

GECEYARISI

SİYNEMAST



sayı: 13
2.000.000 TL

**Bu sayımızı Mutkan Demirer'e
ithaf ediyoruz.**

İÇİNDEKİLER

Asia Argento'nun Yarı-Otobiyografik Filmi.....	1
İzleyici Katılımı, Oyun ve Klasik <i>Stalker</i>	2
Orhan Anafarta	
<i>The Rocky Horror Picture Show</i> Ritüeli.....	10
Deniz Hasırcı	
Dikkate Değer VCD'ler	14
Karaca Savaş	
Ankara Film Festivali'nde Fantastik Kısalar	15
Kendi Tarzında Bir Klasik: <i>Friday the 13th</i>	16
Kaya Özkaracalar	
Korku Sinemasında Film Müziği: 50'li yıllar.....	21
Sadi Konuralp	
Bir Porno Efsanesinin Acıklı Hikayesi: John C. Holmes	26
Cenk Kırıl	

Eski Patika özel sayısı E. Patika Sahibi: Ayşen Atalan - Pentimento Y. Ltd. Şti. Yazışleri Md.: Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Bahar 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/geceyarisi>

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com

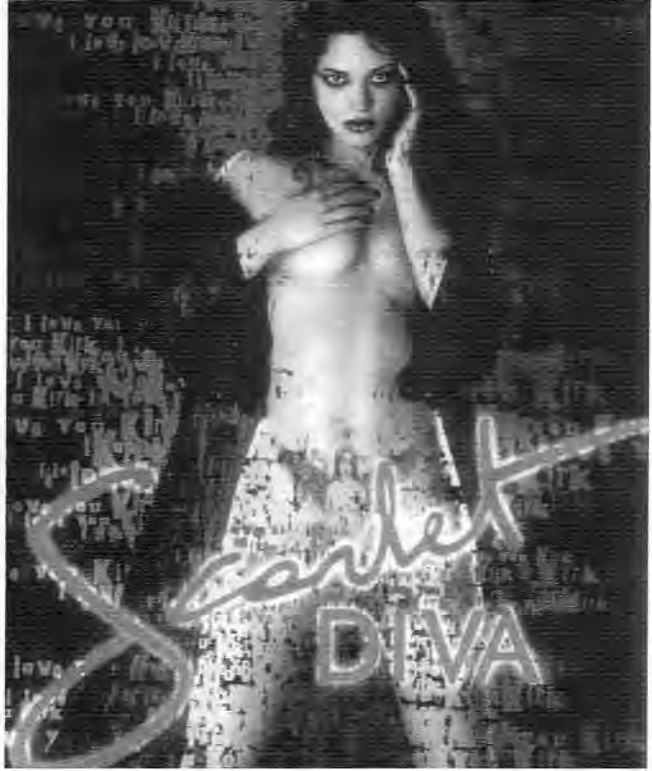
Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Deniz Hasırcı: hasirci@bilkent.edu.tr

Ön kapak: *The Rocky Horror Picture Show*
Arka kapak: *Les Morsures de L'aube*

asia argento'nun yarı-otobiyografik filmi

Dario Argento'nun kızı Asia Argento'nun *Scarlet Diva* (2000) adlı bir filmle yönetmenliğe de geçiş yapmış olduğunu geçen sayımızda bir bahaneyle kısaca kaydetmiştik. Fikrî takip açısından, bu sayımıza A. Argento ve *Scarlet Diva*'ya bu kez doğrudan yer ayırarak başlıyoruz.

1975 doğumlu Asia, Dario Argento'nun nikâhsız eşi ve *Profondo Rosso* (1976) başta olmak üzere, pek çok filminin başrol oyuncusu Daria Nicolodi'yle ilişkisinden dünyaya gelmiş. A.Argento'nun beyazperde deneyimi D.Argento'nun yapımcı olarak imza attığı iki korku filmiyle başlıyor: *Demoni 2* (İblisler 2, 1986) ve *La Chiesa* (Kilise, 1988). Asia'nın ilk filmde nispeten küçük bir rolü var ama ikincisinde daha ön plana çıkıyor. Babasının bizzat yönettiği *Trauma*'da (1993) ise Asia'yı başrolde görüyoruz. Bu arada Asia'nın, bu filmin bir sahnesinde üstsüz görüldüğünü kaydedelim. *Trauma* ne yazık ki D.Argento'nun kariyerinin nispeten en vasat filmlerinden biri. Baba-kız Argento'ların yönetmen ve oyuncu olarak imza attıkları ikinci film olan *La Sindromi di Stendhal* (*Stendhal Sendromu*, VCD adı: *Kabus*; 1996) ise tam tersine korku-gerilim sinemasının son yıllardaki en önemli ürünlerinden (bu film hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz: *Geceyarısı Sineması*, no. 1, sf. 27-28). D.Argento'nun yönetip A.Argento'nun başrolde yer aldığı en son film ise *Operadaki Hayalet* uyarlaması olan *Il Fantasma dell'Opera* (1998). Asia'nın bu filmde bir perdenin arasından bakarken görüldüğü bir kare, halen dergimizin web sitesinin açılışını süslüyor. Asia'nın dikizlediği ve onu dehşete düşüren görüntü ise Opera'daki Hayalet'in (Julian Sands), iri lağım fareleriyle oynamasını ve hatta bir tanesini pantolonun içine almasını içeriyor! İçerdiği tüm grotesk öğelere karşın *Il Fantasma dell'Opera*, D. Argento'nun öyküdeki 'umutsuz aşk' eksenini ön plana çıkarmasıyla kariyerindeki tek romantik film olarak sıradışı bir yere sahip. A.Argento'nun kariyeri ise D.Argento filmleriyle sınırlı değil kuşkusuz: Onu Fransız yapımı *La Reine Margot*'da (*Kraliçe Margot*, 1996) Margot'nun kocasına gözünü diken ama zehirli bir ruj sürerek acı içinde ölen İtalyan dilber olarak küçük bir rolde izlemiştik. Asia, Abel Ferrera'nın *New Rose Hotel*'inde (1998) de oynadı.



Asia'nın bizzat yönetip başrolde oynadığı *Scarlet Diva* ise 'Scarlet Diva' adlı bir film çevirme hayalleri peşinde koşan Anna adlı genç bir oyuncunun öyküsünü anlatıyor! Anna'nın annesi rolünde de (bir hayli yaşlanmış olduğunu üzümlere gördüğümüz) Daria Nicolodi oynuyor.. Sık sık geriye dönüşlere yer verilen filmde Anna'yı uyuşturucu, seks ve rock'n'roll ile dolu bir yaşam içinde, dünyanın dört bir yanında kendini bulmaya çalışırken izliyoruz, en sonunda da hamile kalıyor (evet, Asia da bir süre önce -evlilik dışı bir ilişkiden- çocuk sahibi oldu). Film Anna'nın bir gece vakti açık havada bir merdivenin dibinde bitap hâlde yatarken gözüne bir Meryem Ana figürü ilişmesiyle bitiyor. Bunu iki türlü yorumlamak mümkün: Asia/Anna'nın bu hayat tarzının nafileliğinden bunalıp dini/ahlakî değerlere yönelmesi ve/veya daha transgresif bir bakışla Meryem ile kendisini özdeşleştirilmesi!..

Asia, bu hayat tarzının nafileliğinden bunalıp dini/ahlakî değerlere yönelir ve/veya daha transgresif bir bakışla, Meryem ile kendisini özdeşleştirir!..

Not: Asia Argento'nun rol aldığı en yeni film olan *Les Morsures de L'aube*'den (2001) kareler için arka kapağımıza bakınız.

psycho-sonrası 2

amerikan korku sineması

izleyici katılımı, oyun ve klasik stalker



Orhan Anafarta

Psycho-sonrası Amerikan korku sineması mevzuuna geçen sayıda kaldığımız yerden devam ediyoruz...

Çağdaş Amerikan korku filmlerini büyük ölçüde 'metinler' olarak okuyan Philip Brophy'ye göre 'oyun' bu anlatıların içinde maddi olarak varolan bir unsurdur. Sinema kuramcısı Gregory Waller'ın da *Psycho*-sonrası döneme benzer bir perspektiften baktığını görüyoruz: "Korku filmlerinin izleyicisine sunduğu şey, her şeyden önce, şiddettir - anlatım, kurgu, yoğun bir stil, ve tuhaf bir *oyun* bağlamı içine oturtulmuş bir şiddet" (p. 260). Aslına bakarsanız, *Psycho*-sonrası korku sineması ürünlerini salt metinsel bir çözümlemeye tâbi tutarak, bu anlatıların, bir önceki yazımda da bahsettiğim üzere, kıyamet tellallığı yaptığını da izleyicileri eğlenceli bir oyuna davet ettiğini de eşit ölçüde savunabiliriz. Çözümlemeyi yapan kuramcı niyet ettikten sonra anlatıdan istediği kodları çıkartıp savını destekleyebilir. Sonuç olarak metnin 'niyetleri' okuyucunun niyetlerine uyum sağlayacaktır.

Ben de *Psycho*-sonrası Amerikan korku sinemasını 'oyun' kavramı içinden çalışmayı tercih ediyorum. Bu noktada, 'kıyamet tellallığı' söylemini bütünüyle yanlışlamaya çalışmadığımı da belirterek, tercihim belirleyen 3 ana unsuru ortaya koymak isterim. Oyun kavramını ön plana çıkartmamdaki birincil amacım, kurgusal bir sapığın kurbanlarını katledişini izlemenin yarattığı zevkin, izleyicideki benzer bir katletme arzusundan geldiği ya da böyle bir arzuyu beslediği fikrine karşı çıkmak. Düzenli olarak korku filmi izleyen kişilerin, bazı medya kuramcılarının ısrarla iddia ettiği gibi, zamanla sapık katillere dönüşeceklerini ya da intihara meyledeceklerini düşünmek ka-

nımca abestir. İkincil olarak, genç izleyicilerin *slasher* filmleriyle nasıl da 'eğlenip, oyunlar oynadığını' aktaran birçok basılı kaynak mevcut. Özellikle geç 70'ler ve 80'ler ortası arasında, korku filmleriyle genç izleyicilerin özel bir yakınlaşma içine girdiklerini, bunun sonucu olarak da bol oyunlu bir izleme deneyiminin ve bu deneyimi desteklemek yönünde özelleşmiş bir film metninin ortaya çıktığını görüyoruz. Oyun kavramı ile ilişkilendirilerek çözümlendiğinde, *slasher* anlatısı, diğer çözümleme yöntemlerinin gör(e)mediği ve izleyici ile etkileşim bağlamında işlevi olan bir kodlar sistemine sahip olduğunu gösteriyor. Son olarak, 70-80'ler Amerikan korku sineması ürünlerini sinemasal oyunlar olarak algılamayı seçen hatırı sayılır bir diğer kaynak daha var: 90'ların 'meta-anlatısal' korku filmleri. Bu yeni korku türünün en çarpıcı ürünü olan *Çığlık* (Wes Craven, 1996), dahil olduğu türün klasik örnekleri (*Halloween*, *Friday the 13th*, *Prom Night*, vs.) ile ne tür oyunlar oynanabileceğini, oyunun kurallarını da açıkça ortaya koyarak gözler önüne serdi.

Brophy ve Waller, *Psycho*-sonrası korku sinemasının neredeyse bütün örneklerini oyuncu metinler olarak kategorize ediyorlar. Fakat, *slasher* genel başlığı altında gruplanan bu filmlerin içinde oyun olarak algılanmaya yatkınlığı açısından ayrıcalıklı bir alt-tür mevcut: *stalker* (takipçi/takip eden). *Stalker* anlatısını diğer *slasher*lerden ayıran en bariz özellik, bakış-açısı çekimleri ile varlığını sürekli hissettiren fakat süreti görülme-yen sapık katildir. Kurbanın kesilip-biçildiği sahnelerden ilhamla türetilmiş olan *slasher* teriminden farklı olarak "stalker", katilin cinâi bakışına ve kurbanlarını bu bakış ile takip etme eylemine gönderme yapar. Türün temel kurallarını

Düzenli olarak korku filmi izleyen kişilerin zamanla sapık katillere dönüşeceklerini ya da intihara meyledeceklerini düşünmek abestir.



13. Cuma III

adeta ilan eden *Halloween* (John Carpenter, 1978) ile başlayan *stalker* furyası, bu kurallara aynen uyan ve ardı arkası kesilmeyen filmlerle 1981'e kadar devam etmiştir. Bu arada, önemli bir nokta: *Halloween* sinema tarihindeki, üretim bütçesine oranla en büyük kârı getirmiş olan film olma ayrıcalığına sahip (Dika, s. 30). Yapımcısı Irwin Yablans ile 320.000 dolar gibi mütevazı bir bütçeyle çalışan Carpenter, büyük ihtimalle filminin dünya çapında ün yapıp 80 milyon dolar kazanacağını tahmin etmemişti. Böylece, *Halloween* sadece *stalker* türünün temel ikonografisini yazmakla kalmadı, korku filmi yapmak isteyip de fazla parası olmayan bağımsız yapımcılar için de önemli bir misal oluşturdu. Amerikan korku sinemasının *stalker* türü altında gruplanabilecek filmlerin hemen hepsi *Halloween*'i neredeyse aynen taklit ettiler: *Friday the 13th* (13. Cuma; Sean Cunningham, 1979), *Prom Night* (Balo Gecesi; Paul Lynch, 1979), *Terror Train* (Dehşet Treni; Roger Spottiswoode, 1980), *Graduation Day* (Mezuniyet Günü; Herb Reed, 1981), *Happy Birthday to Me* (Doğum Günüme Kutlu Olsun; J. Lee Thompson, 1981), *Friday the 13th Part II* (13. Cuma II; Steve Miner, 1981), *Hell Night* (Cehennem Gecesi; Tom DeSimone, 1981), ve *The Burning* (Yanış; Tony Maylam, 1981).

Bu yazı dizisinde kullandığım oyun tanımını göz önünde bulundurarak, *stal-*

*ker*ın sinema tarihindeki en 'oyuncu' film türü olduğunu iddia edebilirim. Bununla birlikte, *stalker*, sadece popüler olduğu döneme ait bir türdür. Bu bağlamda, *slasher*ın şekilden şekile girerek günümüze kadar ulaştığını iddia edebiliriz (örneğin, seri-katil filmleri); fakat anlatı kuralları çok hassas bir şekilde tanımlanan *stalker*, 80'lerin ikinci yarısında ortadan kaybolmuştur (tâ ki 90'ların ikinci yarısında geri dönene kadar). *Stalker* türünün ikonografisi üzerine detaylı bir incelemeyi bu yazı dizisinin 3. bölümünde sunacağım. Bu bölümün devamında ise daha çok 'izleyicinin filme katılımı' ve 'oyun' meselelerine değinmek istiyorum.

Anlatı kuramcısı Karl Kroeber'e göre, 'dinleyici katılımı' her tür hikâye anlatım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Kroeber bu bağlamda, modernist anlatıların bu etkileşimli süreci inkâr ettiklerini, okuyucu/izleyici/dinleyici katılımı gibisinden 'dış' etkenleri 'hijyenik' yapılarına sızdırmayan bir anlam kalkanı oluşturdıklarını iddia ediyor. Bu noktada, Kroeber'in geleneksel ve postmodern anlatıları ayrı bir yere koyduğunu görüyoruz, zira bu anlatılar hedef kitleden gelebilecek yaratıcı katkıları hoş karşılayan, hatta destek veren yapılara sahiptirler. Bu hikâye-anlatımı türleri asla 'saf' olmadıkları gerçeğini kabul edip, "gündelik hayatın karmaşasının" kurgusal dünyalarına sızmasına engel ol-

Anlatı kuramcısı Karl Kroeber'e göre, 'dinleyici katılımı' her tür hikâye anlatım sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır.

"O kadar gürültü ediyorlardı ki diyalogları duyamıyordum; perdede kan görünene kadar çene çalmaya devam ettiler."

maya çalışmazlar. Kroeber'in kendisine kulak verirse: "[Geleneksel ve post-modern] anlatı, popüler kültür ile ilişkilendikçe büyür, gelişir ve böylece modernistlerin o hep arzuladıkları saf estetik nesnesi olmaktan uzaklaşır" (s. 8). Burada Kroeber'in, eleştirilerini hem modernist hikâyelere (pratik), hem de modernist çözümleme metodlarına (kuram) yönelttiğini belirtmek gerek. Modernist kuram, okuyucusu/izleyicisi ile binbir farklı türde ilişkiye girme potansiyeli olan anlatılar üzerine indirgemeci bir grid bindirir. Bu duruma örnek olması açısından, film kuramcılarının çağdaş Amerikan korku filmlerinin büyük bir bölümünü 'kıyamet anlatısı' olarak kategorize ettiklerini, fakat bu filmlerin gösterildiği sinema salonlarında bu kavramdan bütünüyle alakasız, eğlenceli bir aktivite sürettiğini hatırlatalım. Hikâye anlatma pratiği bağlamında ise, Kroeber geleneksel ve postmodern anlatıların katılıma destek vermesindeki temel sebebi 'tekrarcılığa' başvurmaları olarak görüyor; diğer bir deyişle, bu anlatılar, biricik ve orijinal olma arzusu ile yanıp tutuşan modernist anlatıların aksine, eskiden zaten anlatılmış olan birtakım hikâyeleri tekrar tekrar anlatmaktan



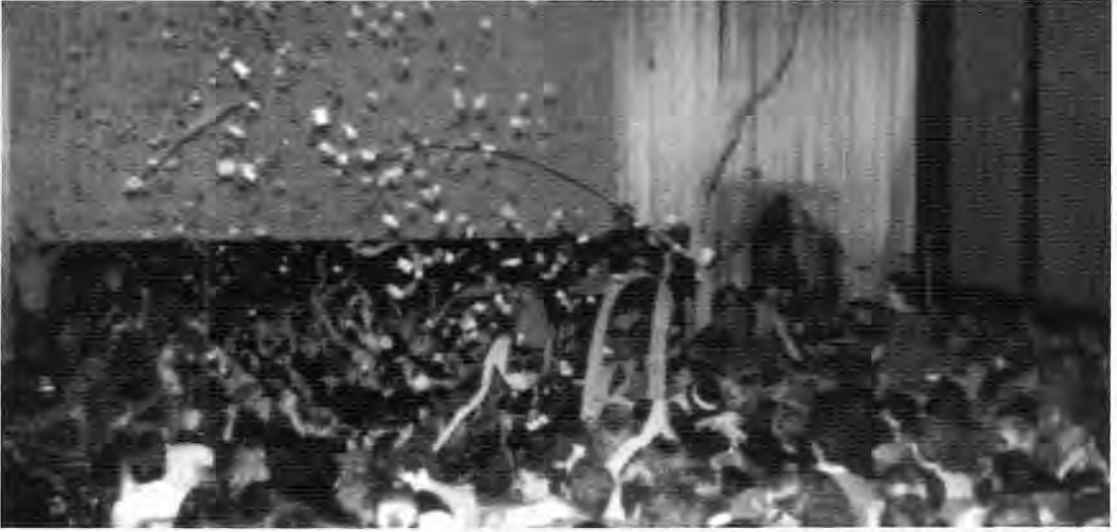
Dehşet Treni

çekinmezler. Tekrarcılığın izleyici katılımına yol açıyor olması *stalker* filmleri bağlamında oldukça anlamlı: tipik *stalker* anlatısı birbirini adeta tekrar eden öldürme sahneleri ile ilerler; her başarılı *stalker* filminin, kendisini büyük ölçüde tekrar eden devam filmleri olur; ve devam filmlerinden bağımsız olarak, her *stalker* zaten *Halloween* tarafından ortaya atılan basit bir anlatı yapısının tekrarıdır. Tekrarcı

yapısından dolayı *stalker*i özünde post-modern ya da geleneksel bir anlatı şekli olarak görüp göremeyeceğimiz sorusu ise bu yazının ilgi alanı dışında kalıyor...

