

GECEYARISI

SİNEMA



sayı: 12
2.000.000 TL

İçindekiler

Unutulmuş Bir Türk Korku Filmi.....	1
Sadi Konuralp	
Psycho-sonrası Amerikan Korku Sineması-1: <i>Slasher</i>	2
Orhan Anafarta	
"Şark'ta Bir Fanatik Var! Hepimizi Öldürmek İstiyor!".....	11
Kaya Özkaracalar	
Hollywood Üzerinden Türkiye: Muzeffar Tema'nın İki Filmi.....	14
Ahmet Gürata	
Dikkate Değer VCD'ler.....	17
Karaca Savaş, Oytun İdil	
Denetime Takılan Kısa Film.....	19
Juliette Binoche Filmlerinin Cazibesi ve Aklımdan Geçenler.....	20
Deniz Hasırcı	
Yılmaz Güney'de Spagetti Western Esintileri.....	22
Cenk Kırıl	
Bir Çekim Anısı.....	26
Cenk Kırıl	
Ölüm Savaşçısı: Cüneyt, Ninjalara Karşı.....	29
Kaya Özkaracalar	

Yeni Patika özel sayısı Y. Patika Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Abdullah Çelikkaslan

GECEYARISI SİNEMASI Kış 2002

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Tasarım: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Nuh Yılmaz

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> veya <http://www.geceyarisi.cjb.net/>

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Ahmet Gürata: bgura01@students.bbk.ac.uk

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com
Deniz Hasırcı: hasirci@bilkent.edu.tr

Teşekkür: Çetin Sarıkartal, Mehmet Şıray, Nur Savaşçı

unutulmuş bir türk korku filmi

Bazı korku motiflerini kullanan ama tam anlamıyla korku türü içinde sayılamayacak birkaç örneği saymazsak, *Drakula İstanbul'da* (1953) ve *Şeytan* (1974) filmleri bugüne dek Yeşilçam'ın yegâne katıksız korku filmleri olarak sayılagelmıştır. Aslında Yavuz Yalınkılıç'ın 1970'de çektiği bir korku filmi olan *Ölüler Konuşmaz ki*'nin, gösterime girdiği dönemde dikkat çekmediğini, sonradansa tamamen unutulduğunu kayda geçirmek gerekiyor.

Ölüler Konuşmaz ki (jenerikte adı *Ölüler Konuşmazki* olarak yazılıyor!), kasabaya yeni gelmiş genç bir çiftin (erkeği, Aytekin Akkaya canlandırıyor) faytonla tekinsiz bir malikâneye gitmesiyle başlıyor. Arabacı atları deli gibi sürmekte ve devamlı ayın 15'i olduğundan bahsetmektedir. Arabacı, genç çifti konaklayacakları malikâneye bırakıp, ücret bile almadan hemen oradan kaçar. 'Adem Bey'in konağı' olarak anılan ve Adem Bey'in vasiyeti üzerine ücretsiz otele dönüştürülmüş olan bu malikanede yalnızca karalara bürünmüş, Hasan adlı bir kâhya yaşamaktadır. Hasan, eski sevgilisinin portresi olduğu anlaşılan bir tabloya adetâ tapmaktadır. Genç çift, gece eve giren şapkalı, pardesüli garip bir adam tarafından öldürülür. Bu garip adam aslında civardaki mezarlıktan kalkmış bir hortlaktır. Hortlak, her ayın 15'inde ortaya çıkarak cinayetler işlemektedir. Kasabaya yeni atanan öğretmen Sema da aynı malikâneye yerleşir ve aynı dehşete maruz kalır. Mezardan kalkmış ölü, finalde, Kurân'dan âyetler okuyan bir hoca ve ellerinde küçük Kurân'lar tutan destekçileri tarafından köşeye sıkıştırılacaktır. Filmde vampir kelimesi geçmese ve hortlak kelimesi kullanılsa da imamın "Bilirsiniz bu hikâyeler Balkan memleketlerinde geçer. Biz Varnalıyız." girişiyle başlayan ve "yaşayan ölülerle" ilgili bir anısını aktardığı sahne, vampir olasılığını akla getirmektedir. Zâten *Dracula* filmlerini anımsatan açılış sekanslarının yanı sıra hortlağın "Duydunuz mu? Bizimkilerin sesi" repliği de, *Dracula*'daki ünlü "Dinleyin! Gecenin çocukları..." repliğini anımsatmaktadır.

Mezardan kalkmış ölünün gayri-ihtiyarî gülünç ve durmak bilmeyen kahkahalarının, filmin esas zaâfı olduğu söylenebilir, zaâf listesine klasik dönem Amerikan korku filmlerinde olduğu gibi, gereksiz yere komedi unsuru sağlayan bir yan karakterin varlığı da eklenebilir.



Öte yandan *Ölüler Konuşmaz ki*'de zaman zaman bir hayli takdire şayan bir maharet de sergilenmiyor değil. Özellikle bazı sahnelerde duvar aynalarının kullanımı oldukça dikkat çekici. Mezardan kalkmış ölünün, gecenin karanlığında camların dışında görüldüğü sahne, açıkçası *Nosferatu*'daki (1922) benzer bir sahneyi anımsatıyor. Bariz devamlılık sorunlarının ve konunun gelişimindeki 'boşlukların' (örneğin karalar içindeki adam ve tapındığı tablonun konu açısından nereye oturduğu hiçbir zaman belli olmuyor) ise bir bakış açısına göre filmin genel havasına katkı yaptığı düşünülebilir; hatta filmin bu açıdan aynı dönemin bazı ayrıkçı İtalyan korku filmlerini anımsattığı da bir gerçek. Televizyon kanallarımızda şimdiye dek yalnızca bir-iki kez gösterildiği söylenen ama esas itibarıyla yıllardır film deposu raflarında tozlanmaya yüz tutmuş *Ölüler Konuşmaz ki*'nin artık yeniden keşfedilmesi gerekiyor.

Bu filmi arşivlerinden sağlayan Lâle Film / Necip Sarıcıoğlu'na teşekkürler.

Sadi Konuralp

Yıllardır film deposu raflarında tozlanmaya yüz tutmuş *Ölüler Konuşmaz ki*'nin artık yeniden keşfedilmesi gerekiyor.

psycho-sonrası 1 amerikan korku sineması **slasher**

Orhan Anafarta



Sapık

**Katilin kişiliği
silikleştikçe, olası
canavar
popülasyonunun
sınırları düşünmek
istemeyeceğimiz
kadar genişler.**

Alfred Hitchcock'un *Psycho*'su (Sapık, 1960) ile Amerikan korku-gerilim sinemasında yeni bir dönem başladı. Saygıdeğer bir yönetmenin büyük popülerlik kazanmış bir yapıtı olması özelliği ile *Psycho*, sinema perdesinde kan göstermeyi meşrulaştırdı. Daha da önemlisi, Anthony Perkins'in canlandığı Norman Bates karakteri ile, kurbanlarını keserek katletmeyi tercih eden 'sapık-katil' tipinin ortaya çıkışını görüyoruz. Birçok film kuramcısı bu yeni korku filmi türünü kabaca *slasher* (kesici/dilici) diye adlandırıyor. Barry Sapolsky'ye göre "*slasher*, bireysel hareket eden bir sapık-katilin bir ya da daha fazla kurbanı katledişini gerilimli sahneler aracılığıyla anlatan normal uzunluktaki ticari filmidir... *slasher*de vurgu aşırı şiddet üzerine yoğunlaşır; kurbanın korkusu, saldırı anı, ve saldırıyı takip eden dakikalar çok önemlidir" (s.38). Sapolski'nin tanımına uyan filmlere referansla *gore* (kan ve parçalanmış organlar) ve *splatter* (etrafa kan ve et parçaları sıçratan!) terimleri de kullanılmakta. Bu kategorik isimler genellikle filmdeki kan ve iç organ miktarı biraz

'fazlaca' ise gündeme gelmektedir. Yine de, *Psycho*'nun meşhur duş sahnesinden ilham alınarak türetilmiş olan *slasher* terimi, *Psycho*-sonrası korku sinemasını ele alan kuramsal çalışmalarda en sık karşılaşılan tür ismidir.

Dehşet verici ve mide bulandırıcı ölüm anlarını temel alan tanımların yanı sıra, *slasher* üzerine çalışan kuramcılar bu türü 'gerçeklik' ile kurduğu ilişki bağlamında da ele almaktalar. Bu anlamda, *slasher*in, fantastik ve gerçek dışı unsurları bol bulunan *gore* ve *splatter*lara kıyasla çok daha 'gerçekçi' bir anlatı türü olduğuna inanılmaktadır. *Slasher* katilinin 'insan' statüsü bu kabullenmeye temel oluşturuyor; Cynthia Freeland'ın dediği gibi, "bu filmlerde resmedilen canavar, vampir, iblis ya da kurtadam gibi doğa üstü bir yaratık değil fakat etten-kemikten ve bizim gibi nefes alan bir insandır" (s. 162). Diğer bir deyişle, *slasher*, anormal yaratıkların normal insanlara uyguladığı vahşeti değil, 'normal' bir insanın 'sıradan' şiddet eylemlerini konu alır, yani 'cinayeti.'

Birçok sinema kuramcısı *slasher* canavarının insanlığına bakarak türün tarihsel-sosyal gerçeklik ile ilişkisini araştırmaya yönelmiştir. Paul Budra bu mesele bağlamında şöyle diyor: "...sadece bir tane Godzilla vardır, fakat binlerce potansiyel Norman Bates olabilir..." (s. 194). Budra'nın iddiasına göre bir *slasher*in tüylerimizi ürpertmesinin temel nedeni bize korkunç bir katilin vahşi eylemlerini göstermesi değil, içinde yaşadığımız dünya ile ilgili korkutucu bir önerme yapıyor olmasıdır. Katilin kişiliği silikleştikçe, olası canavar popülasyonunun sınırları düşünmek istemeyeceğimiz kadar genişler. Bariz fiziksel farklılığı sayesinde anormalliği tescillenen klasik canavara kıyasla *slasher*in insan-katili bir tür 'tercih-

canavarı'dır. Bu durumda, esas korkutucu olan katil değil, katilin 'içimizden biri' olmasıdır. *Halloween*'de (John Carpenter, 1978) Michael Myers'in suratına taktığı ifadesiz maske çağımız 'şeytanının' anonimliğini çarpıcı bir şekilde görselleştirir. Laurie'nin (Jamie Lee Curtis), ezeli düşmanı Michael'ın maskesini çekip aldığı sahnede ise bu ifadesizlik ve anonimlik durumu iyice güçlenir, zira maskenin altından çıkan suratın maskeden neredeyse hiçbir farkı yoktur. Filmin kapanış jeneriğinde dahi Michael'ın ismi yerinde sadece "figür" yazar. Çağdaş korku sinemasının topluma karamsarlık aşıladığını iddia eden Jonathan Lake Crane, *Friday 13th* (13. Cuma) serisinin katili Jason ile ilgili benzer düşüncelere sahip: "Beyzbol maskesi takıp elinde bıçak tutabilen herkes Jason'ı oynayabilir" (s. 142).

Sonuç olarak *Psycho*-sonrası Amerikan korku sinemasının 'tehdit' olarak öne sürdüğü günümüzün 'psikotik' kişisidir - bizim gibi bir çekirdek aileden çıkma, bizim gezdiğimiz yerlerde gezen, normal hayatında bizim yaptığımız işleri yapan, yani bizden gözle görülür farkı olmayan bir şeytandır. Budra'nın da dediği gibi "problem uzaydan falan gelmiyor, problem biziz" (s. 189). Aslında, 'içimizden biri olan canavar' kavramı korku sinemasının iniş-çıkışları arasında kendini koruyup bugüne kadar ulaşmayı başarmıştır; örneklerini 90'ların seri-katil filmlerinin bazılarında görebiliriz. Joel Schumacher'in *8MM*'sinin (1999) son sahnesinde, Tom Welles (Nicholas Cage), maskesi düşen sapık katilin aşırı mülayim ve iyi huylu sureti karşısında afallar. Katil ise "Şaşırdın değil mi?" şeklinde bir çıkışın ardından, son derece normal bir çocukluk geçirdiğini, asla travmatik bir deneyimi olmadığını ve insanlara eziyet edip onları öldürmesinin tek sebebinin "sadece öyle yapmak istemesi" olduğunu söyler.

Slasher 'gerçekçi' denmesinin sebepleri toplumdaki gizli canavarlığın sinemasal bir resmini sunuyor olması ile sınırlı kalmıyor. Freeland, *slasher*ın sapık katilinin kullandığı şiddet tanımlarken "haber değeri taşıma" özelliğini de ekliyor, yani 'prime-time televizyon yayınında gösterilmeye değecek olan şiddet eylemi.' Bu perspektiften bakıldığında *slasher*lar ve medyatik olmuş gerçek psikopatlar arasındaki ilişki göze çarpıyor. Birçok *slasher*ın ilham kaynağının, çeşitli zamanlarda medyanın ilgi odağı haline



gelmiş olan 'enteresan' seri katiller ve psikopatların gerçek hayat hikayeleri olduğunu görüyoruz. Türün babası sayılan *Psycho*, Robert Bloch'un, katliam ve ceset hırsızlığı ile ünlü Ed Gein adlı bir sapık üzerine yazdığı romandan uyarlanmıştı. Yıllar sonra, Gein'in hikayesinin bir çeşitlemesi *The Silence of the Lambs* (Kuzuların Sessizliği; Jonathan Demme, 1991) ile yeniden gündeme geldi.

Bu bağlamda, bazı medya kuramcıları izleyicilerin prime-time haberlerde karşılaştıkları gerçek psikopatlarla, onların sinemasal versiyonları arasında pek de ayırım gözetmediklerini kaydedi-

13. Cuma-4



***Slasher* 'gerçekçi' denmesinin sebepleri toplumdaki gizli canavarlığın sinemasal bir resmini sunuyor olması ile sınırlı kalmıyor.**

Kuzuların Sessizliği



Henry: Bir Seri Katilin Portresi

yorlar; yeter ki bu psikopatlar 'enteresan' olsunlar... Örneğin, Cynthia Freeland, yamyam katil Jeffrey Dahmer'in televizyonda sıklıkla yayınlanan haberlerinin *Body Parts* (Eric Red, 1991) adlı korku filminin gişe hasılatını kötü yönde etkilediğini yazıyor (s. 162). *Henry: Portrait of a Serial Killer*'da (John McNaughton, 1986) ise gerçeklik ve sinemanın ciddi bir şekilde içiçe geçtiğini görüyoruz. Sapık seri-katil Henry Lee Lucas ile yarı-belgesel tarzında çekilmiş olan *Henry*'de karizmasını konuşturan aktör Michael Rooker'ın imgeleri bugün artık neredeyse birbirine karışmış durumda. *Henry*'nin son zamanlarda çıkmış olan DVD'si de bu gerçek-kurgu geçişkenliğine dijital teknolojinin sağladığı imkânlar içerisinde çanak tutuyor. Diskin ekstralarında hem Henry ve Otis'in fotoğraflarının bulunduğu gazete kupürleri sergileniyor hem de yönetmen McNaughton'un bu enteresan kişilikten ne derece etkilendiğini ve nasıl analiz ettiğini anlattığı uzunca bir röportaj bulunuyor. Henry'nin, yönetmeni en çok cezbeden tarafı da kurbanlarına hiç ürkütmeden yaklaşabilmesini sağlayan üstün bir sosyal beceriye sahip olması. Bu noktada, Jonathan Lake Crane'in seri-katilleri neden medya elitine dahil gördüğü anlaşılıyor (s. 1).

90'larda *Slasher*, bir sapık-katilin kişilik özellikleri etrafında dönen ve bir tür 'portre anlatısı' diyebileceğimiz 'seri-katil' filmine dönüştü. 70'lerin toplumsal paranoyasının bir uzantısı olan 'aramızdaki anonim katil' fikri, 90'lara gelindiğinde yine benzer bir paranoyaya hizmet etmekle beraber, asla hata yapmayan

dâhi seri-katil figürü haline geldi. 90'ların seri-katil filminin odak noktası, kendine özgü öldürme metodları olan ve zekâsı sayesinde peşindeki polislerle kedinin fareyle oynadığı gibi oynayabilen seri katilin enteresan kişiliğidir. Sinemadaki seri-katilin göz alıcı karizmasının oluşmasında Kevin Spacey ve Anthony Hopkins gibi güçlü oyuncuların çok önemli bir rolü olmuştur.

