

GECEYARISI

SİNEMA

美



sayı: 14
2.500.000 TL



Akün Sinemasını (1975-2002) ve Akün çalışanlarını unutmayacağız.

İçindekiler

| | |
|---|----|
| Stalker Oyununun Kuralları | 2 |
| <i>Orhan Anafarta</i> | |
| Hammer Stüdyosu ve Filmleri | 10 |
| <i>Sadi Konuralp</i> | |
| Japon Animasyonunda Vampirler | 20 |
| <i>Kaya Özkaracalar</i> | |
| Tarık Akan'ın 12 Eylül Anıları | 27 |
| Dikkate Değer VCDler | 28 |
| <i>Karaca Savaş</i> | |
| Kült Film Müzikleri Yeniden Piyasada | 30 |
| <i>Cenk Kırıl</i> | |
| Deckard'ı Nasıl Bilirdiniz? | 32 |
| <i>Ege Görgün</i> | |
| Linda Lovelace'in Derin Gırtlığı | 34 |
| <i>Orhun Yakın</i> | |
| Türkiye Kökenli Yönetmenler | 42 |
| <i>Sultan Şahin Gencer</i> | |
| Uçan Daireler Ne Zaman İstanbul'a Gelmiş? | 47 |
| <i>Ali Sekmeç</i> | |

Eski Patika özel sayısı E. Patika Sahibi: Ayşen Atalan-Pentimento Y.Ltd.Şti. Yazışleri Müdürü: Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Yaz 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
Ege Görgün: egegorgun@e-kolay.net
Orhun Yakın: yakin5@hotmail.com

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com
Sultan Ş. Gencer: sultansahingencer@yahoo.co.uk

Teşekkür: Savaş Arslan

Ön ve arka kapak: *Vampire Princess Miyu*
Ön iç kapak: *Dracula AD 1972*

Duyuru: Fantastik kısa filmlerin tanıtımına gelecek sayıda devam edeceğiz.

psycho-sonrası 3
amerikan korku sineması



stalker oyununun kuralları

Orhan Anafarta



Stalker anlatısının tekrarcı/tanıdık yapısı izleyiciyi bir tür beklentiler oyunu aracılığıyla katılıma teşvik eder.

Psycho-sonrası Amerikan korku sineması üzerine çalışan kuramcılar arasında, *stalker* sinemasal bir 'oyun' olarak kabul edip türün en tipik örneklerini derinlemesine inceleyen tek bir kişiden bahsedebilirim: Vera Dika. Dika, *Games of Terror* (Dehşet Oyunları) adlı kitabında, *stalker* anlatısının izleyiciyi bir tür oyuna çekmek yönünde bilinçli olarak kurgulandığını iddia ediyor. *Stalker* filmlerinin en tipik unsurlarını sıralayacağım bu yazıda ben de Dika'nın bakış açısını temel aldım.

Stalker oyununun kurallarına geçmeden önce, sinema salonunda 'oyun oynamanın' ne anlama geldiğine bir bakmak gerek. Dika'nın bu konudaki ilk gözlemi *stalker* kitlesinin dahil olduğu yaş grubu ile ilgili: genellikle ergenlik çağındaki gençlerden oluşan bu izleyicilerin en önemli ortak özelliği sosyal dünyaya katılmalarını kolaylaştıracak aktivitelere ihtiyaç duymalarıdır. Bu yazı dizisinin önceki bölümlerinde de belirttiğim gibi, *stalker* anlatısının tekrarcı/tanıdık yapısı izleyiciyi bir tür beklentiler oyunu aracılığıyla katılıma teşvik eder. Bu teşviğin

sonucunda sinema salonunda patlak veren gürültülü katılım süreci, izleyicileri benzer zevk ve amaçları olan bireylerden oluşan bir kitle haline getirerek bütünlüştür. Böylece, ergenlik çağındaki gencin akranları/denkleri ile bağlantı kurma ihtiyacı karşılanır. (Dika, s. 128). Antropolog Andrew Miracle üniversite öğrencilerinin spor aktivitelerine izleyici/destekçi olarak gruplar halinde katılmaları olgusunu benzer bir çerçeveden ele alıyor. Miracle'a göre bu katılım aktiviteleri gençlerin bir gruba dahil olma hissiyatlarını güçlendirdikleri 'ayinler'dir (s. 101).

Film ve izleyici arasındaki etkileşim bağlamında ise *stalker*, katılıma alabildiğine açık olması sayesinde izleyiciye perdedeki olayları kontrol edebileceği yanılsamasını aşılır. Elbette ki böyle bir kontrol hissi izleyicinin *stalker* uzmanlığı/kültürü ile doğru orantılı olarak artacak ya da azalacaktır. İzleyiciye göre değişen bu hissiyat, katılımın yarattığı 'bir gruba ait olma' duygusunu bozma yönünde çalışır, zira bazı izleyiciler *stalker* oyununu diğerlerinden 'daha iyi' oynadıklarını düşünüp kendilerini sinema salonundaki gürültüden üstün görerek tatmin olurlar.

Kuramcı John Cawelti, benzer film kodlarının sürekli tekrar sonucu formüleleşip bir nevi oyun haline gelmesi durumunu western filmleri bağlamında ele alıyor. Cawelti'ye göre, westernlerde karakterler, çevre, ve hikâye yapısını belirleyen kodlar o kadar çok tekrar edilir ki, müdavi izleyici filmi adeta kazanacak takımın önceden belli olduğu bir spor karşılaşmasını izlemiş gibi izler. Western gösterimleri hakkında yazılmış olan makale ve kitaplarda *stalker* 'karnavalına' çok benzer bir manzaranın resmedildiğini görebiliriz: izleyiciler esas

oğlanın tarafını tutup ona yüksek sesle destek verirler, perdeye takdir veya tenkit nidâları savururlar, ve sürekli olarak da kendi aralarında çene çalarlar. Tekrarlanan film kodlarının izleyiciyi katılım ve oyuna teşvik ettiği önermesine aynen katılan Vera Dika, *stalker* oyununu ortaya çıkaran yegâne etkenin bu olmadığı kanaatinde. Dika'nın teorisine göre, izleyicinin *stalker* ile etkileşimi westernle olan etkileşiminden çok daha aktiftir, zira *stalker* sadece 'hikâye' kodları ile değil, aynı zamanda görsel/şekilsel elemanları aracılığıyla da seyirciyi dünyasının içine çeker (s. 22). Yani, *stalker*'in kitlesi ile ilişkisi westerninkine göre daha az 'hiyeneiktir'. Anlatısının çeşitli katmanlarında işlev gören elemanlar aracılığıyla (örneğin, katilin bakış açısı çekimleri) *stalker*, izleyicisini açıkça kendi yapısı içine yerleştirir. Bu durumda, western oyununu bir tür futbol maçı izleme deneyimine benzetirsek, *stalker* daha çok bir bilgisayar oyununu andırır.

Denis Giles de *stalker*a benzer bir bakış açısından yaklaşarak şu soruları soruyor: "Esas soru 'neden?' değil 'nasıl?', daha doğrusu bir anlatı türü nasıl bir dönüşümden geçerek korkuyu zevke dönüştürüyor? Ve, bir izleyici olarak ben bu zevke ulaşabilmek için film ile nasıl bir dayanışma içine giriyorum? Filmin 'duygularıyla oynamasına' nasıl izin veriyorum? Ya da, film beni oyun alanı içine nasıl çekiyor?" (s. 40). Giles, *stalker* anlatısının 'bulaşıcı' doğasından bahsederken karakter ve olayların varolduğu kurgusal dünyadan, diğer bir deyişle filmin 'hikâyesinden' bahsetmekten kaçınıyor. Giles'in ilgilendiği alan daha çok anlatının yüzeyi - yani izleyiciye musallat olan anlatı araçlarının faaliyet içinde bulunduğu 'dış katman'. Jean François Lyotard'ın geliştirdiği bir terminolojiden yararlanan Giles, izleyicinin perdeye yansıyan film karesinin içine çekilmesi durumuna bir takım 'figürlerin' neden olduğunu iddia ediyor. Kitleye birşeyleri 'iletme' amacıyla kullanılan retorik araçlardan farklı olarak, figür, film ve izleyici arasındaki çok daha ilkel, hatta bilinç-öncesi bir etkileşim alanında çalışır. Yazımın ilerleyen bölümlerinde, izleyicinin zihninden çok 'midesine çalışan' bu figürlerin *stalker*daki izdüşümlerine örnekler vereceğim. Bu noktaya kadarki meseleyi toparlamak gerekirse: Dika ve Giles *stalker*'in, izleyici katılımı ve oyununu destekleyecek unsurları fiziksel olarak

bünyesinde barındırdığını iddia etmekte. Özellikle Dika, türün olağanüstü popülerliğinin arkasında yatan temel unsurun bu olduğuna inanıyor.

Bir önceki yazımda da belirttiğim gibi, *stalker* furyası (1978-81) olarak bilinen dönemin başlangıcında, *stalker* oyununun temel kurallarını olağanüstü bir ticârî başarı aracılığıyla ilân eden *Halloween*'i (John Carpenter) görüyoruz. Ben de bu yazımda *stalker* olayına *Halloween*'in bir tür ikonografik çözümlemesi aracılığıyla bakacağım, zira temel bir metin olan *Halloween*'de, onu izleyen *stalker*lardaki oyun kodlarının (figürlerinin)



Balo Gecesi

tamamı topluca gözlenebiliyor. Öncelikle, türün adının arkasında yatan motivasyona bakarsak: 'stalker' terimi (takipçi/takip eden/musallat olan) izleyiciyi filmin dinamiği içine çeken en güçlü unsura referans vermektedir, yani katilin tehditkâr bakışını resmeden bakış-açısı çekimlerine. Nasıl çevre/dekor western oyun alanını belirleyen temel unsurlar ise, izleyiciyi filmin karanlık dünyasına davet eden katilin-bakış-açısı çekimleri de *stalker*'i diğer korku filmi türlerinden ayıran en önemli oyun unsurudur (Dika, s. 13-4). Bu çekimler esnasında, ses kanalında duyulan tekrarcı *stalker* müziği de adeta katilin kurbanına doğru sabit bir hızda attığı sinir bozucu adımları çağırır.

Katilin-bakış-açısı çekimlerinin *stalker* anlatısının öz elemanı olduğu söylenebilir. Filmin çeşitli anlarında, insanlık dışı bir katliama uğramasına saniiyeler kalmış olan kurbanı katilin sinsî bakışları

Stalker
görsel/şekilsel
elemanları
aracılığıyla da
seyirciyi dünyasının
içine çeker.



Laurie (Jamie Lee Curtis)

Nasıl 3-boyutlu bilgisayar oyunu gerçeklik kurallarını bozarak oyuncusuna çeşitli hazlar sunuyor, stalker da katili keyfi doğa-üstü güçlerle donatarak oyun alanını genişletir.

aracılığıyla dikizleriz. Bu bakış-açısı çekimleri, izleyici ve film arasında 'özel' bir ilişkinin doğmasına yolaçar: filmin kurgusal dünyasına dahil olmamızı sağlayan bu çekimler 'özdeşleşme' mekanizmasını çalıştırmazlar. Katil ile gerçek anlamda bir özdeşleşebilme yaşayabilmemiz için onun 'karakteri' ile aşına olmaya ihtiyaç duyarız; yani, filmin bize çeşitli kodlar aracılığıyla katilin nasıl bir kişi olduğuna dair ipuçları vermesi gerekir. Halbuki, *stalker*ın izleyicisine katil hakkında verdiği bilgi çok kısıtlıdır. Bazen, cinayetlere sebep olan aslı travma bile filmin son sahnesine kadar açıklanmaz. Sonuç olarak, sinemasal bir kişiliğe sahip olmayan katil ve izleyici film tarafından aynı görsel uzama yerleştirilirler, fakat bu paylaşım anlatı/özellik alanında gerçekleşmez (Dika, s. 40).

Katilin bu tür bir anlatısal hayalet olmasının çok önemli işlevleri var. Öncelikle, müstehcen ve özel olan şeylere bakmaktan asla çekinmeyen bir anti-karakterin bakışlarını paylaşmak suretiyle dikizcilik dürtülerimizi tatmin ederiz. Burada önemli olan nokta, izleyicinin filmin dünyasına özdeşleşme denen sürecin bilişsel yükünü taşımak zorunda kalmadan, bir hayalet gibi girebilmesidir. Böylece, filmde sürekli tekrarlanan sadistik sahneleri izlerken herhangi bir

sorumluluk ya da suçluluk duymamıza gerek kalmaz. Katilin niyetlerini, motivasyonlarını, ve iç dünyasını asla bilemeyiz; bu anti-karakterin empati kurmamıza sebep olacak net bir beden imgesi ya da yüzü bile yoktur. Özdeşleştiğimiz şey katilin karakteri değil 'bakışıdır'. Sonuç olarak, perdede gerçekleşen vahşet gösterisine 'bakan' özne hem izleyicinin ta kendisidir hem de değildir; burada Dika'ya kulak verirsek: "böylece, *stalker*ın dinamik yapısı bizi herhangi bir sorumluluk duygusu hissetmeden katilin bakışını paylaşmaya teşvik eder" (s. 41).

Bu izleyici konumu, 3-boyutlu dünyasına dijital bir kahramanın bakışları aracılığıyla dahil olduğumuz bol vurdu-kırdılı video oyunlarını (*Doom, Heretic, Duke Nukem* vs.) akla getiriyor. Bu dijital kahramanlar genelde 'insan' olarak resmedilseler de hiçbir oyun bu durumun gerçekçi sınırlamaları içinde kalmaz. Kahramanımız duvarların arkasını görebilir, çok uzun mesafeleri atlayarak ve hatta uçarak geçebilir, ve hatta zaman zaman insan-üstü bir güçle düşmanlarını katledebilir. Benzer bir şekilde, *stalker* katilinin de 'insan statüsü' normal bir insanın yapamayacağı şeyleri yapabilmesi sayesinde muğlaklaşır. *Halloween*'in başında Michael Myers'ı, küçükken yaşadığı travmanın etkisiyle sapıklaşan bir kişi olarak tanırız. Fakat filmin ilerleyen sahnelerinde, doğduğu şehir olan Haddonfield'e geri dönen Michael'ın bir takım doğa-üstü güçler edinmiş olduğu görülür; bir 'öcü' (*bogeyman*) haline gelmiş olan erişkin Michael birden bire ortalıkta belirip kaybolabilir, kendisinden deliler gibi kaçan kurbanlarını sakın adımlarla kovalayıp yakalayabilir, kalın ahşap kapıları yumrukları ile parçalayabilir. Yine de Michael'ın 'kurtadam' ya da 'vampir' gibi tanıdık (ya da tanımlanabilecek) bir canavar olduğunu söyleyemeyiz, zira yukarıda bahsettiğim doğa-üstü yetenekler Michael'ın kişiliğine sabit ve tutarlı bir şekilde işlenmezler. Nasıl 3-boyutlu bilgisayar oyunu gerçeklik kurallarının zaman zaman 'etrafından dolanarak' oyuncusuna çeşitli hazlar sunuyor, *stalker* da benzer bir şekilde sapık-katili keyfi doğa-üstü güçlerle donatarak oyun alanını genişletir. *Stalker*ın gerçeklikten keyfi ve muğlak bir şekilde uzaklaşması bir tür anlatısal ekonomiye de olanak tanır: bir çok doğa-üstü durum özel efektlere gerek kalmadan basit kamera ve kurgu numaralarıyla çözülür. Örneğin *Hallo-*



ween'in sadece bir maske, bir bıçak ve *steadycam* (film çerçevesine sarsıntıları yansıtmayan bir tür omuz kamerası) kullanılarak izleyiciyi karanlık ve tekinsiz bir dünyanın içine çekmeyi başardığını görüyoruz.

