşama biçimlerini ve/ya entellektüel varlıklarını dayatmaktadır ve bunu yaparken de bir tür aşkı (*excess*) estetiğine başvururlar.

Sconce'a göre, *parasinemada* tutarlı, ciddi ya da bütünlüklü sanat filmlerinin aksine bir tür kırılmanın olduğu filmler

**Sontag'a göre nihai camp ifade şudur: Berbat olduğu için iyidir!**

**Parasinemada tutarlı, ciddi ya da bütünlüklü sanat filmlerinin aksine bir tür kırılmanın olduğu filmler öne çıkarılır.**

öne çıkarılır. Bu tür bir sapma ya da kırılmanın olduğu *trash* filmler egemen sinemanın sinemasal temsil kodlarına uymadıklarından kötü olarak nitelenebilirler ve bu noktada ise *parasinemasal* zevkin kötüyü yüceltmesi gündeme gelir. Kristin Thompson'a göre aşkı bir değer olarak bir sinemasal gösterenin motive edilen kullanımının ötesinde yer alır. Motivasyonun bittiği anda aşkı başlar ve bu noktada ise bir filmin görsel ya da metinsel anlatsının ötesine geçmemize yarayan bir kapı açılmış olur. Sözelimi Kunt Tulgar'ın *Süpermen Dönüyor* filminde kripton taşının sandıkta dantele sarılı olarak saklandığını gördüğümüzde bir kopuş yaşayarak filmi kültürel ya da sosyolojik bir metin olarak ele almaya ve Türkiye üzerine otuz ayrı laf etmeye başlayabiliriz. Dolayısıyla, alışılmış sine-



manın ister stil ister de aşkıya dair olan ilgisi seyirciyi sürekli çerçevenin içine doğru çekerken, aşkıya dair *parasinemasal* ilgi seyirciyi metnin alışılmış sınırlarının dışına sürüklemeye çalışır.

Fakat Batıdaki örnekler bakarak bu tür bir ilgiyi dillendiren gruplar ağırlıklı olarak beyaz ve erkek akademisyen adaylarıdır. Sconce, bu grupların aslında entellektüel sermayeleri aracılığıyla hem yüksek kültür hem de aşağı kültür

alanına girebildiklerinden ve yüksek kültür alanını (sözelimi, sanat sinemasını) hakimiyet alanlarına almış profesörlere karşı bir var oluş savaşı verdiklerinden ötürü eleştirirken, diğer yandan da *trash* filmler dolayımında sözü edilen sinemasal estetiğin ise aslında film çalışmaları açısından eleştirel bir potansiyele sahip olduğunu da belirtir çünkü *trash* estetiği bize her türlü estetik eleştirinin zevk ile ilişkili olduğunu anımsatır ve bu zevk de aslında kaçınılmaz olarak bir toplumsal kurgu olduğundan siyasidir. Bir diğer deyişle sanat sinemasını savunmanın arkasında yatan dışlama ya da kurma mekanizmalarının ortaya koyduğu toplumsal kurgu sonuçta siyasidir ve bir iktidar savaşı dahilinde kendisi dışında ya da kendisine karşı ortaya konulan alternatifleri dışlama ya da sindirme eğilimine sahiptir. Yani, şimdiye kadar bir sürü filmin çeşitli ölçütler ve savlar aracılığıyla kötü ya da sıradan diye dışlanmış olması (örneğin, Godard izleyen festival seyircisinin Çetin İnanç filmine yalnızca gülüp geçmesi ya da onu izlemenin bir anlamının olmadığını söylemesi) boşuna değildir —tersine alabildiğine siyasidir.