Sapık-katilin kişiliği, 70-80'lerin *slasher* anlatısında henüz doğrudan hedeflenen bir mesele değildi. İnsanların sapık-katile karşı geliştirdikleri merak/dehşet duygusunun yarattığı fazlalık o dönemde, sürekli tekrar eden aşırı kanlı şiddet ve öldürme eylemleri olarak sinema perdesine yansımaktaydı. Bu bağlamda, 'gereğinden fazla' şiddet içeriyor olduğu düşüncesi ile birçok film kuramcısı *slasher* 'istismar sineması' kategorisi altında ele almaktadır. Bazı kaynaklarda iki terimin bütünüyle birbirine karıştırıldığını dahi görebiliriz (Modleski, s. 288). Bu literatüre göre *slasher*, aramızda gezinen katili anlama ve görme arzumuza, katilin en iyi yaptığı işi tekrar etmek ve en detaylı biçimlerde göstermek sureti ile istismar etmektedir. *Slasher*'ın istismar boyutunu poster ve *trailer*lardaki pazarlanış biçimlerinde net olarak görebiliriz. Potansiyel *slasher* izleyicisinin dikkatini çekmeyi amaçlayan reklam kampanyaları daima kanlı ölümler ve artan ceset sayıları vaad etmişlerdir. Posterlerdeki sloganlar bu durumu örnekliyor: *Last House on the Left* (Soldaki Son Ev; Wes Craven, 1972): "17 yaşındaki Mari ölüyor. Fakat daha en kötüsü başına

Sinemadaki seri-katilin göz alıcı karizmasının oluşmasında Kevin Spacey ve Anthony Hopkins gibi güçlü oyuncuların çok önemli bir rolü olmuştur.

gelmedi;" *The Texas Chainsaw Massacre* (Texas Elektrikli-testere Katliamı; Tobe Hooper, 1974): "Kimler hayatta kalmayı başaracak ve onlardan geriye ne kalacak?;" *Hills Have Eyes* (Tepenin Gözleri; Wes Craven, 1978): "İlk ölenler şanslıydı.;" *Graduation Day* (Mezuniyet Günü; Herb Reed, 1981): "Liseden mezun olmak şimdiye kadar hiç bu derece kanlı olmamıştı...;" *Happy Birthday to Me* (Doğum Günüüm Kutlu Olsun; J. Lee Thompson, 1981): "Şimdiye kadar görüp göreceğiniz en tuhaf 6 cinayet.;" *Friday the 13th part II* (13. Cuma II; Steve Miner, 1981): "Ceset sayısı artmakta..."

Slasher izleyicisinin büyük çoğunlukta gençlerden oluştuğu biliniyor. Birçok kuramcıya göre *Psycho*-sonrası korku filminin yükselmesinin arkasındaki temel unsur, ortaya çıkan yeni gençlik kültürüdür. O dönemde Amerikanın genç nüfusu film üretimine destek verebilecek motivasyona, boş vakte ve kapitale sahip bir kitle olarak görülmeye başlamıştı. Müşterilerinin büyük oranda lise çağındaki gençlerden oluştuğunu tespit eden Hollywood yapımcıları, ekonomik bir krize doğru ilerleyen stüdyo sistemini kurtarmak amacıyla bu kitleye yönelik üretime ağırlık verdiler. *Slasher* bu süreç içinde ortaya çıkmış olan en kârlı film türü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, genç izleyici ve istismar kavramlarının birbiri içine geçmesinden hareketle türetilmiş olan iki terim dikkati çekiyor: *teen-slasher* (genç-slasher) ve *exploitation teenpic* (genç-istismarı filmi). Mikita Brottman'ın araştırmalarına göre de 'istismar edilen' bu gençler içinde erkekler daha yüksek bir yüzdeye sahip (s. 7).

Vera Dika'nın saptamasına göre, en sadık *slasher* izleyicisi 12-17 yaş arası gençlerden oluşuyordu ve bu gençler sinema salonuna genelde gruplar halinde geliyorlardı (s. 9). Bu noktada, genç-*slasher* fenomeni ile ilgili enteresan olan şey bu filmlerin grup halindeki gençler için daima yasa dışı olmuş olmalarıdır. *Slasher* furyasının başlamasından bayağı önce, MPAA (Motion Picture Association of America - Amerikan Film Birliği) meşhur "R" kodunu yürürlüğe koymuştu; bu kod ile piyasaya sürülen filmleri görmek isteyen 17 yaşından genç izleyiciler sinema salonuna ancak yanlarında yetişkin bir refakatçi ile girebileceklerdi. Gregory Waller, MPAA'nın endüstri kodlarını resmen açıkladığı 1968 yılını Amerika'da çağdaş

korku sineması döneminin başladığı tarih olarak değerlendiriyor. MPAA'nın bu kodları ortaya atmasındaki esas amaç da, zararlı-muzır olarak algıladığı filmlere tepki gösterip yaygara çıkaran halkın baskısını belli ölçüde bertaraf etmektir. Bu meseleyi kökünden çözmeye niyet eden MPAA'nın bir uzantısı olan infazcı kurum CARA (Code and Rating Administration) 60'lar sonu ve 80ler arası dönem boyunca yeni çıkan korku filmleri ile sürekli olarak savaştı. Aşırı düzeyde 'grafik şiddet' içerdiği gerekçesi ile George Romero'nun *Dawn of the Dead* (Ölülerin Şafağı, 1978) filmine R sertifikası dahi vermeyi reddeden CARA, diğer birçok 'vahşi' filme karşı da net bir düşmanca tavır sergiledi. Açıkçası, MPAA *slasher* filmlerine karşıydı.

Slasher uzun çabalar sonucu R kodlu bir film türü olmayı başarmıştır.

Halloween



Slasher uzun çabalar sonucu R kodlu bir film türü olmayı başarmıştır; bu da bir anlamda perdede grafik şiddet gösteriminin meşrulaşması anlamına geliyor. Yine de, yanında yetişkin birileri olmayan genç için değil elbette... Fakat, 70-80ler *slasher* gösterimlerini konu alan yazılara baktığımızda, bu filmlerin özellikle arkadaş grupları halinde sinema salonlarını dolduran gençler tarafından izlenmiş olduğunu öğreniyoruz. Yanında ailesi olmadan sinemaya girmesinin yasaklanması, genç izleyicinin bu filmleri daha da çekici bulmasına yol açmış olmalı. O dönemlerde, düşük bütçelerle bağımsız istismar filmi çeken bazı yapımcıların 17



Halloween

yaşından küçük gençleri sinema salonuna çekmek için filmlerini kafadan R sertifikalı diye ilan ettikleri biliniyor.

Özellikle 80'lerin ilk yarısında *slasher*, kuramcılarının 'kitlesele bir fenomen' olarak ele almasına yol açacak derecede büyük bir popülerliğe ulaştı. Türün karşıtlarından biri olan Crane, bu konudaki endişesini şöyle dile getiriyor: "Vahşi eğlenceler tarihten bildiğimiz birşey, ama günümüz korku filmi kadar vahşet içerip bu derecede popüler olmayı başarmış olan başka bir eğlence türü olmamıştı" (s. 1). Crane'in korku filmi kitesinden anladığı da: "kana susamış milyonlarca insan...". Sanırım Crane açısından, eski Romalıların arenada köleleri vahşi hayvanlara attıkları büyük gösteriler dahi, John Carpenter'in *Halloween*'inden daha hafifti! Sinema kuramcısı Philip Brophy'nin meseleye bakışı ise Crane'inki ile taban tabana zıt; Brophy'ye göre *slasher* bir çok toplumsal alanda canlandırıcı etkiye sahip olan önemli bir kültür ürünü: "Sürekli yenilenen korku filmlerinin büyük kitlelere ulaşması, *drive-in* (arabalı sinema) olayının yeniden canlanması, ve video kütüphanelerinin sayısındaki artış ile 1983, çağdaş korku sinemasının kesinlikle varlığını hissettirdiği bir yıl oluyor. Bu gelişme sadece *mainstream* sinema izleyicisi için değil, fakat rock ve daha marjinal film kültürü açısından da değerli" (s. 278). Brophy'nin yazısında sıklıkla göndermeler yaptığı *drive-in* si-

nemalar ve alternatif bir mecra olan video kaset, genç izleyicilerin R kodunu nasıl kolaylıkla ihlâl edebilmiş olduklarına ışık tutuyor. O dönemde ortaya çıkıp hızla çoğalan, 'gün batımından-sabaha gösterimleri' ve 'iki film birden' oynatan kıyıda köşede kalmış küçük sinemaları da bunlara eklediğimizde *slasher*in MPAA'ya rağmen nasıl bu kadar geniş bir izleyici kitesine ulaşmış olduğunu anlayabiliriz.

*Slasher*ın toplumsal gerçekleri yansıtmaması meselesine geri dönersek, bu korku filmlerinin nasıl bir 'toplumsal kıyamet' hissiyatı üzerinden çalıştığını metinsel çözümlemelerle ele alan bir çok kuramsal çalışma olduğunu görebiliriz. *Slasher* anlatılarındaki kıyamet söylemini, insanların bu filmleri adeta çılgınlık derecesinde seviyor olmaları gerçeği ile birlikte gözlemleyen film kuramcıları sosyo-kültürel analizlere giriştiler. Waller'a göre *slasher* 1968'den bu yana Amerikan tarihindeki önemli ve haber değeri taşıyan toplumsal olayların abartılı bir dramasını sunmaktadır (s. 263). Waller şöyle bir olaylar listesi çıkartıyor: ekonomideki iniş çıkışlarla birlikte iç ve dış politikanın değiştirilme çabası; Watergate ve Vietnam hezimet; petrol bunalımı ve İran tutsakları krizi; yeni sağın yükselişi ile birlikte ortaya çıkan yeni ahlakçılık; kurtaj, kadın hakları, ve askeri harcamalar konusunda süregiden tartışmalar. Dika bu listeye, Amerika'nın diğer devletlerin gözünde gittikçe kötüleşen konumu,

"Vahşi eğlenceler tarihten bildiğimiz birşey, ama günümüz korku filmi kadar vahşet içerip bu derecede popüler olmayı başarmış olan başka bir eğlence türü olmamıştı."

artan enflasyon ve işsizliği de ekliyor (s. 131). Diğer benzeri olayları da bu karamsar resme ilâştiren kuramcılar, *slasher* Amerika'nın içine düştüğü karanlık siyasi/toplumsal/kültürel ortamın semptomlarından biri olarak ele almışlardır. Bu bağlamda, örneğin, yukarıda sözü edilen olaylar Amerika'nın 60'ların özgürlükçü anlayışından 50'lerin ahlakçılığına doğru gerilemesine yol açmıştı ve bu durum *slasher* filminde, serbestçe cinsel ilişkiye giren gençlerin sırayla katledilmesi şeklinde kendini gösterdi. *Slasher*ın resmettiği dünyanın, kaçıp kurtulmanın imkânsız olduğu karanlık ve umutsuz bir yer olması da ülkenin genel durumu hakkında insanların hissettiklerinin bir yansıması olarak değerlendirildi. Waller, Sobchack'a referansla *slasher* anlatısının yansıttığı kavramları şöyle özetliyor: "burjuva erkek-egemenliğinin krizi, postmodernizm ve yoğun bir kıyamet hissiyatı" (s. 264).

*Slasher*ın bariz bir biçimde 'çaresizlik ve karamsarlık' çığırkanlığı yaptığı düşüncesinden hareketle, Robin Wood tür ismi olarak 'apocalyptic horror film'i (kıyametçi korku filmi) tercih ediyor (s. 23). Wood'un bu bağlamda en çok sözünü ettiği film, diğer kuramcılarının da üzerinden kıyamet ikonolojisi çalıştıkları *Texas Elektrikli-testere Katliamı*'dır. Wood'a göre bu filmin en çarpıcı biçimde söylediği şeyler yokoluşun kaçınılmazlığı, insanlığın çaresizliği ve karanlık sona doğru gidişimizi hiç bir şeyin durduramayacağıdır. Bu bağlamda, filmin anlatısının ısrarla altını çizdiği kavram 'kontrolden çıkma' durumudur: "...filmdeki beş kurban gencin, kaderleri üzerinde hiçbir hakimiyete sahip olamaması gibi, onları katleden sapıklar da sıklıkla kendi ve birbirleri üzerindeki kontrollerini kaybederler" (Wood, s. 20). Filmi benzer bir açıdan ele alan Mikita Brotmann da *Texas Elektrikli-testere Katliamı*'nın yoğun bir anarşi ve kaos üzerine kurulu histerik bir anlatı sunduğundan bahseder.

Paul Budra, kaotik dünya sunumu bağlamında, 'ontolojik açıdan tutarsız film' terimini ortaya atarak, katilin doğa üstü güçler edinip kâbus gibi bir canavar haline geldiği yeni *slasher*lardan söz açıyor. Bu meseleyi en iyi örnekleyen film de, ne yapılsa yapılsın sürekli geri dönen yenilmez rüya-katili Freddy'nin ortaya çıktığı *Elm Sokakında Kâbus*'tur. Freddy'nin sürekli olarak devam filmleri aracılığı ile geri gelmesi Budra'ya göre, kötülüğün

devamlılığının bir göstergesidir. *Slasher*lar daima devam filmleri üretirler; hatta bazılarının 7-8 bölümüne kadar uzayarak neredeyse seri-film haline gelmiş olduğunu görebiliriz. Budra serileşmeyi *slasher*ın, korkunç kaosun ötesinde bekleyen sonul bir 'çözüm' olasılığını görmeyi reddetmesi olarak yorumluyor. Serileşme durumunda esasen gerçekleşen şey, *slasher* anlatısının temelini oluşturan tekrarcı şiddet eyleminin, filmin tekil yapısını aşıp varlığını filmler serisi olarak sürdürmesi durumudur. Burada Budra'ya kulak vererek: "[çağdaş korku filmi] bir 'son' önermekten vazgeçti artık... Filmin sonunda tehdit ortadan asla kalkmıyor,

Texas Elektrikli-testere
Katliamı



Yeni korku filmleri, izleyicilerine teditin hâlâ varolduğu, hatta asla yokolmayacağı, hissini aşıyorlar" (s. 189).

Buraya kadar gözden geçirdiğim *slasher* kuramı, film anlatısında kıyamet ve süregiden tehdit kavramlarının ne tür kodlar aracılığıyla ortaya çıktığını açıklıyor olması açısından tutarlı ve anlaşılır. Bu noktada, bu korku filmlerini izlemenin moral bozucu ve sevimsiz bir deneyim olduğunu da iddia edebilir miyiz? *Slasher*lar üzerinde kıyametin metinsel âlâmetlerini okumaya niyet eden kuramcılar genelde izleyiciyi de adeta bu metinlerin içinde varolan 'kurbanlar' olarak görmeyi tercih etmişlerdir. Olaya bu açıdan bakan Crane, Carol Clover'a referansla, çağdaş korku filminin 'niyetini' şöyle özetliyor: "Bir film izleyicisinin canını ne kadar yakıyorsa o kadar iyi bir korku filmidir; eğer bu yönden çuvallı-

Bu noktada, bu korku filmlerini izlemenin moral bozucu ve sevimsiz bir deneyim olduğunu da iddia edebilir miyiz?

"Ahlaki ideaları gelişmemiş olan 'eğitimsiz/cahil' insanın gözünden, 'yüce' olan daima korkutucu/dehşet verici görünecektir"

yorsa da kötü bir korku filmidir" (s. 2). Bu bağlamda, Crane ve onun gibi düşünen kuramcıların bir tür 'iletişim yanlışlığı'na düştüklerini iddia edebilirim. Crane açısından, *slasher*lar izleyicilere umutsuzluk ve çaresizlik 'ilettikleri' oranda toplumsal sorun yaratırlar; diğer bir deyişle, izleyici *slasher*ın dünyamız ile ilgili ne söylüyor olduğunu 'anladığı' anda umutsuzluk ve dolayısıyla yozlaşma başlayacaktır. Bu durumda, toplum psikolojisine zarar veren bu süreç elbette ki ortadan kaldırılmalıdır! Crane, kitabında 13. *Cuma* (Sean Cunningham, 1979) filminin uzunca bir analizini yaptığı bölümü şu kinayeli pasaj ile sonlandırıyor: "Bizler, ölümleri sadece gürültü patırtısı ile hatırlanacak budalalarız. Allah'tan, korku sineması bizi umut denen 'tehlikeden' uzak tutuyor" (s. 154).



H20

70-80'ler *slasher* gösterimleri ile ilgili gözlemlerin aktarıldığı kaynaklara bir baktığımızda, Crane'in dediklerinin tam aksine, sinema salonunda bir karnaval havasının estiğini ve izleyicilerin perdede oynayan filme 'laf atarak' eğlendiklerini okuyoruz. Burada, Crane ve *slasher* izleyicisinin niyetleri arasındaki bir farklılaşma söz konusu. Bir filmin algılanan 'niyeti' ve bu niyeti ortaya koyan kodlar, seyircilerin izleme sürecine katılış biçimi doğrultusunda şekillenir. Bu bağlamda,

yukarıda bahsettiğim kuramcılarının niyetlerini sahiplenip *slasher* anlatısına baktığımda, ben de kıyametin sinemasal kodlarını net bir şekilde okuyabiliyorum. Fakat, sinema salonunda yapılmış olan gözlemler, Crane, Brottman ve Clover gibi kuramcılarının ümitsizlik semptomu olarak okuduğu kodların, *slasher* izleyicisi tarafından bir dizi 'oyun ve eğlence' koduna dönüştürülmüş olduğunu söylüyor.