Tehditkâr bakış-açısı çekimlerinin kullanılmadığı *stalker* sahnelerinde de katil kolgezmektedir. *Stalker*, her bir karesine 'öcü'nün habis varlığını kodlayarak izleyiciyi/oyuncuyu diken üstünde tutar. Bu amaca hizmetle çeşitli sekans ve kurgu numaraları geliştirmiş olan *stalker*, anlattığı hikâyenin zamanmekân tutarlılığı ile oynayarak katilin filmin içinde tam olarak "nerede" olabileceğinin bilinmesini zorlaştırır. Katilin bu tür basit kurgu yöntemleri ile öcüleşmesi durumunun en çarpıcı örneği olarak *Halloween*'deki, Michael'ın aniden belirip kaybolmasını sağlayan çekim-karşı çekim sekanslarını gösterebilirim. Laurie (Jamie Lee Curtis) odasının camından dışarı bakarken bir anlığına Michael'ı arka bahçede dikilirken görür; bir kaç saniyeliğine bakışını başka bir tarafa yönlendirir; Laurie arka bahçeye tekrar baktığına Mic-

hael orada yoktur. Bundan çıkan sonuç: Michael 'her an her yerde' olabilir. 13. *Cuma*'nın benzer bir tekniği daha da ekonomik bir şekilde kullandığını görüyoruz: katil, film karesinin ön planında sadece bir çift bot olarak belirir.

Katilin film karesinde fiziksel olarak görünmediği sahnelerin de 'öcü'nün lanetinden fazlasıyla nasibini aldığını söyleyebiliriz. Belli hikâye anlarında kullanılan bazı tipik *stalker* sekansları katilin ya çok yakında olduğunu ya da yaklaşmakta olduğunu îma eder. Bu sekanslar genellikle de kanlı bir katliam ile son bulur. Burada vurgulanması gereken nokta, *stalker* anlatısının hayalî yaratıcısına ait bakış aracılığıyla dikizlenen her karakterin potansiyel bir kurban haline geldiğidir. Denis Giles, olası-birsaldırı-öncesi sekanslarının, izleyicinin hissettiği gerilimi artıran birtakım 'anlatı figürleri' aracılığıyla işlev gördüğünü belirtiyor (s. 43-4). Giles'in bu figürlere verdiği ilk (ve en çok kullanılan) örnek kısaca şöyle tarif edilebilir: potansiyel kurban bir bölgeye (sokak, ev, oda, vs.) yaklaşmaktadır ve izleyici, filmin daha

Tehditkâr bakış-açısı çekimlerinin kullanılmadığı *stalker* sahnelerinde de katil kolgezmektedir.



önceki sahnelerinden edindiği ipuçlarına dayanarak o bölgede katilin pusu kurmuş olduğunu bilmektedir. Böyle anlarda *stalker* anlatısı kurbanın tehlikeli bölgeye yaklaşması faaliyetini uzattıkça uzatır; basit bir yürüme ya da merdivenleri tırmanma hareketi, araya giren çeşitli detay çekimleri ile tekensiz bir tören halini alır: kurbanın ayağı yavaşça merdivene basar, eli trabzanı kavrar, gözleri sağa-sola bakar, vs. Bu parçalanmış çekimler grubu zaman zaman araya giren geniş açı çekimleri ile toparlanır. Bu tür bir detaylar dizisinin arasına giren diğer bir bilindik *stalker* sekansı da birbiri ardına iliştirilen kurbanın yüzü ve henüz katilin belirmediği 'boş merdivenleri' gösteren, kurbanın bakış-açısı çekimidir. Giles'in bahsettiği diğer *stalker* anlatı figürü ise oldukça ilginç: izleyici perdede sunulan mekânda katilin fiziksel olarak bulunmadığından emindir fakat kamera hareketleri ve kurgu bu inanç ile çelişecek şekilde sahneye tehditkâr anlamlar yükler. Bu hissiyat genellikle bakış-açısı çekimi olup olmadığı tam olarak anlaşılmayan, fakat katilin kurbanlarına bakışını, korkutucu bir şekilde andıran tuhaf çekimler ile sağlanır. Böylece, fiziksel olarak sahnede bulunmasa dahi 'öcü'nün tehditkâr varlığı perdede görünen mekânı etkisi altına alır.

Bu anlatı figürlerinin *stalker* oyununa ciddi katkıları vardır, zira izleyiciyi katilin yaklaşan saldırısından, henüz film karakterleri durumun farkına varmadan önce haberdâr ederler. Tabi burada belirtmek gerekir ki, Giles'in bahsettiği

ikinci figür stratejisinde olduğu gibi, tehdit sonuçta fos çıkabilir. Uzun bir gerilimli sahnenin ardından katil basitçe saldırmamaya karar verebilir, ya da birden bire açılan bir kapıdan potansiyel kurbanın üzerine atlayan bir kedi o noktaya kadar birikmiş olan gerilimi komik bir şekilde boşaltabilir. Böylece, sonul saldırının anlık belirsizliği izleyiciyi film karakterlerini (perdeye bağırarak!) 'uymaya' iter, zira bu uyarı bir anlamda 'işe yarayabilir'. Dika'nın da dediği gibi, sürekli artan tehdit ve saldırının keskin olmaması izleyicinin kendini filmin yaratım sürecine âdeta dahil etmesine yolaçar. Böyle anlarda izleyici filmdeki olayları kontrol edebileceği yanılsamasından haz alır (s. 22).

Müdavim *stalker* izleyicisi çok iyi bilir ki, saldırılar ne kadar ertelenirse ertelensin sonuçta katil bütün kurbanlarını tek tek kesip biçecektir. Böylece, olası saldırıları önceleyen bütün sahneler izleyiciyi bir tür 'beklentiler' oyununa iter ve özel katılıma yolaçar. *Stalker* oyununun temelindeki aslı soru polisiye filmlerde olduğu gibi "Katil kim?" değildir; *stalker*, izleyicisine daha çok "Katil nerede?", "Ne zaman saldıracak?" ve "Öldürme nasıl gerçekleşecek?" sorularını sordurur. İzleyici, olası saldırının nereden ve ne zaman gelebileceği konusunda zihnini zorladıkça film karesinin dört bir köşesi ve çerçevenin derinliğinde kalan mekân, katilin kendini göstereceği potansiyel alanlar olarak anlam kazanır (Dika, s. 54). Bu noktada, izleyici katılıma çanak tutan en bariz görsel unsuru 'sinir bozucu çerçeveleme' olarak adlandırabilirim; bu anlarda, çerçevenin dışında kalan bölge, çerçevenin içinde kalıp görünüşte önemli bir unsuru içermeyen perde alanı, ya da görüntülenen mekânın derinlerinde kalan bulanık alan izleyicinin aklını çeler. Örneğin, *Halloween*'in son sahnelerinden birinde Laurie çerçevenin sol tarafında ve ön planda iken görünüşte ölmüş olan Michael'ın yerde yatan cansız bedeni sağ arka planda bulanık olarak görünür. Usta *stalker* izleyicisi bu durumda Laurie'yi 'uyaracaktır', zira çerçeveleme asla güven telkin etmemektedir; zaten yine tecrübeli bir *stalker* meraklısının bileceği gibi, katil öldü sanıldığı anda daima son bir kez daha dirilir.

Buraya kadar bahsettiğim anlatı elemanları *stalker* türünün en bariz kodlarıdır ve filmin görsel alanını istilâ ederek daha ilk sahneden izleyiciyi oyuna

Stalker oyununun temelindeki aslı soru "Katil kim?" değildir; stalker, izleyicisine daha çok "Katil nerede?", "Ne zaman saldıracak?" ve "Öldürme nasıl gerçekleşecek?" sorularını sordurur.

çağırır. Fakat, sadece bu kodların varlığı *stalker* oyununu garantileyemez; filmin anlattığı hikâyenin de izleyicinin/oyuncunun 'dikkatini dağıtmayacak' şekilde yapılmış olması gerekir. *Stalker*, hayalî dünyasını kurgularken son derece ekonomik davranır ve derin karakter tanımlamaları ya da karmaşık hikâye numaralarına asla girişmez. Bu bağlamda, *stalker* anlatısının vazgeçilmez unsurları olan kutlamalar ve yıldönümlerinden bahsetmek gerek. *Stalker* film adlarının büyük bir çoğunluğu her yıl tekrarlanan kutlamalara gönderme yapar: *Halloween* (cadılar bayramı), yıl sonu balosu, mezuniyet, yağsünü, vs. Daha önce de belirttiğim gibi, *stalker* katilinin sürekli tekrar eden öldürme eyleminin kaynağı geçmişte yaşadığı büyük bir travmadır. *Halloween*'in açılış sahnesinde, bir cadılar bayramı gecesi küçük Michael Myers'in sokaktaki arkadaşlarından ayrılıp evine doğru yönlendiğini görürüz (sahne Michael'in bakış-açısından görüntülenir). Evin pencerelerinden içeriye dikizleyen Michael, ablasının bir erkekle kırıştığını görür. Gayet sakin hareket eden çocuk mutfağa gidip büyükçe bir bıçak alır, yüzüne bir palyaço maskesi takar, ve ablasını *Psycho*'dakini andıran bıçak darbeleri ile öldürür. Sonuç olarak, bu travmatik olayın gerçekleştiği tarih (cadılar bayramı) 'öcünün uyandırdığı gün' olarak belirlenir ve Michael'in her sene aynı özel günde saldırıya geçeceği kuralı resmîleşmiş olur. Bunun yanı sıra, öcünün yılın herkesçe bilinen özel bir gününde beliriyor olması, *stalker* onlarca karakterin farklı hikâyelerini çeşitli numaralarla kesiştirmek külfetinden kurtarır. Bir yıldönümü bir sürü kurbanı belirli bir mekâna toplayan son derece ekonomik bir mazerettir. Böylece *stalker*, hikâyesini kolaylıkla 24-48 saat arası bir zamana ve çok kısıtlı bir mekâna sığdırır.

Stalker'in kısıtlı mekânı, hayatlarının son 90 dakikasını geçirmek üzere olan bir grup genci konuk eder. *Stalker* katliamlarının genelde 2 basit hikâye aksiyonu alternatifinden biri aracılığıyla başladığını görüyoruz: 1) Katil, uzun zaman önce hayatının bir kısmını geçirmiş olduğu mekâna intikam amacıyla geri döner, ve burada kurbanlık gençler beklemektedir. 2) Kurbanlık gençler grup halinde bir yere seyahat ederler ve bu mekânda, uzun zamandır intikam duygularını bilemekte olan katil ile karşılaşır. Bu alternatiflerden birisi aracı-

lığıyla hikâye akmaya başladıktan sonra katil ve gençlerin paylaştığı mekân hem film boyunca sabit kalır, hem de gitgide daha da boğucu ve dış dünyadan izole bir hale gelir. Filmin görüntülediği hikâyeyi bir yaz kampı, yarı-terkedilmiş gibi görünen bir kasaba, bir okul ya da bir trende geçiren gençler, bu mekânın dışında kalan toplumdaki bütünüyle soyutlanmışlardır; bu daraltıcı ortamın dışında adeta başka bir dünya yoktur. Bu bağlamda, *stalker* jargonunda yer etmiş şöyle bir deyim dikkati çekiyor: "*in the middle of nowhere*" (tam çevirisi: hiçbir yerin tam ortası). Bu lafı Türkçe'ye kabaca "Allah'ın unuttuğu yer" olarak aktarabiliriz. Bu 'Allah'ın unuttuğu yer', Amerika'da olabilecek herhangi bir bölgeyi andırsa da bilindik hiçbir eyalet,



Dr. Loomis (Donald Pleasence)

şehir ya da kasabayı net olarak çağırıştırmaz. Dika'ya göre, *stalker*, hikâyesindeki hayalî genç kitleyi, benzer yaşta izleyicilerin bütününe aynı derecede hitab edebilecek ölçüde sade bir orta-sınıf-Amerikan ortama yerleştirir (s. 58-9). Yani ortalama Amerikalı izleyici, görüntülenen yerin neresi olduğunu tam olarak kestiremeye de kendini bu ortamın bir parçası olarak görebilir. Bu yazı dizisinin ilk bölümünde bahsettiğim, *stalker* katilinin 'anonimliği' durumunu, böylece *stalker* mekânına da uygulayabiliriz: bu mekân 'herhangi bir yer olabilir'. Böylece *stalker*, Amerikalı izleyici kitlesinin olabilecek en büyük dilimini oyununa davet eder, zira oyun alanının kimse tarafından bütünüyle tanınamayacak bir yer olması oyuncuları arası olası bir bölünmeyi ortadan kaldırmıştır.

Stalker'in resmettiği kurbanlık gençler için de benzer şeyleri söyleyebiliriz: bu

Stalker film adlarının büyük bir çoğunluğu her yıl tekrarlanan kutlamalara gönderme yapar: cadılar bayramı, yıl sonu balosu, mezuniyet, yağsünü, vs.



13. Cuma'dan kurbanlık gençler

Bu gençlerin film boyunca önemsiz, görünüşte masum, ve üretkenlikten uzak işlerle iştigal ettiklerini görürüz (çalışıp para kazanmak yerine mütemadiyen çene çalıp dalga geçmektedirler).

gençler film karakteri olamayacak kadar yüzeysel ve anonim kişiliklerdir. Tania Modleski'ye göre, *stalker*'ın anlatsal kişileri o derece gelişmemiş ve şeffaftır ki izleyicinin onlarla 'narsistik' özdeşleşme yaşaması mümkün olmaz. İzleyici bu ağırlıksız karakterler ile daha çok 'anti-narsistik' bir ilişki içine girer, yani onları herhangi bir duygusal empatiden arınmış olarak 'uzaktan' izlemenin zevkini çıkarır (Modleski, s. 290). *Stalker* karakterleri, en genel ve soyut anlamıyla, beyaz orta-sınıf Amerikalılardır. Kılık-kıyafetleri ya 'çok genel Amerikan tarzı' diyebileceğimiz şekilde bütünüyle gösterişsiz ve sıradan, ya da herhangi bir zevk, tarih, veya kültürel farklılığı/ayrıksılığı boğarak görünmez kılacak derecede gösterişlidir. Dika'nın tahliline göre, *stalker* karakterleri Amerika'daki basın ve televizyon reklamlarında görünen, izleyici kitlesinin mümkün olduğunca geniş bir porsiyonunu kapsamak amacıyla silikleştirilmiş tipleri andırır (s. 55).

Stalker karakterlerinin davranışlarına genel bir oyun/eğlence havası hakimdir: sıradan, aktif ve 'delikanlı' insanlar olarak vakitlerini eğlenerek ve birbirlerini eğlen-direrek geçirirler. Bu gençlerin film boyunca önemsiz, görünüşte masum, ve üretkenlikten uzak işlerle iştigal ettiklerini görürüz (çalışıp para kazanmak yerine mütemadiyen çene çalıp dalga geçmektedirler). Elbette bununla bağıntılı olarak, kendilerini tehdit eden korkuç gerçekten, yani sapık-katilin varlığından bütünüyle bîhaberdirler. Bu bağlamda, anlatının genel yapısı açısından bakarsak, sapık-katil bu pervasız gençlerin iplemediği tarihi/geçmişini temsil etmektedir. Başlarına gelecek olan korkunç vahşet de bu gaflet durumuna karşı bir anlamda saldırı ya

da ceza niteliği taşır.