Paul Watson istismar sinemasına ilişkin bir paradokstan söz eder: sinemaseverler istismar sinemasının tarihini anlatıyorlar nasıl olsa diyen akademi, film tarihi içerisinde bundan bahsetmeye pek gerek duymaz ancak istismar sinemasının kurulu kuramsal ve söylemsel ağlara karşı çıkma ve bunlardan kaçma olanakları bulmuş olması ise, tam da bu söylemlerin ilgisini çekmektedir ve fakat istismar sineması kalitesi itibarıyla ise, yine bir sinemaseverlik alanı dışında ele alınmamaktadır. Sconce'un parasinemadan söz etmesi ise bu anlamda önemlidir çünkü Sconce, parasinemayı elastik bir metinsel kategori olarak tanımlarken, parasinematik seyircinin kült film izleyicisi gerilla grupları ve geleceğin zevk tanımlayıcıları olarak ayrılıp bir mücadele içinde olduklarını da belirtir. Watson burada istismara dair ikinci bir bakışın ise istismarı *trash* ve kült olarak algılayan postmodern bir olumlanmasından söz eder. Fakat tabii ki bütün bunlar ABD'de olduğundan karşı çıkılan şey sanat sinemasından çok hakim Hollywood sinemasıdır. İstismarı Hollywood'un dışına taşımaya çalışan bu parasinematik bakış aslında, Watson'ın da belirttiği gibi, Hollywood'da işleyen

temel estetik ve ekonomik varsayımların da istismarla ne kadar alakalı olduğunu kaçırmaktadır. (4) Fakat tam da bu noktada istismardan ne olarak bahsedeceğimiz sorunu gündeme getirmektedir — bir tür mü, yoksa sinemanın başlangıcından beri parçası olan istismar estetiği olarak mı?

Watson'a göre film çalışmalarında sinemanın gelişimi ve teknolojik tarihi arasındaki karşılıklı bağlılığa şöyle bir değinilip geçilmektedir. Fakat bu noktadan yola çıkılarak sinemanın göstergebilim, ideoloji ve haz pratikleriyle ilişkili konumunu ve işlevini konuşmak olanaklı olabilir. Bu es geçme durumu aslında iki önemli noktayı kaçırmaktadır: sinemanın bütün biçimleri toplumsal bir sinema sürecinin parçasıdır ve istismarın tarihi, sinemanın estetik ve ekonomik tarihiyle çakışmaktadır. Muybridge'in yaptığı gibi insan bedeninin sınırları, biçimleri ve yeteneklerini görme ve bilme arzusunu kullanarak farklı enstantanelerini görüntüleyip insanlara göstererek daha önce tatmadıkları bir psişik ve görsel haz önerisinde bulunma fikri ve tam da bunu sağlayan temel bir metanın azami ekonomik kazanç için film yapımcısı ya da kurumlar tarafından kullanılmasını istismarla ilişkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Tom Gunning'in "cazibe sineması" (*cinema of attractions*) olarak erken dönem sinemada kendi içinde tutarlı ve bütünlüklü bir anlatımın ekranda izlediğimiz şeyin önkoşulu olmaması durumundan hareketle, sinemada anlatılan yapıntı ya da kurgusal şeyin değil, sinemanın kendisinin cazibesinin yeterli olduğundan söz etmesi de aslında bizi yine istismarın başka bir boyutuna götürmektedir. Özetle, Watson istismar sinemasında, azami ticari başarı elde etmek üzere estetik ve biçimsel kaygıların sermaye yatırımı ve var olan kaynaklarla ilişkiye geçtiğinden söz eder.

Tabii, istismarı bir tür (*genre*) olarak tanımlamaya giriştiğimizdeyse, öne çıkan ekonomik hedef nedeniyle, asgari yatırım yapıp azami kar sağlamayı amaçlayan dosdoğru bir ticari ürün, bir meta olarak düşünülebilir film ve tam da bu noktada aslında seyircisini istismar ettiğinden, sömürdüğünden söz edebiliriz. Bu varsayım seyirciyi tamamıyla edilgen bir konumda gördüğünden, tam da bu anlamda siyasi ve kuramsal bir zorluğun oluşmasına neden olur. Bu tür bir ikili karşıtlığın indirgemeciliğine pek yüz