İzleyicinin herhangi bir şekilde filme katılmasının altında yatan temel motivasyon perdede izlediği kurgusal dünyayı 'gündelik yaşamı ile alâkadar kılma' niyetidir. Tekrar edilen anlatı buna olanak tanır, zira sunduğu düşünceler/fikirler izleyicinin zaten tanıdık olduğu şeylerdir; perdede olanları pür dikkat izleyip takip etmeye gerek yoktur. Michael Montgomery, 'yaşam ile alâkadar kılma' meselesini bir adım ileri götürüp şöyle diyor: "izleyici tarafından kendi yaşamının bağlamına oturtulamayan bir film düpedüz 'anlamsız' bir filmidir" (s. 2). Bu durumda, Kroeber ve Montgomery açısından anlamlı ve tatmin edici bir izleme deneyimi iki temel unsurdan oluşuyor: filmi gündelik bir bağlama taşıyan izleyici ve bu aktiviteye olanak veren 'tanıdık' bir hikâye. Denis Giles ise esas vurguyu 'filmi anlamlı kılmak' değil fakat 'zevk üretimi' meselesi üzerine koyuyor; iddiası da şöyle: 'gerçek anlamda "iyi" bir film izleme deneyimi ancak izleyicinin aktif katılımı sayesinde iyi bir deneyim olabilir' (s. 40). Diğer bir deyişle, izleyici kendi katılımının farkına vardıkça filmi daha da iyi/zevкли bulmaya yönelir.

Buraya kadar çok genel bir şekilde ele aldığım 'izleyici katılımı', filmin türü ve izlendiği bağlam ile ilişkili olarak çok farklı şekillere bürünebilir. *Psycho*-sonrası Amerikan korku sinemasının da kendine özgü bir katılım biçimi ürettiğini görüyoruz. Pauline Kael, 'aşırı katılımcı ve oyuncu' bir kitle ile korku filmi izleme deneyimini şöyle aktarıyor: "O kadar gürültü ediyorlardı ki diyalogları duyamıyordum; perdede kan görünene kadar çene çalmaya devam ettiler. Kanlı sahne süresince nispeten sessizleşen izleyiciler, sahnenin hemen ardından yine gürültülü bir şekilde memnuniyetlerini dile getirmeye başladılar. Filmdeki kızlardan birinin katledilmesine saniyeler kala arkamdaki genç oturduğu yerde zıplamaya ve perdede gerçekleşmek üzere olan olaya destek vermeye başladı: "Geliyor!... Birazdan biri ağzının payını alacak!" Evet, izleyiciler görmek istedikleri şeye kavuşmuştu, yani kazıklanmamışlardı. Fakat, hiçbir filmin mantığı ya da 'neyle ilgili olduğu' ile alâkadar değildi - yani perdede süregiden katliamın 'sebepleri' ile..." (Hawkins, s. 58). İzleyicinin filmin



The Rocky Horror Picture Show'un gösterimi esnasında sinema salonu

'mantığı' konusunda kayıtsız kaldığını iddia etmekle Kael, sözkonusu filmi sinema salonunu paylaştığı gençlerden oldukça farklı 'niyetlerle' seyrettiğini açık ediyor. Besbelli ki genç izleyicilerin de, Kael'in görmeden edemediği kıyamet, karanlık vs. gibi meselelerle uzaktan yakından hiç bir alâkası yoktu. Eğer Kael sözü geçen film ile bir oyun oynadıysa bile, riayet ettiği kurallar izleyicilerin oynadığı oyununkilerden bütünüyle farklı idi. Robin Wood'un da, *Texas Chainsaw Massacre*'ı (Texas Elektrikli-testere Katliamı; Tobe Hooper, 1974) izleme deneyimini aktarırken Kael'in anlattığına benzer bir izleyici katılımı resmettiğini görüyoruz: "Perdedeki 'akranlarının' Derisurat tarafından öldürülüşünü güle eğlene izleyen yarı-sarhoş gençlerin arasında oturmak dehşet verici bir deneyimdi" (Modleski'den, s. 290). Wood'un 70-80'lerde yapılmış olan korku filmlerini 'ilerlemeci' metinler olarak ele aldığını geçen sayıdaki yazımda belirtmiştim; ama sanırım Wood genç izleyicileri de bu "dehşet verici" metinlerin bir parçası olarak görüyor. Diğer bir deyişle, korku filmleri ve onları izleyen 'oyuncu' kitle Wood açısından 'uzaktan izlenebilecek' büyük bir kıyamet anlatısının iki maddi unsuru.

Tania Modleski, genç izleyicilerin perdedeki akranlarının (/temsilcilerinin) katledilişini büyük bir eğlence ve katılım ile izlemeleri durumunu paradoksal bir olgu olarak değerlendiriyor. Bu duruma en iyi örneği teşkil eden iki film olarak *Halloween* ve *Friday the 13th*'i gösteren Modleski'nin açıklaması da kabaca şöyle: sinema salonunun karanlığında isimsiz

bir varlık olarak oturan genç izleyici, perdede kendini temsil eden kurgusal karakterlerin katledilişlerini izleme aracılığıyla vahşice 'kendi yokoluşunun' tadını çıkartır. (s. 290). Bu tür izleyici davranışına, Roland Barthes'a referansla 'sapkın-etkileşim' adını veren Modleski, argümanını ilginç bir örnekle destekliyor: zombilerin büyük bir alış-veriş merkezini istilasını konu alan *Dawn of the Dead* (Yaşayan Ölülerin Şafağı; George Romero, 1979), zamanında Amerikan alış-veriş merkezlerindeki gece gösterimlerinin favori filmi olmuştu. Kitlelerin, görünüşte destekledikleri kültürün yokoluşunu izlemekten zevk alması, insanların kendilerini kolayca yaşayan-ölülerle özdeşleştirmeleri, klasik anlatı ve özdeşleşme kuramı içinden ele alındığında elbette ki 'paradoksal' görünecektir, zira bu kuram film ve izleyici arasında gerçekleşen sürecin büyük bir kısmını dışarıda bırakır. Sinema kuramının uzunca bir süredir gözardı ettiği bu süreç üzerine çalışmalar yapan Janet Steiger, izleyicilerin 'oyunlu/eğlenceli' katılım faaliyetine motivasyon oluşturan faktörlerden biri olarak, insanların yeni yeni umumi eğlence deneyimleri ürettikleri post-klasik geçiş döneminden bahsediyor (s. 45). Staiger'e göre, bu sosyo-kültürel geçiş döneminin merkezinde de Jim Sharman'ın meşhur korku müzikali *The Rocky Horror Picture Show* var. 1975'te New York'da gösterime giren *The Rocky Horror Picture Show* 1976'nın sonlarına doğru kitlesele bir eğlence faaliyetine dönüştü. Gösterimlere canavar, vampir vs. kostümleri giyerek gelen izleyiciler, müzikal sahnelerde film karakterlerine eşlik ediyor, canavarın yak-

1975'te New York'da gösterime giren The Rocky Horror Picture Show 1976'nın sonlarına doğru kitlesele bir eğlence faaliyetine dönüştü.



laştığını karakterlere bildirmek için perdeye bağırıyor ve bazı sahneleri de sinema salonunda kendi çaplarında canlandırmaya çalışıyorlardı. İzleyici kitlelerinin film gösterimlerini, gittikçe artan bir şevkle gürültülü partilere çevirme niyetleri, bu dönemin hemen ardından ortaya çıkan *stalker* filmlerinin alınışını da etkilemiş olmalı.

Sinema salonları ve özel video izleme seanslarında gerçekleşen ve yukarıda bahsettiğim katılım faaliyetine oldukça benzeyen *stalker* oyununa siyasi motivasyonlar atfetme niyetinde olan kuramcılar ortaya şöyle savlar atmışlardır: '*stalker* filmleri erkek arzularını tatmine yönelik olarak kurgulanmıştır, bunun etkisinde kalan erkek izleyici de tezahüratlarında kadınları bir an önce katletmesi yönünde katili destekler'. Erkek izleyicilerin katılımcı/oyuncu davranışları bağlamında William Schoel bu görüşe bütünüyle karşı çıkıyor: "Böyle düşünen eleştirmenler, filmin daha ilk sahnesinde tiksiniş salonu terk ettikleri için çok önemli birşeyi kaçırırlar: katili destekleyen o erkekler, filmin ilerleyen sahnelerinde tüfekle katilin beynini dağıtan ya da iki kaşının ortasına bıçağı saplayan kadın kahramanı daha da bir şevkle desteklerler. Katille özdeşleştiği iddia edilen erkek izleyiciler filmin sonunda katilin ölümüne sevinir, onu ortadan kaldıran

kadın kahramanı alkışlarlar" (Clover'dan 2000, s. 297).

İzleyiciler arasında gençlerin çoğunlukta olduğu herhangi bir *stalker* gösteriminde bulunmuş olanlar, sinema salonunda patlak veren oyun/katılım sürecindeki yoğun 'karşıtlığı' görmeden edemeyeceklerdir. Fakat, Schoell'un da iddia ettiği gibi, bu karşıtlık cinsiyetler ya da siyasi görüşler arası bir karşıtlık değildir. Clover bunu daha çok film ve izleyicinin karşı karşıya geldiği, bir tür kedi-fare oyununun yarattığı eğlenceli bir karşıtlık olarak ele alıyor. Clover'ın *stalker* oyunu tarifine göre de, 'iyi' bir sahne filmin izleyiciyi, 'kötü' bir sahne ise izleyicinin filmi yendiği andır (1995, s. 201). İzleyicinin gürültülü sözel yorumlarla takdir ya da hoşnutsuzluğunu belirttiği bu anlarda filmin (hayali) yaratıcısı ile uzman *stalker* izleyicisi adeta yüzyüze bir diyaloga girerler; izleyici (hayali) yaratıcıya bağırarak özellikle memnuniyetini belirttiğinde yaratıcı da bu takdire ya filmin akışını bir süreliğine yavaşlatarak ya da nispeten hafif ve esprili bir sahne sunarak karşılık verir (1995, s. 201).

Robert Stam, oyunlu izleyici katılımı meselesini Mikhail Bakhtin'in karnavalesk (*carnavalesque*) kavramı bağlamında tartışıyor. Staiger gibi, Stam'in de izleyici ile film arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya niyetlenen anlatılara örnek olarak öne sürdüğü ilk isim *The Rocky Horror Picture Show*. Film izleme deneyiminin karnavalesk bir havaya bürünmesine yol açan anlatısal etkenleri bir bir sıralayan Stam'in listesinde, *stalker* filmlerinin de özel bir yeri var; özellikle *Halloween*'e referans veren yazar, bu filmin karanlık/distopik dünya vizyonu aracılığıyla kendine özgü bir karnavalesk deneyim ürettiğini iddia ediyor (s. 111). Burada vurgulanması gereken önemli nokta şu ki, *stalker* filmlerinin "değer yargıları ile dolu o kötü huylu dünyası" oyuna meraklı izleyiciden geri çektiği anda sertliğini ve kötücül etkisini kaybeder. Oyun/karnaval'ın ortaya çıktığı sosyal ortam içinde siyasal ve ideolojik gerilimler silikleşmeye başlar; Stam'in de dediği gibi, "karnavalesk, hiyerarşileri ortadan kaldırıp sosyal sınıfları aynı seviyeye getirerek kural ve sınırlamalardan bağımsız bir alternatif yaşantı yaratır" (s. 86). Bu durumda, izleyicilerin katılımcı faaliyetindeki öncelikli niyet, filmi eğlenceli bir olaya dönüştürerek 'haz' üret-

Stalker filmlerinin "değer yargıları ile dolu o kötü huylu dünyası" oyuna meraklı izleyiciden geri sektiği anda sertliğini ve kötücül etkisini kaybeder.

mektir. *Stalker* anlatısının 'ürkütücü' kodları ile eğlenen izleyici "özünde ciddiyet ve sessizlikle yerine getirilmesi gereken" film izleme deneyimini gürültülü bir grup eğlencesi haline getirir ve böylece Bakhtin'in maddeler halinde sıraladığı karnavalesk söylemin temel unsurlarını icra etme fırsatını yakalar: "komedi ve parodi ağırlıklı sözel yorumlar ve genellikle 'pazaryerinde' duyulabilecek cinsten konuşmalar (küfür, alay, yüksek değerler ile dalga geçme, vs.)" (Stam, s. 87).

Yine Bakhtin'in 'diyalog' kavramı bağlamında ele alırsak, *stalker* fenomeninin özellikle 'diyalojik' (*dialogic*) bir izleme süreci üzerine kurulmuş olduğunu görebiliriz. Bakhtin, anlatı denen şeyin temel yapısının zaten farklı dillerin/söylemlerin birbiri ile kurduğu diyaloglardan oluştuğunu söylüyor. Bu noktada *stalker*'ın farkı, aslen metinsel (ve metinler-arası) bir olgu olan diyalogu izleyicinin oyunu aracılığıyla fiziksel bir düzleme aktarmasıdır. Normalde hikâyenin metinsel sınırları içinde durması beklenen diyalog, *stalker* izleyicisinin sözel katılımı ile sinema salonuna taşınır (Stam, s. 63). Süregiden anlatıya paralel duran bir 'parodik konuşmalar silsilesi' üreten bu katılım (filmdeki müzik ve repiklerin senkronize olarak tekrarı, perdede süregiden karakterler arası diyalogu tıye almak amacıyla araya sokuşturulan laflar, perdeye doğru yüksek sesle bağırılan takdir ve tenkit nidaları, vs.), filmin 'resmi' söyleminin resmiyetini adeta alt eder. 'İstismar sineması' karşıtlarının bu durumdan çok yakındıklarını da belirtmeliyim; adeta 'sapkın bir ümmet' haline gelen bu gürültülü izleyici kitlesi, Hollywood'un uzunca bir süredir yerleştirmeye çalıştığı 'efendice film izleme' alışkanlığına ciddi bir darbe vurmuştur (Schaefer, s. 134). Sinema salonunu bir karnaval meydanı haline getiren bu kitle, elbette ki filmin kod ve etkilerine pasifçe maruz kalan ideal Hollywood izleyicisi olmaktan çok uzaktır.

Stalker'ın izleyici kitlesinin oluşumundan bahsederken Kroeber'in, katılımı destek veren postmodern ve geleneksel anlatılarla ilgili vurguladığı temel kavramı bir kez daha hatırlamakta yarar var: tekrarcılık. Stam, katılımcı izleme aktivitelerini örneklerken, özellikle New York 42. caddedeki sinema salonlarından ve buralara her gece takılıp aynı filmi tekrar tekrar görmeyi alışkanlık haline

getirmiş olan müdavimlerden bahsediyor. Filmin ilerleyen sahnelerinde nelerle karşılaşacağını zaten çok iyi bilen bu izleyicilerin, hikâye akışına kapılıp oturdukları yere mihlanmaları mümkün değildi. Bütünüyle orijinal bir hikâyenin karşısında, üzerine gelen arabanın farlarını görünce olduğu yere çakılıp kalan bir tavşan misâli, pasif duruma düşme riskini böylece ortadan kaldıran izleyici, tanıdık olduğu anlatının motive ettiği deneyimi aktif olarak şekillendirebiliyordu. Bu bağlamda, *stalker*'ı kedi-fare oyununa benzeten Clover'in 'uzman izleyici' olarak yaftaladığı izleyici türü de aynı filmi tekrar tekrar seyretmeye gelip, hikâyeyi ezberleyen bu müdavimler olsa gerek.

Stalker'ın aktif izleyici kitlesinin oluşumuna, o dönemlerde ortaya çıkıp hızla yükselen video kültürünün ciddi bir katkısı olmuştur. Video-kaset, *stalker* oyunu açısından mükemmel bir mecra. Film akışına fiziksel müdahaleyi (durdurma, ileri-geri sarma, kareleri

Sinema salonunu bir karnaval meydanı haline getiren bu kitle, elbette ki filmin kod ve etkilerine pasifçe maruz kalan ideal Hollywood izleyicisi olmaktan çok uzaktır.



Yarış

dondurma, sahneleri yavaş-çekim izleme vs.) olanaklı kılan video sayesinde izleyici, hayatında ilk kez gördüğü bir filmi bile hegemonik etkisinden kurtulabilir; ileri-geri sarılan ve zaman zaman dondurulan anlatı bir süre sonra parçalanmaya ve ikincil bir söylemin (bu bağ-



13. Cuma II

lamda, oyun) içeri sızabileceği çatlaklar oluşturmaya başlayacaktır. Staiger, video-nun ortaya çıkışını sinema tarihindeki en önemli olaylardan biri olarak görüyor, zira video sayesinde, izleyicileri görsel-işitsel bir bombardıman altında tutan dev ekranın hükümlerine sarsılmıştır. Gençler kendi evlerinin rahat ortamlarında küçük arkadaş grupları ile güle eğlene film izlemeye alışıp, bu davranış biçimini sinema salonuna da taşımışlardır (Staiger, s. 45).

Buraya kadar ele aldığım dönemselsel perspektif bağlamında *stalker*, izleyici katılımına elvermesi sayesinde büyük bir popülerlik kazanmış olan 'sinemasal bir oyun' olarak tanımlayabilirim. 70-80'lerdeki büyük furya içinde yerini alan her *stalker*, kendinden öncekileri neredeyse aynen taklit ederek *stalker* oyun alanının görüntüsünü, yani oyunda uyulması gereken kuralları netleştirmiştir. Vera Dika'ya göre, *stalker* tek bir temel yapıyı, küçük farklarla sürekli tekrar ederek izleyiciyi bir tür 'beklentiler' oyunu oynamaya motive eder (s. 62). Waller ise Noël Carrol'a referansla, tekrarcılık konusuna biraz farklı bir yorum getiriyor: *stalker*'in tekrarcılığı aslen bir tür 'kendü üzerine-düşünme' (*self-reflexivity*) ve parodi durumudur; türünün örneklerine sürekli referanslar veren *stalker*, izleyicisine kendi varlığından haberdar olduğunu gururla duyurmayı amaçlar (s. 256). Genç

izleyicilerin *stalker* filmlerini tam olarak 'ne tür oyunlara alet ettiklerine', yani *stalker* metnine değil de *stalker* sürecine bir bakarsak, Waller'in kendi-üzerine-düşünen anlatı yakıştırması problemli olmaya başlıyor. Tekrarcı ve yüzlerce metinlerarası referans içeren filmler olsalar da *stalker*ları, örneğin *Scream* (Çığlık) gibi meta-anlatısal ya da kendi-üzerine-düşünen film kategorisi içine koyamayız. Dika'ya göre de, *stalker*'in tekrarcılığı söylemsel bir amaca hizmet etmemektedir; yani, her yeni *stalker* filmi, türünün kendinden önceki örneklerinde kullanılmış olan 'etkili' unsurların farklı bir çeşitlemesini sunar, ve bu eskilerden devşirilmiş unsurlara karşı Bakhtin'in parodik metinlerde gözlemediği tarzda bir eleştirel tavır takınmaz. "*Stalker*'in tekrar edilen kodları izleyicileri entellektüel bir referanslar oyununa çağırmayı hedef almaz. Bu kodların tekrar edilmelerinin esas nedeni 'kullanışlı' olmalarıdır, yani amaca hizmet ettikleri için tekrarlanırlar" (Dika, s. 62). Bu aşırı tekrarın sonucunda *stalker* kodları, bırakın meta-anlatısal yorumlar yapmayı, kendilerinden başka hiç bir şeye referans veremez hâle gelirler. Filmin görsel yüzeyi adeta 'kabuklaşarak', zaten-önceden-görülmuş-olan elemanların bir kolajı haline gelir; bu noktada elemanların kendileri değil, 'bu sefer nasıl bir araya geldikleri' önemlidir. Stam açısından, izleyici kitlesinin başına gelen de bundan

Gençler kendi evlerinin rahat ortamlarında küçük arkadaş grupları ile güle eğlene film izlemeye alışıp, bu davranış biçimini sinema salonuna da taşımışlardır.

pek farklı değil: izleyici *stalker* bir tür oyun alanı olarak kabullendiği anda sinema salonunda patlak veren gürültülü katılımın tek referansı yine katılımın ta kendisidir.