Bu durumda, *slasher* izleyicisinin davranış biçimleri hakkında birşeyler söyleyebilmek için, çağdaş korku sinemasını ele almakta kullandığımız ikonolojide bazı değişiklikler yapmamız gerekli. Aslında, yazılarında zaman zaman 'iyimser' tahliller yapan kuramcıların bu tür bir değişikliğe yöneldiklerini görebiliriz. Bu bağlamda, Robin Wood, *slasher* anlatısının toplumsal gerilemeye çanak tuttuğunu iddia eden kuramcılarının argümanlarına karşı, bu filmlerde 'ilerlemeci' unsurlar gördüğünü söylüyor. Wood'a göre, *slasher*ın gözler önüne serdiği karanlık dünya ve kıyamet alametleri, egemen ideoloji içinde kalmakta ısrar eden toplumun herhangi bir çıkış yolu bulamayacağını sinyallerini vermektedir. Bu anlamda, *slasher*ın kararsızlığı, sistemin böyle giderse dağılacakını gösteren bir uyarı niteliği taşır (Wood, s. 23). Wood'un bahsettiği pasif direniş durumundan farklı olarak, Tania Modleski *slasher*ların aktif olarak ilerlemeci olduğunu iddia etmektedir, zira bu filmler kabul görmüş beğeni ideolojisine karşı savaş açarak, izleyicilerin kemikleşmiş eğlence anlayışlarını bozmaya çalışmaktadırlar (s. 288). Bazı kuramcılar *slasher*lar hakkında 'korkunç/vahşi' gibi sıfatlar kullanması durumuna referansla Modleski, çağdaş korku filmi ve Kant'ın 'yüce' (*sublime*) kategorisi arasında bir ilişki kurarak şöyle demektedir: "Ahlaki ideaları gelişmemiş olan 'eğitimsiz/cahil' insanın gözünden, 'yüce' olan daima korkutucu/dehşet verici görünecektir" (s. 291). Yani, *slasher*ı izlerken eğlenebilmek için, zannedilenin aksine, belirli bir kültür birikimine sahip olmak gerekmektedir.

Budra'ya göre de, *slasher* izleyicisinin perdedeki katili (genellikle gürültülü bir şekilde) takdir etmesindeki en temel sebep, katilin tutarsız/postmodern bir alemdeki tek tutarlı varlık olmasıdır. Bütününü deli/sapık olan katilin etrafındaki dünya konusunda kafası asla karışmaz, tam aksine, olaylara karşı son derece

basit bir bakışı vardır. Genç izleyicilerin, bir futbol takımına tezahürat edermişcesine, kurbanlarını katletmesi yönünde katili destekledikleri anlara adeta bilinç-altı bir kıskançlık hakimdir: katilde olup da onlarda olmayan şey, karmakarışık olan dünyayı zorla da olsa 'dengeye' sokan sağlam bir vizyondur. Bu çerçevede içinde *slasher* katilini 'umarsızca hareket eden herşeyi yok eden bir kahraman' olarak görebiliriz.

Son olarak, Philip Brophy'nin *Psycho*-sonrası korku sineması üzerine yazdığı, "Horrality" (korkuculuk) adlı makaleden kısaca bahsetmek istiyorum. Brophy'nin çalışması, buraya kadar ele aldığım kuramcıların içine düştükleri açmazların, ustaca etrafından dolanarak yeni bir çözümleme yöntemi önermeyi başarıyor. Brophy, çağdaş korku sinemasının yükselişini, izleyici ve filmler arasında gerçekleşen tarihsel bir yakınlaşmanın sonucunda yeni bir film metninin doğuşu şeklinde ele almış. "Horrality"de ortaya atılan terim ve kavramlar, *slasher* seyircisinin izleme biçimleri hakkında da birşeyler söyleyebilmemize olanak tanıyan yeni bir ikonografik çözümleme modelinin varolabileceğine işaret ediyor. *Slasher* seyircisinin eğlenceli bir oyun oynamış gibi filme 'katılması', Brophy'nin yazısında, tartışılması gereken önemli bir mesele olarak kurgulanmış; zira Brophy'nin iddiasına göre *slasher* metni de kendisini bu tür bir 'oyunlu' izleme konumuna referansla yapılandırmış durumda.

"Horrality" 1983 yılında, ya da Brophy'nin tabiri ile, çağdaş korku sinemasının altın döneminde yazılmış olan bir makale. Bu dönemde, korku filmi metninin en karakteristik unsurları yoğunlaşarak bir dizi yeni kavramın türemesine, daha doğrusu ön plana çıkmasına yolaçıyor. Brophy'nin, bu yeni korku türünden yoğun bir şekilde okuduğu kavramların çoğu, diğer kuramcılarının tespitleri ile az çok örtüşüyor: 'anlatmak yerine göstermek', 'çekirdek aile kavramının parçalanması' vs... Diğer kuramcılardan farklı olarak Brophy, listesine 'sapkın bir espri anlayışı'nı ekliyor ve bu kavramın da çağdaş korku filminin en önemli unsuru olduğunu savunuyor. (Roland Barthes'in, 'söylen analizcisi'nin (*mythologist*) sorumluluklarını tariflediği çalışmasında da belirttiği gibi, metinlerden yeni kavramlar çıkartmaya niyetlenen analizcinin sentetik



13. Cuma-2

kelimeler türetmesi gereklidir; bu sentetik kelimeler, oluşmakta olan 'üst dil' üzerine yeni bir terminoloji oturtmaya yararlar. *Slasher* türünü Barthes'in yöntemi ile ele alan Brophy de, bu filmlerin yanıltıcı göndermeler aracılığıyla bağlantı kurduğu bir dizi kavramı birbirine bağlayarak yeni bir sentetik kavram adı türetiyor: *horrality* (korkuculuk). Brophy'nin perspektifinden baktığımızda, 13. Cuma gibi bir film 'kıyamet'ten çok 'korkuculuk' kavramına gönderme yapmaktadır. Diğer bir deyişle, eğlenmeye niyetli olan *slasher* izleyicisi, sinema perdesindeki 'kıyamet' göndermelerini okuyup daralmak yerine film ile 'korkuculuk' oyununu oynamayı tercih eder.

Çağdaş korku filminin 'korkuculuk' diye bir kavramı üretebilmesinin en önemli nedeni, yıpranmış bir metin olarak 'kendinin farkına varmaya başlamış' olmasıdır. Diğer bir deyişle, 'korkuculuk' bir dizi yeni film kodunun ismi değil, 70'lerde ortaya çıkmış olan kodların sürekli tekrarının ürettiği yeni bir hissiyatın adıdır. Bu tekrarcı anlatım, 80'lere gelindiğinde, 'gereksiz' hikaye tekniklerinden arındırılmış yeni bir korku ikonografisinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Brophy, çağdaş korku filminin niyetleri hakkında şöyle diyor: Bu filmler, izleyicisi ile 'oynayan' metinlerdir ve izleyiciyi, toplumsal eleştiri, kültürel aydınlanma ya da hümanizm gibi meselelerin gündeme asla gelmediği bir diyalogun içine iterler" (s. 279). Brophy'nin perspektifi içerisinde, *slasher*ın izleyicisinde yarattığı gerilim,

Eğlenmeye niyetli olan slasher izleyicisi, sinema perdesindeki 'kıyamet' göndermelerini okuyup daralmak yerine film ile 'korkuculuk' oyununu oynamayı tercih eder.



"Bir sonraki saldırı için kendinizi hazırlarken sinirli bir kıkırdama ile içiniz titrer."

korku, sıkıntı, sadizm ve mazohizm gibi duygular kendilerinden başka hiçbir şeye referans vermezler. Yani, metnin ürettiği haz, entellektüel mekanizmaların harekete geçmesi sonucu değil, adrenalin artışının bir fonksiyonu olarak ortaya çıkar. Brophy'nin dediği gibi: "korkudan altına etmek ve bundan çok hoşlanmak" (s. 279).

Brophy'nin tahlilleri, çağdaş korku filmi ve izleyici arasında gerçekleşmiş olan ilginç bir sürecin varlığına işaret ediyor - izleyiciyi, 'seyretme' dediğimiz pasif eylemden çok, bir tür oyuna çağıran dinamik bir süreç. Oyuna ses ve görüntü aracılığıyla katılan film, herşeyden önce, izleyicisinin anlatı içinde neler olacağını zaten çok iyi bildiğinin farkındadır, ve hikayesini bu bilinç ile kurgular. Diğer katılımcı, yani izleyici de bir sonraki kurbanın kim olacağını tahmin etmeye çalışır, katil ya da karakterlere tezahürat ederek destek verir, ve yerinden zıplamasına yolaçan ani saldırıların yarattığı adrenalin hücumunun zevkini çıkarır. Bu karnavalvari eğlence periyodik olarak gelen dehşet anları ile devam eder. Brophy yazısını şöyle sonlandırıyor: "Bir sonraki saldırı için kendinizi hazırlarken sinirli bir kıkırdama ile içiniz titrer. Çok geç... Hareketsiz kal... Saklan... Gevşe... Çığlık at... Gül..." (s. 279).

Kaynaklar

Brophy, Philip. "Horrority: The Textuality of the Contemporary Horror Film." Ken Gelder ed. *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000. 276-84.

Brottman, Mikita. *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinéma Vomitif*. Westport: Greenwood Press, 1997.

Budra, Paul. "Recurrent Monsters: Why Freddy, Michael, and Jason Keep Coming Back." Paul Budra & Betty A. Schellenberg eds. *Part Two: Reflections on the Sequel*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. 189-99.

Clover, Carol. "Her Body, Himself." Ken Gelder ed. *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000. 294-307.

Crane, Jonathan Lake. *Terror and Everyday Life: Singular Moments in the History of the Horror Film*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994.

Dika, Vera. *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*. Toronto: Associated University Press, 1990.

Freeland, Cynthia A. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2000.

Modleski, Tania. "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory." Ken Gelder ed. *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000. 285-93.

Sapolsky, Barry S. "Content Trends in Contemporary Horror Films." James B. Weaver & III Ron Tamborini, eds. *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1996. 33-48.

Waller, Gregory A. "Introduction to American Horrors." Ken Gelder ed. *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000. 256-64.

Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film." Robin Wood & Richard Lippe eds. *American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979. 2-28.

Gelecek sayıda: *slasher*ın bir alt türü olan *stalker* ve izleyicisi ile oynadığı oyun.

"şark'ta bir fanatik var ! hepimizi öldürmek istiyor !"

Kaya Özkaracalar



Bu yazının başlığındaki alıntılar, 11 Eylül saldırısından sonra Amerikan medyasında Usame bin Ladin hakkında yapılan hezeyan içindeki yorumlardan alınmadı. Çok eski bir Hollywood filmindeki repliklerden alındı. *Mask of Fu Manchu* (Fu Manchu'nun Maskesi; 1932) adlı bu filmin konusu, bütün Asya halklarını Batılılar'a karşı tek bir bayrak altında toplayıp, Batılılar'ı şeytanî, inanılmaz, fantastik planlarla topluca katledip dünya hakimiyeti sağlama peşinde koşan bir fanatiğin etrafında dönüyor. Bir hayli tanıdık, değil mi?

Fu Manchu, Anglo-Sakson ucuz roman edebiyatının en önemli karakterle-

rindendir. Sax Rohmer'in (gerçek adı: Arthur H. Ward) 1912'de yarattığı Fu Manchu, Rohmer'in yazdığı bir dizi kitabın yanı sıra, bu kitaplardan uyarlanan ya da esinlenen çok sayıda filmle de Anglo-Sakson popüler kültüründe kendisine sağlam bir yer edinmişti. Rohmer'in yarattığı Fu Manchu karakteri, ayrıca Anglo-Sakson popüler kültüründeki benzer diğer tiplerin de esin kaynağı sayılabilir, *Flash Gordon* (Baytekin) çizgi roman ve filmlerindeki Merhametsiz İmparator Ming gibi. Bu tiplerin ortak özelliği yukarıda belirtildiği üzere, Batılılar'ı inanılmaz planlarla topluca katlederek dünya hakimiyeti peşinde koşan, Batı'nın ötesindeki uzak diyarlar/dünyalar kökenli bir "çılgın." Bu çılgın, Ming gibi uzaylı da ("Mongo gezegeni") olabilir, Fu Manchu gibi dünyalı da. Ama zaten Ming'in de bütün bilim-kurgu motiflerinin ötesinde, gerek siması, gerekse de adıyla aslında neyi temsil ettiği çok barizdir. Fu Manchu'da ise ırklar /dinler/medeniyetler çatışması motifi, "Sizin o lanet olası beyaz ırkınızı yeryüzünden sileceğim!", "Sizi o Hristiyan cennetinize göndereceğim!" ve benzeri ifadelerle adı açıkça konularak sergilenir.

Mask of Fu Manchu, Cengiz Han'ın mezarının yerini saptayan bir grup İngiliz'in ünlü hükümdarın maske ve kılıcını alıp getirmek üzere Asya'nın derinliklerine doğru seyahate çıkmasıyla başlıyor. Scotland Yard, Fu Manchu'nun da bu kılıç ve maskenin peşinde olduğu istihbaratını almıştır. Nitekim (ağır bir makyaj ile çekik gözlü hale getirilmiş olan Boris Karloff tarafından canlandırılan) Fu Manchu, mezarın yerini bilen arkeologlardan birini kaçırtır ve mezarın yerini öğrenmek için "çan işkencesi"ne başvurur: İngiliz arkeolog dev bir çanın altına yatırılarak aç ve susuz bırakılır, bu arada

"Sizin o lanet olası beyaz ırkınızı yeryüzünden sileceğim!", "Sizi o Hristiyan cennetinize göndereceğim!"



Fu Manchu ve İngilizler birbirlerine "Seni beyaz köpek!", "Seni iğrenç sarı canavar!" gibi renkli (!) ifadelerle hitap ederler.

tabii çan da Fu Manchu'nun adamları tarafından sürekli çalınmaktadır. Fu Manchu bitkin haldeki adama bir ara su içirir ve sonra ekler: "Kusura bakma, bunun tuzlu su olduğunu söylemeyi unuttum." Bu arada İngiliz kabile, bölgeye gelerek mezara ulaşır. Kazı çalışmalarına katılan yerli halktan işçiler, Cengiz Han'ın tahtı önünde secdeye vararak tapınmaya başlarlar, İngilizler ise havaya ateş açarak onları uzaklaştırırlar. Fu Manchu'nun adamları kabileyi sürekli sessizce, sinsice izlemekte, attıkları her adımı takip etmektedirler. Velhasıl-ı kelâm, Fu Manchu kılıç ve maskeyi ele geçirip, kafiledaki tüm İngilizleri de esir etmeyi başarır –ve onları da bilumum işkencelere maruz bırakır. Bu arada tabii Fu Manchu ve İngilizler birbirlerine "Seni beyaz köpek!", "Seni iğrenç sarı canavar!" gibi renkli (!) ifadelerle (1) hitap etmektedirler, hatta İngilizler'den biri Fu Manchu tarafından zindana götürülürken yeraltı dehlizlerinde gördüğü bir yılanı kastederek Fu Manchu'ya "Bu senin akrabalarından biri mi?" diye sorar... Fu Manchu, İngilizler arasındaki genç bir kadını diğerlerinden ayırıp, 72 Asya milletinden tertip bir güruhun huzurunda kurban edilmek üzere sunağa çıkarır: "Siz de bunun gibi kadınlara sahip olmak istemez misiniz? O halde beyaz adamları öldürüp onların

kadınlarını alın!" Ama tabii ki kahraman İngilizler işkencelerden kurtulup, Fu Manchu'yu ve onun gizli karargâhında toplanmış Asyalıları topluca katlederek ve Britanya'ya dönerken de Cengiz Han'ın kılıcını denize atarlar. Tam bu anda bir gong sesi duyulur, tıpkı Fu Manchu'nun karargâhında, o salona girerken duyulan gong sesi gibi!... Ama endişeye mahal yoktur, çünkü bu yemek saatinin geldiğini gongla duyuran kazma dişli, çekik gözlü tıfl bir uşaktan başkası değildir. İngilizler yine de bu ona "acaba hiç hukuk, felsefe veya tıp öğrenimi görüp görmediğini" sorarlar (Fu Manchu, aslında Batı'nın en iyi üniversitelerinde yüksek öğrenim görmüş bir Asyalı'dır), "hayır, efendim" yanıtını alınca da "çok iyi" diyerek rahat bir nefes alırlar.

Mask of Fu Manchu'nun, *xenophobic* yani 'yabancı düşmanı', daha birebir çeviriyle 'yabancı korkusu içeren' bir film olduğu aşikâr (2). Aslında bu iki ifadeyi birbirini tamamlayarak kullandığımızda, yani 'yabancı korkusundan kaynaklanan yabancı düşmanlığı' dediğimizde gerçeği daha doğru biçimde ifade etmiş oluruz. Daha da doğrusu ise 'yabancıların düşman olduğu korkusundan kaynaklanan yabancı düşmanlığı.' Gerek edebiyat ve sinemada Fu Manchu ve benzeri kurgusal tiplerin doğrudan üretimi, ge-

rekse terör ve benzeri güncel gerçeklerin medyada yüzeysel ve basitleştirici biçimde sunumu, yani haber unsurlarının sosyo-politik, tarihsel, vb. bağlamlarından kopartılıp, medyatik yarı-kurgusalılık düzeyinde yeniden üretilmeleri haybeye değil, işin içinde bir iş var aslında. Batı'nın korkularının *asıl* kaynağıyla, kökeniyle yüzleşememesi, olayı basitleştirerek işin içinden çıkma güdüsüdür söz konusu olan. Batı, 'ötekilerdeki' düşmanlığın far-
kında –ve bu yüzden 'ötekilerden' korkup onlara düşmanlık duyuyor- ama 'ötekilerdeki' düşmanlığın neden kaynaklandığını görmezden gelmek işine geliyor, çünkü tam da bu noktada bizzat kendi sorumluluğu gündeme gelmek durumunda olacak, bunu savuşturabilmek için ise 'ötekileri' kendilerinden menkul bir düşmanlık içinde varsaymaya yöneliyor.