vermez isek eğer, ekonomi ve haz ya da ürün ve seyirci arasında var olan girift bir yapıdan bahisle başka sularda yüzebiliriz belki de. Lewis'in istismar sinemasına dair bahsettiği sinema salonu ya da seyirci falan gibi şeyleri de düşünecek olursak, istismar sineması diye bir türden yalnızca filmler değil aynı zamanda potansiyel seyirci açısından da bahsedebiliriz. Dolayısıyla, Watson göre, genellemeye dayalı tanımların zorunlu olarak ima ettikleri gibi çok fazla sistematik bir söylem değildir istismar sineması — tersine, bir sistemizasyon söylemidir. Bu bağlamda, istismarı kaale alırken iki ayrı ama çakışan andan söz edilebilir. Bunların birincisi tarihi bir andır: 1921'de Hays Office'in kurulmasıyla sinemanın keşfinden o döneme kadar süren haz ve arzu pratiğine damgasını vuran bir sansür pratiğinin ortaya çıkması ve bu anlamda da, o güne kadar süren istismara bir tür nokta konulması. İkinci an olarak da bugünden söz edecek olursak, zevksizliğin vücuda gelmesi olarak tanımlanan istismarın tam da kendisini tanımlayan hakim zevkin bir parçası haline gelmesi. Bu anlamda, istismarın aldığı biçim ne parasinemaya,

**Istismar sinemasında, azami ticari başarı elde etmek üzere, estetik ve biçimsel kaygılar sermaye yatırımı ve var olan kaynaklarla ilişkiye geçer.**



Muybridge

ne kötü filme, ne de kültürel bir art alana denk düşer — tersine, tam da bugünün sermaye-yoğunluklu film yapım örgüsünün yakınlığı bağlamında öne çıkar.

*Kahpe Bizans* filmine aslında tam da bu çerçeveden bakabiliriz. Selim Eyüboğlu'nun sıradan olanı seçmesi dolayımında kültü ve kurulu seçkin söylemden de kaçarak bastırılmış olanı duygusal bir yeniden talep ediş anlamında da *campçi* arasında bir o yana bir bu yana savrulması ve taponu karşı da tam bir yerde duramaması bağlamlarında ele alıp saldırmakla hayran olmak arasında gidip gelen bir film olarak tanımladığı *Kahpe Bizans*, aslında tam da yukarıdaki bahislerle ilişkili olarak da, istismarın şimdiki zamandaki biçimini gözler önüne seriyor. Tam da bu tartışmayla ilişkili olarak da, *Dünyayı Kurtaran Adam*'dan bahisle, Çetin İnanç'ın sakat çocuğuyla alay ettirmeme talebinde bulunması ise aslında Watson'ın istismara dair bahsinde kaçırdığı bir noktaya bizleri taşıyor: ABD'de Ed Wood'dan Hershell Gordon Lewis ve Fred Olen Ray'e akan ve sinema yapmak, bu işten para kazanmak, olmayanı seyirciye sunmak ve bütün bunları yaparken de, parasızlıktan da olsa, asgari sermayeyle azami şeyi filmsel söylemin alanına taşıırken, genellikle çeşitli nedenlerle orada bulunamama durumunun bir çıktısı olarak, Hollywood stüdyo sisteminden bağımsız olarak (5) çalışmakla ilişkili olarak ele alabileceğimiz bir çok türde ürünler vermiş bazen *trash* bazen de istismar denilen bir sinema pratiğinin varlığı. Bu Watson'un söz ettiği ne kadim zamanlara ne de yeni zamanlara denk düşmektedir — bir orta ya da ara zamana rast gelmektedir bu filmler ve tabii ki, *Mars Attacks* ya da *Godzilla* filmlerinin arka planını oluşturmaktadırlar.

Türkiye'de ise bu arka planı ABD'de-

ki örneklerinden çeşitli anlamlarda farklı bir yerde durduğunu düşündüğümüz tapon filmler oluşturmaktadır. Yeşilçam'ın altın çağına (1960lar ve 1970ler) ve sonra 1980lere ve hatta bugüne baktığımızda örneklerini görebileceğimiz bir film deneyimidir bu. *Kara Sevda* gibi bir melodramda, *Dünyayı Kurtaran Adam* gibi bir bilimkurguda, *Takma Kafanı* gibi bir seks filminde, *Karaboğa* gibi bir tarihi filmde, *Yılmayan Şeytan* gibi bir avantürde, *Kurtlar Geceyi Sever* gibi bir polisiye üçlemede, *Kader Diyelim* diye bir *Psycho* uyarlaması korku filminde, vesaire, vesairede karşımıza çıkan Yeşilçam'ın star sinemasından kısmen ayrılan, çok büyük paralar yatırılmaksızın çekilen filmlerde karşılığını bulabiliriz tapon filmin ne olduğunun. Bu saydığımız filmler illa ki, altın çağın hakim Yeşilçam sinemasından çok da farklı olma durumunda değildirlir ancak büyük bir bütçeye sahip olmadıklarından günün ünlü oyuncularının bu filmlerde görünmesi az biraz daha az olanaklıdır — belki bir de buna bu filmlerin çoklukla dönemin büyük bir iki yapım şirketi tarafından değil de daha küçük şirketler tarafından çekildiği eklenebilir.