Bu ciddiyetsiz genç gürûhunun arasından karakter diyebileceğimiz tek bir kişinin sıyrıldığını görüyoruz: filmin sonuna kadar hayatta kalmayı başaran dışi kahraman. *Stalker* jargonunda bu karakter 'final kıızı' (*final girl*) olarak bilinir. *Stalker*'ın final kıızı, etrafındaki gençlere oranla çok daha fazla karakter özelliği sergiler. Vakitlerini lüzumsuz uğraşlarla heba eden kurbanlık gençlerden farklı olarak bu kız (*Halloween*'deki Laurie - Jamie Lee Curtis), ciddiyetle yaptığı bir uğraşa ve hayatta bazı ideallere sahiptir. Final kızının anlatı içerisinde bir 'özne' olmaya en çok yaklaşan karakter olduğunu söyleyebiliriz; izleyici tarafından tanınabilecek bir iç dünyaya sahip olan bu kız, bir yandan da dahil olduğu genç gürûhu tehdit eden tehlikeyi sezinilemektedir. Bu anlamda final kıızı *stalker* gençleri arasındaki en dışi oyuncudur; izleyici, sözlü katılımı dahilinde katil kadar final kızına da destek verir. Diğer gençlerden farklı olarak final kızının, katilin cinaf bakışına da çok uzun süreler maruz kalmadığını görüyoruz. Bu bağlamda Dika iddia ediyor ki, diğer karakterleri (özellikle sapık-katili) kendi bakışının 'nesnesi' yapabilmesi ve hikâye akışı içinde etken bir rol sahibi olabilmesi sayesinde final kıızı, anlatsal olarak 'erkeksi' özellikler göstermektedir (s. 55). Bu konuda benzer görüşe sahip olan Carol Clover da final kızının diğer *stalker* kızları gibi karşı cins meraklı olmayıp hatta bariz bir cinsel isteksizlik sergilediğinden söz ederek, bu durumu 'anlatının ana karakterin gerçek cinsiyetinden ödün vermesi' olarak yorumluyor. Gerçekten de final kızının, klasik-gerçekçi film anlatısının geleneksel olarak erkek karakterlere yüklediği 'hikâye akışını etkileme' gücüne sahip olduğunu görüyoruz. Bu güçlü kız sapık-katilin ne derece tehlikeli olduğunun farkındadır; ne kadar korksa da katili arar, hatta saklandığı yere kadar izler, ve onu kamera karşısında (genelde maskesiz olarak) teşhir eder (Clover, s. 298).

Final kıızı öcünün en güçlü rakibidir. İçinde final kıızı olmayan bir *stalker* düşünülemez, zira öcü ve final kıızı *stalker* karşılaşmasının adeta iki güçlü takımını oluşturarak izleyiciyi katılım oyununa çekerler. 'Final kıızı' teriminin dışi kahraman ile ilgili gönderme yaptığı şey filmin son savaşı/sahnesi/oyunudur; final kıızı diğer bütün gençlerin arasından sıyrılıp öcü ile filmin en son savaşını yapar.

Sonuçta öcünün maskesi düşer; ama elbette ki öcü devam filminde final kızının karşısına yeniden çıkacaktır.

Buraya kadar ele aldığım anlatı elemanları *stalker* hikâyesinin 2 bölümü altında yapılanırlar. Genel olarak, birinci bölüm geçmişte gerçekleşen ve sapıkkatili ortaya çıkaran travmatik olayı sahneler. Potansiyel katilin, aynı sosyal ortamı paylaştığı bir ya da daha fazla genç tarafından icra edilen 'yanlış/ahlâksız' bir eyleme şahit olması travmanın aslı sebebidir. Böylece derin bir psikolojik yara alan katil açısından tek çözüm aşırı kanlı bir intikam olarak görünür. Bu durumda ya hemen saldırıya geçip kan dökmeye başlar ya da vahşetini filmin ikinci yarısına saklayıp arada geçen zaman süresince öfke ve intikam duygularını iyice pekiştirir. İkinci yarıda katil, travmaya sebep olan suçluları bir bir öldürecek; eğer bu kişiler ortalıkta yoklarsa onların yerine geçebilecek başka insanlar (mesela çocukları) katilin şiddetinden nasibini alır. Bu noktada, John Carpenter'ın, *stalker* hikâye yapısını bu yazıda ele aldığımdan biraz farklı kuramsallaştırdığını belirtmeliyim. Yönetmen, filmi *Halloween*'i 'izleyiciyi sürekli olarak korkutmak niyetiyle kurgulanmış 3 bölümlük bir gerilim hikâyesi' olarak tarif ediyor. Carpenter'a göre, *Halloween* her bir sahnesinde "öcü geliyor!" önermesini giderek artan bir tehdit ile yinelerken, 3. bölüm öcünün sinema perdesine hakim olduğu anlatı parçasıdır. Bu çözümlemeye göre benim *stalker*'ın 2. bölümü (günümüz) olarak tariflediğim alan iki parçaya ayrılmış oluyor: 1) katil dışı kahramana diğer kurbanları bir bir haklamak suretiyle yaklaşmaktadır - 2) dışı kahraman katile kafa tutup onu geçici olarak da olsa altederek final kızı ünvanını alır.

Dika'nın da belirttiği gibi, bazı *stalker*lerde katilin ne derece korkulması bir yaratık olduğunun farkında olan katalist karakterler bulunur. Örneğin *Halloween*'de Dr. Loomis (Donald Pleasance) olarak kendini gösteren bu karakter kurbanlık gençleri yaklaşmakta olan tehlikeye karşı uyarır, fakat gençler genelde pek normal görünmeyen bu tipin sözlerine kulak asmazlar. Dr. Loomis, hezeyan içindeki kehânetleri ile *stalker* oyununa daha da bir heyecan katar, zira ortaya attığı her bir kehânet izleyicinin perdede görülesi şiddete dâir beklentilerini kamçılar.

Bu yazıda bahsettiğim anlatı ele-



manları ile ilerleyen *stalker*, klasik-gerçekçi film anlatısının karmaşık senaryo numaraları ile birbirini takip eden düğüm(karşıtlık)-çözüm(uyum) sahnelerini bir dizi tekrarcı öldürme eylemine indirger. Her bir öldürme eylemi o ana kadar biriken gerilimi boşaltır, bir kac sahne sonra ise gerilim tekrardan birikerek yeni bir öldürme eylemine yolaçar. Aslında bu durumu *stalker* serilerinde de görebiliriz: final kızı katili yener, fakat devam filminde katil geri döner (*strikes back*) ve genç gürûhu yeniden tedit etmeye başlar. Bu tekrar, izleyiciler artık bu oyundan sıkılana kadar devam edecektir.

Kaynaklar

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

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).

Miracle, Andrew W. "School Spirit as a Ritual By-product, Views from Applied Anthropology." Helen B. Schwartzman ed. *Play and Culture: 1978 Proceedings of the Association for the Anthropological Study of Play*. West Point: Leisure Press, 1980. 98-103.

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

Gelecek sayıda:
Scream ve yeni *stalker*.

Sonuçta öcünün maskesi düşer; ama elbette ki öcü devam filminde final kızının karşısına yeniden çıkacaktır.

HAMMER

stüdyosu ve filmleri

Sadi Konuralp

Hammer film şirketi, altmışlı yıllarda Britanya'nın (*) en çok kazanan film şirketleri arasındaydı. Oysa Britanya sinema tarihi ile ilgili kaynakların çoğuna bakıldığında Hammer'den sadece iki üç cümleyle bahsedildiği görülecektir. Evet, Hammer dünya klasikleri arasına girebilecek ürünler üretmemiş olabilir ve sinema tarihçilerince hâlâ Hammer'a dudak bükülebilir fakat korku sinemasını birçok yönden önemli derecede etkilediği de inkâr edilemez.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Britanya'da sinema sektörüne bakıldığında dört majör film şirketi görülür: Gaumont British, Gainsborough, Ealing ve Rank. Bunların dışında British International ve British Lion da onlara yetişmek üzere büyümelerine devam ediyorlardı. Savaş öncesinde Britanya'da sinema bu dört şirketin avucunda idi ama 1945'den sonra işler değişmeye başladı. Bunda en büyük etken filmlere getirilen kotaydı; Britanya hükümeti 1927 yılında yürürlüğe koyduğu Sinema Yasası ile ülke içinde gösterime giren filmlerin % 25'inin yerli film olmasını şart koşmuştu. Hükümet bu kota zorunluluğunu getirmek suretiyle Britanya sinemasını Amerikan sinemasına karşı koruyacağını düşünmekteydi. Gerek savaş öncesi ekonomik krizde, gerekse savaş esnasında bu yasa ile ilgili olarak bir sorun çıkmadı ama kırklı yılların ikinci yarısından itibaren kota zorunluluğundan faydalanmak isteyen birçok açık göz ortaya çıktı.

Gösterime giren ithal film sayısı arttıkça kota zorunluluğunu karşılamak üzere daha çok sayıda yerli filme gereksinim duyuluyordu. Bu talep karşısında majör şirketler doğal olarak yetersiz kalmaktaydılar. İşte bu açıktan yararlanan birçok küçük film şirketi, oldukça ucuz film üretmeye başlamışlardı.

Siyah-beyaz olarak çekilen bu filmler genelde sessiz olarak çekiliyor ve sonradan seslendiriliyordu. Filmlerin hemen hepsi baştan savmaydı fakat sinema salon işletmecilerin bundan herhangi bir şikâyeti yoktu; nasılsa "iki film birden" şeklinde oynatıyorlardı ve asıl oynatmak istedikleri film birinci film; yani ithal edilen.

Anlaşılabileceği şekilde "kota filmleri" çok kazanç sağlayan bir işti. Bu sayede bazı şirketler, majör şirketlerle rekabete girecek derecede palazlanmıştı. Bunların arasında en başta Exclusive şirketi vardı. İspanya'dan kardeşleriyle birlikte göç edip Britanya'ya yerleşen Enrique Carerras'ın kurduğu bu şirket, film işletmeciliğiyle uğraşmaktaydı. Bu şirketin bir de film yapımını üstlenmiş bir yan kuruluşu bulunmaktaydı. Bu kuruluşun adı da Hammer'dı. Aslında Hammer önceleri ayrı bir şirketti ve 1935'de William Hinds tarafından kurulmuştu. Hinds, bisiklet dükkânları, kuaför salonları işlettikten sonra eğlence dünyasına kaymış ve bir arkadaşı ile birlikte bir komedi ikilisi oluşturmuşlardı. Londra'nın Hammersmith semtinden esinlenerek, kendilerini "Hammer ve Smith İkili" olarak tanıtmışlardı. Bu ikilinin ömrü çok sürmediyse de yıllar sonra Hinds, gösteri dünyasında şansını denemek üzere film şirketini kurduğunda, ad olarak kendi sahne adını kullanmakta hiç tereddüt etmemişti. Şirketin ilk filmi The Public Life of Henry the Ninth (Dokuzuncu Henry'nin Kamusal Yaşamı; 1935), adından da anlaşılacağı gibi, The Private Life of Henry the Eighth (Sekizinci Henry'nin Özel Yaşamı) filminin başansından nasip lenmek üzere çekilmişti. Logo olarak da örs başında çekiç döven demirci görüntüleri kullanılmıştı (Meraklısına not: İlk Hammer filmlerine ait bu logodaki de-

Britanya sinema tarihi ile ilgili kaynakların çoğuna bakıldığında Hammer'den sadece iki üç cümleyle bahsedildiği görülecektir.

mirciyi oynayan, dönemin ağır siklet boksörü Billy Wells idi. Wells aynı zamanda Rank logosunda gonga vuran kişidir. Bu şekilde dört film çeken Hammer bu esnada Exclusive şirketiyle de ortaklık kurmuştu. Hammer üretecek, Exclusive de filmin dağıtımını üstlenecekti. Ne var ki, 1937 yılında Hammer yeterince para kazanamadığı için film yapımına ara vermiş ve Exclusive içinde küçük bir yan kuruluş olarak kalmıştı. Fakat 1946'da piyasanın kızışmasıyla birlikte film yapımına tekrar başlanmıştı. Bu arada yönetim kadrosunda da değişiklik olmuştu. Enrique Carreras ve William Hinds emekliye ayrılmış, yerlerine oğulları James Carreras ile Anthony Hinds geçmişlerdi. Bunun yanı sıra James Carreras'ın oğlu Michael da yönetim kadrosu içindeydi. Anthony Hinds şirkette daha çok prodüktör konumundaydı. Şirketin asıl sahibi ve yöneticisi ise James Carreras idi.

Exclusive/Hammer'in "kota filmleri" sayesinde gelişmesi, zamanla yapılanmasında da değişikliklere yol açtı. Öyle ki, artık başka firmalara ait filmlerin dağıtımına gerek duyulmadığı için şirketin Exclusive tarafı zayıflarken, Hammer tarafı ise güçlenmişti. Sonuçta Exclusive adı tamamıyla unutuldu ve geriye sadece Hammer adı kalmış oldu. Hammer para kazanmanın yanı sıra altyapısını genişletmeyi de ihmal etmemişti. Önce 1948'de Berkshire'da Cookham Dean'deki Winter Tepesi'ni kiralamak, ardından da 1952'de Bray'de arazi satın almak suretiyle kendi stüdyolarını oluşturabilmişti.

Ellili yılların başında ise Hammer, dış ülkelere ve özellikle de Amerikan pazarına doğru açılma kararı olarak bir hamle daha yaptı. Robert L. Lippert adında Amerikalı bir yapımcı ile anlaşıldı ve bu şekilde filmlerin ayrıca Amerika'da da oynatılma imkânı sağlanmış oldu. Filmlerdeki oyuncuların büyük çoğunluğunu Britanyalı oyuncular oluşturuyorsa da Amerikan seyircisi de asla ihmal edilmiyordu. Bunun için Lippert, mutlaka her film için iki üç Amerikalı oyuncu ayarlıyordu. Elbette bu oyuncular ya fazla ünlü olmayan ya da artık unutulmaya yüz tutmuş kişilerdi.

Doğal olarak Amerikan pazarına yönelmiş Hammer'in bu ülkedeki moda film türlerine dikkat etmesi gerekiyordu. Hiç kuşkusuz ellili yıllarda Amerikan sinemasının düşük bütçeli filmleri arasında en yaygın film türü canavarlı bilim-kurgu

filmleri idi. Gerçi *Four Sided Triangle* (Dört Kenarlı Üçgen) gibi bilim kurgu filmler üretmişti ama bunlar özel efektlerin çok yer almadığı ve içinde canavarların olmadığı filmlerdi. Üstelik bu türde bir film çekme konusunda kendilerinde cesaret de bulamıyorlardı. Belki BBC olmasaydı, Hammer asla böyle bir atılıma giremeyecek ve belki de mütevazı bir film şirketi olarak kalmaya devam edecekti. Gerçekten de BBC'nin Hammer'ın gelişimine çok katkısı olmuştur. "Kota filmleri" esnasında kimi zaman Hammer, çıkış kaynağı olarak BBC radyosunda "arkası yarın" şeklinde yayınlanan



temsillerden de yararlanarak *Dick Barton* gibi polisiye diziler çekmişti. Ellili yıllarda ise radyo yavaş yavaş önemini yitirmişse de yeni yeni başladığı televizyon yayınları ile BBC, halkı tekrar kendine çekmeyi başarmıştı. O günlerde tiyatro temsili havasında hazırlansa bile ilk televizyon dizileri, Britanya halkı için oldukça heyecan vericiydi. 1953 yılında yayınlanan *Quatermass Experiment* (Quatermass Deneyi), özellikle o günlerin en çok olay yaratan televizyon dizisi idi. Nigel Kneale'in kaleme aldığı ve 30 dakikalık altı bölümden meydana gelen bu dizinin yayınlandığı cumartesi akşam saatlerinde sokaklar bomboş olmuştu. Dizi bilim kurgu türündeydi: Uzayda farkında olmadan yabancı bir organizma kapan astronot, yeryüzüne döndüğünde şekil değiştirmeye ve etrafına tehlike saçmaya başlamıştır. Dizinin adını taşıyan baş kahraman, orta yaşlı bir bilim adamıdır ve bu yaratık ile mücadele etmeye çalışır.