Kendinden başka hiçbirşeye referans vermeyen film kodlarından ve sadece eğlence olsun diye ortaya çıkan oyunlardan bahsederek acaba *stalker* analizi yapılamayacak bir nesne haline mi getiriyorum? Bir film türünün ikonografisi, sürekli olarak bir meta(üst)-dile (*meta-language*) göndermeler yapan tekrarcı kodlarına bakarak yapılabilir; peki bu durumda *stalker* metnini ve oyununu bir arada nasıl değerlendirebiliriz? Bunun olası bir yolunun, metin ile bağlamı içiçe geçirmek olduğunu düşünüyorum; diğer bir deyişle, buraya kadar ele aldığım tarihsel sürecin tamamını adeta parodik bir 'anlatı' olarak alıp, izleyicilerin de bu anlatının içinde varolan 'tarafli bir ikincil söylemi' temsil ettiklerini kabul etmek. Bu kabullenmenin ardından biz de izleyicilerle ilişkilendirdiğimiz bu tarafli söylemin tarafını tutarsak (yani, biz de bu oyuna katılmaya niyet edersek), *stalker* metninin, nasıl çeşitli kodları bir araya getirerek 'oyun' kavramına yan-anlamsal göndermeler yaptığını görmeye başlarız. Staiger de meseleye benzer bir şekilde yaklaşıyor ve diyor ki: "izleyici adeta meta-anlatsal bir konumdan yüksek sesle konuşarak perdede gördüğü şeyleri yeni bir dizi yan-anlam ile ilişkilendirir." Bu düşünceden yola çıkarak, Staiger izleyicinin sözel katılım eylemine bir de isim veriyor: "meta-konuşma" (s. 52). 'Meta-konuşma'nın meta (üst) statüsü, yöneldiği anlatının yan-anlamlar ağını değiştirmek, hatta yeniden yaratma kapasitesinden gelir. Bu bakış açısının en büyük faydası, izleyiciyi anlatının aktif bir parçası yapmasıdır; böylece kuramcı, film-ve-izleyici ayrımını bir kenara bırakıp izleme eyleminin bütününi 'iki-sesli' bir metin olarak görebilir.

"Psycho-sonrası Amerikan Korku Filmi" yazı dizisinin gelecek sayıdaki bölümünde sunacağım *stalker* metni ikonografisi, yukarıda bahsettiğim türde bir okuma biçimini temel alıyor. *Stalker*ların alınıldığı bağlamda ortaya çıkan katılım faaliyetini, perdede oynayan filmin bir parçası olarak ele aldığım zaman, bu filmlerin zaten izleyiciyi oyuna davet etmek niyetiyle tasarlanmış metinler olduğunu düşünmekte (hayal etmekte) güçlük çekmiyorum. '*Stalker* oyununun

kuralları' olarak başlıklandıracağım ikonografik çözümlemeler elbette ki 70-80'lerdeki *stalker* izleyicisinin ve daha sonra da 90'larda büyük bir çıkış yapan yeni *stalker* (Çığlık) metnindeki meta-anlatsal tavrın niyetleri açısından gözlemlendiğinde anlamlı olacaktır. Yani, *stalker* filmini bir oyun olarak görmeye niyet edersek...

Kaynaklar

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

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

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

---. "The Eye of Horror." Linda Williams ed. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. 184-230.

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

Giles, Dennis. "Conditions of Pleasure in Horror Cinema." Barry Keith Grant ed. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen: The Scarecrow Press, Inc., 1984. (38-49).

Hawkins, Joan. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Kroeber, Karl. *Retelling/Rereading*. New Jersey: Rutgers University Press, 1992.

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

Montgomery, Michael V. *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*. New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1993.

Schaefer, Eric. *"Bold! Daring! Shocking! True!"*. Durham: Duke University Press, 1999.

Staiger, Janet. *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press, 2000.

Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

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

Gelecek sayıda: Stalker oyununun kuralları

İzleyici stalker bir tür oyun alanı olarak kabullendiği anda sinema salonunda patlak veren gürültülü katılımın tek referansı yine katılımın ta kendisidir.

the rocky horror picture show ritüeli

Deniz Hasırcı



Çoğu genç ama aralarında orta yaşın bayağı üstünde olanların da olduğu fanatik gruplar, özel kıyafetleri ve ellerinde torbalarla sinemanın yolunu tutuyorlar.

İlk seyrettiğim, daha doğrusu yaşadığım The Rocky Horror Picture Show'dan şimdi saçımda pirinçler ve üzerimde ekmek kırıntıları ile bayağı dalga geçilmiş, ama çok eğlenmiş olarak döndüm. Filmden hemen önce, gösteri yöneticisi, önce bu filmi herhangi bir şekilde görmüş olanların, daha sonra da sinemada daha önce görmüş olanların oturabileceğini söyledi. Sanşsızlığım, daha önce filmi yaklaşık 20 kez görmüş insanlarla gitmiş olmam. Ayakta kalan azımlıkla beraber sahneye sürüklendim, ve herkesin önünde kalça dansı dedikleri dansı yapmak zorunda kaldım. Deneyim öyle başladı...

Oldukça düşük bir bütçeyle çekilen The Rocky Horror Picture Show (RHPS) 26 Eylül 1975'de sinemalarda gösterime girdi. Aşışlagelmiş bilim-kurgu ve korku film-

leriyle dalgasını geçen bu müzikal komedi, geniş bir kitleye ulaşarak çok para getirmedi belki, ama sırf bu sebepten gösterimleri Cuma ve Cumartesi geceleriyle kısıtlandığı anda kült film kategorisine yükseldi.

Bugün halen dünyanın farklı köşelerinde (Amerika, Almanya, Avusturalya, Kanada, İsveç, vs.) her Cuma ve Cumartesi akşamı aynı saatte -geceyarısı- çoğu genç ama aralarında orta yaşın bayağı üstünde olanların da olduğu fanatik gruplar, özel kıyafetleri ve ellerinde torbalarla sinemanın yolunu tutuyorlar. Kıyafetler tabii ki film karakterlerinin kıyafetleri, ve bu karakterlerin o kadar etkisinde kalıyor ki bazı seyirciler, birçok zaman küçük anlaşmazlıklar olabiliyor kim daha çok benziyor, kim daha iyi ezberlemiş filmi diye (bu ezberleme olayı o kadar garip ki, özellikle bazı sahneleri herkes bağırarak filmle beraber söylüyor!) Yine de ortamdaki, "toplumdan dışlanmış olanların beraberliği" duygusu, hızla bu anlaşmazlıkların üstesinden geliyor.

İç çamaşırı, özel korseler, ve "balıklağı" çoraplarla gelenler de sayı olarak hiç az değil. Onlar belli sahnelerde iç çamaşırlarıyla sinema salonunun içinde koşuyorlar. Bazen de özel "tema geceleri" oluyor. Yani herkesin "glam rock" veya travesti kıyafetiyle gelmesi bekleniyor. Torbalarda ise bu filmi kült yapan, seyirci katılımının tam anlamıyla gerçekleşmesini sağlayan bazı garip nesneler oluyor: yani pirinç, tost veya ekmek dilimleri, tuvalet kağıdı ve su gibi. Bazı sinemalar bu nesnelerin kullanımını kısıtlıyor, ve hatta neredeyse tüm sinemalarda torbalar ve çantalar girişte aranıyor. Ama eğer ki hazırlıksız gelmişseniz, içeride tüm bu malzemeleri barındıran küçük kitlerden alabiliyorsunuz çok ucuza.

Seyircilere seyirci demek aslında çok doğru değil, çünkü filme tam anlamıyla katılmaları bekleniyor. "Sinema etiği" doğrultusunda öğrendiğimiz sosyal kurallar; sessiz olmak, birşey söylememiz gerekiyorsa fısıldamak, bize ayrılan belirli bir yerde oturmak ve kıpırdamamak ve eğer bunlara uymazsak dışlanmaktır. Bu film oynatıldığı sürece ise, bu sinema salonlarında çlgınlık yapmazsanız dışlanırsınız. RHPS süresince, seyirciler bol bol dans ediyor, bağılıyor, ekrana pirinç ve tuvalet kağıdı atıp, su tabancalarıyla su fışkırtıyor. Ancak, gösteriyle ilgili en ilginç şeylerden biri, neredeyse tüm sinemalarda bir grup profesyonel oyuncunun her hafta ekranın önünde ve tüm salon alanını kullanarak oyunu harfi harfine oynaması.

Her sinema salonunun kendi özel kuralları olsa da, seyirci ne olursa olsun hiç alışmadığımız kadar aktif. Bu gösteri için insanlar giyinmeye ilk olarak 1976'da, New York'ta, Halloween gecesi başlamış. Birbirinden habersiz olarak Halloween kıyafetleriyle gelen seyircilere her hafta yeni insanlar katılmış ve bu gelenek önce Amerika'da, sonra da diğer ülkelerde yayılmış. İlk başta sosyal kurallara uymadıkları açık olan bu "garip" insan grubu, şehirdeki "normal" insanların baskısıyla durdurulmuş. Ancak bir yıl sonra Dori Hartley adındaki bir kadın Frank N. Furter adındaki karakterlerden biri olarak giyinip gelince gelenek hızla kemikleşmeye başlamış. Birkaç hafta içinde ilk canlı kadro kurulmuş, filmin önünde oynamaya başlamış. Yine su yüzüne çıkan sosyal baskılarla kısa süreyle durdurulan gösteriler, 1978'ten itibaren aralıksız olarak oynanmaya başlamış ve bir daha durdurulmamış.

RHPS, aslında Richard O'Brien tarafından yazılan *They Came from Denton High* isimli oyundan uyarlanan bir film. Oyunun ismi, "The Rock Hor-Roar Show", ve sonra da "The Rocky Horror Show" olarak değiştirilmiştir. Oyun ilk olarak 1973 yılının 16 Haziran'ında, Londra'daki The Royal Court Theatre Upstairs'te oynanmıştır. Oyun, 2960 kez Londra'da sergilendikten sonra 13 Eylül 1980'de gösterimi durdurulmuştur. Sadece 10 ay sonra, Richard O'Brien'in Frank'i oynadığı bir gecede, Lou Adler adlı bir prodüktör müzikali izler ve Amerika'ya getirir.

1980'lerin başında popüleritesinin en üst düzeyinde olan RHPS, zaman içinde

toplumun değişmesiyle, filmin videoda izlenme olanağının bulunması ve televizyonda tekrarlarının gösterilmesiyle eskisi kadar çlgın ve değişik bulunmasa da, toplumdan dışlanmış veya farklı olan kişilere, toplumla dalga geçme şansı vererek bu alanda bir ilk olması gerçeğini değiştirmemekte ve her haftasonu filmin gösterildiği sinemaların tıklım tıklım dolmasını engellemektedir.

Filmin konusu:

RHPS, film olarak çok mantıklı bir konu ve kurguya sahip değil. Hikâye şöyle: Brad Majors ve Janet Weiss adında Ame-



rikalı bir çift fırtınalı bir gecede arabalarının lastiği patlayınca, karşılarna çıkan bir şatoya giderek yardım isterler. Amaçları aslında sadece telefon etmektir. Riff Raff ve kardeşi Magenta konuklarını şatoda gezdirdikten sonra, evin sahibi Dr. Frank N. Furter adındaki Transilvanya galaksisindeki Transexual gezegeninden gelen çlgın ve travesti bir bilim adamı ile tanıştırlar. Frank, Brad ve Janet'i, o gece yarattığı seks kölesi Rocky'nin ortaya çıkışını izlemeye davet eder ve o geceyi orada geçirmeye onları iknâ eder. İkisine de ayrı odalar veren travesti, gecenin ilerleyen saatlerinde önce Janet'in, sonra da Brad'in odasına girer, ve ikisini de baştan çıkarır. Hem Brad, hem de Janet'in kafası karışır, bastırılmış cinsel duygularıyla yüzleşmek zorunda kalırlar. Rocky, Frank'in kontrolünden çıkınca,

RHPS süresince, seyirciler bol bol dans ediyor, bağılıyor, ekrana pirinç ve tuvalet kağıdı atıp, su tabancalarıyla su fışkırtıyor.



**Yaratım süresi
sonunda, alkışlamalı
ve noisemaker'ları
kullanarak gürültü
yapmalısınız.**

Riff Raff aslında şato halkının uzaylı olduklarını ve gizli bir görevle dünyaya geldiklerini açıklar, Frank'i ve Rocky'yi öldürür, ve şatoyu uzaya ışırlar. Brad ve Janet, yaşadıklarının etkisinden asla kurtulamayacakları gerçeğiyle dünyada kalırlar.

RHPS kültürünün mottosu haline gelen "hayal etme, yaşa!" lafı, Frank'in ölmeden önce söylediği şarkılardan birinde ortaya çıkarak bu filme ve oluşturduğu mite damgasını vurur.



RHPS İçin Yanınızda Getirmeniz Gerekenler:

1) Pirinç: Filmin başında Ralph Hapschatt ve Betty Munroe'nun düğününde, yeni evli çift kiliseden çıkarken ekrandaki davetlilerle beraber pirinç atmalısınız.

2) Gazete: Brad ve Janet fırtınaya yakalandıklarında, Janet *Plain Dealer* adlı bir gazete yardımıyla ıslanmaktan kurtulmaya çalışır. Tam bu sahnede başınızın üzerinde gazeteyi tutmalısınız.

3) Su tabancası: Brad ve Janet fırtınaya yakalandığında, havaya su fışkırtmalısınız.

4) Mum, çakmak, fener: Filmde değişik yerlerde ışık veya ateş konu olduğunda, ve özellikle çift şatoya ilk geldiğinde "bir ışık var" dediklerinde, mum, çakmak, veya fenerinizi yakmalısınız.

5) Lastik eldivenler: Frank, Rocky'nin yaratımı sırasında, üç kez lastik eldivenlerini şıklatır. Daha sonra, Magenta onun ellerinden eldivenleri çıkarır. Bu kısımlarda siz de aynı sesi çıkartmalısınız.

6) Noisemakers: Yaratım süresi sonunda, alkışlamalı ve noisemaker'ları kullanarak gürültü yapmalısınız.

7) Konfeti: "Charles Atlas Song" sonunda, Rocky ve Frank yatakodalarına giderken konfeti atmalısınız.

8) Tuvalet kağıdı: Dr. Scott laboratuara girerken, Brad, "Great Scott!" diye bağırır. Bu arada siz de Amerika'da ünlü bir tuvalet kağıdı markası olan Scott tuvalet kağıdınızı havaya atmalısınız.

9) Tost: Frank yemekte şerefe bardağını kaldırdığı zaman, İngilizce'de buna "toast" dediği için, havaya yağlanmamış tost veya ekmek dilimleri atmalısınız.

10) Parti şapkası: Yemek masasında Frank bir parti şapkası giydiği zaman, siz de aynısını yapmalısınız.

11) Zil: "Planet Schmanet" sarkısı sırasında Frank "zil mi çaldı" dediği anda, siz de zil veya çanınızı çalmalısınız.

12) İskambil kağıtları: "I'm Going Home" şarkısı sırasında, Frank "hüzün için kart, acı için kart" dediği anda elinizdeki iskambil kağıtlarını havaya atmalısınız.

13) Sosisli sandviç ve erik: Bu madde altında koltuklarda leke bıraktığı ve fareler tarafından da sevildiği için artık birçok sinemada yasak.

Bu malzemeleri aldıktan sonra saat 10:30-11:00 civarında sinema salonunun önünde toplanmalısınız. Bu zaman dilimi süresince RHPS meraklılarının birbirini tanınması, sohbet etmesi ve yeni arkadaşlıkların kurulması amaçlanıyor. Gösteri, filmin önünde oynayan grubun yönetmeni veya sinema sahibi tarafından açıklanan kurallarla başlar. Hangi malzemeler kullanılamaz, elinizdekileri ne yöne doğru atmalısınız, gibi oldukça esnek olan kurallar açıklanır. Bunu, "bâkire töreni" denen, ve gösteriye ilk defa gelenlerin açıklanarak sahneye çekilmesi (genellikle arkadaşları tarafından ispiyonlanarak), ve tüm seyirciler önünde bir şekilde dalga geçilmesi izler. Bu dalga geçme töreninde, "bâkire" kişi, orgazm taklidi yapmak zorunda veya ağzına pasta kreması sıkılması gibi aşağılayıcı, ama çok katı olmaya cezalara maruz kalmak zorunda bırakılır. Bu törenden sonra, herkes yerine döner, ve film başlatılır. Film sonrasında, barlara, partilere, veya parklara gidilerek, eğlence sürdürülür. Bu da gösteriyor ki, gösteri, kesinlikle film süresiyle kısıtlı olan bir olgu değil. Eğer hiç bir fikriniz yoksa bu 25 yıldır devam eden, ve hiç de biteceği ben-

zemeyen RHPS ile ilgili anlatılanlar kuşağa biraz ürkünç gelebilir. Fakat, bir kez gittiniz mi, artık böyle bir gösterinin olmuştuk olabileceğinden mi, sahne heyecanından mı bilinmez, kesinlikle tekrarlamak istiyorsunuz bu interaktif deneyimi. Bir taraftan da hayatınızın en eğlenceli, en anlaşılmaz deneyimi olmaya güçlü bir aday olan gösterinin, yaşadıkça bu özelliğinin daha da güçlendiğine inanıyorsunuz.

KAYNAKLAR:

Austin, Bruce. "Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show." *Journal of Communications* (31), 1981. 45-56.

Call, T. D. *Don't Dream It, Be It: The Subculture of The Rocky Horror Picture Show*

<http://www.angelfire.com/ca7/BlackLaceTransvision/rocky/>, 10/ 1/ 2001.

Eco, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage." *Travels in Hyperreality* içinde. Tr. William Weaver. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983. 197-211.



Grant, Barry. "Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film." *The Cult Film Experience: Beyond All Reason* içinde. J.P. Telotte, ed. Austin: University of Texas Press, 1991. 126-137.

Rosenbaum, Jonathan. "The Rocky Horror Picture Cult." *Sight and Sound* (49:2), 1980. 79-80.

"Rocky Horror Picture Show". <http://www.rockyhorror.com/>, 8/ 1/ 2002.

"The Rocky Horror Picture Show". <http://www.rockyhorror.org/>, 3/ 12/ 2001.

"The Rocky Horror Picture Show". <http://www.rockyhorrorpictureshow.com/>, 4/ 1/ 2002.

Bu dalga geçme töreninde, "bâkire" kişi, orgazm taklidi yapmak zorunda veya ağzına pasta kreması sıkılması gibi aşağılayıcı, ama çok katı olmayan cezalara maruz kalmak zorunda bırakılır.

dikkate değer VCD'ler

Karaca Savaş



Filmin görüntü yönetmeni, aynı yıl Kubrick'in *The Shining*'inde (ve daha evvel pek çok başka Kubrick filminde) çalışmış olan John Alcott.