Fakat her iki durum da, genellememiz adına kesinlikli bir bağlayıcılık taşımamakla birlikte, tapon film diye Türk filmleri arasında bir kategoriye anlamak için film üzerine yazılanlara da bakabiliriz. Sinema dergileri ve gazetelerin ya da bilumum başka basın yayın organlarının sinema sayfalarında pek boy gösterme şansı bulamamış ya da "ciddi" bir eleştiri ve anlama ilgisine tabi olmamış filmlerdir taponlar. Tabii bütün bunlara ek olarak, Sconce'un bahsinde de değinildiği gibi, taponların ekonomik darlıklar ve kısıtlamalar nedeniyle ürettikleri sinemasal dil ya da gerçeklik anlayışlarının hakim sinemasal dil ve anlayıştaki pratiklerden farklı ve bunlara bağlı olarak ele alındığında bunlara uymayan bir alakasızlıkta oldukları düşünülebilir. Sözgelimi, *Süpermen Dönüyor* filminde bir Barbie bebeğe giydirilen elde dikilmiş Süpermen kostümüyle oluşturulan Süpermen maketinin Türkiye'yi tanıtan bazı görüntülerin fonda oynaması esnasında ön taraftan geçmesi ve Süpermen'in bir dakika içinde Türkiye'nin neredeyse tamamını gezerken ipe bağlı bir halde hafif hafif salınması öyle kolay kolay bir yere oturabileceğimiz ve gerçekçilik algımıza

**Yeşilçam'ın star sinemasından kısmen ayrılan, çok büyük paralar yatırılmaksızın çekilen filmlerde karşılığını bulabiliriz tapon filmin ne olduğunun.**



istinaden hop diye hazmedebileceğimiz bir durum olmayabilir.

Tapon filmler bir tür kopma ve kırılma durumunu gündeme getirmeleri itibariyle de düşünülebilirler. Onların dili bir yandan taklide dayalı sığınmacı bir dil olarak hakim sinemanın gerçekçilik yanılışmasını aynı anda olduğu gibi vermeye çalışırlar ve onlar gibi kabul edilip bir tür marziyeye tabi kılınmayı arzu ederlerken, diğer yandan da yer ve para darlığının bir sonucu olarak dar alanda kısa paslaşmalarla sonuca gitmeye çalıştıklarından ve bunun da oyunda gerçekten ifası zor olan bir şey olduğundan ötürü, uyumsuz ve alakasız ve sonuçta da çoğul ve heterojen bir damar açmaları söz konusu olmaktadır. Mehmet Alemdar'ın çektiği ve ne yazık ki halen izleyemediğim *Kader Diyelim* adlı *Sapık* uyarlamasında oynayan Vahdet Vural'ın Norman Bates rolünü üstlenmemesinden bahseden ama Vural'ı da eski bir borcuna mahsuben filmde oynatmak isteyen Alemdar, *Radikal* gazetesinde yayınlanan bir söyleşide, çözüm olarak gerilimden girip müzikalden çıkmayı bulur — başka da çaresi yoktur zaten! İşte bir sinemacının meselesi: film yapmayı seviyor, Hitchcock'u seviyor ya da bir arkadaşı (Alpay Ziyal) seviyor, filmde para kazanmak istiyor ve bir *Sapık* uyarlaması çekiyor. Şimdi bu filmde bu kadar bilgimiz olmasına karşın komik, kötü ya da kalitesiz olarak bahsetmemiz mümkün mü? Evet, bir çoklarına göre bu böyle.