Doğal olarak Amerikan pazarına yönelmiş Hammer'in bu ülkedeki moda film türlerine dikkat etmesi gerekiyordu.



Bu dizideki potansiyeli fark eden Hammer, bilim kurgu filmi olarak bu konuyu seçmeye karar verdi. Film 1955 yılında Britanya'da *Quatermass Xperiment* adıyla, Amerika'da ise *The Creeping Unknown* adıyla gösterime girdi. *Experiment* kelimesinde E harfinin düşürülüp X harfiyle başlatılması ise sansür kurulunun X derecelendirmesine nazire olarak yapılmıştı. *Quatermass Xperiment* her iki tarafta da oldukça iyi iş yaptı. Bu başarı ile Hammer Stüdyosu, üretim politikasında öncelikle bilim-kurguya ağırlık verilmesi gerektiğini anlamıştı. Bu nedenle hiç duraksamadan ikinci bir bilim-kurgu filmi için kolları sıvadı. Ertesi sene gösterime giren film yine sansür kuruluna nazire yapıyordu: *X the Unknown* (Bilinmeyen X). *Beware the Blob* türünde diyebileceğimiz bu filmde yer altında yaşayan radyoaktif bir organizma, askerî manevralar esnasında oluşan çatlaklardan yüzeye çıkarak etrafındakileri öldürmeye başlıyordu. Bu filmin de başarılı olmasıyla Hammer doğru yolu tuttuğunu anlamıştı. Aynı yıl BBC de boş durmamış, Nigel Kneale'nin yazdığı başka bir macera ile *Quatermass'ı* tekrar ekrana getirmişti. Tabii Hammer'in bu bölümleri de film haline getirmesi kaçınılmazdı. 1957'de *Quatermass II* adıyla vizyona soktuğu bu film birçok kaynaktan en iyi Britanya bilim kurgu filmleri arasında gösterilmektedir. Filmde bilim adamı bu sefer insan bedenlerini kontrol altına alan başka uzaylı organizmalarla uğraşmaktadır.

Kneale'in, Hammer için iyi bir kaynak olduğu muhakkaktı. Aynı yıl *The Abominable Snow Man* (?? Kar Adam) adıyla gösterime soktuğu film, yazarın yine BBC için yazdığı bir oyundan uyar-

lanmıştı. Filmde Tibet'te, kar adam Yeti'nin peşindeki iki kişi arasındaki mücadele anlatılmaktaydı. Kahramanlardan bilim adamı Yeti'yi zarar vermeden yerinde incelemek isterken, diğeri ise onu yakalayıp kentlerde sergilemeyi amaçlamaktadır. Bu filmin bir diğer özelliği de Peter Cushing'in Hammer için oynadığı ilk film olmasıdır (1).

Ne var ki Hammer'in bu bilim-kurgu filmlerinin beğinilmesinin en baş nedeni Britanya bilim-kurgu üslubunun varlığı değil, bunlarda oluşturulan gerilimin ve hatta korkunun kendisiydi. Bu durumda korku filmlerinin de iş yapmaması için ortada bir neden yok gibi gözüküyordu. İlginçtir ki, gotik korku edebiyatı Britanya'ya ait bir tür olarak başlamasına karşın Britanya sinemasında hiç kullanılmamıştı. *Dracula*'nın sahne uyarlamasını bir ara Gaumont British ele almayı düşünmüş fakat sonradan vazgeçip bunu Universal'e bırakmıştı. Genelde Britanya film şirketleri, korkuyu hep komedi filmleri içerisine yedirerek kullanmaya çalışmışlardı. *The Ghoul* (1933) ve *Dead of Night* (1945), ellili yıllara kadar Britanya'nın çekebildiği ve içinde komedi unsurları barındırmayan ender korku filmlerindendir. Buna bir sebep de Britanya sansürünün sıkılığıydı. Hele savaş dönemi esnasında halkın moralini bozmamak için, sansür bu türe kolay kolay izin vermemişti.

Frankenstein'in Laneti ve Dracula

Gerilim ve korku unsurlarıyla öne çıkan bilim kurgu filmlerinin başarısı üzerine Hammer, gotik korkuda şansını denemeye karar verdi ve kendisine ilk ödev olarak da *Frankenstein*'i seçti. *Frankenstein* romanını daha önce filme uyarlamış olan Amerikan Universal şirketinin tek şartı, Jack Pierce tarafından yapılan makyajın asla yeni filmlerde kullanılmaması idi. Zaten Hammer'de bu yeni *Frankenstein* filminin eskisinin tıpa tıp kopyası olmasını istemiyordu. 1957 senesinde *The Curse of Frankenstein* adıyla vizyona giren Hammer yorumu, renkli olarak çekilmişti. Olayların akışı ne romana ne de eski filme uymaktadır; film *Frankenstein*'in hapishanede bir rahibe olanları anlatmasıyla başlar ve olanları izlemeye başlarız. Her zamanki gibi yaratık sorunlu olmuş, kontrolden çıkarak Baron'un nişanlısını öldürmüştür. Baron, yarattığı bir asit tankı içine düşürerek öldürmeyi başarmış fakat ortaya çıkan

**1957 senesinde
The Curse of
Frankenstein adıyla
vizyona giren
Hammer yorumu,
renkli olarak
çekilmişti.**

olayların sorumlusu olarak tutuklanmıştır. Mahkeme sonucunda idama mahkum edilmiştir. Frankenstein anlatmasını bitirdikten sonra idama gider. Film içinde Universal yapımına dair imâlar da bulunmaktadır: Baron Frankenstein, yarattığı babasından kalan notlar ve formüllerden yararır. Notlara göre babası çok daha önceleri bu tarz denemelere girişmiş ve bir mahluk yaratmayı becerebilmiştir. Bu şekilde, genç Frankenstein'ın Universal yapımı *Frankenstein*'daki bilim adamının oğlu olduğu vurgulanmaktadır. Bunun dışında baronun bilimsel hırsıyla birlikte gayri ahlâkî yönünün de belirtilmesi, filmin bir diğer ilginç noktasıdır. Nişanlı iken bir oda hizmetçisiyle birlikte olabilmekte ve hiç çekinmeden onu öldürmeyi düşünebilmektedir. Aynı şekilde bilim uğruna herşeyi denemeyi göze alan bir karaktere sahiptir. İşler çığırından çıktığında romandaki ya da eski versiyondaki karakterler gibi korkmaz, tersine denemelerine devam ediyormuşcasına mücadelesini sürdürür. Bu anlamda Dr. Frankenstein'ın bilimsel araştırma hırsının, canavarın kendisinden daha ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Canavar bu filmde sadece bir figür olmanın ötesine geçememiştir.

Filmde başrollerde oynayan Peter Cushing (Dr. Frankenstein) ve Christopher Lee (yaratık), bu filmle birlikte Hammer sinemasının vazgeçilmez oyuncularını olacaklardır. Tıpkı Universal filmlerindeki Bela Lugosi (2) ve Boris Karloff ikilisi gibi. Hiç gülmeyen ve ciddiyetini koruyan yüzüyle Cushing, Frankenstein tiplemesini oldukça başarılı bir şekilde canlandırmaktadır. Bu tarzını daha sonraki birçok filmde tekrarlamaktan sakınmayacaktır. Christopher Lee ise, canavar rolünde Boris Karloff kadar başarılı değildi fakat Hammer'ın bir sonraki korku film projesi *Dracula* ile kendini kanıtlamayı başarabilmiştir.

Bir ayda 70,000 sterline çekilen *Curse of Frankenstein*'in, dağıtımı üstlenen Warner Bros.'un tanıtım olanaklarının da katkısıyla, gişede 2 milyon sterlinden fazla hasılat getiren başarısından destek alınarak, hemen *Dracula* (3) filmin yapımına başlanmıştır. Filmde olayların akışını hızlandırabilmek ve tabii harcamaları da azaltmak için coğrafî mekânlarda değişiklikler yapılmıştır. *Dracula*'nın şatosu Transilvanya'da değil, Bavyera'dadır. Olayların çoğunluğunun geçtiği Holmwood malikanesi ise Karlstaad'dadır.

Şehir ile şato arasındaki mesafe, atlı arabayla yarım saatte ulaşılabilecek derecede yakındır. Ayrıca karakterler üzerinde de oynanmıştır. Şatoya gelen Jonathan Harker'ın nişanlısı kitaptakinin aksine Mina değil Lucy Holmwood'dur. Romanın baş kadın kahramanı Mina ise filmde Lucy'nin ağabeyinin eşidir. *Dracula* üzerinde de değişikliklere baş vurulmuştur. Bu filmde *Dracula*, ne düz duvarda yürür ne de yarasaya dönüşür. Christopher Lee, uzun boyu, dik duruşu ve ilginç ses tonuyla Bela Lugosi'den daha farklı bir vampiri canlandırmıştır. Sakin yüzüyle vampirin aristokrat yapısını sergilerken, öte taraftan kıpkırmızı gözleri ve kızgın

Lee canavar rolünde Karloff kadar başarılı değildi fakat Hammer'ın bir sonraki korku film projesi *Dracula* ile kendini kanıtlamayı başarabilmiştir.



Curse of Frankenstein

yüz ifadesiyle *Dracula*'nın tehlikeli yanını çok iyi verebilmektedir. Cushing de ayrıca bu filmde *Dracula*'nın amansız düşmanı Van Helsing'i oynamıştır.

Bu kez Universal tarafından dünya dağıtımı yapılan *Dracula*'nın *Curse of the Frankenstein*'dan bile daha büyük bir gişe başarısı sağlaması üzerine Hammer, bu iki film ile birlikte korku sinemasına adım atmış olmaktadır. Ayrıca yıllardır unutulmuş korku türünün de canlanmasını sağlamıştır. Unutmamak gerekir ki korku türü, ellili yıllarda Hollywood'da bile en az işlenen türlerinden biri haline gelmişti. Bu Britanya yapımı korku filmleri aynı

zamanda üsluplarıyla da birçok eski geleneği kırabilmiştir. Örneğin ilk kuşak korku filmlerinde kan gösterilmez, sadece imâ edilirken, Hammer kuşağıyla birlikte kanın kırmızılığı, filmlerin vazgeçilmez rengi olmaya başlamıştır (4). Eski *Frankenstein*'da sadece kavanoz içerisinde insan beyinleri sergilenmişken, yeni *Frankenstein*, bu görsel malzemeyle yetinmemiş ayrıca repertuvaya kolların ve bacakların kesildiği gövdeler, kesik eller, kavanoz içerisine konmuş ama elektrik vasıtasıyla canlılıklarını yitirmemiş gözler eklemiştir. Universal *Dracula*'sında ne kan ne de *Dracula*'nın dişleri görülürken, Hammer *Dracula*'sında bunların gösterilmesine ek olarak yüreklere kazık saplama sahneleri gibi görsel şiddet sahnelerinin verilmesinden de kaçınılmamıştır.

Ancak anlatılanlardan bu sahnelerin tüm ayrıntılarıyla verildiği ya da çok gerçekçi yapıldığı sonucu çıkartılmamalıdır. Bir kere Britanya sansür kurulu BBFC, bunların çoğunun gösterilmesine izin vermiyordu. Dolayısıyla Hammer filmlerinin Britanya versiyonları genellikle yabancı ülkelere gönderilen kopyalardan daha kısa olurdu. Bunun dışında dönemin özel efekt teknolojisi, bu efektlerin çoğunu başarıyla sağlayacak düzeyde de değildi. Bundan ötürü kimi zaman belli sahnelerde imâ etme yöntemine başvurmak daha mantıklı olabiliyordu. Dolayısıyla Hammer filmlerinde gerçek anlamda *gore* sahneler olduğunu söylemek zordur. Fakat kesin olan bir şey var, o da Hammer filmlerinin bu tür *gore* ve *splatter* filmlerine bir köprü vazifesi gördüğüdür. Bu da korku sinema tarihi içinde Hammer'in en büyük misyonu olmuştur.

Filmlerde kanın yanı sıra, cinsellik de ön plana kaydırılmıştır. Elbette kan ve cinsellik olgularının dozajı *Dracula*'da daha fazladır. *Dracula*'da cinsel açıdan filmde kendini en çok gösteren sahne, Mina'nın kendisini *Dracula* için hazırlayıp yatağında beklediği kısımdır. Fakat sansürden ötürü kadınların çıplak vücutlarının direkt gösteriminden ilk dönem Hammer filmlerinde kaçınılmış, bunun yerine Hammer kadınları dekolte kıyafetlerle filmde oynamışlardır.

Ek olarak belirtmek gerekir ki Hammer bu filmleri eski ürünlerinden daha yüksek bütçeyle hazırlamışsa da, sinemalarda bunlar genellikle "iki film birden" şeklinde oynatılmışlardır. Bu nedenle Hammer asla 96 dakikanın üzerinde film çıkartamamış ve bu zaman kısıtla-



ması ister istemez konu akışında sorunlara neden olmuştur.

Sonuçta bu iki filmin başarısı ile Hammer, artık korku sineması alanına iyice kaymıştır. Fakat diğer türlerde film yapımını da bırakmaz. Hammer'in 60'lı ve 70'li yıllara ait gerilim filmleri (*Nanny*), savaş filmleri (*The Camp on Blood Island*), tarihi filmleri (*Rasputin the Mad Monk*) ve bilim-kurgu filmleri de (*Moon Zero Two*) mevcuttur. Bunlardan Ursula Andress'in yüzyıllarca yaşamış olmasına karşın güzelliğini muhafaza eden gizemli bir kraliçeyi canlandırdığı *She* (1965) ve özel efektlerini Ray Harryhausen'in gerçekleştirdiği, Raquel Welch'in başrolde oynadığı dinazor filmi *One Million Years BC*

Hammer bu filmleri eski ürünlerinden daha yüksek bütçeyle hazırlamışsa da, sinemalarda bunlar genellikle "iki film birden" şeklinde oynatılmışlardır.

(Milattan Bir Milyon Yıl Önce, 1966) gişede muazzam başarılar elde ederler. Ayrıca televizyon için yaptığı komedi dizileri de bulunmaktadır: *Man About the House*, Britanya'da çok tutulan bir komedi dizisiydi. Sonradan Amerikalılar bu diziyi *Three's Company* adıyla kendilerine de uyarladılar (Amerikalıların bu versiyonu bizim televizyon kanallarında da gösterilmişti). Yine de bu tür çeşitliliğine karşın seyirci her seferinde Hammer'ın korku ürünleriyle daha çok ilgilenmiş ve ister istemez Hammer'ın adı "House of Horror (Korku Evi)" ünvanıyla birlikte anılmaya başlanmıştır.