Dehşet Treni / Terror Train (1980) T. dublaj

1980'lerin başlarındaki Amerikan *slasher* furiasının nispeten en özgün ve dikkate değer ürünlerinden biri olan bu filmin VCD'si, daha önce adını duymadığımız Mert Limited (adres: Mimar Kemalettin cad., Ersoy Han, no.1, Sirkeci-İst.) adlı bir şirket tarafından sınırlı ölçekte piyasaya sürülmüş. Zamanında ülkemizde de sinemalarda vizyona girmiş olan *Terror Train*'in bu vcd'si, özellikle 30 yaş civarı/üstündeki sinemaseverlerin eğer filmi çocukluklarında veya gençliklerinde sinemada izlemişlerse, anılarını tazelemeleri veya zamanında izleyememekle birlikte posterleri, lobi kartları, fragmanları belleklerinde yer etmiş olanların da meraklarını gidermeleri için bir fırsat. Öte yandan zaten yukarıda da belirtildiği gibi nispeten kalburüstü bir *slasher*. Film, *Halloween* ve onun ardından gelen dönemin bu türdeki neredeyse bütün filmleri gibi bir prologla başlıyor: Bir yılbaşı par-

tisinde bir grup tıp öğrencisi, utangaç bir arkadaşlarına 'eşek şakası' yaparlar ve çocuk aklını yitirir. Üç yıl sonra bu öğrenciler mezuniyetlerini kutlamak için özel olarak tutulan buharlı bir trenle gece yolculuğuna çıkarlar. Tabii trende cinayetler başlar (VCD'nin kapağında "genç kızlar... erkek arkadaşlarınıza şaka yaparken sonucunu düşündünüz mü?" yazıyor). Evet, konusu çok standart olsa da gerek gece içinde yol alan buharlı trenin atmosferik görüntüleriyle, gerekse trenin iç mekânının klostrofobik kullanımıyla bir hayli başarılı bir çalışma sözkonusu. Zaten filmin görüntü yönetmeni, aynı yıl Kubrick'in *The Shining*'inde (ve daha evvel pek çok başka Kubrick filminde) çalışmış olan John Alcott. Filmin oyuncu kadrosu da dikkate değer: Başrolde *Halloween*'in yıldızı Jamie Lee Curtis, yardımcı rollerde ise Gary Cooper ve John Wayne'in dublörlerinden John Ford ve Sam Peckinpah'ın pek çok filminde önemli rollere terfi eden emektar western oyuncusu Ben Johnson (1918-1996) ve ünlü sihirbaz David Copperfield var.

13. Cuma / Friday the 13th (1980) T. dublaj

Bkz: bu sayımızda sf. 16-20.

Halloween: Cadılar Bayramı / Halloween: The Curse of Michael Myers (1995) T. dublaj

Ön kapak sanki John Carpenter'ın 1978 tarihli başyapıtının VCD'si izlenimi verse de, arka kapaktaki orijinal künye bilgileri devam filmlerinden birine ait! (Sözkonusu devam filminin VCD'si ayrıca 7. Sanat Ltd. Şti. Tarafından *Ölüm Çığlığı* adıyla piyasaya sürülmüştü)

Suspiria (1977) T. dublaj, geniş ekran
Suspiria'yı burada tanıtmaya gerek yok

(bkz: *Geceyarısı Sineması*, no. 7, sf. 20-51). Palermo, VCD'nin kapağına "bir korku filmi klasiği" yazarak tevazu göstermiş, "tüm zamanların en iyi korku filmi" yazmaları gerekirdi. Dublajlı vcd'deki müzik kuşağı, kulağa yeterince zengin gelmiyor ama filmin geniş ekran formatında sunulmuş olması çok hoş bir sürpriz ve çok doğru bir karar. Hem kapağa, hem de disklerin üzerine poster illüstrasyonunun basılmış olması da takdire şayan.

Yarın Çok Güzel Olacak / A Better Tomorrow (1986) T. dublaj

Acımasız Katil / The Killer (1989) T. dublaj

İki John Woo filmi (Woo filmleri için bkz: *Geceyarısı Sineması*, no. 11, sf. 22-29).



ankara film festivali'nde fantastik kısılar

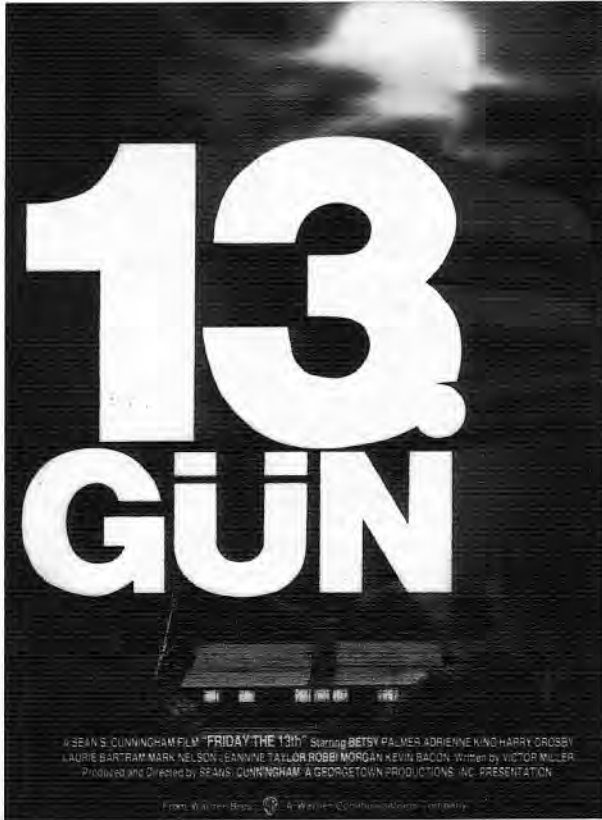
Geçen sayımız baskıya girdiği günlerde düzenlenen 13. Ankara Uluslararası Film Festivali bünyesindeki 'Ulusal Kısa ve Canlandırma Yarışması'nda, korku türü içinde veya sınırlarında tanımlanabilecek, fantastik tarzda birden fazla ve hepsi nitelikli kısa filmlerin yer alması bir hayli sevindirici ve umut vericiydi. Bu filmlerden Ahmet Uluçay imzalı *Exorcist: Şeytan Kovma* (4'30"; 2000) jüri özel ödülüne layık görüldü. İyi yapılmış, dört dörtlük bir kısa film olduğu konusunda herkesin birleştiği *Exorcist*'in ödül töreninde, jüri başkanı Ali Hakan'ın da belirttiği gibi, filmin "özel ödülle" taçlandırılmasının sebeplerinden biri de 'kurmaca' mı 'deneysel' mi kategorisine dahil edilmesinin daha doğru olacağına kesin olarak karar vermenin olanaksızlığıydı. Kütahyalı bağımsız bir sinemacı olan Uluçay, eserini "içine cin veya şeytan girdiği ve onların neden olduğuna inanılan histeri, delilik, epilepsi gibi sinir hastalıklarının, Anadolu'daki mistik tedavi şekline ironik bir bakış" olarak anlamlandırıyor. Biray Dalkıran'ın konusu lanetli bir apartman dairelerinde geçen *Sis* (11'45"; 2001) adlı kısa filmi ise tereddüte mahal bırakmayacak şekilde bir korku sineması denemesiydi ve yer yer Carpenter'ı, yer yer Argento'yu çağrıştıran stilistik yönelimleri ile bu türe ilgi duyanlar açısından bir hayli tatmin ediciydi. Şu anda reklam filmleri alanında çalışmakta olan Dalkıran, türe olan il-

gisini ayrıca yine bir hayli başarılı bir çalışma olan gerilim tarzındaki *Anne, Beni Merak Etme* (6'45"; 2000) ile de göstermişti. Korku motiflerine dayanan fantastik nitelikli dikkate değer bir başka eser ise Barış Yöş imzalı *Dr. Caligari'nin Karısı ve Oğlu* (11'; 2000) adlı siyah-beyaz çalışmaydı. Yöş, soyut anlatımlı filmini "zamansız bir boyutta annenin despot hegemonyası altında yaşayan çocuğun psikolojik bunalımının annenin ölümüne sebep olmasının ve anne ölürken çocuğunu tekrar doğurmasının, çocuğun bu kez özgür olmasının" hikayesi olarak tanımlıyor. Şu an bir televizyon dizisinde çalışmakta olan Yöş'ün, daha önce İzmir'de gösterildiği ortamlarda alkışlarla karşılandığı söylenen bu kısa filmi -herkesin zevkine göre olmasa da-, özellikle siyah-beyaz tercihinin hakkını başarılı bir sinematografiyle vermiş olması açısından takdir topladı. Bu arada bu kısa filmlerden Dalkıran'ın eserlerinin dijital, diğerlerinin betacam temelli olduklarını kaydedelim. Animasyon ürünlerde ise Mert Ozan Uslu'nun *Tıraş* (2'42"; 2000) adlı çalışması, geceyarısı traş olmak isteyen bir adamın, onu traş etmek için göğsünden çıkarttığı yaratıkla olan kavgasını grotesk bir imgelemle, layıkıyla vermesi açısından belleklerimizde yer etti. Gelecek sayımızda fantastik tarzda kısa film çalışmalarına yer vermeyi sürdüreceğiz.

"İçine cin veya şeytan girdiği ve onların neden olduğuna inanılan histeri, delilik, epilepsi gibi sinir hastalıklarının, Anadolu'daki mistik tedavi şekline ironik bir bakış."

kendi tarzında bir klasik **FRIDAY the 13th**

Kaya Özkaracalar



**1980 yaz sezonunda
F13'ü yalnızca Star
Wars'ın devamı
Empire Strikes
Back geçebilmişti**

Korku sineması başyapıtlarından *Halloween*'den (1978) sonra Amerikan *teen-slasher* filmlerinin (gençlerin doğrandığı filmler) en ünlüsü -*Scream*'e kadar- kuşkusuz *Friday the 13th*'dir (1980). *Friday the 13th* [metinde buradan itibaren F13 olarak zikredilecek], *Halloween*'in gişede yarattığı fırtınadan nasiplenmek güdüsüyle başlayan *slasher* furyasında gösterime giren bu türdeki ilk film ve gerçekten de *Halloween*'inki kadar olmasa da onunkine yaklaşan bir gişe hasılatı elde etti, hatta 1980 yaz sezonunda F13'ü yalnızca *Star Wars*'ın devamı *Empire Strikes Back* geçebilmişti - sonraki diğer *slas-*

*her*ların hiçbirisi bu kadar başarılı olmadılar. F13 ayrıca bugüne kadar tam dokuz devam filmiyle Amerikan korku sinemasında devam filmleri sayısı rekortmeni ünvanına da sahiptir.

Beğenin ya da beğenmeyin, F13'ün Amerikan korku sinemasında bu denli ses getirmiş olmasının temel sebebi *gore* (kan-revan) tarzındaki ilk *slasher* olması (1). Katilin devasa bir bıçağı elinden hiç düşürmediği *Halloween* de kuşkusuz bir *slasher* filmiydi. Ama usta yönetmen John Carpenter cinayet anlarını hiçbir zaman perdeye yansıtmayarak, görüntü yönetiminde gölgelerin ve karanlıkların geniş ekran çerçeve içindeki tasarımına, müzik kullanımına ve kurguya dayanarak daha çok 'göstermeden imâ eden', eski usul bir korku filmi çekmişti aslında. F13'te ise kesici ve delici aletlerin insan vücuduna tecavüzünü ve akabinde fışkıran kanları görebiliyordunuz. Burada bir parantez açıp türün daha sonraki kimi örneklerindeki kan-revan dozajının nicel olarak F13'ten de ileri gittiğini not etmekle birlikte - F13'teki toplam 10 adet cinayetten yalnızca üçünü perdede kanlı biçimde izliyoruz - F13'ün hem bu alanda (Amerikan *slasher* filmlerinde kan-revan) bir ilk, hem de el emeği, göz nuru özel efektlerinin bu zanaatin gelmiş geçmiş en büyük ustası Tom Savini'in imzasını taşıması sayesinde nitel olarak en iyi örneklerden (2) olduğunu vurgulamak gerekli.

F13'ün ses getirmesindeki esas pay kan-revana ait olsa da bu yazının esas amacı yalnızca Tom Savini'ye methiye düzmek değil, F13'le ilgili bu temel saptamanın altını çizdikten sonra filmin üstünde nispeten daha az durulan diğer özelliklerine dikkat çekmek.

F13 ve *Halloween*

F13'ün *Halloween*'in gişe başarısının

ardından çekilen bir film olduğu gerçeği zaman zaman onun *Halloween*'in kötü bir taklidi olduğu önermesiyle tamamlanıyor. Gerçekten de *F13*'ü izlemeye başladığınızda bu hisse iki açıdan da kapılmamak olanaksız: hem *Halloween*'in taklidi olduğu, hem de bayağı kötü yapılmış bir taklidi olduğu hissine. *F13* de *Halloween* gibi yıllar öncesinden bir prologla başlıyor, üstelik yine sevişmeye girişen genç bir çiftin katledilmesini içeren bir prologla. Belki daha da çarpıcısı, *Halloween*'deki gibi kameranın (ve dolaşısıyla izleyicinin) bakış açısının katilinkiyile aynı odaktan olması.

Ama benzerlikler bu prolog sahnesiyle bitiyor. Yalnızca kan-revan açısından da değil. *Halloween*'de katilin kimliği en baştan beri belliyken, *F13*'te bu, finale kadar belli olmuyor. Yani bir başka deyişle *F13*, ikincil düzeyde bir 'katil kim?' sorusunun yarattığı merak ve tedirginlik üzerinden de çalışmaya yelteniyor. *Halloween*'deki 'katil Michael Myers ne zaman ve nereden saldıracak?' sorusunun yerini *F13*'te 'katil kim ve nerede, ne zaman saldıracak?' sorusu alıyor. Bu açıdan *F13* serisinin *Halloween*'le benzeşmesi ancak devam filmlerinde söz konusu. *F13*'ün *Halloween*'le benzeşmediği bir diğer nokta ise, kimin kurtulacağına, kimin 'esas kız' olduğuna ilişkin olarak baştan pek fazla veri olmaması. *F13*'te bakire, kız kurusu, iyi aile kızı modelinde bir karakter yok, en sonunda katili haklayıp kurtulan kız da, onu film boyunca sevişirken hiç görmesek de film boyunca diğerleriyle birlikte esrar çekip, "strip-monopol" oyununda soyunuyor. *Halloween*'de katilin ve esas kızın kim oldukları baştan belli ve filmdeki olaylar bu iki karakterin finalde yaşayacakları kapışmaya giden yolda konunun ilerlemesi için bahanelerden ibaret. Aslında tezat gibi görünebilir ama Carpenter gibi bir ustanın elinde bu durum bir dezavantaj değil, bir meziyet halini almış, *Halloween*'in öykünün ikinci plana düştüğü saf, katıksız bir sinema ürünü olmasını sağlamış, tıpkı İtalyan korku sinemasının en iyi örneklerinde olduğu gibi.

Halloween ve *F13* arasındaki farklılıklar bağlamında atlanmaması gereken bir başka nokta da her iki filmin örtülü ideolojik yönelimlerine ilişkin. *Halloween*'in muhafazakar değer yargılarından beslenen bir film olduğu genel kabul görür ve Carpenter da bunu pek

inkâr etmez. 'Cinsel açıdan gemi azıya almış gençlerin katilin kurbanı olması ve faziletli kızın katille başa çıkabilmesi' zıtlığının *F13*'te pek fazla söz konusu olmamasının yanısıra, *F13*'te yerleşik değerlerin ve düzenin koruyucularının pek de iyi bir gözle yansıtılmamaları da dikkate değer. Gençlerin kampını kolaçan eden polis memuru tam klasik 'bela polis' tiplmesine uygun: kaba, önyargılı, tepeden bakan, hır çıkarmaya eğilimli, alaycı ve de kara güneş gözlüklü. Filmin başlarında müstakbel 1 numaralı kurbanı kamyonuna alan şoför, gençlerin "çok bilmişliğinden" yakındığında sevimli



Friday the 13th

kurban adayımız "tam bir Amerikalıdır!" diye karşılık veriyor. *F13* filmini yapanların kendilerini bu 'tam bir Amerikalı' zihniyetinin safında konumlandırmadıkları açık. *Halloween*'de ise emektar oyuncu Donald Pleasance'ın büyük bir başarıyla canlandırdığı psikiyatrist Dr. Loomis karakteri, toplumun Michael Myers gibi suçlulara/sapıklara tutumunda hoşgörüye yer olmaması gerektiği, çünkü böylesi suçluların/sapıkların doğaları gereği doğuştan suçlu/sapık oldukları ve hiçbir zaman iflâh olamayacakları gibi koyu muhafazakar tutumun temsilcisi olarak görünüyor ve *Halloween* filmini yapanların onun haklılığına inandıkları hatta bizim de inanmamızı istedikleri seziliyor.

İtalyan bağlantısı

F13'ü *Halloween*'le bu kadar karşılaştırmak yeter. *F13*'ü incelerken anılması gereken bir başka bir film ise Mario Bava'nın 1971 tarihli *Ecologia del delitto*'su (*Kanlı Körfez*; *Bay of Blood*). *F13*'ü yapanların bazı açılardan bu eski İtalyan filminden

F13'te yerleşik değerlerin ve düzenin koruyucularının pek de iyi bir gözle yansıtılmamaları dikkate değer.



Ecologia del delitto

**Ecologia del
dellitto'nun F13
serisi üzerindeki
etkisi yalnızca ilk
filmle sınırlı değil.
F13'ün ilk devam
filmindeki grotesk
bir cinayet sahnesi
Bava'nın filminden
birebir kopya
çekilmiş.**

doğrudan esinlenmiş olduklarına kuşku yok. Zaten zamanında Bava'nın filminin ABD'deki dağıtımını, F13'ün yapımcıları arasında yeralan Georgetown Productions'ın sahiplerinin gerçekleştirmiş olması tesadüf değil (3). F13 ile bu İtalyan filmi arasındaki benzerlik, iki filmin konularının ana temasından ziyade mekân bağlamında. Bava'nın filminde F13'teki gibi mazideki travmatik bir deneyimden dolayı aklı dengesi bozulmuş sapık bir katil yok, gözünü para hırsı bürümüş bir dizi aç gözlü, saygın şahsiyetin maddî çıkar uğruna birbirlerini haklamaları anlatılıyor. Ama her iki film de yerleşim merkezlerinden uzak, doğanın içindeki bir göl kıyısındaki âtıl, ama yeniden faaliyete geçirilmesi planlanan bir kamp tesisinde geçiyor ve her iki filmde de bu tesise eğlenmek için gelen bir grup genç canlarından oluyorlar. Üstelik *Ecologia del delitto*'nun F13 serisi üzerindeki etkisi yalnızca ilk filmle sınırlı değil. F13'ün ilk devam filmindeki grotesk bir cinayet sahnesi Bava'nın filminden aynen, birebir kopya çekilmiş.

“Bravo!” dedirtecek bir final”

F13'ü başka filmlerle karşılaştırmayı artık bir yana bırakalım. Tom Savini imzalı kan-revan efektlerinden başka, hatta daha da fazla, filmin hakkının verilmesi gereken bir meziyeti daha var. En başta F13 olmak üzere 1980'lerin başlarındaki kan-revan içindeki *slasher* filmlerinin topundan tiksinenlerin bile kabul etmek

zorunda kaldıkları gibi, F13'ün en büyük artısı dört-dörtlük final sekansı. Örneğin ünlü (bizce kötü-ünlü) ve de pek bir 'saygın' Leonard Maltin'in Film Rehberi'nde F13'e dört üzerinden 1.5 yıldız verilirken, yiğidi öldür ama hakkını yeme mantığıyla “itiraf etmek gerekir ki bravo dedirtecek bir finali var” ibaresine yer verilmiş.

Gerçekten de 91 dakikalık filmin yaklaşık olarak üçte ikilik ilk bölümü, insanı şöyle bir yerinden doğrultan kanlı iki cinayet sahnesi hariç bir hayli tek düze ve yavan. Açıkçası eğer çokça *slasher* izlemişseniz F13'ü videoda, veya VCD'de, DVD'de izlerken buraları 'ileri sar' düğmesine basarak geçebilirsiniz. Özellikle 41'inci dakikada Kevin Bacon'ın (evet; F13, Bacon'ın ilk filmlerinden!) canından olduğu sahneden sonra yaklaşık olarak 68'inci dakikaya kadar film bir hayli sarkıyor, tâ ki bir tanesi hariç, tüm gençler katilin gazabına uğrayıncaya kadar [F13'ü izlememiş ama izleyebilecek olanlar, sürpriz finali önceden öğrenmemek için yazının buradan sonrasını okumayı tercih edebilirler].