Mask of Fu Manchu, Sax Rohmer'in ölümsüz (!) karakteri etrafında dönen filmlerinin ne ilkiydi, ne de sonuncusu oldu (3). Boris Karloff'dan sonra bir diğer ünlü korku sineması yıldızı olan Christopher Lee, 1960'lı yıllarda Avrupa ortak yapımları niteliğindeki bir dizi Fu Manchu filminde (4) oynadı, bu dizideki her filmin finalinde Fu Manchu, "Dünya benden yeniden haber alacak!" diyordu. Afganistan'a yönelik hava harekati başlayınca Usame bin Ladin'in, dağlardaki bir mağaranın önünden el-Cezire televizyonuna çıkıp Amerikalılar'ı yeniden tehdit etmesi gibi...

NOTLAR:

(1) Filmden alıntı yaptığımız ırkçı rep-
liklerin çoğu, film daha sonra piyasaya
tekrar sürüldüğünde, Asya kökenli A-
merikan vatandaşlarını incitmeme adına
sansürlenecekti. Bugünkü restore edilmiş
kopyalarda ise, bu pasajlar ile filmin diğer
bölümleri arasındaki görüntü ve ses ka-
litesi açısından bariz fark, nerelerin san-
sürlenip, sonradan restore edilmiş
olduğunu kolayca ortaya koymaktadır.
(2) Filmdeki *xenophobia* bütün fantastik
motiflerin arasından o kadar sırtıyor ki,
filmin ardında yatan zihniyetin zavallı-
lığını ortaya koyarak eğlenceli bile oluyor
denilebilir. Öte yandan, *bu* yazının konu-
su bu bahisler olduğu için burada filmin
bu yönü özellikle mercek altına alınıyor,
ancak söz konusu filmi izleme dene-
yiminin *yalnızca* filmdeki sosyo-kültürel,
politik, vb. yönelimlere verilecek tepkilere
indirgenmesinin doğru olmayacağını da

kaydetmek gerekli. Fransız sürrealist
sinema yazarlardan Robert Benayoun'un
1960 tarihli bir makalede işaret ettiği gibi
Mask of Fu Manchu, sado-erotik sine-
manın öncü ve klasik bir ürünü olarak
çok daha ayırdedici bir konuma da otur-
tulabilir: Fu Manchu'nun kızı Fah Loo
See (Myrna Loy), Scotland Yard görevlisi
Nayland Smith'i (Lewis Stone) zindanda
bir hizmetkârına kırbaçlatırken, "Daha
hızlı! Daha hızlı!" diye bağırarak kendin-
den geçer ve bir türlü tatmin olamayıp,
kırbaç kendi eline alarak belden yukarısı
çıplak kurbanını bizzat kendisi şevkle
kırbaçlamaya girişir. Bu arada ilginç bir
not düşelim: Söz konusu Fransız yazar,
kırbaçlama seansının sonunda Fah Loo
See'nin, Nayland Smith'in *yaralarını yala-
dığını* kaydediyor ancak filmin restore
edilmiş mevcut kopyalarında ne yazık
ki böyle bir şey göremiyoruz; acaba böyle
bir sahne gerçekten vardı ve restore edil-
mek yerine sansürlendi mi, yoksa Fransız
yazarı kendi hayalgücü mü yanıltmış?
(3) Hatta Fu Manchu, iki Yeşilçam fil-
minde dahi perdeye geldi: Çetin İnanç'ın

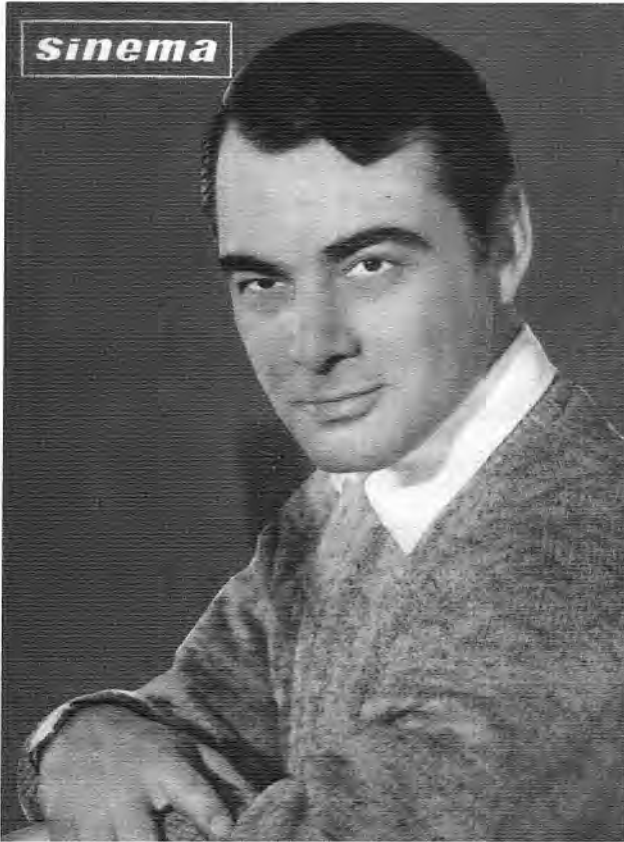
Bu filmi izleme deneyiminin yalnızca filmdeki sosyo-kültürel, politik, vb. yönelimlere verilecek tepkilere indirgenmesinin doğru olmayacağını da belirtelim.



yönettiği *Kızılmaske*'de (1968) Arap Ce-
lâl'in (!) oynadığı karaderili (!) bir "Fu
Manço" (!) vardır, Tunç Başaran'ın *Demir
Yumruk: Devler Geliyor*'unda (1973) ise
Kayhan Yıldızoğlu'nun oynadığı, kadın
kılığındaki, efeminin bir Fu Mançu!
(4) İstismar sinemasının duayenlerinden
Harry Alan Towers'ın yapımcılığında
gerçekleşen bu filmlerin bir tanesinin -
Jesus Franco'nun yönettiği *The Castle of
Fu Manchu* (Fu Manchu'nun Şatosu; 1968)
- konusu İstanbul'da geçiyordu ve dış
mekân çekimleri kentimizde yapılmıştı
- söz konusu "şato", Anadolu Hisarı'ydı!

hollywood üzerinden türkiye muzaffer tema'nın iki filmi

Ahmet Gürata



**Hollywood
tarafından bu
amaçlarla
keşfedilen ya da
'transfer edilen'
uluslararası
yıldızların sayısı bir
hayli kabarık.**

Dünya çapında egemenlik kurma arayışında olan Hollywood, bu egemenliğini olası her yoldan perçinlemek amacıyla, geniş kitlelerce anlaşılabilir "popüler" filmlerin yanı sıra, yerel zevklere de hitap etmeyi amaç edinmiştir. İşte bu amaçla geliştirilen stratejilerden biri de, bazı yabancı yıldızların uluslararası alanda pazarlanmasıdır. Bu stratejinin ardında yatan temel neden ise, yeni yeni gelişmekte olan film piyasalarının potansiyelinden azami şekilde yararlanmaktır. Greta Garbo ve İsveç örneğinde olduğu gibi. Uluslararası yıldızlar içinse, Hollywood dünyasına girmek yerel

izleyicilerinin gözünde Tanrı/ça katına yükselmekle eş anlamlıdır. Ruth Vasey'in de belirttiği gibi, "Hollywood yapımcıları, başka bir ulusal sinema sanayiinden bir oyuncu çalmakla, yalnız rakiplerini zayıflatmış olmuyorlar, aynı zamanda söz-konusu ülke nüfusunun beğeni ve bağlılık duygularını da zaptetmiş oluyorlar."

(1)

Hollywood tarafından bu amaçlarla keşfedilen ya da 'transfer edilen' uluslararası yıldızların sayısı bir hayli kabarık. Sessiz dönemin Rudolph Valentino ya da Ramon Novarro gibi yıldızlarının yanı sıra, sesli döneme geçişle sinemaya giren Adolph Menjou, Maurice Chevalier ve Marlene Dietrich gibi yıldızları sayabiliriz. Bu yıldızların bazıları, 1920ler'in sonunda senkronize ses kaydının henüz teknik anlamda mümkün olmayışı nedeniyle, aynı anda birden fazla dilde çevrilen filmlerde de rol almışlardır. Bu yıldızların kendilerine özgü İngilizce aksanları da, İngilizce konuşan dinleyiciler tarafından çoğunlukla ayrı bir cazibe unsuru olarak değerlendirilmiştir. Amerikan sinema sanayinin güçlü meslek örgütü MPPDA (Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımçıları Derneği) de, uluslararası yıldız transferini desteklemiştir. Hollywood'un ülke-aşırı dağıtımında söz ve karar sahibi olan kuruluşun avukatı Gabriel Hess, bu yıldızların karşılaştığı bürokratik engelleri kaldırmak amacıyla 1937 yılında, ABD Temsilciler Meclisi Göçmenler Komitesi'nin karşısına çıkıp konuşmuştur: "Amerikan filmlerinin dünya çapındaki saygınlık ve yaygınlığını kısmen Amerikan stüdyolarının yabancı oyunculara iş vermesine borçluyuz. [...] Amerika'da çevirdikleri filmlerle uluslararası yıldız statüsüne yükselen vatandaşlarını gurur ve ilgiyle izleyen insanların, yeni yabancı

piyasaların yaratılmasında pay sahibi olduklarını söyleyebiliriz.” (2)

Hollywood-Türkiye arasındaki yıldızlar
Türk izleyicisine benzer bir biçimde Hollywood üzerinden hitap eden yıldızların en ünlüsü, kuşkusuz annesi Çek asıllı, babası ise Türk olan Turhan Bey’dir (1920-). Nezih Erdoğan’ın bu derginin sayfalarında daha önce ayrıntılı olarak incelediği Turhan Bey, 1940lar’da Hollywood filmlerinde çoğunlukla egzotik ve doğulu karakterleri canlandırır. Yine Erdoğan’ın aktarımıyla Turhan Bey, çalışmalarını yakından izleyen Türk basınının gözünde, bir nevi “Hollywood’daki adamımız”dır (3). Başarılı kariyerini, 1950ler’in başında ani bir biçimde noktalayan Turhan Bey, ancak 1990lar’da Hollywood’a dönecektir.

Türk sinemasının gelişme yılları olan 1950ler’de başka yıldızlar da Hollywood’a gitme ve ünlü olma düşleri kuraacaktır. Bunlardan biri de, Türk sinemasının renkli oyuncularından, Feridun Çölgeçen’dir (1914-1978). 1957’de ABD’ye giden Çölgeçen, ne yazık ki Turhan Bey gibi başarılı bir kariyere ulaşamaz: “Gayem filmde çalışmaktı. Elia Kazan, Arthur Lubin ‘gel’ demişlerdi. Üç hafta sonra parasız kaldım, De Longpre Parkı’nda yattım.” (4) Çölgeçen bütün bunlardan yılmaz ve altı yıl kaldığı Amerika’da çeşitli filmlerde rol almayı başarır: “7. sinema, 53 televizyon filminde oynadım. Joan Crawford, Jane Mansfield ile çok samimi oldum.” (5) Bütün bunlarda ne kadar gerçeklik payı vardır bilinmez; zira Çölgeçen’in filmleri Türkiye’ye ulaşmaz. Diğer bir deyişle, yukarıda andığımız yıldızların aksine, kendi ülkesindeki izleyicileri beyazperdeye çekecek bir Hollywood yıldızı konumuna erişemez Çölgeçen.

Bir dans sahnesi ...

1950ler’e gelindiğinde Hollywood, gelişmekte olan Yakın ve Ortadoğu piyasalarının önemini kavramıştır. Geniş izleyici kitlelerini kendisine çekmek üzere aranan yıldız, bölgenin en gelişmiş film sanayisine sahip Mısır’dan gelir. Yönetmen David Lean’ın *Lawrence of Arabia* (1962) filmiyle, uluslararası bir yıldız olarak adını duyuran Ömer Şerif (1932-), Hollywood’a hızlı bir geçiş yapar.

Şerif’ten kısa bir süre önce ise, Türk sinemasında adını duyurmuş bir başka yıldız Hollywood’da şansını arar. Türk

sinemasındaki başarılı geçmişinin ardından, uzunca bir süre ABD’de kalan Muzaffer Tema (1919-), Hollywood’a adımını atmayı başarır. O tarihlerde kırklarına merdiven dayayan Tema, Hollywood’da otuz yaşındaki Şerif kadar kalıcı olamasa da, oynadığı iki filmle Türkiye’deki izleyicileri kitleler halinde beyazperdeye çekmeyi başarır. Bu filmlerdeki rolleri önemsiz olsa da, izleyiciler yerel yıldızlarını Hollywood’un o büyüklü dünyasının içerisinde, ünlü yıldızlarla birlikte görmek için can atmaktadırlar.

Tema’nın çevirdiği filmlerden ilki, 1960-61 sezonunda *Acı Tebessüm* adıyla Yeni Melek Sineması’nda gösterime giren *A Certain Smile*’dir (1958). Elbette ki filmin Türkiye’deki afişleri, Muzaffer Tema’nın adını ön plana çıkarır. İzleyicilerin merakla bekledikleri sahne ise, Muzaffer Tema’nın Joan Fontaine’nin sigarasını yakıp, dans ettiği sahnedir. Sinemalarda bu sahne çoğu zaman alkışlarla karşılanır. *Acı Tebessüm*’ün gördüğü yoğun ilgi, filme ilham kaynağı olan Françoise Sagan’ın aynı adlı romanının Türkiye satışlarını da arttıracaktır (6).

Kimi sahneleri Fransa’da çekilen film, bir arkadaşına, onun kocasıyla birlikte olarak ihanet eden genç bir kadının (Christine Carere) öyküsünü anlatır. Carere eşiyle (Bradford Dillman) birlikte davetli olduğu bir partide, arkadaşı Joan Fontaine’in kocası Rossano Brazzi’ye aşık olur. Yaşlı Kazanova’yı Paris’e kadar takip etse de, çok geçmeden Brazzi için bir değer taşımadığını öğrenir. İşte bu esnada, hem kocası hem de arkadaşı tarafından ihanete uğrayan Fontaine’i kısa bir süre içinde olsa teselli etmek, Tema’ya düşer. Filmin sonlarına doğru Fontaine hem Carere, hem de Brazzi’yle hesaplaşır. Carere’nin eşine dönebileceği imasıyla sona eren film, basmakalıp konusu nedeniyle Amerika’da fazla ilgi görmese de, görüntü yönetimi ve sahne düzenlemesi ile oldukça başarılı bulunur. (7)

Tema, Fox şirketi hesabına çevirdiği *Acı Tebessüm*’den sonra, bu kez Columbia şirketinin *Twelve to the Moon* (Ay’da On İki Adam, 1960) adlı filminde rol alır. Türkiye’de *Ay’da Korkunç Mücadele* adıyla gösterilen bu film, yine oldukça büyük ilgi görür. İsmi, filmin özgün oyuncu listesinde yedinci sırada olmasına rağmen Tema, Türkiye’deki posterlerde bir kez daha başrol oyuncusu olarak sunulur. Bir diğer ilginç nokta ise, Ay’a giden on iki bilginden Dr. Selim Hamid’i can-

İzleyicilerin merakla bekledikleri sahne ise, Muzaffer Tema’nın Joan Fontaine’nin sigarasını yakıp, dans ettiği sahnedir.

AYDA KORKUNÇ MÜCADELE



Aya ilk giden insanların, Aydaki meçhul kuvvetle mücadeleleri. Aydaki meçhul ve korkunç kuvvetin dünya insanlarına karşı giriştiği amansız savaş...

TÜRKÇE ve İNGİLİZCE



ANNA LISA
TOM CONWAY
ve
MUZAFFER
TEMA



landıran Muzaffer Tema'nın bu listede- büyük bir olasılıkla Turhan Bey'e gönderme olarak, Tema Bey adıyla anılmasıdır. Senaryosunu, *Cat People* (1942) adlı kült filme imzasını atan DeWitt Bodeen'in yazdığı filmde, Ay'a giden on iki kişilik uluslararası ekibi zorlu günler beklemektedir. Ekip üyeleri birer birer ölmekte ve bu ölümlerin ardında Ay'da yaşayan canlılar bulunmaktadır. İronik olan nokta ise bunların, dünyalılarının kendi gezegenlerine müdahalesini önlemeye çalışan bir grup barışsever olmasıdır. Ay'daki bu canlılar, ekibin hayatta kalan üyelerinden, dünyaya 'tüm savaşların durdurulması' mesajını iletmelerini isterler. Aksi halde, bütün Kuzey Amerika'yı donduracaklardır. Ancak bu barışsever canlıların neden böyle sert yöntemlere başvurduğunu bir türlü anlayamayız. Belki de bu konu, Türkiye'deki izleyicileri fazla da ilgilendirmemektedir. Onlar, Hollywood üzerinden Ay'a gitmeyi başaran ünlü yıldızlarını izlemeye gelmişlerdir.

Notlar:

- (1) Ruth Vasey, *The World According to Hollywood 1918-39* (Exeter: University of Exeter Press, 1997), s. 163.
- (2) a.g.e. s. 163-4.
- (3) Neziha Erdoğan, "'Turhan Bey'i Takdim Ederiz'", *Geceyarısı Sineması* sayı 4 (Bahar 1999), s. 37-45.
- (4) Çölgeçen ile söyleşi, *Ses*, sayı 38 (14.Eylül.1963), s. 6-7.

(5) a.g.e., s. 7.

(6) "Muzaffer Tema'yla Röportaj," *Artist*, sayı 8/9, cilt 1 (Temmuz 1961)

(7) Jay Robert Nash ve Stanley Ralph Ross, *The Motion Picture Guide* (Chicago: Cine Books Inc., 1987).