Cushing ve Lee dışında, özellikle ilk dönem Hammer filmlerinin kamera arkasında çekirdek bir kadronun varlığı kolaylıkla saptanabilir: Terence Fisher (yönetmen), Jimmy Sangster (senarist), James Bernard (besteci), Jack Asher (görüntü yönetmeni) ve Bernard Robinson (set tasarımcısı). Bu çekirdek kadronun her birinin Hammer filmlerine katkısı ihmal edilemez:

Sinema dünyasına kurguculukla başlamış bulunan Terence Fisher, yönetmenliğe 1948'de geçmiştir. Hammer Stüdyosu'nda kadrolu yönetmen olarak 1952'den itibaren çalışmaya başlamıştır. Puslu renkleri tercihi ve bol kan göstermesi, onun Hammer filmlerindeki vazgeçilmez üslubudur. Hammer'a üçüncü yönetmen yardımcısı olarak işe giren Jimmy Sangster, *X the Unknown*'dan itibaren birçok Hammer yapımının senaristliğini üstlenmiştir. 1970'de yönetmenlik denemelerine de giren senarist, yetmişli yılların ortasında Hammer'dan ayrıлып Amerika'ya yerleşmiştir. Bir aralar *Psycho* ve *Les Diaboliques* filmlerinin etkisinde kalarak psikolojik gerilim türüne kayar gibi olmuştur. Özellikle Frankenstein serisi için yazdığı senaryolar, atmosferin oluşturulmasında en önemli unsurdur. Hammer'ın bilim-kurgu filmleri döneminden itibaren filmlere müzik yazan James Bernard'ın filmografisinin hemen hemen hepsini Hammer filmleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla Hammer filmlerinde gerçekten müzikal bir tarz olduğu inkâr edilemez (5). *The Curse of Frankenstein*'dan itibaren 1965'e kadar Hammer filmlerinin görüntü yönetmenliğini üstlenmiş Jack Asher, gotik atmosferin oluşturulmasında en çok emeği geçenlerdendir. 1956'dan 1970'deki ölümüne dek Bernard Robinson ise, Hammer filmlerinin çoğunun set tasarımını üstlenmiştir. Filmlerin yüksek



bütçelerle hazırlanmaması nedeniyle kimi zaman sade dekorlara başvuran Robinson, Victoria çağı dönemini filmlerde başarıyla oluşturabilmiştir (Bu gotik korku atmosferi için 1800 yıllarının ve Viktorya döneminin oluşturulması hiç şüphesiz bu işin en önemli sırrıdır. Günümüzde geçen çok az Hammer korku filmi bulunmaktadır ve genelde bunlar çok tutmamıştır). Bu kadroya ek olarak kimi zaman John Elder takma adıyla senaryo yazar Anthony Hinds'i, diğer yönetmenler Freddie Francis, Don Sharp ile Roy Ward Baker'ı da ayrıca anmak gerekir.

Devam filmleri

Frankenstein ve Dracula'nun iyi hasılat yapmasıyla Hammer bunların devam filmlerini çekme kararını verdi. Gerçi *Curse of Frankenstein*'da Baron giyotinle idam ediliyordu fakat Sangster, ikinci film *Revenge of Frankenstein* (Frankenstein'ın İntikamı; 1957) için buna hemen bir çözüm buluvermişti. Baron hapisnede iken Karl adında bir kamburu kandırmaı başarmıştır. İnfaz esnasında Karl'ın yardımıyla rahibi öldürüp onun kılığına girer. Rahibin cesedi ise Barona ait sanılıp gömülür. Frankenstein yeniden denemelere girer, Karl'ın beynini normal bir bedene taşır. Tabii yine birşeyler ters gider ve Karl yeni gövdesiyle birlikte Franken-

Plague of the Zombies (yukarıda)
The Mummy's Shroud (yanda)

Yine de bu tür çeşitliliğine karşın seyirci her seferinde Hammer'ın korku ürünleriyle daha çok ilgilenmiş ve ister istemez Hammer'ın adı "House of Horror (Korku Evi)" ünvanıyla birlikte anılmaya başlanmıştır.



The Strangers of Bombay

stein canavarı rolünü üstlenmeye başlar. Buradan da görüldüğü şekilde Hammer yapımı Frankenstein serisinde üçüncüsü dışında her filmde ayrı ayrı mahluklar yaratılmaktadır. Bu nedenle filmde Peter Cushing eski rolünü oynarken, Christopher Lee'ye bu seri içinde bir daha rol düşmemiştir. Filmin sonu üçüncü filme imkân verecek şekilde hazırlanmıştır (6). *Evil of Frankenstein* (1964) adlı üçüncü filmde memleketine dönen Baron, dağda bir mağara içinde ilk prototipinin donmuş bedenini bulur (Bu film, Universal'in 1939 tarihli *The Son of Frankenstein* filminden esintiler taşımaktadır çünkü Universal bu dizilere destek çıkmaya başlamıştır). Bu şekilde Hammer üç devam filmi daha çekmiştir: *Frankenstein Created Woman* (Frankenstein Kadını Yarattı, 1967; (filmin adından da anlaşılacağı şekilde bilim adamımız kadınlara da el atmaktadır), *Frankenstein Must Be Destroyed!* (Frankenstein İmha Edilmeli, 1970) ve *Frankenstein and the Monster* (Frankenstein ve Canavar, 1974). Bunun dışında 1970 yılında *Horror of Frankenstein* adıyla Frankenstein öyküsü tekrar baştan denemek istenmiş ve başrolde Ralph Bates oynamıştır. Fakat film beğenilmemiştir

Dracula serisinde ise işler daha farklı yönde yürümüştü: İkinci devam filmi için yazılan senaryoyu beğenmeyen Christopher Lee, bu devam filminde oynamak istememişti. Zaten Dracula tipiyle özdeşleşmek de istemiyordu. Bu durumda Hammer en azından Peter Cushing'i Van Helsing rolünde oynatarak *The Brides of Dracula*'da (Dracula'nın Gelinleri, 1960) Lee'nin yokluğunu gidermeye çalıştı. Filmin en başında verilen yazıda Kont Dracula'nın öldüğü ama müridlerinin hâlâ yaşadığı belirtiliyordu. Böylelikle filmde Kont Dracula diye bir karakterin görünmesi gerekmiyordu. Onun yaşam tarzını seçmiş herhangi bir vampir yeterliydi. Nitekim filmin kahramanı Marianne Da-

nielle (Yvonne Monlaur), Barones Meinster'in evinde misafir olarak kaldığında zincire vurulmuş böyle bir kişiyle (David Piel) karşılaşır. Baronesin oğlu olan bu vampir, kızı zincirleri çözmesi için ikna etmeyi başarır ve serbest kalır kalmaz kanlı olaylar başlar. *The Kiss of Vampire* (1962, Vampirin Öpücüğü) ile tekrar bir vampir denemesine girilir ama içinde ne Dracula ne de Van Helsing vardır.

Her sene stüdyo Christopher Lee'yi Dracula filmleri için ikna etmeye çalışıyor fakat aktör her seferinde bu teklifleri geri çeviriyordu. Sonunda ilk filmde yedi sene sonra oyuncunun evet demesiyle, *Dracula: Prince of Darkness* (Dracula: Karanlık Prensi) adıyla ikinci filme başlandı. Bu filmde Dracula'nın küllerinin bulunduğu tabutun üzerine başaşağı sarkıtılan bir adamın boğazının kesilerek kanın dökülmesiyle Kont yeniden dünyaya dönüyordu. Bu filmde dirilen Dracula, filmde hiçbir kelime söylememekte sadece hırıldamakta, tıslamaktadır. Dracula bu filmin sonunda buzların içerisinde suya düşerek imha ediliyordu ama bir sonraki *Dracula Has Risen from the Grave* (Dracula Mezarından Kalktı, 1968) ile tekrar hayata dönüyor, hatta birkaç kelime bile söyleyebiliyordu. Christopher Lee'li dördüncü Dracula filmi *Taste the Blood of Dracula* (Dracula'nun Kanını Tat, 1969) ile Kont ilk defa Londra'ya ayak basar. *Scars of Dracula* (Dracula'nın Yara İzleri) ile tekrar şatosuna geri dönen Kont, *Dracula A.D. 1972*'de (Dracula MS 1972, 1972) ise günümüz Britanya'sında dolaşır. Bu arada filmde *Prince of Darkness*'dan beri seride oynamayan Peter Cushing de ortaya çıkar. Fakat bu sefer Dr. Van Helsing'in neslinden biri olarak. 1972'de çekilen *Satanic Rites of Count Dracula*, Lee'nin oynadığı en son Dracula filmidir. Yine günümüzde geçen filmde Kont bu sefer insanlığı yok edecek bir virüs ile ilgilenmektedir. (7)

Hammer, Frankenstein ve Dracula serilerinin yanı sıra Universal'in çizgisinde giderek diğer korku klasiklerine de el atmaya çalışmıştır. Bunların arasında Mumya serisi de bulunmaktadır. *The Mummy* (1959, Mumya), *The Curse of Mummy's Tomb* (1964, Mumyanın Mezarının Laneti), *The Mummy's Shroud* (1967, Mumyanın Kefeni), *Blood from the Mummy's Tomb* (Mumyanın Mezarından Kan, 1972) şeklinde giden bu serinin ilk filmi Boris Karloff'lu özgün Kharis serisinden yola çıkılarak hazırlanmışsa da

The Strangers of Bombay (1960) gerçek bir olaydan yola çıkılarak hazırlanmıştır: 1820 Hindistan'ında kötülüklerin tanrısı Kali'ye tapınan Thuggee'ler üzerine kuruludur.

diğer filmlerde tekrar bu karakterden faydalanma yoluna gidilmemiştir. Her filmde başka başka mumyalar ortaya çıkar. Son film ise Bram Stoker'in *Jewel of the Seven Stars* eserinden uyarlamadır. Bu eser daha sonraları başrolde Charlton Heston'un oynadığı *The Awakening* (1980) filminin de çıkış kaynağını oluşturacaktır. Aslında konular birbirini pek tutmasa da Hammer yapımının daha iyi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Kurtadam temasını Hammer, *The Curse of Werewolf* (Kurtadamın Laneti, 1961) ile denemiştir de filmin pek beğenilmemesi sonucu tekrar bu konulu filmlere girmemiştir. Bu filmin en önemli özelliği, Oliver Reed'in ilk başrol oynadığı film olmasıdır. Dr. Jekyll ve Mr. Hyde temasını ise film şirketi iki kez denemiştir. 1960 yapımı ilk film *The Two Faces of Dr. Jekyll*'da (Dr. Jekyll'in İki Yüzü) kişiliklerin yapısı değişmiştir. Dr. Jekyll çirkin, zayıf karakterli biriyken, Hyde ise yakışıklıdır. Diğer versiyonda ise bu kişilik bölünmesi daha uç noktaya götürülmüştür. Filmin adı herhalde kendisini yeterince açıklamaktadır: *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (Dr. Jekyll ve Kızkardeş Hyde, 1972).

The Plague of the Zombies (Zombi Salgını, 1966), Hammer'in zombili tek filmidir. Film Cornwall'da bir köyde geçmektedir. Köyde ölüm oranı, bilinmeyen bir nedenden ötürü yükselmiştir. Olayın nedenini araştıranlar, ölülerin zombilere dönüştüklerini çok geçmeden fark ederler. İlk zombi filmi *White Zombie*'de (1932) olduğu gibi *Plague of the Zombies*'de de zombiler "insanlıklarını kaybetmiş işçi sınıfı" ya da "vasıfsız işçi" olarak görülür. Belki de zombileri bu şekilde gören en son zombi filmlerindendir. George Romero'nun *Night of the Living Dead* (1968) filmi ile birlikte zombiler insan eti yiyen, alet kullanamayan yaratıklara dönüşmüştür. Bu şekliyle zombiler bir anlamda günlük yaşantıya ayak uyduramayanları temsil etmeye başladı. Seyirci bu yeni zombi tipini daha çok tuttuğundan, eski zombi imajı filmlerde bir daha görülmedi.

The Stranglers of Bombay (1960) ile *Gorgon* (1964) ise, Hammer'ın değişik korku temaları aradığı farklı filmlerindendir. İlki gerçek bir olaydan yola çıkılarak hazırlanmıştır: 1820 Hindistan'ında kötülüklerin tanrısı Kali'ye tapınan Thuggee'ler üzerine kuruludur. Thug adını verdikleri ipek bir kumaşla kurbanlarını boğdukları için bunlara



Devil Rides Out

Thuggee adı verilmiştir. Thuggee'lerin gizli faaliyetlerini fark eden bir Britanya subayı durumun ciddiyetini yetkililere göstermeye çalışmakta ancak kimse ona inanmamaktadır. Bu filmin daha sonra *The Terror of the Tongs* adıyla devamı da çekilmiştir. *Gorgon* ise bir Balkan köyünde geçer. Bakışlarıyla insanları taşa döndüren yılan saçlı Gorgon, bu köyde yaşamakta ve etrafına yine tehlike saçmaktadır. Hammer'in kıdemli baş oyuncularını bu filmde de yine baş rolleri paylaşmışlardır. Özel efektler çok sırtısa da, biçimsel açıdan oldukça iyi hazırlanmış bir filmidir.

Duraklama Dönemi

Ne var ki, 1965'den itibaren Hammer duraklama dönemine girmeye başlamış, 70'li yıllarda ise tam bir çöküşün eşiğine gelmiştir. Bunda yönetim kadrosunun ve çekirdek kadronun yavaş yavaş dağılmasının da payı bulunmaktadır. Önce 1961'de Michael Carreras kendi özel şirketi Capricorn'u kurmak üzere ayrılmış ve onu 1969'da Anthony Hinds takip etmişti. 1970'de ise Bernard Robinson'un

1965'den itibaren Hammer duraklama dönemine girmeye başlamış, 70'li yıllarda ise tam bir çöküşün eşiğine gelmiştir.



Lust for a Vampire

Peter Cushing, Carmilla'yı kafasını kesmek suretiyle cezalandırıyordu ama ardından gelen Lust of a Vampire'da (1970, Bir Vampir İçin Şehvet) ise tekrar ortalığa çıkıp yatılı okuldaki kızlarla uğraşmaya devam ediyordu.

ölümü ve Jimmy Sangster'in Amerika'ya gitmesi ile çekirdek kadroda büyük bir boşluk olmuştu. Artık filmlerin hasılatları beklenilenin altında olmaktadır. Para sıkıntısı çeken stüdyo, arazisinin bir kısmını satışa bile çıkartmak zorunda kalır.

Aslında Hammer'ın duraklamasındaki en önemli etken stüdyonun zamana ayak uyduramaması idi. Evet, 60'lı yıllarda korku sinemasını yeniden canlandırmayı başarabilmişti ama artık kendisini tekrarlayanın ötesine geçemiyordu. Oysa ki 1968'de *Rosemary's Baby*, bu değişim rüzgarının ilk habercisi idi. Aynı yıl Hammer da satanist temalı bir film girişiminde bulunmuş, dönemin önemli Britanya korku yazarlarından Dennis Wheatley'in *The Devil Rides Out* romanını filme uyarlamıştı. 20'li yılların Britanya'sında geçen bu filmde Duc de Richleau (Christopher Lee), çevresindekileri karanlık güçlere sahip Satanist Mocata (Charles Gray)'dan kurtarmaya çalışmaktadır. Fakat *Devil Rides Out*, Britanya'da belli bir ilgi görmesine karşın dünya pazarında Polanski'nin filmi kadar tutmamıştı.