Arkadaşlarının cesetlerini birer birer keşfeden, artık sıranın kendisine geldiğinden kuşkusuz kalmayan Alice adlı genç kız, panik içinde kendisini kabinine kapatır ve kapıyı sağlamlaştırmaya çalışırken camdan içeri kanlar içinde bir ceset daha fırlatılır. Derken dışardan bir motor sesi duyulur ve karanlıklar içinden bir cipin geldiği görülür. Alice, kasabaya git-

miş olan kamp sorumlusunun (ki onun bir cipi vardır) geri döndüğünü sanarak dışarı çıkar. Oysa cipten kısa saçlı, orta yaşlı bir kadın iner (Bu arada önemle belirtmek gerekir ki bu kadını ailelere ve kadınlara hitap eden eski Amerikan tv dizilerinin tanınmış isimlerinden Betsy Palmer oynuyor). Alice ve onu teskin etmeye çalışan kadın, kabine geri dönerler. Kadın, camdan içeri fırlatılmış cesedi görünce "aman Tanrım, ne kadar da gençler!" diye iç çeker. Daha sonra kampın yeniden faaliyete geçirilmesinin hata olduğunu söyleyerek, 1957'de kamp danışmanlarının ihmali yüzünden Jason adlı küçük bir çocuğun gölde boğulmuş olduğunu anlatır (Filmin açılış sahnesinde 1958'de kampta yaşanan cinayetleri izlemiştik, bu boğulma olayından ise yalnızca bir kez filmin başlarında kampın lanetli olduğunu söyleyen bir kamyon şoförünün "1958'de öldürülen çocuklar, 1957'de boğulan bir çocuk" sözüyle laf arasında ve vurgulanmaksızın haberdâr ediliştik). Bu acı anıları anlatırken kadının bakışlarında yavaş yavaş bir tekinsizlik sezilmeye başlanır ve Alice biraz tedirgin olur. Alice'in tedirginliğini farkeden kadın, "evet, Jason benim oğlumdu, burayı yeniden açmanıza izin veremezdim" diyerek baklayı ağzından çıkarır ve bir bıçak çeker... Kişilik bölünmesinden muzdarip kişiler gibi kâh kendi ses tonuyla, kâh çocuksu bir ses tonuyla kendi kendine konuşmaya başlayarak Alice'e saldırır. Kamp mahallindeki uzunca bir boğuşmanın ardından Alice, eline geçirdiği bir palayla kadının kafasını uçurur (Tom Savini sağolsun, bu ağır çekim kelle kesme sahnesinde, tıpkı kafası kopartılan bir tavuk gibi, kadının boynundan kan fışkırırken başsız vücudunun kısa bir an ellerini sıkmak gibi temel reflekslerini sürdürdüğünü görürüz).

Bir sonraki sahnede artık sabah olmuştur ve göl kıyısına doğru polis arabaları yaklaşırken Alice gölün ortasında bir kanonun içinde uyumaktadır. Derken aniden kanonun arkasında suyun içinden tam olarak seçenemediğimiz ama grotesk görünümlü olduğu anlaşılan bir insan figürü fırlayarak Alice'i suyun içine çeker, kanoyu devirir... (4) En son sahnede ise Alice'i hastanede kendine geldiğinde izleriz. Yanıbaşındaki polise "çocuğun ne olduğunu?" sorar. Polis, "hangi çocuk?" diye karşılık verir. Yanıt: "Jason, göldeki çocuk." Polisin çocuk falan bulma-

dıklarını söylemesi üzerine "o zaman hâlâ orada, yaşıyor" diye mırıldanır ve film dingin göl görüntüleriyle biter (5).

Bir canavar anne figürünün varlığı açısından *F13*'ün, *Psycho* sularında gezinen, ama daha da ilginç katilin bu anne olması açısından *Psycho*'daki bu temel motifin tersine çevrilmiş versiyonunu ihtiva ettiği söylenebilir. Bilindiği gibi, *Psycho*'da, cinayetleri bu annenin işlediğinden kuşulanız uzunca bir süre, ama sonunda annenin aslında yıllar önce ölmüş olduğunu ve kişilik bölünmesi geçiren evlâdının zaman zaman annesinin kişiliğine bürünerek cinayetleri işlediğini öğreniriz. *F13*'de ise kişilik bölünmesine uğrayan evlat değil anne, ve de evlâdının kişiliğine bürünerek cinayetleri işliyor! *Psycho*'dakiyle aynı durum ama roller tersine dönmüş... (6)

NOTLAR:

(1) Avustralyalı bir Internet Film Veritabanı (IMDb) kullanıcısının 'izleyici yorumları' bölümüne yazdıkları: "1980'lerin bütün çocukları için kötü-ünlü olan *Friday the 13th*. Bu filmi gördüğümde yalnızca 13 yaşındaydım. Daha önce insanların öldürülmesini grafik biçimde gösteren hiçbir film görmemiştim. Beni şoke etti. Burada silah vesi ve yere düşme yoktu. Bu filmde insanlar boğazlarından bıçaklanıyordu ve sonra KAN akıyordu. Korkunçtu." (Öte yandan filmi videodan izlediklerinde, *slasher* filmlerine doymuş olan genç kuşak izleyicilerin ise film hakkında, takdir edenler ve abartılacak bir şey bulamayanlar şeklinde birbirine zıt iki kutba bölünmüş olduklarını tespit etmek gerek; bu tarz filmlerden zaten hazzetmeyenlerin ise filmden nefret ettiklerini söylemeye gerek yok, ki bunlar bu filmi niye izlemişler anlamak mümkün değil.)

(2) İlk olarak zombi başyapıtı *Dawn of the Dead*'deki (1978) çalışmasıyla adını duyuran Savini, daha sonra *Rosemary's Killer* (1981) adlı bir *slasher* filminde daha çalışacaktı.

(3) Wes Craven'ın yönetmen olarak imza attığı ilk film olan *Last House on the Left*'in (1972) de finansmanının aynı ekip tarafından yapılmış olduğunu da kaydedelim (Bu arada *F13*'ün yönetmeni Sean Cunningham, Wes Craven'ın filminin yapımcısıydı).

Tom Savini sağolsun, bu ağır çekim kelle kesme sahnesinde, tıpkı kafası kopartılan bir tavuk gibi, kadının boynundan kan fışkırırken başsız vücudunun kısa bir an ellerini sıkmak gibi temel reflekslerini sürdürdüğünü görürüz.



Aslında Friday the 13th Part II

"Derken o unutulmaz final olup bitti. Kalbimin göğsümün içinde atışını duyabiliyordum. Derken son bir korkutucu sahneyle daha geldiler."

(4) 2 numaralı dipnotta alıntı yaptığımız IMDb kullanıcısı, kanlı sahnelerin etkisini anlattıktan sonra izlenimlerini aktarmaya şöyle devam ediyor: "Derken o unutulmaz final olup bitti. Kalbimin göğsümün içinde atışını duyabiliyordum. Derken son bir korkutucu sahneyle daha geldiler (bu beni hala etkiler). Herşey bittiğinde orada korkmuş, gerilmiş ve tamamen euphoria içinde kalakalmıştım." Film hakkındaki yorumlarını yazan IMDb kullanıcılarından, filmi yıllar önce sinemada izlemiş olanların istisnasız hepsi izlenimlerini aktarırken günlerce kâbuslar gördükleri, o finali hâlâ unutamayıp hiçbir zaman da unutamayacakları tarzında şeyler aktarmışlar.

(5) Jason, tabii ki ölmemişti: Hemen ertesi yıl *Friday the 13th Part II*'de geri döndü. Bu devam filmi, ilk filmde sağ kurtulan Alice'in evinde öldürülmesiyle başlar ve sonra aynı kamp yerinde yine bir grup gencin katledilmesi minvalinde gelişir (Bu arada ilginç bir not: Türkiye'de zama-

nında dağıtımçıları nedense *F13*'ü es geçmişlerdi ve sinemalarda ilk olarak *13. Gün* adıyla oynayan film aslında *F13 Part II* idi; ancak daha sonra *F13* videoda aynen *13. Cuma* adıyla piyasaya çıkacaktı). İkinci devam filmi de benzer minvâlde, ama 3-boyutlu çekilen bir filmidir. Sonraki devam filmlerinde bir ara anlaşılan Jason'ın galiba gerçekten ölmesi ve serinin, ruhu Jason tarafından ele geçirilen bir genç etrafından döndürülmeye çalışılması ancak daha da sonraları Jason'ın dirilmesi, vs. söz konusu. En yeni *F13* filmi olan *Jason X* geçen yıl çekildi: bilimkurgumsu olduğu anlaşılan bu filmin konusu uzak gelecekte geçiyormuş.

(6) Ve tabii en sonunda evlâdın da aslında ölmemiş olduğunu öğreniyoruz. Bu hususta ilk bakışta akla gelen ve gerçekten de mantıklı olan yargı, bunun, yani küçük Jason'ın aslında ölmemiş olduğunun en sonda ortaya çıkmasının filmi yapanlar nezdindeki gerekçesinin ikili olduğu şeklinde: hem bir yandan en sonda hiç beklemedikleri bir anda, gerçekten de hiç beklemedikleri bir sürprizle ikinci bir şok (katilin kimliği zaten bir sürpriz ve grotesk ölümü zaten bir şoktu) yaratarak filmin etkisini perçinlemek, hem de böylece devam filmlerine açık kapı bırakmak. Bunlar kuşkusuz doğru ama aslında filmi dikkatlice izlediğinizde bu noktada bazı spekülasyonlar yapmaya elverişli bazı veriler de var. Belki de cinayetlerin en azından hepsinin Jason'ın annesi tarafından işlenmiş olduğu o kadar da kesin değil, bazılarını bizzat Jason'ın işlemiş olması da muhtemel. Evet, prologdaki 1958 cinayetlerini anneden başkası işlemiş olamaz çünkü Jason o zaman daha çok küçük bir çocuktuk. Ayrıca 'günümüzdeki' cinayetlerin de en azından ilkini (kampa gitmekte olan genç kızın yolda öldürülmesi), annenin işlemiş olduğunu var sayabiliriz. Çünkü bu cinayeti işleyen katil de finalde annenin kullandığını gördüğümüz gibi bir cip kullanıyordu. Ama kamptaki cinayetleri bizzat Jason'ın işlemiş olduğuna dair hiçbir veri yok. Hatta finale doğru Alice kabinindeyken camdan içeri ceset fırlatıldıktan sonra dışardan cipin geldiğini görüyor olmamız, Jason'ın, annesi gelmeden önce zaten kampta kol geziyor olması ve kamptaki cinayetleri de onun işlemiş olması olasılığına işaret ediyor. Yani muhtemelen ana-oğulun işbirliği veya annenin oğlunu kollayıp gözetmesi söz konusu olabilir.

korku sinemasında film müziği

50'li yıllar...

Sadi Konuralp

'Korku Sineması Film Müziği: 40'lı Yıllar' yazısının (*Geceyarısı Sineması*, no. 6, sf. 6-11) sonunda da belirtildiği şekilde; atom bombasının patlaması ve ardından iki süper devlet arasındaki ilişkilerin gerginleşmesi, seyirciyi artık kurt adam, vampir, mumya, hortlak gibi kavramlardan korkmaz hale getirmişti. Önce Hiroşima görüntüleri ve ardından sık sık tekrarlanan nükleer denemeler, insanların bu yeni icada karşı bir tedirginlik duymasına neden olmuştu. Tabii filmciler, ürünlerinde bu tedirginliği kullanma fırsatını hiç kaçırmadılar. Atom bombası senaristler için ilk önceleri asırlar boyunca donmuş ya da kuytu yerlere saklanmış canavarları ortaya çıkartan ve sonuçta onları batı medeniyetiyle karşı karşıya getiren bir gereçti (*Beast from 20 000 Fathoms* ve *It Came from Beneath the Sea* gibi). Ama çok geçmeden senaristler nükleer denemelerin meydana getirdiği büyük şok dalgaları ve sarsıntılar yerine bir başka yan etkiyi göz önünde bulundurmaya başladılar ve seyircide daha yeni bir korkunun doğmasına neden oldular: Radyasyon. Bilim adamlarının o dönemler üzerinde harıl harıl çalışmakta olduğu bu konu, filmciler için her 'saçmalığı' mantıklı (!) kılacak bir işlev görmekteydi. Bilim adamlarınca kansere, ölüme yol açan radyasyon, senaristlere göre ise canlıları büyütmede (*Them!*, *Tarantula*, *The Deadly Mantis*, *Amazing Colossal Man*, *Attack of the 50 ft. Woman*), kimi zaman da ters yönde çalışıp küçültmede (*Incredible Shrinking Man*), bazen de onları bambaşka bir yaratık haline getirmekteydi (*The Hideous Sun Demon*). Kısacası radyasyon sinemada her derde devâ bir ilaçtı. Dolayısıyla sinemada tam anlamıyla bir "radyasyon patlaması" gerçekleşerek, sinema perdelerini devasa boyutta örümcekler, karıncalar, çekirgeler vs. dol-



The Creature from the Black Lagoon

durmaya başladı. Hiç kuşkusuz, radyasyonlu-canavarlı filmler içerisinde en uçuk olanı (ve bu anlamda en doruğa ulaşanı) *From Hell It Came*'dir (Cehennemden O Geldi; 1957). Yönetmenliği Dan Miller'e ait bu film, bir Pasifik adasında geçmektedir. Pasifik Okyanusu'nda gerçekleştirilen nükleer denemeler, buralarda da etkisini göstermiş, radyasyon nedeniyle ağacın biri yürümeye başlamıştır (!). Filmin müziklerinden sorumlu Darrell Calker, daha çok Woody Woodpecker (Ağaçkakan Woody) çizgi filmlerine yaptığı müziklerle tanınan ve 50'lerin sonuna doğru serüven filmlerine doğru kayan bir besteci olarak tanınmaktadır.

50'li yıllar, bu açıdan tam manasıyla iki türün iç içe geçtiği yıllardır. Bundan dolayı korku sineması ile ilgili kaynaklarda bu dönemi anlatan kısımlar ister istemez bilim-kurgu filmlerini de içermektedir. Filmlerde bilim-kurgu yönünün ağır basması, korku sinemasının bu yıllarda bir duraklamaya girdiği izlenimini vermektedir. Hatta bu 50'li yılların korku sineması için, 60'lı yıllara geçiş dönemi olarak bile düşünülebilir.

Bilim adamlarınca kansere, ölüme yol açan radyasyon, senaristlere göre ise canlıları büyütmede, kimi zaman da ters yönde çalışıp küçültmede, bazen de onları bambaşka bir yaratık haline getirmekteydi.



The Creature from the Black Lagoon

Oysa bu geçiş dönemi tanımlamasına karşın, korku sineması bu yıllarda sadece bilim-kurgu katkılı ürünler vermemiştir. Sayıca az da olsa, salt korku unsuru içeren korku filmleri de mevcuttur. Ayrıca 3-boyutlu denemeler de bu dönem içerisinde. Üstelik Boris Karloff, Bela Lugosi gibi korku filmleri müdavimleri arasına ilginç ses tonu ve fiziğiyle Vincent Price'ın katılması da 50'li yıllarda olmuştur. Hatta *I Was A Teenage Werewolf* gibi filmlerle gencecik seyircilere yönelme de bu yıllarda başlamıştır.

Bilim-kurgu / korku karışımı filmleri başka bir yazıya saklamak üzere şimdi canavarlı filmlerdeki müzikler üzerinde yoğunlaşalım:

Canavarlı filmlerde müzik kullanımı, 30'lu yıllarda *King Kong*'a uygulanan dört-notalık-tema formülünün aynısıdır. 40'lı yılların müzik departmanlarının müzik hazırlama yöntemi de 50'li yıllar içerisinde korunmuştur. Yine film başına 2-3, kimi zaman da 3-4 besteci düşmektedir. Ayrıca bu grup üyeleri, daha önceleri başka filmlere yazmış oldukları müzikleri yeni filmlerde de tekrar tekrar kullanmaktadırlar; örneğin canavarlı filmler furyasını başlatan ilk film olan *The Beast from 20 000 Fathoms*'da (1953; 20,000 Fersahtan Gelen Mahluk) besteci David Buttolph, özgün müziklerin yanı sıra, 1950 yapımı *Chain Lightning* ve *Three Secrets* adlı iki filme yazdığı müziklerden de yararlanmıştır. Tabii stüdyoların kadrolu bestecileri olmalarından ötürü, gerektiğinde başkalarına ait film müziği bestelerini de kullanabiliyorlardı. Dev bir ahtapotun New-York'a geldiği *It Came from Beneath the Sea*'nin (1955; Denizin Altından Geldi) 42 dakikalık müzik skorunun 11 dakikası Mischa Bakaleinikoff tarafından özgün müzik olarak bestelenmiş, geri kalan kısım ise bestecinin *Women's Prison*, *Wyoming Renegades*

filmlerinin müzikleri dışında, Daniele Amfitheatrof'un *Talk of Town*, Werner Heymann'ın *Mating of Millie*, Heinz Roemheld'in *The Fuller Brush Man* skorlarını içermektedir.

Sonradan iki devam filmi yapılmış bulunan *The Creature from the Black Lagoon* (1954, Kara Lagun Yaratığı), bu sistem dolayısıyla kalabalık bir besteci kadrosuna sahiptir: Hans Salter, Herman Stein, Milton Rosen, Robert Emmet Dolan, Henry Mancini. Aynı şekilde filmin müzik skoruna *Mr. Peabody and the Mermaid*, *City Beneath the Sea*, *East of Sumatra*, *Ride Clear of Diablo* filmleri de katkıda bulunmuştur. Bakır üflemelilerle çalınan yaratığın teması, Franz Waxman'ın Frankenstein temasıyla birlikte en bilinen temalardandır. Bir Amazon keşif grubu, evrimleşme süreci içerisinde çoktan tükenmesi gereken bir canlı ile karşılaşır. Bu yaratık hem karada hem de suda yaşayabilmektedir. En akılda kalıcı sahnelerden biri, solungaçlı yaratığın filmin güzel aktristi Julie Adams'ı ilk gördüğü sahnedir. Julie Adams olanlardan habersiz bir şekilde rahatça nehirde yüzmekte; bu sırada yaratık da onu suyun altından seyretmektedir. Yaratık bir an cesaretlenip kızın ayaklarını bile okşar. Doğrusu bu filmten sonra, denizde yüzerken ayağınızın yosunlara temas etmesi anında aklınıza bu sahnenin gelmemesi imkânsızdır. Burada kullanılan müzik gerilim havası taşımakla birlikte, "güzele olan hayranlık" duygusunun oluşturulabilmesi için daha çok romantik tarzdadır ve bu şekilde bu film sahnesi adeta bir bale sahnesine bürünmüştür.

Besteciler, bu eski materyal kayıtlarını alıp doğrudan kullanmıyorlardı. Gerektiğinde iki parça arasında uygun geçişleri sağlamak üzere "köprü müzikler" de bestelemekteydiler. Ne var ki, bu kalabalık kadrolara rağmen genelde film jeneriklerinde tek bir bestecinin adı yer alırdı. Hatta kimi zaman besteci adına da rastlanamayabilirdi. Müzik departmanları döneminde bir ara müzik için sadece genel müzik direktörlerinin adını yazmak adet olmuştu. Universal filmlerinin jeneriklerinde sık sık Joe Gershenson ismine rastlanmasının nedeni de budur. Oysa Gershenson aslında filmlere nadiren beste yapmış ve asla canavarlı filmler için özel bir bestesi olmamıştır. Bu filmlere müzik açısından tek katkısı, müzik kayıtları esnasında orkestrayı idare etmesidir. Zaten film müziklerinin

Bu filmten sonra, denizde yüzerken ayağınızın yosunlara temas etmesi anında aklınıza bu sahnenin gelmemesi imkânsızdır.

kayıtlarında orkestrayı idare etmek, müzik direktörlüğü görevlerinden biri sayılmaktadır.