A Certain Smile (Acı Tebessüm) (1958) 105dk Fox renkli

yapımcı Henry Ephron. yönetmen Jean Negulesco. senaryo Frances Goodrich, Albert Hackett (Francoise Sagan'ın romanından). gör. yönetmeni Milton Krasner (CinemaScope, DeLuxe Color). müzik Alfred Newman. kurgu Louis R. Loeffler oyuncuları Rossano Brazzi (Luc), Joan Fontaine (Francoise Ferrand), Bradford Dillman (Bertrand), Christine Carere (Dominique Vallon), Eduard Franz (Mon. Vallon), Kathryn Givney (Mme. Griot), Steven Geray (Denis), Trude Wyler (Mme. Denis), Sandy Livingston (Catherine), Renate Hoy (Mlle. Minot), Muzaffer Tema (Pierre), Katherine Locke (Mme. Vallon).

Twelve to the Moon (Ayda Korkunç Mücadele) (1960) 74dk Columbia siyah-beyaz

yapımcı Fred Gebhardt. yönetmen David Bradley. senaryo De Witt Bodee (yapımcı Gebhardt'ın bir öyküsünde). gör. yönetmeni John Alton. müzik Michael Anderson. kurgu Edward Mann, sanat yönetmeni Rudi Feld. özel efekt Howard A. Andreson, E. Nicholson.

oyuncular Ken Clark (Capt. John Anderson), Michi Kobi (Dr. Hideko Murata), Tom Conway (Dr. Feodor Orloff), Anthony Dexter (Dr. Luis Vargas), John Wengraf (Dr. Erik Heinrich), Anna-Lisa (Dr. Sigrid Bromark), Philip Baird (Dr. Rochester), Roger Til (Dr. Etienne Martel), Cory Devlin (Dr. Asmara Makonen), Tema Bey [Muzaffer Tema] (Dr. Selim Hamid), Robert Montgomery, Jr (Roddy Murdoch), Richard Weber (Dr. David Ruskin), Francis X. Bushman (Anlatıcı)

Bir diğer ilginç nokta ise, Dr. Selim Hamid'i canlandıran Muzaffer Tema'nın bu listede- büyük bir olasılıkla Turhan Bey'e gönderme olarak, Tema Bey adıyla anılmasıdır.

dikkate değer VCD'ler

Karaca Savaş Oytun İdil

Tehlikenin Pençesinde / B. Monkey

(1998) T. dublaj

Dario Argento'nun kızı Asia'nın başrolde olduğu bir İngiliz filmi; yönetmen *Il Postino*'nun (*Postacı*) yönetmeni Michael Radford, yardımcı rollerden birinde Rupert Everett yer alıyor. Filmde Asia'yı önce kızıl saçlı olarak bir kuyumcu soygunu akabinde, belinde silah olduğu halde sigara yakıp bir nefes çektikten sonra, üzerine benzin dökülmüş bir arabaya sigarasını fırlatırken görüyoruz (Filmin adı, soyguncuyken kullandığı takma addan geliyor). Ancak daha sonra boyalı saçlarını yıkıyor ve kendine yeni bir hayat kurmaya çalışıyor –ama tabii geçmişi peşini bırakmayacaktır. Tanıdık bir öykü, pek bir yenilik içermeden ve beklendiği gibi (bir tek finali beklediğimiz gibi çıkmadı) ama eli yüzü düzgün biçimde ve aksamadan geliyor, bize de Asia'yı doya doya izleyebilme olanağı sunuyor... Zaten VCD'nin disk yüzeyi ve kapak içleri tasarımının bile yeterince cazip olduğunu eklemek gerek. Öte yandan Asia'nın hem başrolde oynadığı, hem de yönettiği ve gösterildiği festivallerde beğeni topladığı kaydedilen yarı-otobiyografik *Scarlet Diva* adlı filmin ardından *Les Morsures de l'aube* adlı Fransız yapımı bir erotik vampir filminde oynadığını da kaydedelim. –K.S.

Rüyamda / In Dreams

(1998) T. dublaj

Neil Jordan'ın yönettiği *In Dreams* filminin posterleri birkaç sezon önce bazı sinemalarımızın "pek yakında" panolarında bir görünüp bir kaybolmuştu. Aslında tanıtım fragmanlarının dahi gösterilmiş olduğu söyleniyor, ancak saptayabildiğimiz kadarıyla film ülkemizde gösterime girmemişti her nedense. Hem Jordan'ın nispeten dikkate değer bir yönetmen oluşu, hem de filmin posterinin



yavan, standart Hollywood posterlerinden farklı oluşu sayesinde *In Dreams*'i izleyebilmek içimizde kalmıştı. Artık piyasada da bulunan VCD'si sayesinde merakımızı giderebilmiş durumdayız ama şimdi de "keşke sinemada izleyebilseydik" hissiyatı doğrulanarak içimize oturmuş durumda. Gerçi, sanki filmin yakıtı ikinci yarıda giderek tükeniyor ve sürükleyiciliğini pek muhafaza edemiyorsa da filmin görsel yanının bir hayli özenli ve güçlü olduğu bir gerçek ve sinema karanlığında, büyük perdede, *widescreen* olarak izlenebilseydi bunun çok daha etkileyici ve akılda kalıcı bir deneyim olacağına kuşku yok. Film, bir baraj gölü oluşturulması sırasında su altında kalmış bir kasabanın hâlâ ayakta

Öykü, pek bir yenilik içermeden ve beklendiği gibi ama eli yüzü düzgün biçimde geliyor, bize de Asia'yı doya doya izleyebilme olanağı sunuyor.

ANNETTE
BENING

AIDAN
QUINN

STEPHEN
REA

ROBERT
DOWNEY JR

BİR NEIL JORDAN FILMİ

RÜYAMDA

IN DREAMS

Kanınız Donacak!

DREAMWORKS
PICTURES

UNIVERSAL

**Cinayetlerin sırrı,
kadının rüyâlarında
gördüğü bir çocuk
şarkısı dizeleriyle
ilişkili gibidir.**

duran kalıntıları arasında bir grup dalgıcın arama çalışmaları ile açılıyor. Filmin geçtiği yörede küçük bir kız çocuğu kayıptır. Evli ve bir kız çocuğu sahibi genç bir kadın, elmalarla dolu tekinsiz bir bahçede, küçük bir kızın gizemli bir tip tarafından elinden tutulup götürülmekte olduğuna ilişkin kâbuslar görmektedir. Çok geçmeden aslında bunun cesedi bulunan küçük kıza ilişkin bir hayâl olmadığı ortaya çıkar, kadının kendi kızı da kaybolur ve sonra cesedi bulunur. Cinayetlerin sırrı, kadının rüyâlarında gördüğü bir çocuk şarkısı dizeleriyle ilişkili gibidir... Bu arada filme adını veren şarkının Roy Orbison imzalı olduğunu kaydedelim. -K.S.

Anatomie

(2000) T. dublaj

Anatomie, bir Alman Columbia Pictures

yapımı (2000). Yönetmen, Stefan Ruzowitzky. Oyuncuların da, yönetmen gibi adları pek duyulmamış. Yalnız, filmde Paula'yı canlandıran Franka Potente'yi *Koş Lola Koş* (1998) filminden hatırlayabilirsiniz. Filmde olaylar, Almanya'da, Heidelberg Tıp Fakültesi'nde, anatomi stajı gören öğrencilerin gizli bir örgütün cinayetlerine kurban gitmeleri ile başlıyor. Film vasat bir gerilim filmi, ancak hikayenin esin kaynağı filmi ilginç kılıyor. Film aslında hikayenin geçtiği Heidelberg Tıp Fakültesi Anatomi Kürsüsü'nde görevli bir anatomi profesörünün bazı çalışmalarından esinlenilmiş. Gunter Von Hagens adlı bu bilim adamı, son yıllarda anatomide devrim kabul edilen bir kadavra hazırlama yönteminin (plastinasyon) mucidi. Bu yöntemde kadavraya bazı maddeler enjekte edilerek mükemmel ve taş sertliğinde kadavralar elde



ediliyor. Bu ilaç enjeksiyonu filmde de var. Olaylar aynı yerde geçtiği için filmin birçok yerinde profesörün hazırladığı gerçek kadvralar kullanılmış. Prof. Hagens, hazırladığı kadvralara son derece sanatsal formlar kazandırıyor ve bunları "Beden dünyası" adı altında sergiliyor. Filmde, Paula ve arkadaşlarının anatomi kürsüsünü gezdikleri sahnelerde bunları göreceksiniz (dilimlenmiş adam ve küplere bölünmüş kadın gibi... Derisini askıya asan adam ne yazık ki filmde gözükmüyor.). Filmi seyredecekseniz bu gözle seyreder. Filmin başında ve sonlarındaki bir iki sahne dışında, neredeyse hiç özel efekt yok...Tüm kadvra ve cesetler gerçek bu filmde. Bu arada Prof. Hagens'in kadvra sergisinin dünyayı dolaşmakta olduğunu ve şu anda Brüksel'de sergilenmekte olduğunu ekleyelim. —O. İ.

Komando Behçet (1974)

Yaz 2001 sayımızda Yılmaz Atadeniz'in altı adet maskeli/kostümlü kahraman filminin VCD'lerinin 'Fantastik Türk Filmleri' adlı bir seriden çıktığını duyurmuştuk. Bu seriden bir adet eski Yılmaz Atadeniz filmi daha çıktı.. Aslında *Komando Behçet*'i "fantastik" sinema ürünü saymak pek doğru değil ama şikayet edecek değiliz. Başrolde Behçet Nacar'ın yer aldığı film, *Yaban Kazları* tarzı bir 'paralı askerler' filmi. Film, Ruanda'da (!) asi bir generale (Altan Günbay) bağlı birliklerin yerli halkı katlettikleri sahnelerle açılıyor.

Bir grup köylü katledildikten sonra toplu mezarın üstü bir ekskavatör tarafından toprakla dolduruluyor, bu sahnede toprağın yüzeyinde kalan kanlar içindeki insan ellerini görüyoruz. Behçet, asilerin kontrolündeki bölgeden bir tren dolusu mülteciyi ve bu arada bir torba dolusu elması hükümetin kontrolündeki bölgeye götürme görevini üstlenen bir paralı asker. Kazım Kartal da bu operasyona katılan ama Behçet'e oranla çok daha ilkesiz bir başka paralı askeri oynuyor. Savaş uçaklarının saldırma sahnesinde, yabancı filmlerden makaslanıp monte edilen kareler kullanılmış ama Atadeniz bu kez *nispeten* biraz daha yüksek bir bütçeyle çalışmış anlaşılan çünkü filmde bol miktarda figüran kullanılıyor ve gerçek bir kara tren kiralanmış. Bol bol silahlı çatışma sahnesi yeralan bu son derece sıkı aksiyon filminde, Atadeniz'in finali savaş karşıtı bir havada bağlaması *Komando Behçet*'i daha da ilginçleştiriyor. —K. S.

DENETİME TAKILAN KISA FİLM

Ali Hakan'ın hazırlayıp sunduğu ve yerli kısa filmlere, kısa filmcilere yer veren TRT 2 programı *İlk Kare*'de gösterilmesi programlanmış olan *Artık, Eksik* adlı kısa film TRT'nin denetimine takıldı ve son anda programdan çıkarıldı.

Kenan Yazar'ın 'Soğuktu ve Acımadı' adlı çizgi romanından uyarlanmış olan film, kırsal kesimde bir araba kazasıyla başlıyor. Arabası kaza yapan genç (Serdar Özkaya), yörede yaşayan yaşlı bir adam (Hüseyin Baradan) tarafından kurtarılır ve istirahate alınır. Adam ona kendi yaptığı sulu bir et yemeği yedirir. Kazazede genç yavaş yavaş kendini toplar. Derken farkedir ki...

Filmin yönetmeni Serdar Kökçeoğlu, kendisinin de yazar kadrosunda yer aldığı *Altıyazı* dergisinde yayınlanan demecinde *Night of the Living Dead* gibi yamyamlık içeren bazı yabancı filmlerin TRT'de gösterilmiş olduğuna dikkat çekerek şöyle diyor: "Bazı temalar, Türk kültürü içinde gösterildiklerinde mi sakıncalı oluyor? Bu film farklı bir coğrafyada geçiyor olsa TRT standartlarına uyacak mıydı?" Gerçekten de çok isabetli sorular...

"Bazı temalar, Türk kültürü içinde gösterildiklerinde mi sakıncalı oluyor? Bu film farklı bir coğrafyada geçiyor olsa TRT standartlarına uyacak mıydı?"

juliette binoche filmlerinin cazibesi ve aklımdan geçenler...

Deniz Hasırcı



Mavi (yukarıda);
Bilinmeyen Kod
(aşağıda)

**Sinema tarihi
bilinçaltımıza
ister istemez bir
kadın oyuncu
özellikleri dizisi
yerleştirmiştir.**

Niye bilmiyorum, ama bazı oyuncular var ki hangi filmde rol alsalar gidip görmek istiyorum. Normalde bir filme gitmeden önce onunla ilgili bulduğu herşeyi okuyan, araştırma ve bol bol tartışma yapan biri için bu garip bir durum. Kendimi (ve başkalarını) her ne kadar "ama filmle ilgili çok güzel eleştiriler var, çok iyi bir filme benziyor," diye kandırmaya çalışsam da, itiraf etmeliyim ki salt bir oyuncusu için gittiğim filmler var; filmin diğer özellikleri üzerinde fazla durmadan... Bu oyuncuları tesadüfen bir yerde izlemiş, daha önceki deneyimlerim ister istemez sonraki seçimlerimi etkilemiş oluyor ve ondan sonra inanılmaz bir güven içinde oyuncunun seçimi olan filmin akışına kendimi bırakıyorum. Benim için birkaç kişiden ibaret olan bu "filmine gidilmesi mutlaka gereken" oyuncularından önemli bir tanesi Juliette Binoche.

Binoche'nin *New York'ta Bir Koltuk* ve *Çokolata* gibi daha "sevimli" filmleri dışında, *Bilinmeyen Kod*, *İngiliz Hasta*, *Mavi* gibi beni çok derinden etkileyen birçok filmi vardır. O rollerinde bir taraftan güçlü, kendi başına herşeyi idare

edebilen bir kadın portresi çizer; ama bir taraftan da insana, aşka o kadar ihtiyacı vardır ki, onun filmini izledikten sonra sadece aşık olmak değil, onun gibi aşık olmak istersiniz. Ve bunu hissettirmek için filmde aşık bir kadını canlandırmak zorunda bile değildir. Böyle, olduğu gibi bir kadın olması yeterlidir. Onun çocukluğunu hayal etmek de zordur; sanki zaten böyle doğmuştur. O kadar kadınsı, o kadar olgun ve güçlüdür ki, bu bir gelişimin sonucu olamaz diye düşünür insan.

Sinema tarihi bilinçaltımıza ister istemez bir kadın oyuncu özellikleri dizisi yerleştirmiştir. Fazlaca maruz kaldığımız Hollywood filmlerindeki kadın rollerinde nedense onları beğenmeye koşullanmış seyirciye göre bir yapı vardır. Yani yaşayan doğal bir oyuncu, bir insan olmaktan çok, cazibeli bir kadın olmak önemlidir. Bunca yıllık sinema tarihi bu cazibeli kadın prototipini zaman içinde bazı değişikliklerle geliştirmiş ve bizi bu prototipe alıştırmıştır. Görünüşte bazı farklılıklar olsa da, belli bir yaşta olan oyunculara verilen roller çok benzerdir. Hatta her bir oyuncuya da ayrıca kendi içinde benzeyen roller verilir, her beğeniye uyan bir tipleme olsun/oluşsun diye. Tıpkı günümüzde 16-20 yaş arası genç erkek ya da kızlardan kurulmuş müzik grupları



gibi... Bu gruplarda görünür amaç müzik yapmaktır ama aslında grupta her beğeniye hitap edecek bir kişinin bulunması, asıl amacın belli bir imajın pazarlanması olduğunu gösterir. Bunun en iyi örneği Spice Girls değil mi zaten: Grupta resmen Sporty Spice, Baby Spice gibi prototipler var, sanki biri hep spor yaparmış da diğeri hep bebek gibi sevimli ve masummuşçasına. Tabii bu imaj pazarlaması tuttuktan sonra da, hepsi kendi yalnız kariyerlerine başlar ve bu imajdan sıyrılmaya çalışarak geçirirler zamanlarını. Benzer bir kaygı sinema dünyasında da vardır, kaçınılmaz olarak. Hepimiz bir Meg Ryan, Julia Roberts, Catherine Zeta Jones, Winona Ryder veya daha yenilerden Angelina Jolie filminden ne bekleyeceğimizi bilerek gideriz bu oyuncuların filmlerine. Artık aynı tarz rollerde oynamasalar bile, sıyrılamazlar tipik hareket ve hatta sözlerini her role bulaştırmaktan.

Bu prototiplerden birçok açıdan farklı olan Binoche'un bence en büyük avantajı rahatlığıdır. Bu özelliği ona daha esnek davranma, farklı rollerde başarılı olabilme, rolüne gerçekten kendini kaptırabilme şansı tanır. Onun filmlerinde göstermelik bir rahatlık değil de (tabii ki göstermelik ama en azından prototip bir rahatlık değil), Fransız olmakla ilgili olduğunu tahmin ettiğim garip bir rahatlık vardır. Rahat hareket eder gibi yapmaz da, daha çok küçük şeylerde çıkar bu ortaya. Mesela, rahat yemek yer (Yemek yemek! Kaç kadın oyuncuyu rahat yemek yerken görüyoruz filmlerde? Ya yemezler, ya da yerler ama kötü bir şey oluyor: senaryo içinde; sıkıntıdan yemek, bir yemeği berbat etmek gibi...), rahat soyunur (Şimdi kaç kadın oyuncu ne kadar deneyimli olursa olsun, rahat soyunabilir? Seksi, belli ışıktaki filtrelerle görünmesi kabul edilebilen ve vücuduna pudralar sürülmüş bir şekilde demiyorum, doğal bir şekilde...) veya rahat yürür (İnanılmaz topuklular üzerinde bile yarım daireler çizerek kollarını sallayabilir).