1970'den itibaren Hammer, filmlerinde cinsellik ve çıplaklığı arttırmak suretiyle seyircinin ilgisini çekmeye çalışır. Ne de olsa BBFC artık bu gibi sahnelere izin verebilmektedir. Üstelik kıta Avrupası'nda Jean Rollin ile Jess Franco bu tarz filmlerle gündeme gelmişlerdi. Onlar yapabiliyorsa kendi de yapabil-

meliydi. Sheridan Le Fanu'nun lezbiyen vampir öyküsü 'Carmilla' bu deneme için çıkış malzemesi olarak kullanıldı. *The Vampire Lovers*'da (1970, Vampir Aşıklar) Carmilla'yı Ingrid Pitt oynamaktaydı. Filmde sadece çıplaklıkla yetinilmemiş ve ayrıca lezbiyen sahnelere de yer verilmişti. Peter Cushing, Carmilla'yı kafasını kesmek suretiyle cezalandırıyor ama ardından gelen *Lust of a Vampire*'da (1970, Bir Vampir İçin Şehvet) ise tekrar ortalığa çıkıp yatılı okuldaki kızlarla uğraşmaya devam ediyordu. İkinci filmde Carmilla'yı Yute Sondergaard canlandırmıştı. Serinin son filmi *Twins of Evil*'da (1971, Kötülük İkizleri; T. vid. adı: *Belanın İkizleri*) ise o günlerde Playboy dergisine poz veren Collinson ikizleri başroldeydi. Bu son filmde cinselliğin yanı sıra şiddet sahnelerinde de dozaj artmıştır. "Kardeşlik Cemiyeti" adı altında toplanan püriten topluluğun ahlâksız buldukları her kadını vampir olarak idam etmeleri, filmin en ilginç kısımlarını teşkil etmektedir. Feminist okumalara açık bir filmidir.

Yine Ingrid Pitt'in başrolünü oynadığı ve Elizabeth Bathory'nin hayatından esinlenerek hazırlanan *Countess Dracula*'da çıplaklıkla kan at başı gider. *Vampire Circus* (1971) bu denemenin en son filmidir. Efendileri Kont Mitterhouse'u öldüren köylülerden intikam almak üzere vampir müridler, yıllar sonra köye sirk grubu şeklinde gelirler ve planlarını yürütmeye koyulurlar. Kimilerince bu film, çöküş dönemi esnasında çevrilen en iyi Hammer filmlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Çöküş

Erotik vampir filmleri düşük bütçeli film şirketlerini ayakta tutabilirdi ama sermaye açısından bunların biraz daha üstünde duran Hammer'ı kurtarmaya yetmiyordu. Ticari başarısı bir zamanlar tartışılabilir görünümüne Dracula serisi, *Scars of Dracula*'dan itibaren gışede birbirini ardına hayalkırıklıkları yaratmış, özellikle büyük umutlar bağlanan *Dracula AD 1972* tam bir ticari fiyasko olmuştu -ardından gelen *Satanic Rites of Count Dracula* dünyaya pazarlanmakta zorlanacak ve hatta kendi ülkesinde bile çok sınırlı ölçekte gösterime girebilecekti. Sonunda 1972'de James Carreras şirketi satışa çıkarmak zorunda kaldı. Studio Film Labs alıcı olarak ortaya çıkmıştı. Fakat 1971'de Hammer'a tekrar geri dönmüş bulunan Mic-

hael Carreras, şirketin satılmasına razı değildi ve babasının hisselerini satın alarak şirketin sahibi konumuna geçti. Baba Carreras ise artık kendisini emekliye ayırmıştı. Ne var ki, oğul Carreras'ın yöneticiliği çok iyi değildi ve şirket mali açıdan iflasa doğru gitmeye devam ediyordu.

Bu son dönem içinde korku ile farklı türlerin birleştirilmesi yolu da denendi: 1973'de Hong Kong film şirketi Shaw Brothers ile ortaklaşa çektikleri *The Legend of the Seven Golden Brothers* (Yedi Altın Biraderin Efsanesi), korku ile kung-fu türlerinin harmanlandığı bir film: 1904'de Dracula'yı yok etmek üzere Van Helsing (Peter Cushing) Çin'e gelir. Bu film aynı zamanda Dracula'nın Christopher Lee tarafından canlandırılmadığı tek Hammer filmidir. John Forbes-Robertson, Dracula rolünü üstlenmişti.

1973'de, *Exorcist* karşısında Hammer tekrar şansını denemek istedi ve yine Wheatley'in bir başka romanını filme aldı: Bir Alman yapımeviyle ortak yapım olarak gerçekleştirilen *To the Devil - A Daughter*. 1976'da gösterime giren filmde başrolleri Richard Widmark, çok genç ve bir sahnede cepheden tam boy çıplak görünen Nastassia Kinski ve Christopher Lee paylaşıyorlardı. Hammer, belki de *Exorcist* kadar rahatsız edici bir film yapmak istemişti fakat silahları geri tepti, film sert eleştirilere maruz kaldı. Eskiden rahip olan peder Michael (Christopher Lee), Astaroth'u yaratmak için uğraşmaktadır ve bu iş için Catherine Beddows (Nastassia Kinski) adlı bir kıızı ele geçirmesi gerekmektedir. Yazar John Verney (Richard Widmark) ise buna engel olmaya çalışmaktadır. İş yapmamasına karşın birçoklarına değeri anlaşılmamış statüsüne konan bu film ne yazık ki, Hammer'in çektiği en son korku filmiydi.

Hammer, üç sene boyunca hiç bir türde film yapamadı. 1979'da Alfred Hitchcock'un *The Lady Vanishes* filminin yeniden çevrimi ile tekrar sinema sektöründe şansını denemek istedi ama bu film de gişede başarısız olunca, stüdyo sinema işine tamamiyle son verdi. Buna karşın televizyon için 1980'de Hammer *House of Horror* ve 1984'de Hammer *House of Mystery and Suspense* (Fox Mystery Theater) gibi dizilerle ayakta durmaya çalıştı (Son dizi seksenli yıllarda TRT-2'de her cuma gerilim filmleri köşesinde gösterilmiştir). Ne var ki, bu dizilerin de tutmaması ile Hammer Film Şirketi son nefesini vermiş oldu.

Fakat Hammer filmlerine olan ilgi asla azalmadı. *Little Shoppe of Horrors*, *Dark Terrors*, *Hammer Horror* gibi isimlerle, sadece Hammer meraklılarına yönelik dergiler yayımlanmaya başladı. Biraz bunların etkisi, biraz da eski filmlerin tekrar tekrar televizyonlarda oynaması ile yeni bir Hammer fan kuşağı oluşmaya başladı. Bu arada 2000 yılı başlarında yeni bir grup yatırımcı tarafından satın alınan Hammer'ın yeniden faaliyete geçeceğine ilişkin haberler tüm korku sineması meraklıları ve özellikle yeni Hammer fan kuşağı arasında heyecan dalgası yarattı. Ne var ki yeni yönetimin bir dizi vaadine (8) karşın şu ana kadar somut herhangi bir faaliyet yaşanmış değil. Küllerinden ortaya çıkan bu yeni Hammer'ın ölü doğup doğmadığını zaman gösterecek.

NOTLAR:

(1) Kneale bu arada boş durmamış ve BBC için üçüncü bir Quatermass macerası daha yazmıştır. Ne var ki Kneale ile Hammer arasında meydana gelen bazı sorunlardan ötürü *Quatermass and the Pit*'in film uyarlaması ancak 1967'de mümkün olabilecektir.

(2) Hammer ilk kuruluş döneminde 1936'da *The Mystery of Mary Celeste* adlı bir film çevirmişti ve bu filmin oyuncularında Bela Lugosi'de bulunuyordu.

(3) ABD'de *Horror of Dracula* adıyla gösterildiği için Hammer'ın bu ilk Dracula filmi Amerikan kaynaklarında ve Amerikan kaynaklarını kullanan ikincil kaynaklarda bu isimle anılır.

(4) Tabii bunda renkli film kullanımının etkisinin olduğu düşünülebilir. Ne var ki, 50'lerin ender korku filmleri arasında bulunan *Museum of Wax ve Phantom of the Rue Morgue* filmleri de renkli çekilmiş fakat kanın renginden asla faydalanılmamıştır.

(5) Dergimizin ileriki sayılarında yayımlanacak olan 'Korku Sinemasında Film Müziği: 60'lı Yıllar' yazısında James Bernard'dan daha ayrıntılı olarak bahsedilecektir.

(6) Meraklısına not: 1971'de Milliyet Yayınları'nın Kara Dizi serisi içerisinde yayımlanan ve kapağında yazarı Mary Shelley olarak gösterilen *Frankenstein* romanı aslında bu iki Frankenstein filminin Giovanni Scognamiglio tarafından romanlaştırılmış halidir.)

(7) Hammer'ın Dracula filmleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: Kaya Özkaracalar, *Geceyarısı Sineması* sayı: 4, 'Beyaz Perdede Dracula' içinde sf. 7-9.

(8) Yeni yönetim öncelikli olarak *She, The Abominable Snowman, Quatermass and the Pit ve One Million Years BC* gibi Hammer filmlerinin yeniden çevrimlerini gerçekleştirme planlıyor, uzun vadeli hedefleri arasında ise korku filmleri çekimine yeniden başlamak da var.

(*) Türkiye'de günlük kullanımda yaygın olarak, ama genellikle yanlış biçimde, geçen "İngiltere/İngiliz" yerine artık dergimizde de Radikal gazetesinin başlattığı uygulamaya sayesinde artık eskisi kadar yadırganmayan "Britanya/Britanyalı" (İngiltere/İngiliz, İskoçya/İskoç ve Galler/Galli ülke/halklarının ortak isimleri) terimlerini kullanmayı tercih ediyoruz. -Ed.

Hammer filmlerine olan ilgi asla azalmadı. *Little Shoppe of Horrors*, *Dark Terrors*, *Hammer Horror* gibi isimlerle, sadece Hammer meraklılarına yönelik dergiler yayımlanmaya başladı.

japon animasyonunda VAMPİRLER

Kaya Özkaracalar



Miyu (yukarıda ve yanda)

Japon animasyonunda vampir temalı ürünlerin sayısı hiç de az değildir.

Animasyon sanatında çok özgün bir ulusal ekol olan (ve hayranları arasında kısaca 'anime' olarak anılan) Japon animasyonunda vampir temalı ürünlerin sayısı hiç de az değildir. Aslında dergimizin önceki sayılarında dizi olarak yayınlanan Vampir Dosyası'nın ilk bölümünde uzun uzadıya açıklandığı üzere vampir inancı, Orta ve Doğu Avrupa kökenli bir batıl inanç. Ama önce Avrupa edebiyatına, sonra da edebiyat uyarlamaları ile Amerikan sinemasına transfer olmuş ve bu yoldan Batı popüler kültür motiflerinin küreselleşmesiyle birlikte artık 'tüm insanlığın malı' hâline gelmiş durumda. Kuşkusuz yerkürenin pek çok yöresinde olduğu gibi Japon kültüründe de vampirimsi özgün varlıklara dair inançlara rastlamak mümkün, ama diğer güncel popüler kültür üretim sahalarında

olduğu gibi animede de vampirler daha çok ithal kökenli sayılabilecek bir öge, daha doğrusu ithal edilerek yerleştirilmiş veya yerleştirilerek ithal edilmiş denilebilir.

Vampir ögesi içeren animelerin en ünlülerinin ortak özelliği, başkarakterin kendisinin vampir veya yarı-vampir olması ve insanlardan yana saf tutarak vampirleri ve/veya diğer habis doğaüstü varlıkları 'avlıyor' olması, Vampir Avcısı D ve Vampir Prensesi Miyu gibi.

Vampir Avcısı D

Vampir Avcısı D'nin ortaya çıkışı, 1983'ten itibaren yayınlanmaya başlayan aynı adlı resimli roman dizisiyle olmuş. Bu dizinin bir romanı 1985'te uzun metraj animasyon filmi olarak beyazperdeye uyarlanmış. *Kyuketsuki Hunter D*, bir hayli gecikmeyle de olsa nihayet 1992'de *Vampire Hunter D* [buradan itibaren VHD olarak geçecek] adıyla İngilizce'ye dublajlanarak ABD'de vizyona girecek, ardından Amerikan televizyonlarda defalarca gösterilecek, bilâhare hem ABD'de, hem Britanya'da video piyasasına sürülecek ve böylece Japon animasyonun Batı'da popülerleşmesinde önemli bir rol üstlenecekti. Yarı-insan, yarı-vampir (filmdeki terminolojiye göre bir 'dampir') olan Vampir Avcısı D karakterinin, bu özelliğinden dolayı öncülünün Amerikan Marvel Yayınevi'nin *Tomb of Dracula* çizgi romanındaki karakterlerden Blade olduğu söylenebilir. VHD her şeyden önce, daha sonraki daha da sert animelere oranla bugün ılımlı görünse de, bir çizgi filmde alışık olunmayan derecede kan, şiddet ve erotizm içermesi açısından dikkat çekmişti. Daha filmin başlarında kanın gövdeyi götürdüğü açılış sahnesinin ardından, D'nin vampir avcısı hizmetinden yararlanmak isteyen



VHD, pek çok farklı anlatısal ve görsel stili bir potada eriten bir çalışmaydı. Başkarakter, spagetti westernlerden çıkmış bir kelle avcısı gibiydi.

genç kızın ona "sana verecek param yok ama günde üç öğün yemek yapabilirim ve istersen benle yatabilirsin" demesinden bunun yetişkinlere hitap eden bir ürün olduğu belli oluyordu. VHD, pek çok farklı anlatısal ve görsel stili bir potada eriten bir çalışmaydı. Başkarakter, spagetti westernlerden çıkmış bir kelle avcısı gibiydi, özellikle az konuşur olması açısından Clint Eastwood'un 'Man with No Name' tiplemesini çağırıyordu

(zaten Sergio Leone'nin spagetti westernleri de Japon samuray filmlerinden esinlenmiştir). Dinosaurların kol gezdiği bu coğrafyada, en yeni teknoloji ürünü silahlar bilim-kurgu unsuru katıyor, kasabanın mimarı yapısı İngiliz Hammer stüdyosu korku filmlerinden aşına olunan 19'uncu yüzyıl Orta Avrupası izlenimi yaratıyordu. Yani popüler kültürün pek çok motifi, "mutantların ve iblislerin karanlıklarda oynadığı uzak



Miyu

bir gelecek" açıklamasının ardından perdede arzı endâm ediyordu.

Vampir Prensesi Miyu

Sevimli bir küçük kızın başkarakter olduğu *Kyuketsuki Miyu*'nun (*Vampire Princess Miyu*, Vampir Prensesi Miyu), ismi ve başkarakteri sebebiyle, ilk duyuşta salt çocuklara hitabeden bir anime olduğu şeklinde çok yanlış bir izlenim yaratabilir. Oysa Miyu dizisi, teması ve dramatik yapısı itibarıyla Japon animasyonun en 'olgun' ürünlerinden biri. Tevekkeli değil Miyu'nun televizyon dizisi, Japonya'da geceyarısından sonra gösteriliyormuş. Miyu önce 1988-89 yıllarında ardarda piyasaya sürülen her biri orta metraj dört bölümlük bir video dizisi (anime terminolojisiyle 'OAV', yani orjinal anime videosu: sinema veya te-

levizyon için değil doğrudan video pazarı için üretilen animeler) olarak hazırlanmış. Ancak takibeden yıllarda yayını süren Miyu çizgi roman serisinin popülerliğini hiç kaybetmemesi üzerine yıllar sonra 1997'te bu kez televizyon için yeni bir Miyu anime dizisi hazırlanmış.