Zamanla canavarlı filmlere yazılan özel müzikler de sonraki filmler için stok müzik görevini görmüştür. *Earth vs. the Flying Saucers*, *20 Million Miles to Earth*, *The Giant Claw*, *Zombies of Mora Tau*, *Have Rockets, Will Travel* filmlerinde *It Came from Beneath the Sea*'deki müziklere rastlamak bundan ötürü şaşırtıcı değildir. Aynı zamanda bu stok müziklerle *Stranger in My Arms*, *Posse from Hell* gibi acıklı ya da Western türü filmlerde de karşılaşmak mümkündür. Ne de olsa, duygusal ve gerilimli sahneler filmin türü ne olursa olsun, aynı tarz müzikle yapılabilmektedir.

Evet, 50'li yıllara ait korku filmlerindeki müziklerde, 30'lu ve 40'lu yıllara ait uygulamalar bu şekilde devam etmiştir ancak bundan hemen bu müziklerin eski yılların müziklerinin birer kopması olduğu sonucu çıkartılmamalıdır. Onları dinlediğimizde yine bir farklılık hissederez fakat bu farklılık müziğin notalarında değil, tınısındadır.

'Film Müziğinde Ondes-Martenot, Theremin ve Diğer Elektronik Zamazingolar' yazısında (*Geceyarısı Sineması*, no. 10, sf. 38-45) da belirtildiği şekilde, bilim-kurgu filmlerinde "bu dünyaya ait olmayan"ı anlatmak amacıyla besteciler, elektronik olarak oluşturulan seslerden yararlanmışlardır. İki türün çakışması, dolayısıyla elektronik çalgıların canavarlı filmlerde de bulunmasına neden olmuştur. Bu amaçla elektronik müzik çalgılarından en başta tabii ki theremine yer verilmiştir. Bu aleti çalmak özel virtüözlük gerektirdiğinden, genelde önce orkestranın müzik kaydı yapılıyor ve theremin'in sesi de sonradan bu kayıt üzerine ekleniyordu. İki türün karıştığı filmler dışında, standart korku türüne girebilecek *Mad Magician*'da (Çılgın Büyücü, 1954) da thereminden bol şekilde yararlanılmıştır. Üç boyutlu olarak çekilen filmde Vincent Price oynamaktadır.

Theremin dışında bu yıllarda sıkça rastlanılan bir diğer müzik aleti de elektro-kemandır. Günümüzde pek kullanılmayan bu çalgı, teknik olarak elektrogitar prensibine dayanmaktadır: Tellerin altına yerleştirilmiş özel manyetik kafalar, tellerin titreşimiyle elektrik akımı oluştururlar ve bu da amplifikatörle güçlendirilerek hoparlöre verilir. Derin ve uğultulu yapıdaki ses tonu, *It! The Terror*

from Beyond Space (O! Uzayın Ötesinden Dehşet, 1958) gibi uzayda geçen filmlere oldukça uygundu. Besteci Irving Gertz, *The Alligator People* (Aligatör İnsanlar, 1959) filminde bu sestten yararlanarak elektro-kemanı korku filmlerine taşımıştır. Gertz filmde elektro-kemanı ayrıca melodik bir şekilde de kullanmaya çalışmıştır. Filmde kayıp kocasını arayan Beverly Garland, sonunda onu ailesinin çiftliğinde bulur. Tabii filmin adından onu ne şekilde bulduğu tahmin edilebilir.



40'lı yıllarda Hans Salter ismi ile korku filmleri nasıl özdeşleşmişse, Herman Stein da 50'li yılların bilim kurgu ve korku filmleriyle özdeşleşmiştir. 1915'de Pennsylvannia'da doğan Stein, kendi kendine orkestrasyon tekniğini öğrenmiş ve daha sonraları Mario Castelnuovo-Tedesco'dan müzik eğitimi almıştır. Radyolara ve caz orkestralarına uzun bir süre aranjörlük yaptıktan sonra, 1951'de Universal'in kadrosuna girerek film müziği kariyerine başlamıştır. Besteci, hemen her türden 200'e yakın filmin müziklerine katkıda bulunmuştur. Bu dönem içerisinde önemli korku filmlerinin müziklerine imza atmış diğer bir besteci de David Buttolph'dur. 1902 doğumlu besteci, Avrupa'da opera ile uzun bir süre uğraştıktan sonra memleketine dönmüş, 1934'de 20th Century Fox için aranjör olarak Hollywood'a ayak basmıştır. Buttolph, 1960'a dek sayısız filmde görev almıştır. Canavarlı filmlerin yanı sıra, üç-boyutlu olarak çekilen *House of Wax* (Mumyalar Evi, 1953) ve *Phantom of the*

Theremin dışında bu yıllarda sıkça rastlanılan bir diğer müzik aleti de elektro-kemandır.



House of Wax

**Latince "Mahşer
Günü" anlamına
gelen "Dies Irae",
13. yy. başlarında
dini amaçla
söylenen bir
şarkıdır.**

Rue Morgue (Morg Sokağı Hayaleti, 1954) filmlerinin müzikleri de Buttolph'a aittir. 1933 yapımı *Mystery of the Wax Museum*'un (Mumyalar Müzesi Gizemi) ikinci çevrimi olan *House of Wax*'da Prof. Henry Jarrod (Vincent Price) öldürdüğü kurbanları balmumuyla kaplayarak, müzesinin koleksiyonunu genişletmeye çalışmaktadır. Diğer film de adından anlaşıldığı şekilde Poe'nun "Morg Sokağı Cinayeti" öyküsünün bir başka yeniden çevrimidir.

50'li yıllara ait standart korku unsurlu filmlere gelince: 50'li yıllarda akılda kalıcı melodiler yazılmamış, ilginç yöntemler uygulanmamış olabilir fakat bütün bunlara karşın, bu dönem, korku sineması film müziklerinde önemli bir adımın atılmasına tanık olmuştur.

Bu önemli adımın atılmasını sağlayan film ise, aynı zamanda bir sinema klasiği olarak da kabul edilen Ingmar Bergman'ın *Det Sjunde Inseget* (Yedinci Mühür, 1957) filmidir. Orta çağda veba salgını esnasında geçen film, Haçlı seferinden yurduna geri dönen bir silahşörün evine doğru yolculuğunu ve bu esnada ölümle olan mücadelesini anlatırken, aynı zamanda ortamın atmosferini de vermeye çalışır. Ölüm, filmde görünen bir varlıktır ve hatta şövalye ile satranç bile oynamaktadır. Fantastik unsurlar içermekle birlikte, aslında Yedinci Mühür'ü korku

filmi saymak hatalı olacaktır. Film müziği açısından bu filmin belirtilmesinin sebebi, besteci Erik Nordgren'in, ortamın atmosferinin oluşumuna katkıda bulunmak üzere "Dies Irae"yi kullanmasıdır. Latince "Mahşer Günü" anlamına gelen "Dies Irae", 13. yy. başlarında dini amaçla söylenen bir şarkıdır. Sözlerinin Celanolu Thomas'a ait olduğu sanılan bu şarkı, genelde koro halinde ve müzik eşliği olmaksızın Requiem'lerde söylenmekteydi. Zaten filmde de "Dies Irae" bu şekliyle kullanılmıştır. Yüzyıllar sonra Mozart, Verdi gibi besteciler, Requiem eserlerinde "Dies Irae"'nin sözlerini kullanarak kendi bestelerini yapmışlarsa da, şarkının özgün melodisi, birçok besteci tarafından ölümü temsil etmek amacıyla da kullanılmıştır. Berlioz'un "Symphonie Fantastique" (1830); Liszt'in "Totendanz" (1849) eserleri bu tür müzikler arasında en bilinenleridir. Müzik dünyasında ölümü ve ölümleri simgeleyen "Dies Irae"'den sinemada ise ilk başlarda hiç yararlanılmamıştır. "Dies Irae", *Yedinci Mühür*'den önce Carl Dreyer'in bir tiyatro oyunundan uyarladığı ve bir kadının cadı olarak itham edilip yargılanmasını anlatan *Vredens Dag* (Mahşer Günü, 1943)'da da kullanılmıştır. Bunun dışında her Noel zamanı batı televizyonlarında gösterilmesi artık bir gelenek halini almış bulunan Frank Capra'nın *It's A Wonderful Life* (1946) filminde de besteci Dimitri Tiomkin, filmin son kısımlarında yine bu melodiden yararlanır. Yaşantısından memnun olmayan filmin kahramanı George Bailey (James Stewart), hiç doğmamış olmayı dilediğinde, melek Clarence onu başka bir dünyaya götürür ve gezdirir. Bu dünyada George Bailey hiç yaşamamıştır. Gezintiden Bailey, aslında hayatında birçok kişiye yardımı dokunduğunu ve ömrünün asla boşa gitmemiş olduğunu fark ederek, tekrar eski yaşamına dönmek ister. "Dies Irae" işte bu pişmanlık sahnesinde yer almaktadır. Tiomkin, Bailey'yi alternatif evrende dolaşan bir tür hayalet olarak görmektedir.

"Dies Irae"'nin film müziğine 40'li yıllarda girmesine karşın, korku filmlerinde kullanılması ise ancak 50'li yıllarda mümkün olabilmıştır. *Yedinci Mühür*'ün ününün uluslararası boyuta ulaşması, bir ihtimal "Dies Irae"'nin yeniden keşfedilmesine neden oldu; çünkü ertesi sene yani 1958'de "Dies Irae", iki film skoru içinde de kullanılmaktadır: *Return of Dracula* (Dracula'nın Dönüşü; müzik:

Gerald Fried) ve *The Screaming Skull* (Çığlık Atan Kurukafa; müzik: Ernest Gold). Alex Nicol'un yönettiği *Screaming Skull*, beş kişilik oyuncu kadrosuyla oldukça düşük bütçeyle çevrilmiş bir film. Eric Wilson (William Hudson), eşinin ölümünden sonra ikinci kez evlenir ve yeni evli çift, bahçeli bir eve yerleşirler. Fakat eski eşinin kafatası ortaya çıkıp devamlı çığlıklar atmaktadır. Besteci Ernest Gold, *Dies Irae*'yi filmin başında ve koro da ekleyerek kullanmıştır. Cadılarla ilgili *Burn, Witch, Burn* (Yan, Cadı, Yan; 1962, müzik: William Alwyn) ile *Dracula Has Risen from the Grave* (Dracula Mezarından Kalktı, 1968, müzik: James Bernard) filmleri de aynı şekilde "*Dies Irae*"nin kullanıldığı 60'lı yıllara ait iki örnektir.

İşin ilginç tarafı, film müziğinde "*Dies Irae*" artık başka şeyleri simgelemektedir. *Vredens Dag*, *Seventh Seal* ve Ken Russell'in *Devils* (Şeytanlar, 1971; müzik: Peter Maxwell Davis) gibi dönem filmlerinde melodi ölüm ve ölümleri değil, ortaçağ, engizisyon gibi kavramları temsil etmektedir. Korku filmlerinde ise *Dracula Has Risen From the Grave*'de olduğu gibi kiliseyi simgelemişse de, zamanla kötü güçleri ve hatta şeytanı simgeler olmuştur.

Yine ilginç bir nokta; *The Mephisto Waltz* (Mefisto Valsi, 1971; müzik: Jerry Goldsmith), *The Car* (Araba, 1977; müzik: Leonard Rosenman), *The Shining* (Parıltı, 1980; müzik: Wendy Carlos) gibi bu tür korku filmlerinin jeneriklerinin "*Dies Irae*" ile başlamasıdır. Çoğunlukla melodi elektronik sesler vasıtasıyla yorumlanmaktadır.

Film müziğinde "*Dies Irae*" melodisinin kullanımı hâlâ devam etmektedir (1982 tarihli *Poltergeist* ve 1993 tarihli *Nightmare of Christmas* gibi) ve dolayısıyla korku sinemasının beynelmil bir korku motifi haline gelmiştir. Tıpkı düğün marşının evliliği, cenaze marşının ölümü, Carmina Burana girişinin ortaçağ ve barbarlık kavramlarını çağrıştırması gibi. Fakat adına yaraşır şekilde kullanıldığı en uygun film hiç kuşkusuz Peter Hyams'ın *End of the Days*'i (1999) olmalıdır. 21. yüzyıla girmeye bir gün kala, Arnold Schwarzeneger'in dünyayı şeytandan ve mahşerden kurtarma mücadelesini anlatan bu filmde besteci John Debney, melodiyi filmin başında çocuk sesinden yararlanarak, ilâhi gibi kullanmış, bu şekilde sinemadaki yaygın anlamın seyir-cide oluşmasına çalışmıştır.



Return of Dracula

Tabii sinema demek, sadece Hollywood demek değildir. Ne var ki, 50'li yılların ortalarına dek, korku sineması alanında Amerikan sineması hep en başta olmuştur. 1955'den sonra ise düzen değişmeye başlamıştır. Avrupa ülkeleri içinde bu alanda en girişken ülke, bir zamanlar *Frankenstein* ve *Dracula*'nın sinema salonlarında oynatılmasını istemeyen İngiltere idi. İşin bir başka ilginç yanı, İngiltere'de korku furiasını başlatan film şirketinin, bu iki filmin yeniden-çevrimlerini yaparak işe başlamasıdır. Hammer adlı bu şirket, sadece İngiltere'de korku filmleri patlamasına yol açmamış, ayrıca tüm dünyada korku türünün yeniden canlanmasına neden olmuştur. Hammer bu alandaki ilk çıkışını 1957'de, yani 1960 yılına birkaç yıl kala yapmıştır. Dolayısıyla Hammer macerasını ve Hammer'in etkisiyle diğer Avrupa ülkelerindeki gelişmeleri 60'lı yıllar içerisinde ele almak daha doğru olacaktır.

İşin ilginç tarafı, film müziğinde "*Dies Irae*" artık başka şeyleri simgelemektedir.

bir porno efsanesinin acıklı hikayesi **john c. holmes**

Cenk Kırıl



**Bir efsane, hatta
bir kült isim. Cinsel
yönden abartılı
erkek üstünlüğünü
simgeleyen bir
seks sembolü.**

Quentin Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri* filminin açılış sahnesinde Tarantino kahvaltı ettiği arkadaşlarına Madonna'nın 'Like A Virgin' şarkısının ardındaki gerçek anlamı açıklamaya çalışıyordu. Şöyle der: "...aslında işin saf bakirelikle filan hiç alakası yok. Kadın sapına kadar orospu, her anı sevişmekle geçiyor (bir yandan eliyle cinsel ilişki manasına gelen işaret yaparken, İngilizce'de argoda penis manasına gelen 'dick, dick, dick' lafını söyler). Derken bir gün John Holmes türü bir adamla tanışır. Adamın ki öyle acıtıyor ki kadının canını, sanki bir bakirenin ilk defa yapması gibi. Do-

layısıyla, şarkıda da 'bir bakire gibi' diyor. Olay budur..." Cinselliğini 70'li ve 80'li yıllarda video ile keşfeden herkesin mutlaka hatırlamakta zorlanmayacağı ilk isimdir John C. Holmes. Internet Movie Database (IMDB) kaynaklarına göre 200'e yakın filmde görünen, kimilerinde başrol oyuncusu olan Holmes, porno aleminde tartışmasız bir konuma sahiptir. Her alanda efsane gibi anılan isimler vardır. Onların isimleri yaptıklarıyla adeta özdeşleşmiştir. Uzak doğu sporlarında Bruce Lee, western filmlerinde John Wayne, rock and roll müziğinde Elvis Presley neyse porno filmlerinde John C. Holmes da oydu: Bir efsane, hatta bir kült isim. Cinsel yönden abartılı erkek üstünlüğünü simgeleyen bir seks sembolü.

1960'lı yılların sonlarında başlayan hardcore porno filmleri salgını, 80'lerde videonun da yaygınlaşmasıyla çığ gibi tüm dünyaya yayıldı. İnsanlar yıllar boyu tabu gibi görülen karşı cinsle münasebetleri bu derece açık seçik sergileyen filmler karşısında önce şaşırır, sonra da adeta saldıracasına üstüne atlar. Aslında insanları çıplak, seks yaparken gösteren filmler ve fotoğraflar hep vardı. El altından gizlice paylaşıldı. Sonraları *Playboy* ve *Hustler* dergileri çıkar. Yaşı tutan herkesin köşedeki gazeteciden rahatlıkla satın alabileceği hâle gelir olay. 60'lı yılların çiçek çocuklarıyla başlayan 'seks devrimi' artık 'porno salgını' haline dönüşür. Derken 60'lı yılların sonunda, Kıta Avrupası'nda pornonun 'legale' çıkmasının hemen ardından veya belki de aşağı yukarı eş zamanlı olarak, bazı Amerikalı uyanık film yapımcıları bu açığı doldurmak amacıyla California eyaletinin Los Angeles merkezli gizli stüdyolarında, korkuyla da olsa, ucuz yapımlar üretmeye başlar. Bir veya iki günde çekilen filmler, bir hafta içinde

hızlı kurgularla piyasaya sürülebilir hale getirilir ve el altından satılmaya başlanır. Aslında o yıllarda A.B.D.'de büyük suçtur bu filmleri üretmek. Yakalanırsa hapis dahil bir yığın ceza bekliyordu yapımcıları ve oyuncularını. Yasak olanın dayanılmaz cazibesi mi, yoksa bu işten kazanılması hayal edilen paranın cazibesi mi, orası tam bilinemez, insanları bu işe çekmeye başlar. 80'li yıllara girilirken video teknolojisinin de yaygınlaşmasıyla, yapımlar daha da ucuz ve hızlı üretilir. Hatta o yıllarda ülkemizde bile her köşede pıtrak gibi türeyen video mağazalarının çekmecelerinde özel müşteriler için bekletilen porno filmleri bulmak mümkündü. Hangimiz o yıllarda seyretmedik ki bu türden filmleri? O filmlerde bir kişi diğerlerinden öne çıkıyordu. Sanılanın aksine, bir kadın değil, bir erkekti bu kişi. İnce uzun kumral fiziğinin en çarpıcı yanı Amerikan ölçülerıyla 14 inç (metrik ölçümle neredeyse 35 santime denk düşen) uzunluktaki ve bilek kalınlığındaki penisıyla seyredenlerin ağzını şaşkınlıkla açık bıraktırıyordu. Bu alışılmamış boyutlardaki erkeklik uzvuna sahip adam John C. Holmes ismindeki Amerikalı porno oyuncusuydu. Yaptığı birbiri ardına filmlerle ismi tüm dünyaya efsanevi porno yıldızı olarak yayılmıştı. Film yaşamı boyunca (abartılı olduğu savunulan) 14,000 kadınla birlikte olduğu iddia edilen Holmes, yıllar içinde porno aleminin 'kült' ismi haline geldi.