Yine rahatlığından kaynaklandığını düşündüğüm özgüveni de Binoche'un oyunculuğuna bence çok şey kazandırmaktadır. Kadınların görünüşü ve davranışları üzerinde kendileri hariç herkesin söz sahibi olduğu günümüzde, rahat ve özgüven sahibi olmak yadsınamaz bir özgürlüktür, bir güçtür. Bana Binoche'un oyunculuğu, "Evet, her kadın şort giyebilir, sevgilisine istediğini söyleyebilir ve



hatta herkese istediğini söyleyebilir, akıllı olabilir ve aynı zamanda güzel de olabilir, saçını kestirebilir, istediğini yiyebilir, giyebilir ve hatta çıkartabilir ve tüm bunların farkında olmalıdır," der. Tüm bunları söyler bir taraftan ama, bir taraftan da hep farklı şekillerde söyler; hep farklı bir hikaye anlatır, hikayesiyle seyirciye güç verir.

Her ne kadar itiraf etmesek de film izleme sebebimiz bu değil mi? Oyuncularla özdeşleşerek kendimizi daha iyi, güzel, güçlü hissetmek, bir fantezimizi yaşamak, bir "ben de yapabilirim, öyle olabilirim," duygusu yaşamak için gidiyoruz filmlere. Ve bunun için de oyuncunun kim olduğu çok önemlidir çünkü o bizi film süresi boyunca kim veya kiminle olacağımız, nasıl özellikler taşımak veya taşımamak istediğimiz konusunda düşündürür. Bencilce ama öyle...

Ben işte bu yüzden Juliette Binoche'un filmlerine mutlaka giderim; daha film eleştirisi okumadan, filmin "trailer"ını seyretilmeden... Mutlaka bir şey öğreneceğimi, mutlaka güçlü bir duygu hissedeceğimi (aşk, nefret, öfke; ama güçlü bir şey...) ve film sonrasında mutlaka bir sonraki filmi beklemeye başlayacağımı bilirim.

Rahatlığından kaynaklandığını düşündüğüm özgüveni Binoche'un oyunculuğuna bence çok şey kazandırmaktadır.

bilinçli bir esinlenme mi yoksa rastlantı mı?

yılmaz güney'de spagetti western esintileri

Cenk Kırıl

**Yılmaz Güney
politik içerikli film
yapımına girmeden
önceki dönemde
oldukça ilginç bir
tiptemeye
kapılmıştı.**

Aslında herşey 1997 yılında başladı. 'spagetti western' fanatiklerinin kutsal mekanı olan İspanya'nın güneydoğusundaki Almeria kenti civarına yaptığım seyahat sonrasında bulgularımı toparlıyordum. Almeria kenti 'spagetti western' meraklıları için çok önemli bir mekandır. Başta Sergio Leone'ninkiler olmak üzere, tanınmış tüm 'spagetti western' filmlerinin çoğu Almeria kenti civarında çekilmiştir. Oraları gezerken aklınıza gelen tüm baba filmlerin sahnelerini yeniden yaşarsınız. Gezimin sonundaki bulguları ve elimdeki diğer malzemelerimi Atilla Dorsay ile inceleyen fikir ondan geldi. "Yılmaz Güney'in Leone'den esinlenmesi üzerine bir tez bile yazılabilir" dedi. O güne kadar Yılmaz Güney filmlerini bu açıdan, adam akıllı bir şekilde inceleyememiştım. Tam o günlerde İstanbul'daki müzik CD'leri satan bazı mağazalarda Yılmaz Güney'in eski filmleri, tıpkı Britanya ve ABD'deki gibi asıl film posterleri ile kaplanmış, adamakıllı kapaklı şekilde satılmaya başlanmıştı. Sanırım ilk olarak VHS videolar yayıldı. Sonra da VCD'leri devam etti. Rastlantı bu ya, tam o günlerde bazı özel televizyon kanallarında Yılmaz Güney filmlerine sıkça rastlamaya başladım. Dorsay'ın sözlerini aklıma yazmış şekilde Güney'e dikkat ettim. Beynimde ışık çıkmıştı. Gerçekten de bazı filmlerinde, ki bunlar Güney'in 60'lı yılların sonunda ve 70'lerin başında çevirdiği ve 'western' özentisi filmler değildi; gerçekten de 'spagetti western' filmlerinde görülen "cool" kahraman edasını oldukça andırıyordu. O yıllarda Yılmaz Güney'in oynadığı filmlerde canlandırdığı karakterler Clint Eastwood ile Lee Van Cleef karışımı bir tiptemeyi çok net ortaya koyuyordu. Az konuşuyordu, ama bakışları ve mimikleriyle, ağır tempodaki hareketleri

bana hemen Leone tarzı oyunculuğu hatırlattı. İşte bu günden sonra elime geçen tüm Yılmaz Güney filmlerini ve onun hakkında yazılan kitapları toplayıp, bu saptamayı irdelemeye çalıştım. Bu yazıyı yazarken hala tam olarak emin olmadığım noktalar olduğunu ve onun ağzından böyle bir esinlenme olduğuna dair bir deney görmediğimi de belirtmeliyim. Ancak, şurası kesin ki Yılmaz Güney politik içerikli film yapımına girmeden önceki dönemde oldukça ilginç bir tiptemeye kapılmıştı. İşte bu yazı aslında bu gözlemlerin paylaşımı desek daha doğru bir tanımlama olur.

Türk sinemasının şüphesiz en önemli kişilerinden olan ve ardında bıraktığı yapımlarıyla, filmleriyle, ve yaşantısıyla uzun yıllar konuşulacak, Türkiye'nin 'Altın Palmiye' ödüllü tek sanatçısı Yılmaz Güney 60'lı yılların sonlarına doğru tüm dünya sinemasında bir çığır açan 'spagetti western' furiasının Türkiye uzantısına katkıda bulundu. O yıllarda başta İtalyan ve İspanyol yapımcılar senede yüzlerce film yaparak 'spagetti western' furiasının yaygınlaşmasına yol açtılar. Bu filmlerin çoğu oluşan bu furayı paraya çevirmeye yönelik ve bol hareketlilik içerikli B sınıfından filmler olarak anılır. Hemen hemen hepsinin özünde Sergio Leone'nin yarattığı "cool" anti-kahramanın türevleri olan kirli sakallı, silahına hızlı, az konuşan, *cigarillo* diye tabir edilen kısa puroları tüttüren, ve TRT'li günlerde görmeye alıştığımız, John Wayne tarzı harbi Amerikan kovboylarından farklı tiptemelerdi. Harbi Amerikan kovboy filmlerindeki hikayelerin aksine, 'spagetti western' filmlerinde olaylar bol kanlı ve silahlı hikayeler etrafında gelişir. 'Spagetti western' filmlerinin Türkiye'ye girmesi gecikmemiş, ve bu sayede furya ülkemizi de sararak



Çirkin ve Cesur

Yeşilçam'da Türk usulü yapımlar başlamıştır. Yılmaz Güney o yıllarda bu furyadan etkilenmiş ve bazı filmler yapmıştır. Acaba kendisi de bu akıma isteyerek mi kapılmıştır, yoksa eline gelen projeler mi onu buna zorlamıştır? Orası bilinmez ama oynadığı filmlerde canlandığı tipler oldukça ilginç bir şekilde hoş seyirlikler yaratmıştır.

Ne yazık ki, Türkiye'de Avrupa ve Amerika'da rastladığımız türden zengin koleksiyonu olan video mağazaları hala neredeyse hiç yok gibidir. Satılan filmlerin neredeyse tamamı müzik mağazalarının ufak bir köşesinde, adeta üvey evlat gibi muamele görülen, ve çoğu da güncel Amerikan yapımları olan VCD veya DVD'ler halindedir. Halkımızın hızlı gelişen tüketim şekli mi, yoksa sinemaya olan duyarsızlığımız mıdır bilinmez, bir türlü sağlam arşivi olan video mağazalarına kavuşamadık. Neyse, yukarıda da belirttiğim gibi, 90'lı yılların sonlarına doğru önce VHS ortamında bazı Türk filmleri "müzik" mağazalarının raflarını süslemeye başladı. Elime ilk ge-

çen western içerikli Güney filmi *Yedi Belahlılar* (bazı yerlerde "Yedi Belalı Adam" olarak da geçer) oldu. Kaset çok kötü şekilde kaydedildiğinden, neredeyse tamamı izlenemez durumdaydı. Gittim ve başka bir kopya ile değiştirdim. Yine de beklediğim kaliteden çok yoksundu. Daha sonra VCD furyası imdadıma yetişti, ve filmin çok daha düzgün bir haliyle kaydedilmiş kopyasını sonunda izleyebildim. Film aslında western türünün Türk kırsal hayatına adaptasyonuydu. 1969 yapımı olan filmin yönetmeni İrfan Atasoy, görüntü yönetmeni ve kameraman ise Gani Turanlı. Başrollerde Güney'in yanında Bilal İnci, Danyal Topatan, Atilla Ergün, Faruk Panter gibi isimler var.

Burada bana çok ilginç gelen bir noktanın da altını çizmek isterim. Filmin Beyoğlu Video Film şirketi tarafından piyasaya çıkan VHS kasetlerin ceketinde gerçekten de filmin afişlerini süsleyen çizimler varken, yönetmen doğru olarak İrfan Atasoy olarak yazılır. Ancak, bir kaç sene sonra Burcu Video tarafından

Film aslında western türünün Türk kırsal hayatına adaptasyonu.



Filmin açılış sahnesinde, üzerinde siyah deri ceket olan bir adam, Clint Eastwood'un Bir Avuç Dolar filmindeki Meksika kasabasına girişine benzer şekilde, atla köye girer.

piyasaya çıkarılan VCD ise çok kafa karıştırır. VCD'nin kapağındaki filmin ismi "Yedi Belalı" yazarken, ön ve arka kapağı süsleyen resimler, Yılmaz Güney'in bir başka western özentisi filmi olan *Çirkin ve Cesur* filminin lobi kartlarından alıntıdır. Daha da ilginç, arka kapağındaki film künyesinde yönetmen olarak da Yılmaz Güney'in adı yazar. Hangisinin doğru olduğuna bakmaksızın VCD'yi aldım, ve içinden *Yedi Belalı* filmi çıktı. Yılmaz Güney gibi bir sinemacının bu kadar aceleyle gelen, ve hayati hatalar yapılan bir yapıtı hala piyasalarda satılmaktadır, ama farkı anlayan kimlerdir onu bilemiyorum. Herhalde böyle bir hata Amerika'da veya Avrupa'da yapılsa, filmi VCD olarak piyasaya sürenler epey yüklü tazminatlar öderdi.

Filmin açılış sahnesinde üzerinde siyah deri ceket olan bir adam, adeta Clint Eastwood'un Sergio Leone yönetiminde 1964 yapımı *Bir Avuç Dolar* filmindeki Meksika kasabasına girişine benzer şekilde, atla köye girer. Arka planda oldukça orjinal, diğer Türk filmlerinde duymaya aşina olduğumuz ödünç alınmış 'spaghetti western' film müziklerinin aksine, gayet hoş bir müzik vardır. Müzik, Türk folk temalarının rock karışımı bir havada gitarla çalınmış halidir. Herhalde, Türk usulü western filmine yapılacak en hoş müziktir, ama filmin jeneriklerinde dahi bestecinin kim olduğu yazılmaz. Yabancı meydandaki kahveye gelir, selamlaşır ve oturanlara Ali Osman Narlıkuyu ismindeki adamı sorar. Sorduğu adam, Ali Osman da orada bulunmak-

tadır. Ali Osman kalkar ve yabancıya ne istediğini sorar. Yabancı onu bir davada yalancı şahitliğinden ötürü adalete teslim etmek için geldiğini söyler. Onun yalancı şahitliği yüzünden Musa Kırmızı idama mahkum olmuştur. Gidip gerçek ifadesini vermelidir. Yabancı kim olduğu, hatta ismi bile bilinmez. Kahvedeki tiplerin çoğu Anadolu usulü "belalı" yüz ifadesine sahip, korkulacak adamlardır. Yabancı'nın niyetini anlayınca tedirginleşirler ve yabancıyı tartaklayarak oradan uzaklaştırmak isterler. Ufak bir arbede çıkar. Yabancı silahını çekerek Ali Osman'ı rehin alır ve oradan götürür. Kahvenin belalıları hemen koşarak liderleri Bilal İnci'ye giderler. İnci hemen duruma el koydurur, ve kırık bir alanda gitmekte olan yabancıyı vurdurur. Ali Osman evine döner. Gayet süklüm püklüm ve korkak mizaçlı olduğu her halinden anlaşılan Ali Osman akşam evde bir türlü uyuyamaz. Dayanamayarak karısına korkaklığı yüzünden davada yalancı şahitlik yaptığını itiraf eder. Artık bu yükü daha fazla taşıyamayacaktır. Gidip doğru ifade vererek hatasını düzeltmek istediğini söyler. Karısı Osman'ı caydırmaya çalışır. Öldürülmesinden korkar. Osman kararlıdır. Gidişini haberalan Bilal İnci'nin belalıları Ali Osman'ın peşine düşer. Tam onu yakalamışken durumu uzaktan seyreden "Yedi Belalı" olaya el koyar, ve Ali Osman'ı himayeleri altına alırlar. Film daha sonra yedi belalı adamın Bilal İnci'nin ve diğer köy ağasının çetesiyle arasında geçen çatışmaları göstermekle devam eder. Ardı ardına gelen çatışmalar sonunda Yılmaz Güney ve bir sürü kötü adam ölür ve ama adalet sağlanır, Ali Osman ifade vermek üzere gider. Filmde konusu geçen "Yedi Belalı" John Sturges'in *Muhteşem Yediler* filmine gönderme yapar, ama tiplerin 'spagetti' usulüdür. Her birisi eski sabıkalarından ötürü toplum dışına itilmişlerdir. Hepsisi özel silah yetenekleri olan, ama bir o kadar da iyi kalpli adamlardır. Liderlerini oynayan Yılmaz Güney, Clint Eastwood veya George Hilton gibi, tipik bir Spagetti Western karakteridir. Üstünde western tarzı bir kıyafet, kafasında yıpranmış bir fotr şapka, bir haftalık kirli sakal, ve ağzından hiç düşmeyen Anadolu usulü cigarası. Her haliyle Leone filmlerinde ve sonrasında gördüğümüz türevlerindeki gibi fazladan cool bir karakterdir. Az konuşur. Daha çok bakışlarıyla ne istediğini ifade eder. Film her ne kadar özgün

bir müzikle başlasa da, sonlara doğru Sergio Leone'nin ünlü İtalyan düzenlemecisi Ennio Morricone'den alıntılara da yer verir. Özellikle sonlardaki çatışma sahnelerinde *Birkaç Dolar Daha İçin* (BKDİ) 1965) gibi filmlerin müzikleri peşi sıra çalınır. Filmin devamında, ardı ardına süren çatışmalar devam eder, ve izleyene Anadolu usulü, özgün bir "eastern" seyrettirir.

Yılmaz Güney'in 'spagetti western' öykünmelerine örnek olarak sayabileceğimiz filmlerden birisi de *Çifte Tabanca Kabaday* ismindeki filmidir. Film Güney'in pardösülü ve fötr şapkasıyla araba kullanırken açılır. Jenerikte isimlerle beraber arka planda Ennio Morricone'nin *İyi Kötü ve Çirkin* (1966) filminin ana teması çalmaktadır. Derken, bunun hemen arkasından, jenerikler daha bitmeden, aynı düzenlemecinin BKDİ filminin ana teması devreye girer. Güney İstanbul'u turlarken doğrudan arka planda bu filmlerin müzikleri devam eder. Nedeni sonradan belli olan "eski bir hesabın" görülmesi için uğraşan mistik kahraman rolündedir. Az konuşur, ama konuştuğu zaman da epey nüktedandır. Gerektiğinde esprili vurdu-kırdılarını da sergiler. Adeta Lee Van Cleef'in *Sabata* filmlerindeki esprituél, eline ve silahına güçlü tiplemesinin Türk biçimidir. Hemen her dövüş sahnesinde en az 3 adamı haklar. Filmde BKDİ filmine, bilinçli mi bilinmez, gönderme yapılır. Güney'in kimselere kaptırmadığı şapkasının içinde, ancak filmin sonunda görebildiğimiz, eski sevgilisinin resmi vardır. Hatırlanacağı gibi, BKDİ filminde Lee Van Cleef film boyunca içinde katledilen kızkardeşinin resminin olduğu müzikli cep saatini taşır. Saat açıldığı zaman yayılan ritmik müzik intikamı sergiler. Güney'in de şapkası hemen hemen aynı şekilde ele alınır. Gerçi hikayenin BKDİ ile alakası yoktur ama filmin içinde kullanılış tarzı aynı espriyi içerir.