Miyu OAV dizisi, Himiko adlı genç ve güzel kadının etrafında dönüyor. Doğüstü olayları çözmeyi kendine iş edinen Himiko'nun karşısına birbirinden bağımsız her ayrı vakada Miyu adlı küçük bir kız çıkmaktadır. Biz izleyiciler de OAV dizisi boyunca Miyu'nun gizemini Himiko'ya parça parça açıklamasını takip ediyoruz. Miyu kendisi de bir vampirdir ama aslında *shimna* denilen çeşit çeşit, doğüstü ve habis varlıkların kontrol altında tutulmasıyla görevli bir soydan gelmektedir. Miyu'nun ailesi fi tarihinde küçük kızlarını bu zor görevi devralmaktan sakınmak istemişler ve bu tutumları sebebiyle sayısız *shimna* insanların arasına karışmayı başarmıştır. Dolayısıyla Miyu, firdadaki bu *shimnaları* teker teker arayıp, bulmak ve onları ait oldukları evrene geri göndermekle yükümlüdür. Yüzyıllar sürse de bu görevi tamamlayınca kadar bedenlen küçük bir kız olarak (ailesinin ona bu görevi devretmekten kaçındığı yaşta) kalmaya mahkûmdur, ruhen ve zihnen kimbilir kaç yaşında olsa da... İşte Miyu'nun trajedisi budur, küçük bir kız bedeni içinde tüm yetişkin insanlardan daha üstün bir varlık. Vampir motifi, *Dracula* romanından bu yana ölümsüzlüğün içsel olarak barındırdığı dayanılmaz trajediyi sıkça işlerken, Miyu animesi bu rotada ilginç bir varyasyon sunmaktadır: belirsiz bir geleceğe, belki de sonsuza dek bir çocuğun bedenine hapsolmek ve sürekli bu durumdan kurtulmak için uğraşıp durma zorunluluğu. O çocuk yüzlü Miyu'nun bakışlarından hemen hemen hiç eksik olmayan hüznün buradan kaynaklanmaktadır. Bu sabır taşı olsa insanı çatlatacak zorlu uğraşı boyunca tek yoldaşı Larva adlı, yüzünü genellikle grotesk bir maske altına saklayan ve kararlar giyen yakışıklı bir genç erkektir. İşin ilginç, Larva da aslında bir *shimna*dır ama Miyu'ya yoldaşlık -ve aslında besbelli yarenlilik- etmeyi tercih etmiş bir *shimna*. Miyu ile Larva'nın tanışıklıklarının miladı tam da o lanetli günlere dayanır, yani Miyu'nun henüz gerçekten de küçük bir kız olduğu ve aile görevini üstlenmesinin gündeme gelmesinin hemen arefesindeki

Miyu da bir vampirdir ama aslında *shimna* denilen çeşit çeşit, doğüstü ve habis varlıkların kontrol altında tutulmasıyla görevli bir soydan gelmektedir.



günlere: Bir gece, bu küçük kız karanlıklar içinde denizden gelen bu gizemli genç erkekle tanışmış (birlikte olmuş?) ve hemen akabinde o talihsiz gelişme yaşanarak bedenen büyüme ve *shimn*alara karşı sonu belirsiz, bitmek tükenmek bilmez zorlu mücadeleye girişmeye mahkûm olmuştur.

Miyu öykülerinin çoğunun, Miyu'nun kendi trajedisini oluşturan çerçeve öykünün yanısıra, en az iki ortak paydası daha var. Öncelikle *shimn*alar, genellikle yaşamlarında travmatik talihsizliklere maruz kalmış bireylerin bu durumlarını kullanarak onları etkileri altına alıyorlar. Örneğin OAV'ın ilk bölümünde, bir vampirin pençesi altındaki küçük kızın aslında anne-babasıyla bir-

likte trafik kazası geçirince ancak ölümcül biçimde yaralanan anne ve babasından kan nakli yapılarak hayatta kalması sağlanmış talihsiz bir evlat olduğu ortaya çıkar. Vampirimsi *shimna* ise, küçük kızın kanını emmesi karşılığında, anne-babasının hayalet veya halüsinasyon olarak peydahlanmasını ve bu travmatik deneyimini unutturmasını temin etmektedir. Sonuçta Miyu, bu *shimna*yı haklar ve küçük kız ölür. Öte yandan Miyu, aynı zamanda bu kızın erkek arkadaşının kanını emerek, kız arkadaşını yitirmekten kaynaklı kederini sonsuza dek unutacağı sahte bir mutluluk içinde yaşamasını sağlar. Yani bir anlamda, *shimna*nın küçük kıza yaptığıнын aynısını Miyu oğlana yapar... Miyu öykülerinin diğer ortak paydası da işte budur: Miyu ve *shimn*aların aslında basitçe zıt kutup 'iyi' ve 'kötüler' olmak yerine belki de çok farklarının olmadığı, izleyici olarak koşullandığımız yargıların aslında gördüğünden daha karmaşık olduğunun sergilenmesi. OAV'ın ikinci bölümünde, bu husus daha da net biçimde ortaya çıkar: Bir okulda, oğlan çocukları birer birer kaybolmaktadır ve Miyu'nun şüpheleri -isabetli olarak- Ranka adlı bir kız çocuğunun üstündedir. Ranka, son olarak besbelli Miyu'nun da beğendiği yakışıklı bir oğlan çocuğuyla çıkmaktadır. Aile hayatından mutsuz, yaşama arzusunu yitirmiş olan oğlan, Ranka'da tekinsiz

Vampire Hunter D: Bloodlust

Shimnalar, genellikle yaşamlarında travmatik talihsizliklere maruz kalmış bireylerin bu durumlarını kullanarak onları etkileri altına alırlar.





Vampire Hunter D: Bloodlust

Dizinin kültürel bağlamda siyasî-tarihsel yönelimler de taşıdığı temkinli olmak kaydıyla savunulabilir.

bir yan olduğunun aslında farkındadır ve bile bile başına ne gelirse gelsin onunla sonsuza dek birlikte olmak için yanıp tutuşmaktadır. Himiko ve Ranka, Miyu'nun Ranka ile olan mücadelesinin ise, zorunlu misyonu gereği bir *shimnayı* daha ait olduğu evrene geri göndermenin ötesinde, yakışıklı oğlan çocuğunu rakibesinden çalmak güdüsüyle de ateşlenmekte olduğunu Miyu'nun yüzüne vururlar. Bu episodun sonunda, Ranka, öte evrene yanına gözde oğlan çocuğunu da alarak, elele sarmaşdolaş ve her ikisi de bu *shimnanın* alameti farikası olan tahta kuklalara dönüşerek geçer. Himiko'nun ifadesiyle, "avcı Miyu kazanmış ama Miyu'nun içindeki kadın kaybetmiştir".

Miyu'nun, insanlığa musallat olmuş habis doğaüstü varlıklarla mücadelesinin basitçe bir iyi-kötü mücadelesi olmadığı, Miyu'nun tek boyutlu bir karakter olmayıp, küçük kız bedeni içindeki bir kadının çapraşık duygularıyla hareket ettiğinin bir diğer göstergesi Tv dizisinin ikinci bölümünde daha da çarpıcı biçimde vurgulanır. Bu episoddaki *shimna*, kadınların güzel görünmeye yönelik narsizmini kullanarak onları makyaj yapma vaadiyle kandırıp diri diri hareketsiz mankenlere çevirmektedir. Episodun finalinde Miyu, *shimnayı* alteder ve ait olduğu evrene geri gönderir ama.. Onun tutsağı olmuş kadınları bu durumdan kurtarmak için ise bir şey yapmaz, sonuza dek o hâlde bırakır!

Tv dizisinde, OAV dizisindeki Himiko karakteri ne yazık ki bir daha çıkmaz karşımıza (oysa ki OAV'ın dramatik finalinde Himiko'nun Miyu ile olan bağlantısının geçmişe dayandığı, izleyecek olanların keyfini kaçırmamak için burada tam olarak açıklamayalım ama Himiko'nun çocukluğundaki travmatik bir deneyime ilişkin belirsiz anıların bir şekilde Miyu ile bağlantılı olduğu sürpriz biçimde ortaya çıkıyordu). Tv dizisinde Miyu, bir okula kaydolmuştur ve okulda kendine kız-arkadaşlar edinir ve bu tipler tv dizisinin yan karakterleridir; tv dizisinde bir de Miyu'ya arkadaşlık eden, sevimli bir tavşan görünümlü munis bir *shimna* vardır ki, bu tipin dizinin havasına pek uymadığı söylenmeli. Ancak çok şükür Larva da Miyu'ya eşlik etmeyi sürdürüyor. Miyu hakkında buraya kadar söylediklerimize ilâveten ayrıca dizinin kültürel bağlamda siyasî-tarihsel yönelimler de taşıdığı temkinli olmak kaydıyla savunulabilir. Larva'nın Japon kıyılarına *Bat'* dan gelen bir *shimna* olması, onu âdeta (*Hamam* filminde olduğu gibi) gönlünü Doğu'ya kaptıran Batılı imgesinin taşıyıcısı yapıyor. Kuşkusuz, Japon sosyal tarihi minvalinde daha yetkin gözlemciler, Miyu dizisinde başkaca hususlar da tespit edebilirler ama bu yazıda bu kadarıyla yetinip başka sefere bırakmak daha doğru.

Miyu'nun karakter tasarımı, OAV

dizisi ve televizyon bölümlerinin çoğunu yöneten ve çizgi roman öykülerinin çoğunu yazan Toshiki [Toshihiro] Hirano'nun karısı, çizgi roman sanatçısı Narumi Kakinouchi'ye ait. Kakinouchi, bir röportaj sırasında "Basit ekran tonlamanız, çizgi çalışmanızın zerafetini vurguluyor. Bu, kastı mı? Bu etkiyi yaratmak için ekran tonları kullanımınızı özellikle mi sınırılıyorsunuz?" sorusuna verdiği yanıtta, kendi tarzını şöyle tanımlıyor: "Konturlar yerine, bütün imajın izleniminin yumuşak olmasını tercih ediyorum. Kalın ve ağır imajları sevmiyorum. Bu bağlamda, benim çalışmam narindir. En azından umarım insanlar benim çalışmamı öyle buluyorlardır."

Orta metraj bir sinema filmi

Japon animasyonun en yeni ürünlerinden orta metraj sinema filmi *Blood: the Last Vampire*'da (Kan: Son Vampir; 2000) aslında VHD gibi bir vampir avcısı filmi. Miyu dizisinde olduğu gibi başkarakter vampir avcısı da, genç bir kız ve üstelik kendisi de bir vampir. Kült anime *Ghost in the Shell*'in (1995) yapımcılarının ürünü olan *B:tLV*, bilgisayar teknolojisinin animasyondaki uygulamalarının en yeni, en gelişkin örneği olarak yapımcıların bir gövde gösterisi, bir 'demo' işlevi taşıyor âdeta. Yalnızca film olarak değerlendirildiğinde ise, sergilenen animasyon tekniğinin yarattığı hayranlık bir yana,

ne yazık ki orta metraj süresinde (48 dk.) yalnızca bir dizinin pilot bölümü izlenimi yaratarak insanın hevesini kursağında bırakıyor. *Blood: the Last Vampire*'in aslında bir video oyunu dizisi ile bir manga dizisini de içeren 'multi-medya' bir projenin film ayağı olduğu söyleniyor ve hayır, bildiğimiz kadarıyla en azından şimdilik, devam filmlerinin çekilmesi gündemde değilmiş. Oysa mevcut filmde, hikâyenin karakterlerinin kimlikleriyle ilgili pek çok unsurun ucu açık kalıyor. Gizemli genç kız, kendisi de bir vampir olmasına karşın, neden gizemli Amerikalılar'ın hizmetinde vampir avcısı olarak çalışıyor? Bu belirsizlikler, filme biraz *X-Files*'i andıran bir hava vermiyor değil. Ama filmin sanki siyasal-tarihsel bir mesajı varmış gibi yapıp bu unsuru tamamen havada bırakması daha da kaydadeğer. Filmin konusu, 1966 yılında Japonya'daki bir Amerikan askerî üssünde geçiyor ve kapanış jeneriğinin hemen arefesinde üsdeki askerlerin Vietnam'a doğru yola çıktıkları bildiriliyor. Yani?... Böylece iyimser bir yorumla 'Esas canavarlar acaba kim? Vampirler mi, Amerikan emperyalizmi mi?' gibi manidar bir soru mu sorulmak isteniyor, yoksa vampirlerin üsse musallat oldukları anımsanarak vampirlerle ABD'nin iç ve dış düşmanları arasında paralellik mi kurulmak isteniyor, karar vermek için şu aşamada yazı tura atmak lazım!

'Esas canavarlar acaba kim? Vampirler mi, Amerikan emperyalizmi mi?' gibi manidar bir soru mu sorulmak isteniyor, yoksa vampirlerle ABD'nin iç ve dış düşmanları arasında paralellik mi kurulmak isteniyor?

Vampire Hunter D: Bloodlust





Vampire Hunter D: Bloodlust

VHD'nin 15 yıl sonra gelen devamı

Wicked City (1989) ve *Ninja Scroll* (1995) adlı kült animelerin yönetmeni olarak tanınan Yoshiaki Kawajiri'nin imzasını taşıyan *Vampire Hunter D: Bloodlust* (Vampir Avcısı D: Kanşehveti; 2000 [VHD:B]) ise VHD'nin 15 yıl sonra gelen devamı ve VHD gibi uzun metraj bir sinema filmi. VHD:B, geçen yıl anavatanı dışında sınırlı ölçekte olsa da ABD'de bile sinemalarda ticarî vizyona girdi. Türkiye'de ise üniversitelerdeki gösterimlerinde ve Ankara'daki Japon Animasyonu Günleri gibi etkinliklerde DVD üzerinden sinevizyon ortamında izleyicilerle buluştuğunda yoğun bir ilgi ve beğeni topladı.

VHD:B'nin VHD ile karşılaştırması ise herşeyden önce animasyon tekniğinin geçen yıllar boyunca nereden nereye geldiğine tanıklık ediyor. Gerçi VHD:B, canlandırma tekniği açısından mükemmel sayılabılır, *Blood: The Last Vampire* bu açıdan daha 'başarılı' bir ürün ama onun da orta metraj bir film olduğu gerçeğini gözönüne alarak uzun metraj filmlerle karşılaştırılması haksızlık sayılabilir. VHD:B, canlandırmadaki artıları eksileri bir yana, *Ninja Scroll*'daki çalışmalarıyla tanınan Yutaka Minowa'nın yaptığı karakter tasarımları ve her biri âdeta bir tabloyu andıran kompozisyonları ile görsel açıdan çok göz doldurucu bir ürün; umarım Türkiye'de de bir dağıtımçı çıkıp VHD:B'yi vizyona sokar da büyük perdede layıkıyla izleyebiliriz: Japon animasyon filmlerinden mahrum bırakılıp yalnızca Disney ve benzerlerine mahkûm edilmemiz çok sinir bozucu.