Porno kralı 8 Ağustos 1944'de A.B.D.'nin Ohio eyaletinin Pickaway County bölgesinde, Ashville kasabasında John Curtis Estes ismiyle dört kardeşin en küçüğü olarak dünyaya geldi. Demiryolu işçisi olan öz babası Carl Estes'i hiç tanımadı. Baptist olan annesi birkaç sene içinde, ünlü yıldızın efsaneleşen soyismine sahip Harold Holmes ile evlenir. Alkolik üvey baba ile oldukça sıkıntılı geçen ev hayatının küçük John üzerinde yıllar içinde çok yıkıcı bir etkisi olur. Alkolizmin zaman zaman evin içinde çocuklarının üstüne kusmasına kadar varması dayanılmaz hâle gelince, annesi boşanmak zorunda kalır, ve Harold isimli yeni kocasıyla Ohio eyaletinin Pataskala ismindeki küçük kasabasına taşınırlar. Dindar annesinin zoruyla kilise derslerine katılan John, manikdepresif ikinci üvey babasıyla da zor anlar yaşar. Bir gün yine böylesi agresif bir anda, kendisini merdivenden düşmesine yol açacak şekilde döven babasından ve bu yaşantıdan

kurtulmak için askere gitmeye karar verir. Aslında yaşı tutmamasına rağmen annesinin izniyle kayıt olur ve 3 yaşlığına Almanya'daki Amerikan askeri üssüne gider. Dönüşte eve çok kısa süre uğrar, ama kalmaz. Kararını vermiştir. O yıllardaki Amerikalıların umut ışığı olarak görülen California eyaletinin yolunu tutar. Los Angeles'da bir çok önemsiz işte çalışır. Bu önemsiz işlerin birisi olarak ambulans şöförlüğü yaparken hemşire Sharon Gebenini ile tanışır. Aralarındaki sıcak ilişki kısa zamanda evliliğe dönüşür. Holmes gerçekten karısını çok sevmektedir, ama bir türlü kendisini uzun süre verebileceği ve sevebileceği iş bulamaz. Bir ara soğuk hava deposunda forklift şöförlüğü yaparken çok sert sıcaklık değişiminden dolayı tutulduğu akciğer yetmezliği onu bu işten de alıkoyar. Derken birgün kaderini değiştiren an gelir. Arasına poker oynamak için gittiği partilerden birisinin tuvaletinde işerken yan pisuarda manzaraya tanık olan birisi ona porno işine girmesini önerir. Aklına yatar bu öneri. O zamanlar porno işi Amerika'da çok risklidir ve el altından yürütülür. Bu işlerin en yoğun yapıldığı Sunset Bulvarındaki 'Crossroads of the World' mahallesine takılmaya başlar. Ufak çaptaki fotoğraf çekimleriyle ve önemsiz kalitedeki 8mm'lik 'parça film' çekimleriyle işe bulaşır, ama çıkış yapamaz. Derken 1969 yılında bir gün bir dergideki ilan üzerine William Amerson isimli yapımcının fotoğraf çekimleri için kendini göstermeye gider. Amerson karışındaki afro modeli kıvrık saçlı, sıksa, sarışın adamı bir şeye benzetemez, ama ayıp olmasın diye bir iki tane polaroid fotoğrafını çekmek zorunda kalır. William kamerayı hazırlarken John soyunur, ve arkasını döndüğünde William Amerson donakalmıştır. Ağzından şaşkınlıkla şu sözler çıkar: "sen yıldız olacaksın". Amerson daha sonraki yıllar içinde John'un hem yakın arkadaşı, hem de menajeri olur; hatta Holmes'u çocuklarının vaftiz babası bile yapar. John, henüz o muhteşem çıkışını yapamamıştır, ama artık doğru işe girdiğini hisseder. Bir gün eşi eve geldiğinde John'un elinde mezura ile penisini ölçtüğünü görür. Şaşırır, ama John'un porno işine girme isteğini duyunca daha da afallar. 'Bir gün geçer herhalde' diyerek şaşkınlığını bastırmak ister. John ise karardır. Kendine uyan işi bulmuştur. Bir gün UCLA üniversitesi film okulundan mezun, Hawaii'li Bob

William kamerayı hazırlarken John soyunur, ve arkasını döndüğünde William Amerson donakalmıştır. Ağzından şaşkınlıkla şu sözler çıkar: "sen yıldız olacaksın".



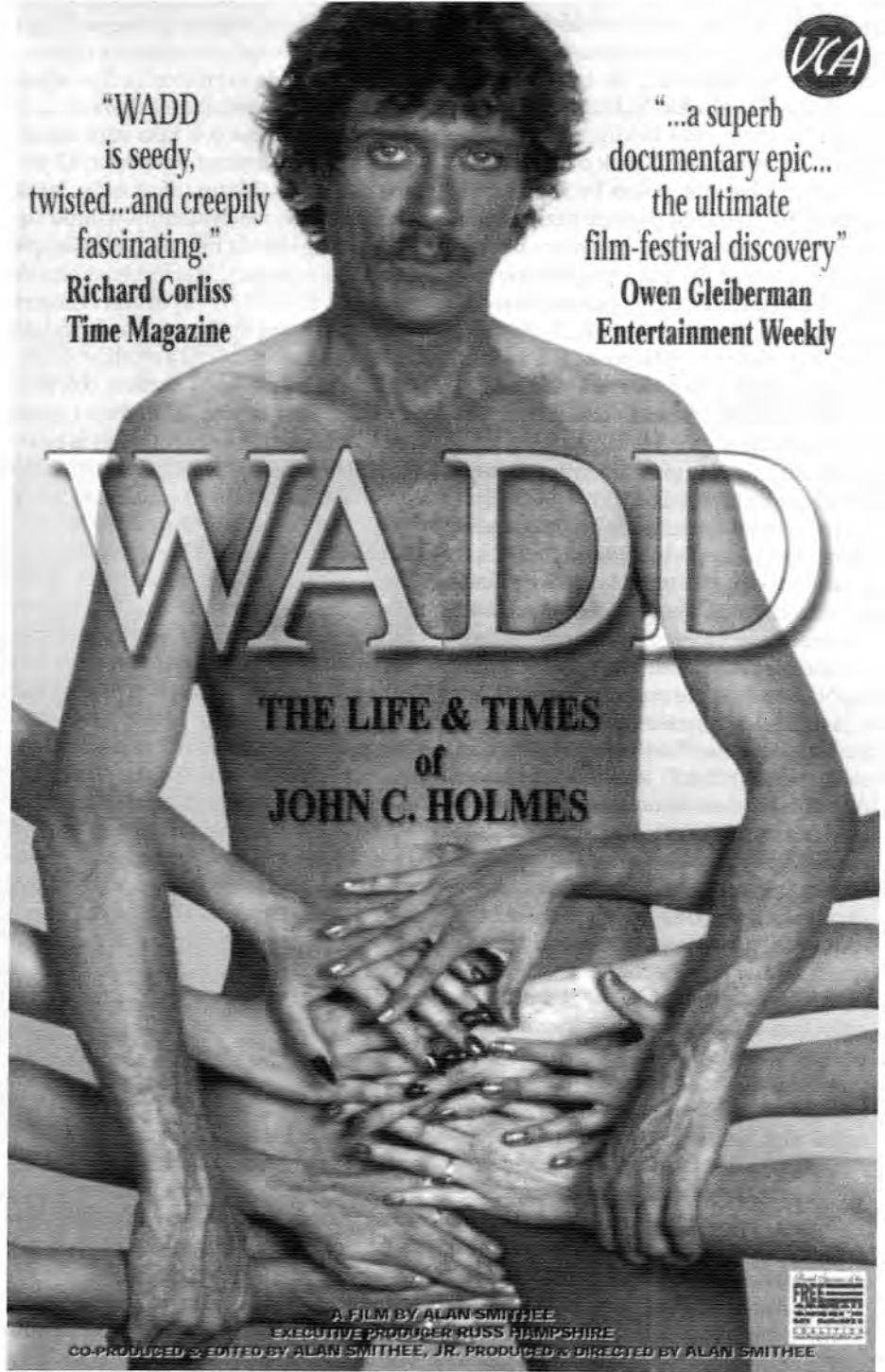
"WADD
is seedy,
twisted...and creepily
fascinating."
Richard Corliss
Time Magazine

"...a superb
documentary epic...
the ultimate
film-festival discovery"
Owen Gleiberman
Entertainment Weekly

WADD

THE LIFE & TIMES
of
JOHN C. HOLMES

Chinn inatçı adamı
nasıl defedeceğini
düşünürken "o
zaman bana sahip
olduğun yeteneği
göster" der.
Holmes hemen
orada soyunur ve
'muhteşem
yeteneğini'
sergiler.



Chinn'in yer altı film setine gider. Set işçisi olarak çalışmak istediğini söyler. "İhtiyacımız yok, ekibimiz tamam" der Chinn. "O zaman oyuncu olarak çalışayım" der Holmes. Chinn inatçı adamı nasıl defedeceğini düşünürken "o zaman bana sahip olduğun yeteneği göster" der. Holmes hemen orada soyunur ve 'muhteşem yeteneğini' sergiler. Chinn için bu

yetenek gayet yeterlidir. Hemen bir zarfın arkasına yazdığı senaryo ile filmi çeker. Chinn o günlerde yaygın olan sıradan porno filmi çekim şekline bir şeyler katmak ister. Baştan sona durmadan sadece cinsel münasebetlerin gösterildiği filmleri, kendince değişik şekle sokar. Bir tür macera filmi havasında, basit de olsa bir konu etrafında gelişen, ama içinde

bolca 'hard core' seks sahneleri olan 'pornolar' yapar. Filmin kahramanı Johnny Wadd adında bir özel dedektif olur, ve onun her yerinde buram buram 'hard core' seks kokan macerasını filme alır. O günlerde bir iki gün içinde çekilen filmler bir hafta içinde en yaygın gösterimin yapıldığı New York'a satılır. Bu film de öyle olur. 60 dakikalık 'Johnny Wadd' filmi bir günde, 750 dolara çekilir ve New York'a gönderilir. İlk başlarda öyle aman aman para yoktur bu işte, ama sonraları, Playboy dergisine göre, 4,000 dolara mal edilen filmler New York'a 60,000 dolar gibi paralara satılmaktadır. 'Johnny Wadd' filmi gönderdikten iki hafta sonra New York'tan istek gelir: "bi-ze bu adamın daha fazla filmi gönderin". Chinn işe koyulur. O günlerde oyuncuların günlüğüne 50 dolar ödenirken Holmes'a 75 dolar öder, 'Johnny Wadd' serilerini çekmeye başlar. Holmes'un önlemeyen yükselişi başlamıştır. Bu yükseliş içinde Bob Vosse'nin meşhur 'Swedish Erotica' serilerinde oynamaya başlar. Yaptığı işten müthiş zevk almaktadır. Sonunda kendisini tam olarak verebileceği bir iş bulur. Özellikle 'Johnny Wadd' serilerinde kendince bir rol tiplemesi yaratıp, kendini kaptırır. Öyle aman aman oyunculuk istemez bu filmler. Ucuz ve çabuk üretilen filmlerdir. Kuru diyaloglar vardır, ama John seyredenler tarafından sevilen rahat bir oyunculuk stili yaratır. Betty Page sektörün ilk tanınan kadın ismidir, ama muhteşem penisıyla beraber John Holmes sektörün ilk ve en tanınan 'profesyoneli' olur. O artık bir yaşayan porno efsanesidir. Filmlerinde dev organıyla her türlü seks fantazisini yapmakta, inanılmaz seyirliklere imza atmaktadır. Kadın oyuncular için ise kariyerlerinin dönüm noktasıdır onunla aynı filmde ' oynamak'. Kimisi sırf meraktan, kimisi de kariyer uğruna onun 'muhteşem' organıyla tanışır. Zamanın önde gelen porno oyuncularından ve John Holmes ile aynı filmlerde oynayan Annette Heaven ilginç bir demec verir: "John'un ereksiyon halinde bilinçli olduğunu zannetmiyorum, çünkü o büyüklükteki bir organı kaldırmak için o kadar çok kan gerekir ki, bir kere kalktımı adamın beynine gidecek kan kalmaz...". Önceleri günde 1,000 dolar gibi olan kazancı, 1978 yılında günlük 3,000 dolara kadar yükselir. Artık o hayranlarının gözünde bir efsanedir.

Peki John C. Holmes gerçek hayatta

nasıl birisiydi? Bu soru Paley'in filminde sorulduğunda "son derece sevimli", "esprituelli", "beraber çalışılması çok kolay" gibi yanıtlar veren olduğu gibi, tamamen zıt yorumlar yapan da vardır. Karşımızda çift kişilikli birisi mi vardır? Çok daha kötüsü. Herşey uyuşturucunun Holmes'un hayatına girişiyle değişir. Çocukluk yıllarının acı anılarından olsa gerek alkol bile almayan Holmes, ağabeyinin sayesinde 1972'de marijuana ile tanışır. Sonraları bu alışkanlık, 1975 veya 76 gibi, zamanın popüler uyuşturucusu olan kokaine dönüşür. Holmes artık iflâh olmaz bir müptela olmuştur. Neredeyse 15 dakikada bir kokain çekme ihtiyacındadır. Bu derece aşırı yükleme sonrasında rolüne 'hakkıyla' konsantre olması için her biri 10 miligramlık yatıştırıcılardan 50 tane kadar alması gerekir. Bu bağımlılık onu ereksiyon sorunuyla karşı karşıya getirir. Artık onunla film yapmak yapımcılar için ızdırap haline dönüşür. Uzun süren olaylı çekimler sırasında Holmes'un ortadan kayboluşları meşhur hale gelir. Bir keresinde, çekim sırasında kendisini arayan ekip tüm gün onu bulamaz. Derken, gün sonuna doğru ekipten biri tesadüfen açtığı bir dolabın içinde onu tamamen kendinden geçmiş şekilde kıvrılıp yatarken bulurlar.

Bu sırada eşiyse fiziksel manada beraberliği bitmiştir. Aynı evde yaşarlar, hatta aynı yatakta bile yatarlar, ama hiçbir fiziksel beraberlik olmadan. Sharon Holmes durumu kabullenememiş, ama Holmes'dan da ayrılamamıştır. Holmes'un enteresan yönlerinden birisi, 'iş aleminden' hiçkimseye açmadığı özel yaşantısıdır. Hiçbir sosyal hayatı olmadığı dikkati çeker. Film yaşantısı dışında hiç sosyal aktiviteye katılmadığı ve hiç dostu olmadığı bilinir. En yakın çalıştığı kişiler, yapımcılar bile Sharon Holmes'u hiç görmezler, John'un ev telefonunu bile bilmezler. Bir mesaj merkezine bırakılan mesajlarla ona ulaşılır. O yıllarda bu işlerin yasaklı olmasından dolayı çekim ekibi polise yakalanmamak için sabahları değişik mekanlarda, sanki hiçbir şey yokmuş gibi toplanır. Yapımcılar dışında hiçkimse o gün nereye gidileceğini bile bilmez. Sonra yapımcılar ekibi değişik noktalardan toplayarak çekim mekânlarına gider. Herşey polise yer ve iz bırakmamak için itina ile yapılır, ama yine de polis bazen bu kişileri bulur. Polisin bu başarısının altında mutlaka bir etkili bir istihbarat kaynağı yatar. Los Angeles

"John'un ereksiyon halinde bilinçli olduğunu zannetmiyorum, çünkü o büyüklükteki bir organı kaldırmak için o kadar çok kan gerekir ki, bir kere kalktımı adamın beynine gidecek kan kalmaz..."

**Beklediği kadar
kokaini bulamayan
ve biricik
sevgilisini satmak
durumunda kalan
Holmes, sinirinden
Dawn'u dışını
kırana kadar fena
halde döver.**

Polis Teşkilatından Tom Blakes'e göre, Holmes en meşhur olduğu yıllarda bile polise köstebeklik yapmaktan çekinmez. Pornoculuğun çok ciddi ölçüde suç olduğu dönemde Holmes polise değeri biçilemeyecek kadar önemli bilgiler ulaştırır: kim, nerede, kiminle film çekiyor, vs., vs. Kendisini meşhur yapan kişileri polise ihbar etmek onu hiç rahatsız etmez. Karısına göre, Holmes bu kişileri asla bir dost olarak görmemiş ve hep onları aşağılamıştır. Holmes'un uyuşturucu bağımlılığı filmlerle desteklenemeyecek hale gelince işler rayından çıkmaya başlar. Önceleri karısının kredi kartıyla aldığı eşyaları ikinci el mal alan yerlere satarak nakit para yapar, ve tekrardan uyuşturucuya yatırır. Dışarıdan sergilediği espritüel ve tatlı kişiliğin altında kronik bir yalancıdır aynı zamanda. Üstüne üstlük bunu film setlerinde rol arkadaşlarının eşyalarını yürütmeye kadar vardırır. Tanımayanlar için fiziksel sevimliliğinin ve erkeksi karizmasının altında muhteşem bir tezat yatmaktadır. Film setlerinden onu tanıyan birisi aynen şöyle der: "John sigara içen bir kadına gelir, ve tüm sevecen yaklaşımıyla 'sen artık sigara içmemelisin, sağlığını zararlı' diyerek paketi alır, sonra kadın gidince o paketi gider başka bir kadına ikram ederdi. Bunu hiç çekinmeden yapardı ve etrafındakiler de ona inanırdı." Çift kişilikli yönü kendi yalanlarına inanmasına kadar uzanır. Menajeri Amerson ile kendi popüleritesini pompalamak için çeşitli hurafeler uydurur ve basında ilgi gören bu balon haberlerle Holmes'un "tough fucker" imajını korumaya çalışır. Mesela, bunların bir tanesine göre, Holmes'un, her yıl bir kere 10.000 dolar ve her türlü masrafları karşılığında İngiltere'de zengin bir kadına 'hizmetlerini' sunmaya gittiği haberi yayılır. Bir gün Amerson ile balık avına gittiklerinde Holmes İngiltere'deki anılarından söz etmeye başlar. Amerson şaşırır: "John, yok öyle bir şey, unuttun mu onu biz uydurduk" der. Holmes durur, "evet doğru, unuttuğum" der. 1981 yılında eski sevgilisi Julia St.Innocent'un çektiği yarı belgesel "Exhausted" filminde, UCLA'de fizik terapi okurken komşusu olan bir kadının sayesinde bu işlere girdiğini söyler. Menajeri Amerson buna çok güler: "John'un UCLA ile en yakın olduğu an parktaki arabalardan hırsızlık yaparken olmuştur, o lise birinci sınıftan terktir" der. Diğer bir efsaneye göre, ki bunu John yine *Exhausted* fil-

minde kendi ağzından, porno yaşam-tısında 14,000 kadar kadınla beraber olduğunu söyler. Amerson buna da karşı çıkar, ve en fazla 1,000 kadar kadınla beraber olduğunu iddia eder.

1976 yılında annesinden boşanan, Vietnam gazisi, aynı zamanda Uzak Doğu ile uyuşturucu bağlantıları yapan babası ve kardeşleriyle beraber California'ya gelen Dawn Schiller, Holmes'un hayatındaki önemli bir kişi haline gelir. Aile, Holmes'un eşi Sharon ile beraber yaşadığı ve Holmes'un yöneticisi olduğu apartman kompleksine yerleşir. Dawn o zaman daha 15 yaşında olmasına rağmen Holmes'un hemen ilgisini çeker. Zaman içinde onu tavlalar ve sevgili olurlar. İşin ilginç, John'un porno kariyerine kendince şiddetli tepki veren Sharon Holmes, Dawn'u gayet rahat kabullenir. Bir metresten öteye, bizim tabirimizle, 'kuma' olur. O günler Holmes'un en sefil günlerinin daha başlangıcıdır. O zamanlar Los Angeles'ın tanınmış uyuşturucu patronlarından, Lübnan asıllı, aynı zamanda bir çok gece klübünün sahibi Eddie Nash ile tanışır. Nash için Holmes partilerin vazgeçilmez yıldızıdır. Bu sayede hem partiler zevkli hale geliyor, hem Holmes arada kokain otlanıyor, ama karşılığını da kuryelik yaparak ödüyordu. Para kazanmak için hırsızlıktan, uyuşturucu kuryeliğine kadar her türlü işe bulaşır. Bunları yaparken Dawn'u hep yanında götürür, ama hiç içeri almaz. Kimi zamanlar Dawn'u minibüs'ün içinde saatlerce, tuvaletini yapması için bir kola kutusuyla bırakır. Parasızlık Holmes'u Dawn'u pazarlamaya kadar getirir. Bir gün Dawn'u Nash'in evine 'yeğeni' olarak getirir. Durumu anlatan Nash, Dawn'un 'tadına baktıktan sonra' karşılığını kokain olarak öder ve Dawn'u gönderir. Beklediği kadar kokaini bulamayan ve biricik sevgilisini satmak durumunda kalan Holmes, sinirinden Dawn'u dışını kırana kadar fena halde döver. Bu durumdan yaşadığı hayal kırıklığı içinde bir gün Holmes'den kaçarak evine dönen Dawn, Holmes'un takibinden kurtulamaz: "...beni telefonla arayıp ne kadar üzgün olduğunu ve bir daha bunu yapmayacağını söyledi. Sesi ağlamaklıydı. Dayanamadım ve ona döndüm. Beni Los Angeles'ın Burbank havaalanında karşıladı. Bana sarılıp öptükten hemen sonra arkamı döndüğümde bagajların geldiği konveyörden başkasının bavulunu kaptığını gördüm. Orada bile bunu düşünüyordum"

Aslında Holmes aynıydı, hiçbir şey değişmemişti, ve değişmeyecekti.