Fakat bir de, tapon filmlerden yalnızca film olmaları itibariyle bahsedebiliriz. Evet, film! Bir film en başta bir filmdir ve bu da kültürel bir gerçektir. Richard Dyer'ın da dediği gibi, bunun ardından filmin ne olduğu tartışılabilir fakat bu tartışma ise bulacağımız her yanıtın daima hem kültürel hem de estetik olacağının farkında olarak kültürel anlayışın kalbinde geçmelidir. Tabii, bunu bir zevk meselesi olarak da ele alıp, zevksizlikten söz edebiliriz. Zevk ise önce kendi karşıtını kurduktan ya da negatif alanın inşa ettikten sonra bize bir olumlama ya da iyi ve güzele dair bir anlamlama potansiyeli sunar. İyi olan bir zevk var edebilmek için aynı zevkin fenasına da ihtiyaç duyarız. İşte, tapon dediğimiz filmler de genellikle bu fenanın alanında yer almışlardır. Derdimiz taponları bu alandan çıkartıp güzel bir mekanda pembe panjurlu ev sahibi de yapmak değildir tabii! Sonuçta böyle bir



Mehmet Alemdar  
(foto: Muhsin Akgün / *Radikal*)

niyet de aynı ikili karşıtlık yapısının bir tekrarıdır ibaret olacaktır. Peki nedir dert edilen? Belki tam da bu alanlardan ve kurgulardan tapon filmler dolayımında bahsederek sinemasal zevk ya da hazzı dair iddialarda bulunarak tam da bu zevk ya da hazzın ne kadar da siyasi bir düzleme işaret ettiğini göstermektir. Sekizinci sayısını şu an okumakta olduğunuz bu dergide bir yandan şimdiye kadar adını sanını pek duymadığınız kimi filmlerden söz ederken, diğer yandan da filme dair ilginin nasıl ve hangi yerlemlerde çalıştığının izleri az ya da çok vermeye çalışıldı. Bir tür engin

**Tapon filmlerden yalnızca film olmaları itibariyle bahsedebiliriz. Evet, film!**

## Oyunu oynakların oynaması dileğiyle!

ve açık-uçlu alanda, her türlü filme yer olduğundan söz edildi belki de, gizliden gizliye. İşte tapon filmlerden bahsederken de aklımda olan karnavalvari bir çokluk ve değişkenliğin de parçası olabilen, karmaşık, melez ve kendi içinde karşıtlıklar taşıyabilen bir varoluş. Nereye, kime, nasıl, hangi anda, ne düzeyde ait olduğu muğlak olan ve gidiş gelişlere ve karşıtlık ya da özdeşliklere bağlı olarak da "oynak" olan bir "şey." Oyunu oynakların oynaması dileğiyle!

### kaynaklar

Billson, Anne. "The State of Art Film" S. Jaworzyn ed. *Shock*. Londra: Titan, 1996. Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.

Cook, Pam. ed. *The Cinema Book*. Londra: BFI, 1985.

Sconce, Jeffrey. "Trashing the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style" *Screen*. s. 36:4 (Kış 1995): 371-93.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. Londra: Andre Deutsch, 1987.

Watson, Paul. "There is no Accounting for Taste: Exploitation Cinema and the Limits of Film Theory." D. Cartmell vd. ed. *Trash Aesthetics*. Londra ve Chicago: Pluto Press, 1997.

### notlar

(1) Mesela, Türk sineması tarihi yazarlarının "lumpen ve taşra kökenli erkeklerden" oluşan seks sineması seyircisi Yeşilçam'ı baltaladı ya da tecimsel filmler bize Batılı medeniyetler seviyesine ulaştıramaz ama ne yapalım ki, bu seyirci ancak onlardan alıyor savları aslında bir tür seyirci ayırımına da karşılık gelmektedir. Yeşilçam'ın iyi günlerinde sinema sanatının düşmanı olarak görülen popüler film tüketicisi kitle, seks filmlerinin piyasaya hakim olmasıyla garip bir şekilde değerli hale gelir çünkü bu sefer sinemasal üretimi seks filmleri belirler hale gelmiştir. Tabii, bunu bir kadir bilmezlik örneği olarak da okuyup eğlenebilirsiniz.