Geceyarısı Sineması topluluğu vasıtasıyla tanışma fırsatı bulduğum, Yılmaz Güney filmlerinin ileri düzeyde meraklısı olan İlker Mutlu, Agah Özgüç ile ortak bir kanıda birleşirler. İkisine göre, o yıllarda magazin basınındaki yaygın kanı Güney'in o yıllarda yaygın olan Steve McQueen filmlerinde canlandırdığı, "cool havadaki hafif serseri" tiplemesinden esinlenmiş. Gerçi Steve McQueen tarzının Leone tezgahının ürünü olan cool tipleme ile yakın benzerliği vardır. Güney'i han-

gisinin etkilediğinin kesin bir belgesi yok. Kendim de şahsen şahit olmadığım için doğrudan ifadeler kullanmam doğru olmaz. Ancak, filmlerdeki göndermelere ve karakterlerin hareket tarzlarına baktığımızda bence hayatı hafife alan polisiye tiplerden ziyade "yalnız ve cool kovboy" edasının daha ön plana çıktığını rahatlıkla görebiliriz. *Geceyarısı Sineması* dergisinin ikinci sayısına da konu olan *Canlı Hedef* (veya diğer ismiyle *Kızım İçin*) filminin sonlarına doğru kırık arazideki düello sahnesi de bu çıkarımı destekler niteliktedir. O filmde de Güney, film boyunca duygularını konuşmaktan ziyade bakışlarıyla ifade etmeyi tercih eden cool havadadır. Aslında, Güney'in bu tür filmlerine verilecek örnekler arasında *Çirkin ve Cesur*, *Vurguncular* gibi filmleri de sayabiliriz.

Özetlemek gerekirse, Yılmaz Güney her ne kadar daha sonraki yıllarında Türk sinemasının en özgün sinemacılarından birisi haline gelse de, sinema yaşantısının ilk yıllarında kendini yaygın furyalara kaptırmıştı. O yıllardaki Türk sinemasının tarihini yakından izleyen Agah Özgüç ile yaptığım söyleşide Yılmaz Güney'in Sergio Leone'den veya diğer İtalyan yönetmenlerden esinlenip, esinlenmediğini sorguladım. Özgüç bunun olanaklı olduğunu ama Güney ile yaptığı söyleşilerde kendisinin bunu hiçbir zaman açıkça dile getirmediğini söyledi. 60'lı yılların sonlarında ve 70'li yılların hemen başlarında James Bond türü (o günler için) yeni jenerasyon, çok yönlü, hayata alaya alan polis/hafiye/ajan karışımı tipleme ile spagetti western filmlerinin Latin maçoğunu yansıtan "cool" anti-kahraman tiplerinin Türk sinemasına hakim olduğunu gözlemekteyiz. Kimbilir belki de Güney her iki tipten de etkilenmişti.

Belki Güney o yıllarda bu tür filmleri seyretmişti, hatta belki de defalarca seyretmişti ve tiplerini kafasına kazıyordu. Belki de hiç izlememişti, tamamen kendi yaratıcılığıyla bu karakterleri kafasında yaratmıştı. Orası şimdilik meçhul. Bilinçli veya bilinçsiz, İspanya'dan Türkiye'nin kırsal yörelerine doğru bir benzerlik doğmuştu. Kimbilir, Sergio Leone o yıllarda Türkiye'ye gelmiş olsa, belki de *Bir Avuç Dolar* filminde Clint Eastwood'un yanında Gian Maria Volonte yerine Yılmaz Güney'i oynatırdı. Ne enteresan olurdu değil mi? O zaman da filmin adı herhalde "Birkaç Kuruş İçin" olurdu.

Belki Güney o yıllarda bu tür filmleri seyretmişti, hatta belki de defalarca seyretmişti ve tiplerini kafasına kazıyordu.

bir çekim anısı...

Cenk Kırıl

Sanırım 1970'li yılların sonları veya 80ler'in başlarıydı. Tarihi tam olarak hatırlamıyorum. Şimdiki Akmerkez yakınlarındaki üst geçitin (Uzay Heparı'nın motosiklet kazasında öldüğü) hemen altındaki Hayran Apartmanı'ndan, 3. Levent yakınlarındaki 4. Gazeteciler Sitesi'ne taşınmıştık. O zamanlar bakir bir yerdi 3. Levent. Bizim sitenin oraya, doğru dürüst bir yol olmadığından otobüs bile işlemedi henüz. Apartmanın hemen yanında yemyeşil ve geniş, tepelik bir arazi vardı. Yaşayanlar bilir, biz oraya 'tepe' derdik. Gerçekten de ufak bir tepe gibiydi. 90'lı yılların ortalarında şimdiki Maya Sitesi ve Mayadrom alışveriş merkezinin olduğu arazi, bizim çocukluk yıllarımızda top koşturduğumuz, piknik yaptığımız 'tepemizdi'.

Çocuk-mocuk dinlemeden, ite kaka topa giriyor, kaleye yaklaşınca Allah ne verdiyse abanıyordu.

Derken bir gün O'nu gördük. Yaz tatillerimizin günlük etkinliği olan 'öğleden sonra' maçımızı yapıyorduk. Bir anda çıkageldi. Üstünde, o zamanların moda tabiriyle, 'Ecevit Mavis'i' gömlek; altında, şimdilerde 'tight' diye anılan, bacakları saran, sıkça giyilmekten oldukça yıpranmış, siyah renkte pamuklu bir pantolon; ayaklarında, uzun bağcıklı ama esnek görünümlü botlar vardı. Bir erkeğe göre uzun sayılabilecek saçlarıyla çok karizmatik bir havası vardı. Etrafında iri bir Alman kurt köpeği koşturuyordu. Maç yaptığımız alanı yakınında durdu ve bize bakmaya başladı. Tam anlamıyla, bir film gibiydi. Bizler ne olduğunu kavramaya çalışırken kalakaldık. "İşte bu Cüneyt Arkın" dedi arkadaşım. Maçı bırakmış onu seyrediyorduk. "Merhaba gençler" dedi ve sahaya girdi. Birimiz, topu ona doğru yuvarladı. Topu durdurdu ve ayağında sektirmeye başladı. Ayağındaki botlar, topa tam olarak hakim olmasını engelliyordu, ama o topu bırakmıyordu. Sonra kendini maça dahil

ediverdi. Gözlerime inanamıyordum. Koskoca film yıldızı Cüneyt Arkın bizimle maç yapıyor, 14-15 yaşında çocukların arasında top kovalıyordu. Olacak iş değildi. Ayağından topu alma girişimlerimiz sert hareketleriyle engellendi. Çocuk-mocuk dinlemeden, ite kaka topa giriyor, kaleye yaklaşınca Allah ne verdiyse abanıyordu. Arada sırada bizlerle ter atan babalarımızdan kibar muamele görmeye alışkın olduğumuz için tam bir şoktu bu. Eee, ne de olsa Cüneyt Arkın'dı işte. Malkoçoğlu'nun top oynaması da böyle olurdu herhalde. Derken, birileri daha geldi. Elllerinde bir takım aletlerle sahanın kenarına dizildiler. Onları gören Cüneyt Arkın maçı bıraktı ve yanlarına gitti. Film çekeceklerdi. Bizim için maç bitmiş, başka bir eğlence başlamıştı. Gelenlerin arasından birini tanıır gibi oldum. Şişman, kısa boylu, kel kafalı, pala bıyıklı bir adamdı. Cüneyt Arkın'ın avantür filmlerinde hep patakladığı adamlardan biriydi sanırım. Sonraları onu, hep Cüneyt Arkın'ın köpeğini gezdirirken gördüğümü hatırlıyorum. Adeta kahyasıymış gibi, onun tüm işlerini yapıyordu. Bir başka adamın ise, kıyafeti ilgimi çekti. Sanki o yıllarda moda olan "Ninja" türünden bir kostüm giymişti. Çekim hazırlıklarına başladılar. O yıllarda Türk sinemacılarının vazgeçilmez parçası olan, çalışırken "rrrrrrrr" diye ses çıkaran, siyah renkli Arriflex Kamera kuruldu; tahta çerçeve içine gerili alüminyum folyolarla oluşturulmuş reflektörleri tutan set işçileri yerlerini aldı: çekim için herşey hazır. Aralarında konuştular. Tüm direktifler Arkın'dan geliyordu. "Şunu böyle yapacağız", "Sen şuraya git, böyle gel" gibisinden emirler yağdırıyordu. Bir kavgaya sahnesi çekimi yapılıyordu. Ama bir aksilik vardı. Kavgaya sahnesi için bir referans gerekiyordu. Ar-



kın yukarıda bahsettiğim şişman adama seslendi: "Eve git, benim kütüphanemdeki kitabı getir". Adam koşu koşu gitti, ve az sonra döndü- zaten Cüneyt Arkın'ın evi, hemen arkadaki dubleks villalardan biriydi. Sanırım hala da 3. Levant'deki o evde yaşar. Kitap gelince sayfalarından bazı fotoğrafları göstermeye başladı Arkın. Aynen o hareketleri istiyordu ve diğerlerine, bu hareketlerin nasıl yapılacağını gösteriyordu. Çekimler başladı derken bir ses duyuldu: "Kan getir". Kavga olur da kan çıkmaz mı? Ama yoktu işte. İmdada o şişman adam yetişti yine. Arkın, adama 4. Gazeteciler Sitesinin hemen girişindeki eczaneden damlalıklı şişeyle satılan bir ilaç almasını buyurdu. Adam koşu koşu gitti. Beklerkenki boş zamanı değerlendirmek için fotoğraf çekimleri başladı. Ne işe yaradığını sonradan anladığımız bir masa getirildi. Cüneyt Arkın masaya yanlamasına uzandı ve o meşhur uçan tekme pozisyonunu aldı. Fotoğrafçı alttan yanaştı,

ama pozu tam alamıyordu. "Cüneyt Abi biraz bacağını kaldır" dedi. Ne de olsa uçan tekme fotoğrafı çekecekti. Arkın biraz zorlanarak da olsa, masada yan durumdayken ayağını kaldırdı. Lobi fotoğrafları çekildi. Az sonra, şişman adam soluk soluğa döndü. Kırmızı renkli sıvının olduğu damlalıklı şişeyi getirmişti. Rengi tam da kan kırmızısıydı. Figüranların suratına damlalıklı 'kan' serpiştirildi. Çekimler devam etti. Sonra, o meşhur trambolin geldi. Her nedense, Cüneyt Arkın'ın çekimlerine şahit olduğum tüm filmlerinde o trambolin gelirdi. Kamera tepenin bir ucunun alt eşiğine yerleştirildi. Eşiğin üst tarafına da trambolin kuruldu. Sahne gereği trambolinden sıçrayan aktörler kameranın görüş alanına uçarak giriyorlardı. Bir-iki denemeden sonra çekimler başladı. Sıra Arkın'a geldiğinde trambolinden sıçradı ve havada bir takla atarak yere indi. İnanılmaz bir seyirlikti. Dövüş sahnelerinin sonuna doğru yapay kayalar getirildi.

**Cüneyt Arkın
masaya
yanlamasına
uzandı ve o
meşhur uçan
tekme
pozisyonunu aldı.**



**Hep aynı kıyafetler
vardı üstünde: o
mavi gömlek ve
o siyah dar
pantolon.**

Gittim bir tanesine dokundum, kartondan yapılmışlardı. Üstlerine atılmış grimsi, metalik renkler, onları sahici birer kaya gibi gösteriyordu. Gerçi etraf yemyeşil ve kırılıktı ama farketmez, o kadar da olurdu artık. Arkin onları büyük bir zorlukla kaldırıp Ninja kılıklı adama fırlattı. Bu sırada kamera uzaktan çekim yaptığı için 'kayanın' detayı belli olmuyordu tabii. Sıra, son sahneye gelmişti. Orhan Günşiray, üstünde pardösüsüyle Cüneyt Arkin'in yanına geldi. Sırtlarını kameraya verip, uzaklara doğru yürüdüler. Sonradan televizyonda izlediğimde, bunun filmin son sahnesi olduğunu anladım. Perdede 'son' yazısı belirmeden önce konuşarak ilerlediler. Hava kararmak üzereydi ve bir Cüneyt Arkin filmi çekimi daha bitmişti. Bizim için ise günler boyu anlatılacak anılar oluşmuştu.

Daha sonra Cüneyt Arkin'in pek çok çekimine şahit oldum. Evine yakın olduğundan mıdır yoksa mekanı beğendiğinden midir bilinmez, hep bizim oralarda çekim yapardı. Dikkatimi çeken şey, hep aynı kıyafetler vardı üstünde: o mavi gömlek, o siyah dar pantolon ve esnek görünümlü, bağcıklı botlar. Köpeğini gezdirirken bile hep aynı kıyafeti giyerdi- evinin önünden geçerken, hala gülerek hatırlarım. Aslında şanslı sayılırım, çünkü bir sinema meraklısı olarak çocukluğumdaki filmlerin kahramanı olan adamın kült denebilecek filmlerinin çekimlerini bizzat görmüş, her türlü hilelerini, kamera arkası ortamlarını izlemiştim. Orada bir tarihe de tanıklık etmişim, ama ne aptalım ki bu tanıklığımı bir fotoğrafla belgeleyemedim. Her şey anılarda kaldı, ama hiçbir şey silinmedi.

ölüm savaşı

cüneyt, ninjalar karşı*



Kaya Özkaracalar

Bu gece ay doğarken yaralar, ninjalar yeniden canlanacak. Ölülerimiz toprağın altından çıkacak. Düşmanlarımız korkudan çıldıracak; çığlık ve feryatları dünyayı saracak. Ölüm Savaşçısı bunları duyacak ve sonsuz savaş başlayacak. İntikam savaşı!

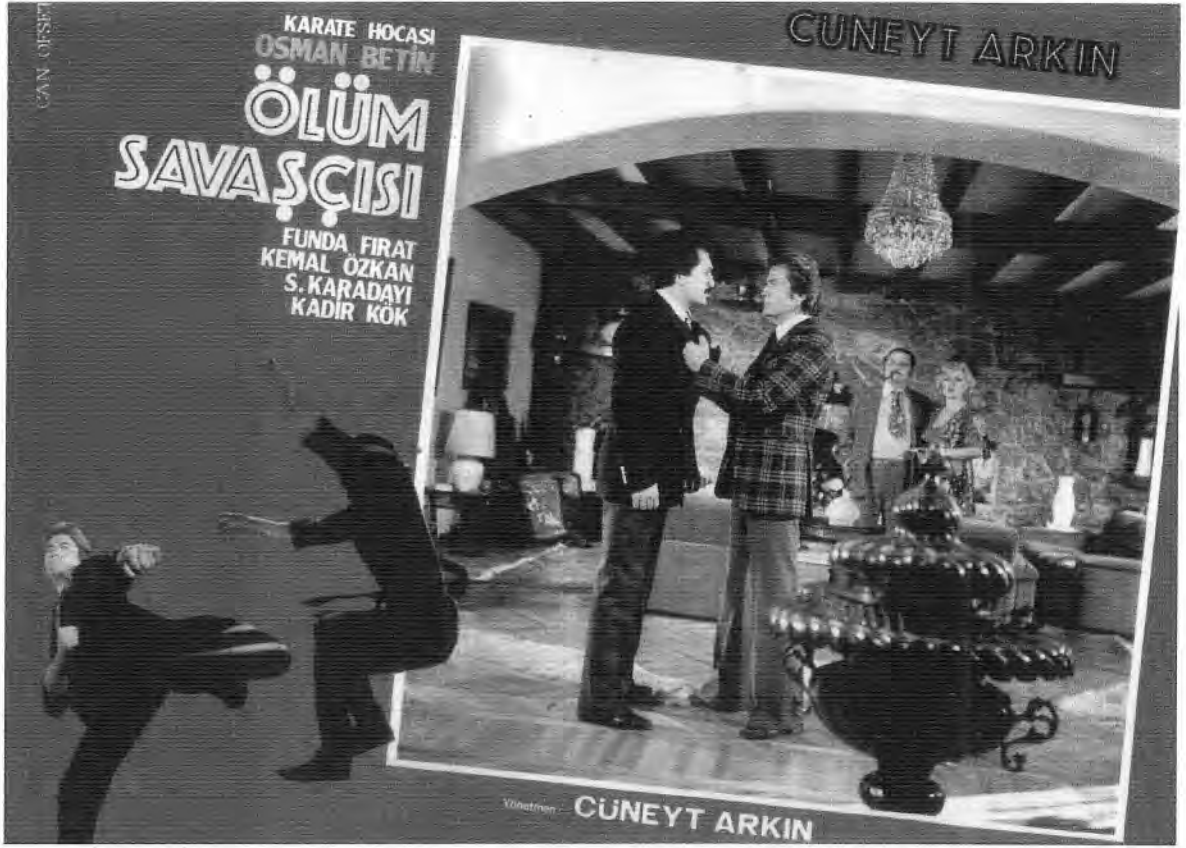
Cüneyt Arkin, kariyerinin son döneminde, 1980'lerde, 1960'lı ve 70li yıllardaki filmlerinden farklı olarak, can çekişen bir sinema endüstrisinin marjinlerinde, aşırı düşük bütçelerle çekilip, eskilerine oranla daha sınırlı ölçekte gösterime giren, gösterime girdikleri dönemde pek yankı yapmayıp unutulmaya terk edilen (ama günümüzde yeniden keşfedilmeye müsait), Amerikalılar'ın ifadesiyle "Z-tipi" onlarca film çevirmişti. Bunlar arasından, bugün en meşhuru olan *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın (1982) en önemli özelliği, *Star Wars* gibi sinema tarihinin gelmiş geçmiş en büyük gişe rekortmenlerinin birinden esinlenmeye cüret edilerek yapılmış bir film olması. Aslında Cüneyt Arkin'in o dönemde çevirdiği onlarca Z-tipi film içinde akıllara ziyan başka filmler de var. Bunlardan biri -muhtemelen en dikkate değer olanı- fantastik nitelikli bir karate filmi olan *Ölüm Savaşçısı* (1984).