Holmes, Eddie Nash için çalıştığı yıllarda kendisi gibi uyuşturucu bağımlısı 6 kişiden oluşan Los Angeles'in küçük çaplı bir çetesiyle ahabap olur ve onlarla beraber yaşamaya başlar. Paranın geleceğini bildiği her işe girmek onun için mübahtır. Wonderland Avenue caddesinde oturdukları yerin adını alan çete, irili ufaklı suçlara bulaşmış 6 sabıkalı ile kendi çaplarında uyuşturucu işi yürütmektedir. Holmes bu çete için uyuşturucu kuryeliği yapar, ama beceriksizliği yüzünden onların şamar oğlanı haline gelir. Rivayete göre, bir teslimat için aldığı kokaini kendisi içince çeteye borçlanır. Çetenin lideri Ronnie Launius'dan da oldukça korkmaktadır. Çete üyeleri Holmes'un Eddie Nash ile yakınlığını ve Nash'in varlığını bildiklerinden Holmes'a baskı yaparlar. Borcunu ödemek için bu baskılara boyun eğen Holmes, Eddie Nash'in evine yapılacak soygun planına dahil olur. Plana göre, Holmes Ronnie Launius'dan aldığı parayla uyuşturucu almak için gece Nash'in evine gider ve çıkarken kapıyı açık bırakarak Wonderland çetesinin içeri girip oldukça yüklü bir soygun yapmasını sağlar. Yüzbinlerce dolar değerinde uyuşturucu, mücevher ve nakit para çalınır. Soygundan beklediğinden az da olsa payını alan Holmes evden ayrılır, ama Nash'in intikamı çok acı olur. Ertesi gün Holmes'un kafasına silah dayayan Nash, onu Wonderland Avenue'deki eve getirir. İçeri girmek için gereken dış kapı kilidinin şifresini bilen Holmes, Nash'in adamlarını içeri alır. Polis kayıtlarına göre, Nash'in adamları Wonderland çetesinin orada bulunan 4 üyesini Holmes'un gözleri önünde demir sopalarla feci şekilde öldürüp, birisini de ağır şekilde yaralarlar. Olay o kadar fecidir ki, o güne kadar her türlü kriminal vakkayı gördüğünü zanneden polisler bile ortalıktaki kan gölünden etkilenirler. Üstü başı kan içinde kalan Holmes bu olaydan sonra Dawn ile beraber yakalanıp polis nezaretine alınırlar. Eddie Nash'in kendisini öldürmesinden korkan Holmes, polisleri oyalar ve ifade vermekten çekinir. Özel tanık sıfatıyla bir müddet Los Angeles'taki bir otelde korunan Holmes ve Dawn bir ara serbest bırakılırlar. Bunu fırsat bilen ikili Florida eyaletinin, Miami şehrinin kuzeyindeki ucuz motellerin olduğu yere kaçarlar. Uzun süren yolculuk

boyunca paraları biter ve Holmes yine Dawn'u otelin olduğu bölgede sokak fahişesi olarak pazarlamaktan kaçınmaz. Aralarındaki tartışma sonrasında işi daha da azıtır ve Dawn'u feci şekilde döver. Araya girenler Dawn'u kurtarır. Polis Holmes'u bulur ve bu defa tutuklar. Uzun süren dava boyunca savcı Amerikan hukuk tarihinde ilk defa video kayıtlarını delil olarak kullanarak Eddie Nash'i ve Holmes'u yargılamaya çalışır. Holmes 111 gün boyunca hapisteye kalır, defalarca saldırıya uğrar, bir keresinde ölüm tehlikesi atlatır, ama sonunda mahkeme onu serbest bırakır. Eddie Nash ve adamları 8 yıl hapse mahkum olurlar, ama Holmes ceza almadan durumdan yırtar.

Hapisten çıkınca ilk eşi Sharon Holmes'e dönmek ister, ama Sharon onu görmek bile istemez. Çaresizlik içinde 65 yaşındaki bir kadına jigolo hizmeti verir. Bu sayede hem uyuşturucu parası bulmakta ve yaşantısını idame ettirmektedir. Porno endüstrisi geçen zaman içinde oldukça değişmiş, ve video teknolojisinin de girmesiyle işler çok ucuz hale gelmiştir. Artık öyle eskisi gibi büyük paralar yoktur. Parlak günlerinde oynadığı sahne başına 1,000 dolar alan John, eskimiş imajıyla bir şeyler yapmayı dener, ama başaramaz. Artık film başına en fazla 300 doları bile zor kazanmaktadır. Birkaç tane ucuz yapımda rol alır. Bir gün bir arkadaşı Holmes'u o zamanlar 'anal seks' alanında tanınmış Laurie Rose (filmlerde tanındığı adıyla Misty Dawn) ile tanıştır. Holmes'a uzun zamandır hayran olan Rose, hemen onunla "yakınlaşır", ve beraber 1982 yılında *Marathon* filmini yaparlar. Daha sonra menajeri Amerson'un evine yerleşirler. AIDS'in ortaya çıkışı porno endüstrisini oldukça etkilemiştir. Buna çare olarak Amerson ve Holmes belirli aralıklarla HIV testi yapılmasını teşvik için kendileri öncü olurlar. İlk başlarda bir şey çıkmaz. Bu arada Holmes, parasızlığın çaresizliği içinde, 1983 yılında, daha sonradan AIDS'den ölen, Joey Yale isimindeki gay oyuncu ile bir gay pornosu çevirir (*The Private Pleasures of John C. Holmes*). Filmde sadece bir sahnede Yale ile sevişen Holmes, rivayete göre, HIV virüsünü buradan kapar. Bir başka rivayete göre de, Amerson ile Washington'a porno endüstrisi adına girdikleri mücadele için gittikleri sırada kendisine hükümet ajanları tarafından HIV enjekte edilmiştir. 1986 yılında yaptırdığı

Eddie Nash ve adamları 8 yıl hapse mahkum olurlar, ama Holmes ceza almadan durumdan yırtar.

**Ölümünden önce
hiçbir tören
istemediğini
söyleyen Holmes,
Rose'dan
vücudunun hiçbir
parçasının
alınmamasını
özellikle ister. 14
inç'lik penisinin bir
kavanozda tıbbi
hatıra olarak
korunmasını
istemez.**

testten HIV pozitif çıkar. Doktor kendine dikkat etmesi durumunda daha uzun yıllar yaşayabileceğini söyler. Ölümün so- luğunu hisseden Holmes, doktor karşı- sında bembeyaz kesilir, ancak doktorun söylediklerinin tam tersini uygulur. Günde 5 pakete varan sigara içer, daha fazla uyuşturucu alır, çeyrek şişe içtiği günlük viskisini neredeyse günde bir şi- şeye çıkarır. Adeta, "atın ölümü arpadan olsun" diyerek herşeyi tam gaz yaşamaya devam eder. Hatta, tam bu sıralarda al- dığı film teklifi üzerine İtalya'ya giderek, ünlü porno yıldızı, daha sonraları İtalyan paramentosuna giren, Cicciolina ile *The Rise of the Roman Empress* filmini yapar. Çekimlere giderken HIV virüsüne yaka- landığını bilmesine rağmen bunu kim- seye söylemez. Cicciolina çekimler sıra- sında Holmes'da bir gariplik sezer, ama gribal bir rahatsızlık zannederek filmi tamamlar. Artık Holmes için iniş başla- mıştır. Gitgide zayıflar. Soranlara bağırsak kanseri teşhisi olduğunu söyler. Laurie Rose ile 1987'de Las Vegas'ta du- manlı bir gecenin sonunda evlenirler. Uyuşturucunun etkisiyle menajerini ara- dığında merasimi bile hatırlamadığını, ama parmağındaki yüzükten "galiba ev- lendiğini" söyler. Yakınındakiler onun aslında Laurie'yi hiç sevmediğini, hatta defalarca dövdüğünü söylerler. O gün- lerde Bill Amerson ile yaşadığı anlaş- mazlık sonucu yolları ayrılır, ve bu arada sağlık sigortası hakkını yitirir. Son gün- lerinde yanında sadece Laurie Rose var- dır. Rose onu kimseyle görüştürmez, ve Holmes 13 Mart 1988'de Los Angeles'ta Sepulveda Veterans hastanesinde ölür. Ölümünden önce hiçbir tören istemediği söyleyen Holmes, Rose'dan vücudunun hiçbir parçasının alınmamasını özellikle ister. 14 inç'lik penisinin bir kavanozda tıbbi hatıra olarak korunmasını istemez. Holmes öldükten sonra cesedi yakılır, ve okyanusa serpilir. Bir efsane artık yoktur.

Geçtiğimiz yıllarda yurdumuzda da vizyona giren *Boogie Nights* filminin senaryo yazarı ve yönetmeni Paul Thomas Anderson, Cass Paley'in filminde açıkça filmin hikayesini ve başrol ka- rakteri Dirk Diggler'ı Holmes'un haya- tından esinlendiğini söyler. HIV virüsünü kaptığını bilmesine rağmen film yapmaya devam etmesi, özellikle meslektaşları tarafından çok eleştiri alır. Fakat ne ente- resandır ki, HIV virüsünü kaptıktan son- ra onunla film yapan kimsenin AIDS'den öldüğü belgelenemez.

Holmes, her yönüyle insanlık tari- hinin ilginç yönlerinden birisinin timsali haline gelmiştir. O sadece 35 santimlik olağan dışı penise sahip bir seks makinesi değildi. Enteresan rol yeteneği, tanrı ver- gisi sempatik ve espiritüel yönü ona ilginç bir görüntü karizması oluşturmuştu. Hat- ta, Holmes daha da ileri gidip, insanlığın cinselliğin bambaşka bir boyutuyla tanış- masında kendisinin enteresan bir rolü olduğunu iddia etti. Ona göre porno film- leri insanların cinsel yaşantısına bam- başka bir mana kazandırmıştı: 'o zamana kadar seksi kocasının üstüne binip in- mesinden başka bir şey zannetmeyen ka- dınlar bile o filmleri gördükten sonra sekse bambaşka açıdan bakmaya baş- lamış.' Hiç beklenmedik bir anda ve tah- min edilmesi güç bir yerden parlayan yıldızını, hayatın daha manalı yerlerine geçmek için kullanmak yerine kişilik defolarıyla yıllar içinde eritmeyi tercih etti. O filmlerde görülen 'muhteşem' a- dam karizması altında, belki de çocuk- luğundaki kötü anıların da etkisiyle, hiç kimseye güvenmeyen, herkesi kendi çıkarlarına göre kullanan, yalancı, sev- gilisini uyuşturucu karşılığında satacak kadar aşağılıklaşan, basit bir üç kağıtçı, sabıkalı birisi vardı. 1981 yılında ken- disiyile kamera önünde yapılan uzun söyleşide adeta kendi ikilemini vurgular: "... Benim insanlar açısından iki yönüm var: birisi olduğum gibi, normal yaşayan, aptal espriler yapan, her insan gibi olan hâlim. Diğer filmlerde gördüğünüz, her- kesin kendisine göre kafasında yaşattığı fantezi sembolü hâlim. Onun tam olarak ne olduğunu bilemem, çünkü herkes onu kendine göre şekillendiriyor, ama ben işte normal bir insanım..."

Kaynakça:

'The Ballad of Little John' (Cass Paley ile röportaj), *Filmmaker Magazine*, Güz 1999
'Born to be Wadd', Legs McNeil - Penthouse.com

The Exhausted - Julia St. Vincent - hardcore belgesel - 1981

'Livin' large with the Hung One by Garry Morris', *Bright Lights Film Journal*, Temmuz 2001, no. 33

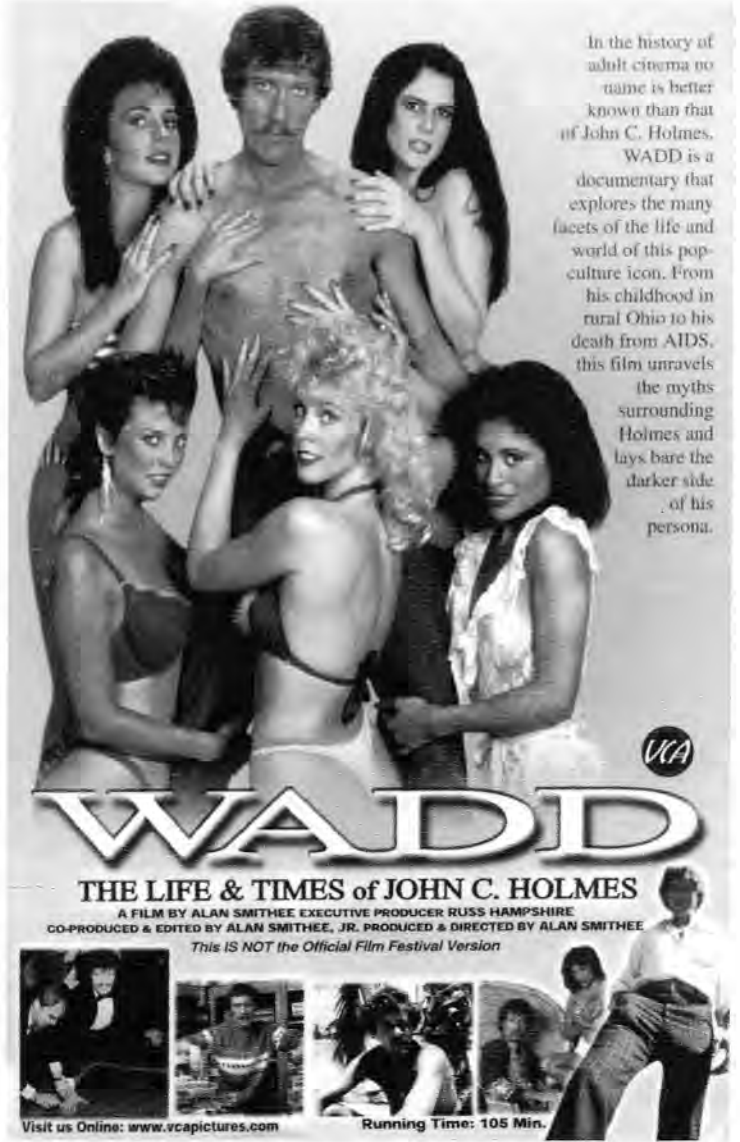
Luke Ford website:

http://www.lukeford.com/stars/male/john_holmes.html

WADD: *The Life & Times of John C. Holmes* (1998, belgesel film)

WADD: The Life & Times of John C. Holmes

VCA Pictures şirketinin 1998 yapımı filminde, yönetmen Cass Paley'in kayıtlara 120 dakika olarak geçen belgesel filmi *WADD: The Life & Times of John C. Holmes* 1999 yılının ortalarından itibaren A.B.D. ve Avrupa'daki çeşitli festivallerde gösterilmeye ve oldukça ilgi görmeye başladı. Okuduğum yazılarda zat-ı muhteremin çok ilginç hayat öyküsü dikkatimi çektiğinden olsa gerek, bu belgesel filmi bulmaya giriştim. Sonunda araştırmalarım sonuç verdi ve film geçtiğimiz günlerde elime geçti. İşin ilginç tarafı, bulduğum tüm kaynaklarda yönetmen olarak Cass Paley'in ismi geçmekle beraber ve kendisiyle yapılan mülakatları okumama rağmen, elime ulaşan VHS kasetin, oldukça iyi tasarlanmış ceketinde açık seçik Alan Smithee'nin adı hem yapımcı hem de yönetmen olarak geçiyordu. Bu karışıklığın nedeni sanırım filmin içeriğinden olsa gerek çünkü okuduğum tüm eleştirilerde Paley'in festivallere gönderdiği filmde cinsi münasebetlerin hemen hemen hiç olmadığı yazılıydı. Halbuki bende kaset sözü geçen tüm filmlerden pornografik alıntıları olan ve Holmes'un işini icra ederkenki halini gösteren sahneleri içeriyordu. Yani, Paley filmi festivallerde veya tv kanallarında gösterilmesi amacıyla yapmışken, porno film aleminin tanınmış şirketlerinden VCA Pictures bu filmi porno kataloglarına bir ilave olarak pozisyonlandırıldığını olsa gerek, kendi hedef kitlesinin beklentilerine uygun ilaveleri yapabilmek için filme basbayağı porno sınıfına girecek Holmes sahneleri eklemiş. Bu durumda Paley böylesi bir filmin kendisine ait olmadığını belgelenmesi için Amerikan Yönetmenler Meslek Odası kararıyla kendi ismini filminden sildirtmiş. Amerika'da bu tür durumlarda uygulanan tatbikat gereği, hakkında bu tür karar alınan filmlerin yönetmeni olarak 'Alan Smithee' ismi konulurmuş. Yani, filmin bu halinin yönetmene ait olmadığını resmen belgelenmesi için. Ayrıca, diğer bir ilginç konu ise filmin süresi konusunda yaşanmış. Her ne kadar Paley'in kendi düzenlediği hali bu pornografik görüntüler içermese de 120 dakika olarak kayıtlara geçmişken, bende kaset 105 dakika olarak belirtiliyor. Belki de VCA pictures sadece porno ilaveleriyle kalmamış, başka bazı sahneleri de kesmiş ve



In the history of adult cinema no name is better known than that of John C. Holmes. WADD is a documentary that explores the many facets of the life and world of this pop-culture icon. From his childhood in rural Ohio to his death from AIDS, this film unravels the myths surrounding Holmes and lays bare the darker side of his persona.

bu süreye ulaşmış.

Filmi özetlemek gerekirse, porno endüstrisinin doğuşunu özetleyerek başlayan yapım, John C. Holmes'un hayatı ile devam eder. Filmde Holmes'un kariyerinde katkısı olan hemen hemen herkes konuşur. Bunlar arasında menajeri ve yakın dostu William (Bill) Amerson, kendisini üne kavuşturan 'Johnny Wadd' filmlerinin yaratıcısı ve yönetmeni Bob Chinn, 'Swedish Erotica' serisinin yönetmeni Rob Voss, dönemin porno oyuncularını John Leslie, Ron Jeremy, Annette Heaven, Aunt Peg, yayıncı Al Goldstein, kendisinin yargılanması sırasındaki savcı ve Los Angeles Polis dedektifleri vardır. Hatta iki eşi, metresi, vaftiz çocukları bile yapımcılara demec verirlir.

O filmlerde görülen 'muhteşem' adam karizması altında, belki de yalancı, sevgilisini uyuşturucu karşılığında satacak kadar aşağılıklaşan, basit bir üç kağıtçı, sabıkalı birisi vardı.