(2) Anne Billson *Shock* adlı kitapta bir sanat filmini anlamının 10 kriteri olduğundan söz eder: 1. Altyazılı olmalıdır. 2. Aksiyonu az olmalıdır. Karakterler dakikalarca hiç bir şey yapmadan ve konuşmadan durabilirler. 3. Her şey önemliymiş gibi görünmelidir. *Abraham Valley* filminde bir karakter şöyle der, "Spekülasyona karşı doğruluk çıkışları yapıp duran bir kot (*jeans*) burjuvazisi var!" Sonra bir başkası der ki, "Göbekler gibi, balkonlar da bir otorite göstergesidir." 4. Baymuşluk. İçinde fıkra ya

da şaka olan bir sanat filmini en son ne zaman izlediniz? Evet, sanat filmleri acı çekmek hakkındadır.. *Rice People*'de (Pirinç Ekenler) ebeveynler der ki, "Biz bu pirinç tarlalarında doğduk; tek bildiğimiz hayat budur." Sonra, kalan 129 dakika boyunca herkes pirinç yer. 5. Film süresinin gereksiz uzunluğu. 6. Karakterlerin hepsi birbirine benzer. *Barnabo of the Mountains* (Dağlı Barnabo) filminde Barnabo dahil herkes sakallıdır ve kimin kim olduğunu anlamak neredeyse imkansızdır. 7. Saf müstehcenlik. Normal bir sinemada sansürlenecek her türlü sahne bir sanat filminde olağandır. 8. Su, hem de çok fazla. Film ıslaktır. *Solaris*'te iç mekânlarda bile yağmur yağar. 9. Killandıran karakterler. Bu insanlara fazla sempati duyamazsınız ya da duygularınızla oynarlar ve eğlenenizin içine ederler. 10. Tarz. Bir çok iyi sanat filmi felsefi düşünceden çok tasarımı uğraşır. *A Bout de Souffle*'de (Nefes Nefese) Belmondo'nun ipek çoraplarıyla tüvit ceketini çok uyumludur!

(3) Bütün bunların ötesinde ve belki de üstünde ise, sanat sinemasının *aurası* (başının üstünde duran halesi) vardır... Sanat sinemasından söz etmeye başladığınız anda, dikkat kesilir etraftaki kulaklar ağzınızdan çıkan sözcüklere ve anlamaya çalışırlar ettiğiniz lafları bir nebze de olsa...

(4) Kari ve karielerimizin hatırlayacağı gibi bundan dergimizin dördüncü sayısındaki Hershell Gordon Lewis yazımızda Lewis'in *Jurassic Park* filmini nihai istismar filmi olarak görmesi dolayımında söz etmiştik.

(5) Bu noktada B-filmlerden bahsetmeyi unutmamalıyız. Hollywood stüdyo sisteminde stüdyoların büyük paralar yatırarak ünlü oyunculara ve dönemin en iyi tekniklerine olanaklarına yer vererek bolca da reklamını yaptığı "prestij" filmlerinin dışında çektikleri çok sayıda başka film de vardır. B-film denilen bu düşük bütçeli ve tali filmlerin tam da çok öne çıkmamaları nedeniyle de şöyle bir şansları olmuştur: bir nebze de olsa prestij filmlerinin sahip olmadığı bir estetik ve ideolojik bağımsızlığa sahip olmaları. Tabii bu filmler filmsele anlatı açısından bir tür serbestliğe sahip olup farklı ya da karşıt kimi görüşleri dillendirme olasılığına sahip olmalarına karşın, görüntü, ses, efekt, vesairenden oluşan filmsele söylem açısından ise maddi kısıtlamalar nedeniyle prestij filmlerine göre daha zayıftırlar. Fakat B-filmlerdeki nihai belirleyici durum istismar filmlerinden farklı olarak Hollywood stüdyo sisteminin ürünleri olmalarıdır.

# CÜNEYT ARKIN

NILGÜN SARAYLI



HÜSEYİN PEYDA  
AN ŞEN  
NECLA FİDAN  
TAMI HAZİNSES  
SAVİS USTAY  
RUKAN  
TEKİ

KAZIM NANTAL

PRODÜKTÖR  
MEHMET KARAHAFIZ

# ERKEKGE

YÖNETMEN ÇETİN İNANC FOTO DİREKTÖRÜ SEDAT ÜLKER