Giovanni Scognamiglio ve Metin Demirhan'ın *Fantastik Türk Sineması* adlı kitabında verilen bilgiye göre *Ölüm Savaşçısı*, Çetin İnanç'ın yönettiği ve yabancı filmlerden makaslanarak monte edilen bol miktarda sahne içeren *Son Savaşçı* (1982) adlı bir Cüneyt Arkin filminden bazı sahnelerin çıkartılması ve Cüneyt Arkin'in bizzat çektiği bazı yeni sahnelerin eklenmesiyle yeniden kurgulanarak oluşturulmuş bir film (**). Cüneyt Arkin'in 1980'lerdeki Z-tipi filmlerinin çoğunda, bu arada *Dünyayı Kurtaran Adam*'da da, çok ciddi 'devamlılık sorunları', yani birbiri ardına gelen sahneler

arasında, konunun gelişiminde, olaylar arasında, vb. düzeylerde mantıkî ilişki noksanlığı olduğu aşikârdır. *Ölüm Savaşçısı*'nda ise bu devamlılık sorunları, muhtemelen filmin yapım sürecindeki kolaj tekniği sebebiyle, iyice ifrada varmış durumda; *Ölüm Savaşçısı*'nın yanında *Dünyayı Kurtaran Adam* bir devamlılık abidesi olarak kalıyor. Öyle ki *Ölüm Savaşçısı*'nda devamlılık sorunundan bahsetmek abes oluyor çünkü neredeyse filmi yapanların alışılmış anlamda adeta devamlılık diye bir *dertlerinin* pek olmadığı hissine kapılıyor insan. Bu açıdan akla gelebilecek en yakın örnek Ed Wood'un *Glen or Glenda*'sı; *Ölüm Savaşçısı* da neredeyse *Glen or Glenda* gibi gayri-ihtiyarî sürrealizmi çağrıştıran bir akışa sahip (Ado Kyrrou, *Le Surréalisme au cinéma* adlı eserinde düşük bütçeli korku, avantür ve diğer fantastik filmleri "gerçeküstücü kolajların gayri-ihtiyarî karşılıkları" olarak niteler çünkü bu filmlerde "herşey mümkündür").

Ölüm Savaşçısı da neredeyse Glen or Glenda gibi gayri-ihtiyarî sürrealizmi çağrıştıran bir akışa sahip.





Ölüm Savaşçısı'nın 12 Eylül Zihniyeti

Bu tespitten hareketle filmin havasını verebilmek için, filmi anlatmaya girişmeden önce *Ölüm Savaşçısı*'yla ilgili bambaşka bir tespit daha yapmak gerekir. *Ölüm Savaşçısı*'nın dikkate değer bir film olmasının bir sebebi daha var; gayri-ihtiyarî sürrealizm, vb bahisler filmi hem dikkate değer bulmamıza, hem de sevmemize sebep olurken, bu bahis ise yalnızca 'dikkate değerlik' ölçütüne katkı yapıyor: *Ölüm Savaşçısı*, yapıldığı dönemin hakim havasını yansıtan, dönemin hakim ruhunun belgesi niteliğinde bir ürün. Sözkonusu dönem 12 Eylül dönemi, sözkonusu zihniyet de 12 Eylül zihniyeti. Hatta Kenan Evren bile filmde adıyla olmasa da sanıyla anılıyor: "Bugün Türkiye'de Sayın Başkan'dan sokaktaki adama dek herkese büyük bir sorumluluk düşmektedir" (Evren, 12 Eylül'ün ilk yıllarında -sözde anayasa referandumuna kadar cumhurbaşkanı değil, 'devlet, MGK ve genelkurmay başkanı' sıfatını taşıyordu). Cüneyt'in ninjalarından kurtardığı bir kızla arasında geçen şu diyalog, filmin beylik anti-komünist siyasi çağrışımları açısından şüpheye yer bırakmıyor zaten: "Önce onlara inanıyordum. Sömürüldüğümüzü söylüyorlardı. Ezilmişleri kurtaracaklardı.

Cennet vaat ettiler. Şimdi anlıyorum ki yanılmışım.", "Sizin gibi zavallıların beyinlerini yıkarlar, kullanırlar. Şiddete ve ölüme iterler. Aslında kendilerinden başkasını düşünmezler.". Kezâ, bir yabancı ülke yetkilisinin sözleri ile Cüneyt'in karşılığı da 'devletimizin' 12 Eylül'den bu yana Avrupa ile olan ilişkisinin ifadesinden başka bir şey değil: "Biz demokratik bir ülkeyiz. İnsan haklarına saygılıyız.", "Demokrasi ve insan haklarına bizler de sizler kadar saygılıyız ama şiddete taviz vermiyoruz."

Ölümüne Savaşanlar!

Film, çimenlik bir arazide karate talimiyle başlıyor. Alnında kıızıl kuşak bulunan bir karate hocası, çoğunun yüzleri maskeli olan öğrencilerine ders vermektedir. Talimin sonunda hoca, yüzünde sert bir ifadeyle öğrencilerine (ve biz izleyicilere) hitaben, bu yazının başındaki epigrafta aktardığımız konuşmayı yapar. Daha sonra ninjalar tarafından işlenen ve değme *gore* filmlerini aratmayan kanlı cinayetler perdeye gelir. Anlaşılan ninjaların liderinin filmin başında söylediği "çılgık ve feryatların dünyayı sarması" başlamıştır. Bu çılgık ve feryatları duyarak "sonsuz savaş" başlatacak Ölüm Savaş-

Ölüm Savaşçısı, yapıldığı dönemin hakim havasını yansıtan, dönemin hakim ruhunun belgesi niteliğinde bir ürün.

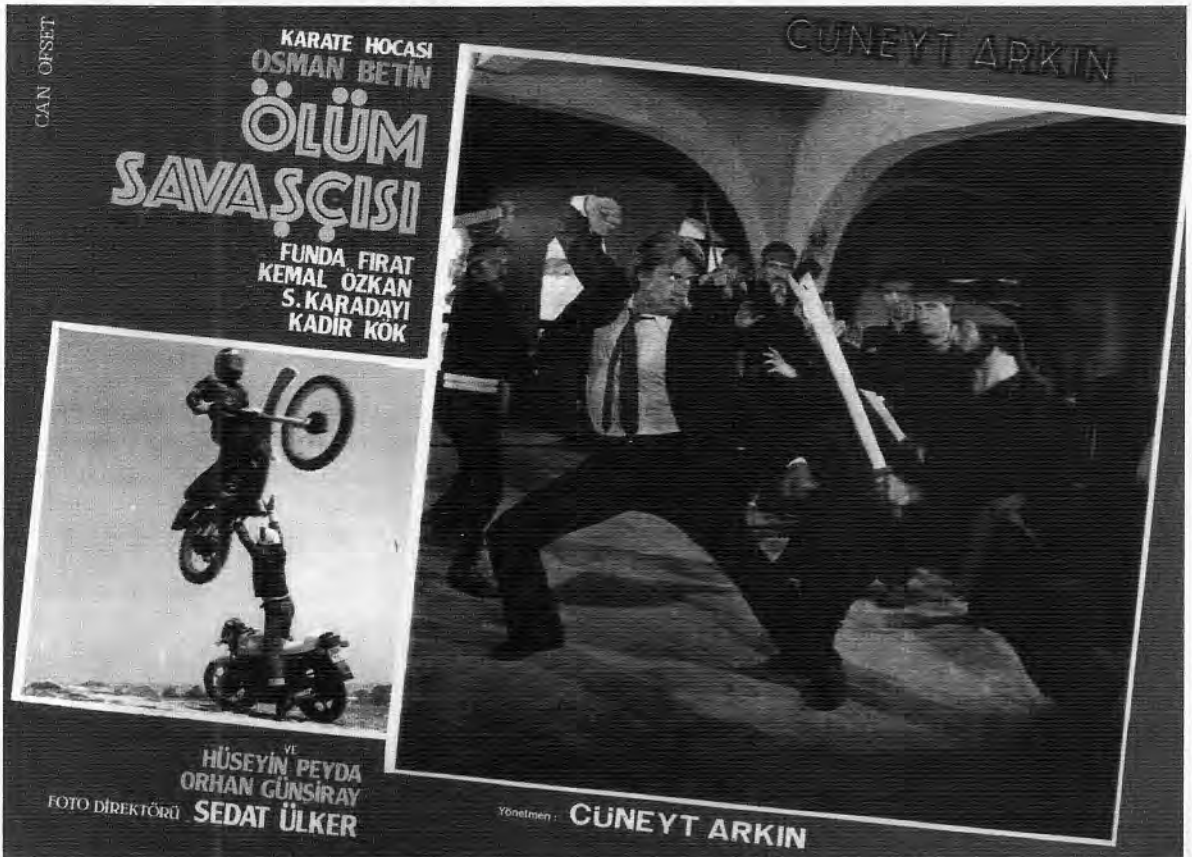
çısı kimdir acaba? Bir sonraki sahnede Cüneyt Arkın'ı bir sahilde bikinili bir sarışınla sarmaş dolaş görüyoruz. Kadın sorar: "O hayali hala görüyor musun?". Cüneyt, derinlerden gelen bir ses tonuyla yanıtlar: "Bir kâbus, bir kader gibi beni çağırıyor.". Daha sonra bu sahnenin hemen ardından Cüneyt'in Hong Konglulardan ziyâde, Orta Asya kökenli soydaşlarımıza benzeyen çekik gözlü bir karateciyle çimenlik bir arazide dövüşmesine tanık oluruz. Hiçbir konuşmanın olmadığı ve bir hayli uzun süren bu sahne, kumsaldaki sarışının Cüneyt'e sorduğu "o hayal" midir acaba? Bu çekik gözlü tip filmde bir daha karşımıza çıkmaz. İleride –ama bu çekik gözlüyle uzun dövüş sahnesinden hemen sonra değil, araya birkaç başka sahne girdikten sonra Cüneyt ve sarışını yine kumsalda görürüz, kadın bu kez, "O esrarlı yeşil gözlerinle şimdi ne görüyorsun?" diye sorduğunda Cüneyt, "Bir hayal" diye yanıtlayacaktır... Bu ifade de muhtemelen aynı dövüş sahnesine atıftır ve anlaşılan aslında ilk kumsal sahnesinin başlangıcına denk düşmektedir.

Ninjalara dehşeti ise tüm şiddetiyle devam etmektedir, bu sahnelerin birinde kamera ağaçlıklı bir arazide yer seviye-



sinden hızla ilerleyerek çekim yapar –tıpkı *Evil Dead*'de (1982; *Şeytanın Ölüsü*) olduğu gibi. Anlaşılan bu cinayetler yabancı bir ülkede yaşanmaktadır çünkü yetkililer ninjaya "ancak bir Türk başa çıkabilir" diyerek daha önce ninjaları altetmiş bir Türk polisinden yardım istemeye karar verirler. Amiri (Orhan Günşiray), bu maruzatı Cüneyt Arkın'a ilettiğinde Cüneyt yine vâkur bir edâyla ve derinden gelen bir sesle dramatik bir karşılık verir: "Bu, geçmişin sesi... Beni çağırıyor, gitmeliyim...". Cüneyt, ninjalarla mücadeleye girışmeden önce motorsikletine atlayarak açık bir arazide bir grup adamın yanına gider ve onlara katılmak

Yetkililer ninjaya "ancak bir Türk başa çıkabilir" diyerek daha önce ninjaları altetmiş bir Türk polisinden yardım istemeye karar verirler.





**Arkın ve rakibi
birbirlerine hamle
yapmadıkları
anlarda dahi,
sürekli,
durmaksızın
vuruş sesleri
duyuluyor!**

istediğini söyler ve kendini ispat etmek için onlarla güreşe tutuşur (tabii galip gelir). Bu sahnenin film içinde, anlatının gelişiminde nereye oturduğunu, ne anlam ifade ettiğini kestirmek zor. Her neyse, derken polis bir ninja cesedi ele geçirir ve ceset, o yıllardaki İtalyan korku filmlerindeki zombilere benzetilmeye çalışılmış bir canavara dönüşür ve polis şefini (Hüseyin Peyda) öldürür. Bir sonrak sahne ise bir başka yetkili, katil sarmaşıklar tarafından boğularak öldürülür. Ayrıca olay mahallindeki havuz kan kıvılcı bir renge bürünür ve suların içinden maskeli ninjalar fırlar. Zombi makyajı pek usta işi olmasa ve katil sarmaşıkları yönlendiren iplikler pek iyi gizlenmemiş olsa da, bu havuz sahnesinin öncekiler gibi gülünç değil tam tersine hiç fena kottarılmamış olduğunu kaydetmek gerekli.

Muhtelif karate sahnelerinden sonra, Cüneyt ninjalardan kurtardığı kızın evine gider. Evde sallanan bir sandalye kimse oturmadığı halde sallanmakta, dışarıda gök gürlemekte, şimşekler çakmaktadır. Bir kapı açılır, sigara içmekte olan bir kadının silueti görülür. Nereden çıktığı belli olmayan kurbağa gibi bir mahluk Cüneyt'in boynuna saldırır (Anlaşılan bu mahlüğün yakın plan görüldüğü kareler yabancı bir filminden makaslanarak monte edilmiş çünkü bu anlarda film sinemaskop oluyor!). Cüneyt mahlūğu duvara fırlatır, duvar kan içinde kalır. Dışarıda karanlıkta meşaleli adamlar ve kukuletalı bir adam silueti görürüz – besbelli yine makaslayıp monte etme yöntemi saye-

sinde, çünkü bu kareler de grenlidir. Nihayet cam kırılıp içeri boynu kesilmiş ama tam koparılmamış bir güvercin girer, zavallı hayvan Cüneyt'in önünde yerde kanlar içinde can çekişerek ölür. Buraya ilişkin kaydedilmesi gereken gerçek ise bu sahnede özel efekt kullanılmamış olması...

Nihayet Cüneyt, bir dizi motorsikletli muhafızı 'hallettikten sonra' ninjaların lideriyle açık arazide karşı karşıya gelir. Bu dövüş sahnesini anlatmak için kelimeler kifayetsiz kalıyor. Ses senkronizasyonu diye bir çaba söz konusu değil, pata küte vuruş sesleri ve "hıyaa!" nidaları ekrandaki hareketlerden bağımsız olarak, adetâ fon müziği olarak kullanıyorlar: Arkın ve rakibi birbirlerine hamle yapmadıkları anlarda dahi, sürekli, durmaksızın vuruş sesleri duyuluyor! Nihayet ninja, doğüstü gücünü kullanıp bir kaya parçasını (bkz: Cenk Kırıl'ın bu sayımızdaki 'Bir Çekim Anısı' başlıklı yazısı) havaya kaldırıp Cüneyt'e fırlatıyor, Cüneyt de ona geri savuruyor ve kayanın isabet etmesiyle ninja infilak edip yanmaya başlıyor... Cüneyt, bu alevler içindeki manken kılıç darbeleri sallıyor. Tam manken yerde hareketsiz kalmışken besbelli Cüneyt Arkın'ın filmin artık bittiğini sandığı ve hiç beklemediği bir anda yeniden fırlatarak dikiliyor. Cüneyt Arkın bariz biçimde irkilip geri sığıyor ama hemen kendini toparlayıp kılıçla son bir darbe vuruyor ve olay yerinden uzaklaşıyor. Son.

NOTLAR:

* Bu yazı, daha önce *Sinema* dergisinde (no. 60 [Şubat 2000], sf. 82-85) yayınlanmış olan "İki Cüneyt Klasığı" başlıklı yazımın bir bölümünün yeniden düzenlenmiş versiyonudur.

** *Ölüm Savaşçısı*'nın künyesinde yönetmen olarak Cüneyt Arkın'ın adı geçiyor. Cüneyt Arkın'ın yanısıra Hüseyin Peyda, Mahir Günşiray ve Kemal Özkan (evet, İstanbul'un ünlü sünnetçisi!) her iki filmin oyuncu kadrosundaki ortak isimler. Ancak baş kadın oyuncu olarak *Son Savaşçı*'da Füsun Uçar'ın, *Ölüm Savaşçısı*'nda ise Funda Fırat'ın adı geçiyor. "Karate hocası" Osman Betin'in adı ise yalnızca *Ölüm Savaşçısı*'nın oyuncu kadrosunda yer alıyor. Her iki filmin küçük rollerdeki oyuncu kadroları da tamamen farklı.

CAN OFSET

KARATE HOCASI
OSMAN BETİN

ÖLÜM SAVAŞÇISI

FUNDA, FIRAT
KEMAL, ÖZKAN
S. KARADAYI
KADIR KÖK



VE
HÜSEYİN PEYDA
ORHAN GÜNSİRAY
SEDAT ÜLKER

CÜNEYT ARKIN



Yönetmen :
CÜNEYT ARKIN

ÖRÜMCEK ADAM, ARTIK VAROLMAYAN İKİZ KULELERDE



Sam Raimi'nin yönettiği
Spiderman filminde, ikiz
kulelerin yer aldığı bu sahne,
11 Eylül saldırısı
sebebiyle, film gösterime
girmeden önce film
çıkarıldı.