VHD:B'nin konusu kısaca şöyle:

Meier adlı bir vampir tarafından kaçırılan Charlotte adlı genç bir kızın ailesi, evlâtlarını ölü ya da diri olarak vampirin elinden kurtarana yüklüce bir ödül vaat etmiştir. Yalnızca D değil, Markus Kardeşler adlı bir grup vampir avcısı da ödülün peşindedir. Vampirin ve tutsağının izini süren D ve diğer ödül avcıları rekabet halinde olsalar da Markus Kardeşler'le işbirliği halindeki Leyla adlı sarışın vampir avcısı ile D arasında zamanla romantik bir çekim oluşur. Spagetti western etkisi VHD:B'de, VHD'ye oranla çok daha belirgin, bu kez yalnızca başkarakterin tiplemesinde değil (üstelik bu kez D'nin İngilizce sesi, Clint Eastwood'u bir hayli andırıyor) neredeyse filmin ilk yarısının genelinde anlatıya bir spagetti western havası hakim: büyük para ödülü için birbirleriyle rekabet halindeki kiralık silahşöhrerin mücadelesini izliyorsunuz. İkinci yarıdaki anlatı ise F.F. Coppola'nın 1992 tarihli *Dracula* uyarlamasını anımsatıyor, çünkü bu kez vampir ve genç kadın arasında aslında zoraki bir tutsaklık değil, gönüllü bir aşk ilişkisi söz konusu; vampir –ve sevgilisi– trajik figürler olarak sunuluyorlar. Bu arada vampir avcılarının nefesini enselerinde hisseden Meier ve Charlotte'u canları pahasına korumayı kendilerine görev bilen Barbarois adlı mutantlar da *Dracula* romanında –ve Coppola'nınki dahil pek çok sinema uyarlamasında– aynı işlevi üstlenen çingeneler güruhunun yerini tutuyorlar. Barbaroislardan ağaçlarla bütünleşebilen bir tanesinin maharetini sergilediği sahneler, filmin unutulmaz sahneleri arasında yer alıyor. Trajik aşk ilişkisi izleğini süren VHD:B'nin yaratıcıları, Coppola'dan daha cüretkâr davranmışlar. Coppola, romanın alt-metnini su yüzüne çıkarmadaki bütün başarısına karşın sınırları zorlamada sonuna kadar cesaret gösteremeyerek, mutlu sonu ancak ilâhî haç imgelerinin gücü karşısında *Dracula*'nın nedamet getirerek huzura kavuşmasıyla tasavvur edebildiği için, filminin finalinde hayal kırıklığı yaratmıştı. Bir de VHD:B'yi izleyin...

* 28 Nisan 2002'de Ankara'da 3. Japon Animasyon Günleri çerçevesinde yapılan sunuşun revize edilmiş versiyonudur. Projeyi öneren Mutlu Binark'a, filmleri temin eden Onur Alpaslan'a ve basılı kaynak sağlayan Burak Aydın'a teşekkürler

Umarız Türkiye'de de bir dağıtımçı çıkıp VHD:B'yi vizyona sokar da büyük perdede layıkıyla izleyebiliriz.

tarık akan'ın 12 eylül anıları **anne kafamda bit var**

Tarık Akan'ın geçtiğimiz aylarda Can Yayınları'ndan piyasaya çıkan anı kitabı *Anne Kafamda Bit Var*, pek çok açıdan değerli ve kesinlikle edinilmesi gereken bir eser. Belki yeni kuşaklar pek farkında değil ama çok uzak olmayan bir geçmişte (bilmeyenler için: 1980-1983) bu ülkede bir cunta iktidarı, askeri bir dikta rejimi hüküm sürüyordu. Akan'ın kitabı her şeyden önce 12 Eylül sonrasının o karanlık günlerine ilişkin bir bellek tazeleme işlevi görüyor – bir aydının, bir sanatçının 'içeriden' (yani Gayrettepe Siyasi Şube ve Selimiye Kışlası hücrelerinden, sorgu odalarından) tanıklığıyla. Almanya'da yaptığı bir konuşma nedeniyle, daha doğrusu bu konuşmayı *Tercüman* gazetesinin (Nazlı Ilıcak'ın gazetesi!) Akan'ı hedef göstererek haber yapması üzerine, yurda dönüşte havaalanında apar topar gözaltına alınan Akan, 'hafif' bir "hoş geldin dayağını" saymazsak ağır işkencelere maruz kalmıyor ama yaşadığı gözaltı, hapis koşullarını tüm zorluklarıyla bu kitapta aktarıyor. Bunlara koridorun karşısındaki hücrelerde kalan iki idam mahkumunun infaza götürülüşüne tanıklık etmek de dahil... Kuşkusuz 'içeriden' anıların hepsi böylesine trajik değil, trajikomik olanlar da var. Örneğin, 6 Amerikalı'ya başarısız bir suikast girişiminden yakalanan bir eylemciyle Akan arasında geçen diyalog şöyle: "Keşke Amerikalılar'ı öldürebilseydim de beni idam etselerdi." "Oğlum, onlardan 250 milyon tane var, öldürmekle bitmez ki!" *Anne Kafamda Bit Var*, bir sanatçının 12 Eylül zindanlarıyla ilgili tanıklığının yanı sıra, özel olarak dönemim sinema ortamıyla ilgili bazı bilgiler de veriyor. Akan, adeta bir *flashback*'le *Yol* filminin –içeri düşünmeden hemen önce gerçekleşen – hazırlanış ve çekim sürecini uzun uzadıya anlatıyor. 12 Eylül döneminde bu film nasıl oldu da çekilebildi diye merak etmiş olanlar sorularının yanıtlarını bu kitapta bula-



bilirler... Burada özetle olsa da aktarmayalım, bir zahmet kitabı alıp okuyun, filmin çekimlerinin –askerlerin katılımıyla! – gerçekleştirilmesinden önce senaryosunun sansür kurulunda onaylanması için Akan kurul üyelerine yaptığı sözlü sunuşta (zaten her şeyin anahtarı burada) şeytana pabucunu tersten giydirmiş meğer!... (Evet, bu arada o malum at öldürme sahnesi de ayrıntılı biçimde anlatılıyor, tahmin ettiğimizden daha berbat bir olay). İlginç bir anekdot da, Akan'ın tutuksuz yargılanmak üzere tahliye edildikten hemen sonra çevirdiği ilk film olan *Deli Kan*'la ilgili. Atif Yılmaz'ın yönettiği bu filmin çekimleri sırasında Akan'ın gizlice yurtdışına çıkmak ("kaçmak") için planlar yapmakta olduğunu öğreniyoruz; bir daha bu filmi izlerken bunu anımsayın... Ve bir de geçtiğimiz sezonlarda vizyona giren yine Atif Yılmaz'ın yönetip Tarık Akan'ın oynadığı, 12 Eylül dönemini anlatan *Eylül Fırtınası* filmini eğer tembellik edip izlememişseniz, ileride izleme fırsatı bulduğunuzda aksayan yönlerine burun kıvrmayıp Tarık Akan için, o günleri yaşayanlar için ne anlama geldiğini anlayın.

Akan, kurul üyelerine yaptığı sözlü sunuşta (zaten her şeyin anahtarı burada) şeytana pabucunu tersten giydirmiş meğer!...

dikkate değer

VCD'ler

Karaca Savaş



Heidi (1974) animasyon, T. dublaj
Ülkemizde 1970'li yılların üçüncü çeyreğinde yayınlanmış olan Japon yapımı çizgi film dizisinin ilk bölümleri. Yaşı 30 ve üstündekiler için Johanna Spyri'nin aynı adlı romanından uyarlanan bu dizinin konusunu özetlemeye gerek yok ama tevellütü elvermeyip kaçırılmış olanlar için yine de aktaralım: Heidi, öksüz, küçük bir kızdır ve Alp Dağları'nda bir kulübede köpeğiyle tek başına yaşayan, kasabalılar tarafından aksi, insan-sevmez bir ihtiyar olarak bilinen Alp Dedesi'nin yanına bırakılır. Heidi ise doğa içinde yaşamaya başlayacak olmaktan çok memnundur ve dede-kız çok iyi anlaşır. Heidi, gündüzleri kırlarda koyun otlatan küçük çoban Peter'le arkadaşlık edecek, geceleri ise kulübenin tavan arasında saman yatağında yıldızları seyrederek uyuyacaktır. Daha ne isteyebilir ki? Bu diziyi izleyip de Heidi'ye imrenmeyen var mıydı? Bu

Bu diziyi izleyip de Heidi'ye imrenmeyen var mıydı?

arada anımsatalım, romanın ve dizinin ilerleyen bölümlerinde Heidi, bir dönem Alp Dede'nin yanından ayrılıyor, zengin bir ailenin sakat kızı Clara'ya arkadaşlık ediyor ve sonunda onu dağlara, Alp Dede'nin yanına getirip iyileşmesini sağlıyordu. Dizi, ülkemizde öylesine tutulmuştu ki, 1978 yıllarında Tay Yayınları tarafından (en az 36 sayı) çizgi romanı da yayımlanmıştı. Keşke Heidi'nin daha fazla bölümleri de VCD piyasasına çıksa. Ve tabii... o yıllarda -mübalağa değil hakaten- 7'den 70'e herkesi ekran başına bağlayan Şeker Kız Candy de!

Witchblade (Cadı Kılıcı, 2000) T. dublaj
ABD'de 1995'te piyasaya çıkan ve ilk 8 sayısı ülkemizde 1999-2000 yıllarında Arka Bahçe Yayıncılık tarafından yayımlanan aynı adlı çizgi romanın, televizyon dizisinin pilot filmi. Film, henüz yüzünü görmediğimiz bir hatunun uyanıp siyah deri giysilerini giyip, beline tabancasını takıp, başına da kaskını geçirip motosikletine atlamasıyla başlıyor -fonda U2'nun 'She moves in a mysterious way' şarkısı olduğu halde. Ne diyebiliriz? "Cool!!.." Filmin geri kalanı o kadar 'cool' değil ama bunun bir tv filmi olduğunu



bilip beklentilerinizi düşük tutarsanız idare eder. Silahlı çatışma, kavga, kovalamaca gibi aksiyon sahneleri fena değil. Sara Pezzini adlı bir kadın polis (John Woo'nun *Hard Target* filminde yan rollerden birinden anımsanabilecek Yancy Butler), bir müzedeki bir silahlı çatışma sırasında nasıl olduğunu anlamadan bu müzede sergilenen zırhlı bir eldiveni kolunda bulur, ucundan filme ve çizgi romana adını veren bir kılıç -'Cadı Kılıcı'- çıkarmak gibi ilave bir atraksiyonu da olan eldiven adeta, "işte beni koluna takması gerek kadın bu" dercesine kendi kendine gidip kadının koluna geçmiştir ve çatışma sırasında kadını mermilerden korur. Vazifesini tamamladığında ise gerektiğinde tekrar eski hâline dönmek üzere bir bileziğe dönüşür. Pezzini, kötülerle mücadele ederken bir yandan da bu kılıçlı eldivenin gizemini çözmeye çalışacaktır. Cadı Kılıcı'nın Pezzini'yi bulması çizgi romanda farklı bir mekânda gerçekleşiyordu ama Cadı Kılıcı'nın gizemiyle bağlantılı yan karakterler filmde de mevcut. Ancak çizgi romanda, gösterişli bir kostüm içinde son derece karizmatik bir tip olarak çizilen Nottingham karakteri filmde sade giyimli (bereli!) bir tip olarak ekrana geliyor. Tabii bir de çizgi romandaki Cadı Kılıcı, yalnızca zırhlı bir eldiven değil, Pezzini'nin vücudunu bölge bölge kaplayan organik bir doku olarak resmediliyordu. Tv filminin düşük bütçesi bunun filme aynen alınmasına engel olmuş. Ancak bu pilot film, yeteri derecede rating almış olmalı ki daha sonra Tv dizisi çekilmiş.

Joy ve Joan / Joy et Joan (1985) T. dublaj, geniş ekran

1970'lerin en gözde Fransız hardcore porno yıldızlarından Brigitte Lahaie'in başrolde olduğu softcore bu erotik film, Joy adlı bir kadının erotik deneyimlerini anlatan bir dizi romanın ikinci kitabından uyarlama (Dizinin ilk kitabı 1983'te *Joy* adıyla çekilmişti). Erkek arkadaşı tarafından "Sen, evlenilecek bir kadın değilsin, Joy. Lüks bir mankensin. Alınıp, bırakılacak birisin o kadar" denilerek terk edilen Joy, son derece zengin ve çok geçmeden anlayacağımız üzere aynı derecede dejenere bir adamın birlikte olma teklifini kabul ederek onunla birlikte Tayland'a gider. Ancak, adam pek tekin değildir ve bir parti sırasında Joy'u içkisine uyuşturucu katarak davetlilere 'ikram eder'. Kaçmayı başaran Joy'un başına bekleneceği üzere benzer talihsizlikler



gelir. Sonunda kader arkadaşlığı yaptığı bir başka kadınla birlikte Paris'e dönmeyi başarır. Finalde, şömine başında -son derece 'klas' biçimde görüntülenmiş- bir üçlü (Joy, Joan ve şanslı bir erkek) sevişme sahnesi izleriz. *Joy ve Joan*, *Emmanuelle* tarzı tipik bir Fransız erotikası: yani kesinlikle 'ucuz' görünümlü değil, son derece 'şık' ama, biraz ağır tempolu ve yer yer sıkıcı bir film... Dikkate değer olmasının esas sebebi ise, yukarıda belirttiğimiz gibi, başrolde Brigitte Lahaie'in olması. Lahaie'in eski hardcore pornolarını en azından bu diyarlarda bulmak pek kolay olmadığına göre, bu mühim şahsiyeti görmek için makul bir fırsat. Lahaie'in bizim açımızdan bir diğer önemi ise erotik korku sinemasının iki önemli *auteurü* olan Jean Rollin ve Jesus Franco'yla da çalışmış olması -her ikisinin de hem hardcore filmlerinde, hem de (erotik) korku filmlerinde. Lahaie, kendisine pornografi dışında ilk kez rol veren Rollin'in filmlerinde oynadıktan sonra pornoyu temelli bırakmış. Alain Delon'un yönetip oynadığı *Pour peau d'un flic* (1981) ve meşhur *Henry & June*'da (1990) küçük rollerde yer almış. Lahaie'in 1987 tarihli *Moi, la Scandaeuse* adlı bir otobiyografisi var.

Çizgi romandaki Cadı Kılıcı, yalnızca zırhlı bir eldiven değil, Pezzini'nin vücudunu bölge bölge kaplayan organik bir doku olarak resmediliyordu.

THE COMPLETE ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACKS
IN FULL STEREO/PHONIC SOUND

INSPIRED BY **sabata** HAI OHTSUGI C' THORNTON **sabata** HAI OHTSUGI OR ALFA VOLTA



MUSIC COMPOSED, ARRANGED AND CONDUCTED BY
MARCELLO GIOMBINI

meraklıları için

'kült' film müzikleri yeniden piyasada

Çenk Kırıl

**Meraklısı
olduğunuz
filmlerdeki şarkıları
çalan orkestra
üyelerinin kim
olduklarını, onlar
hakkında detaylı
bilgileri bilmek
istememez misiniz?**

Film fanatikleri genelde meraklısı oldukları filmlerin müziklerini de alırlar. Ne de olsa filmin önemli bir anıdır. Ama, bir kere almak yeter mi? Bazıları için yetmez çünkü film müzikleri derlemeleri bazen filmde yer alan tüm şarkıları içermez. Bazen de filmin son kurgusu yapılırken bir şarkı albümünden daha değişik bir şekilde kaydedilebilir. Örneğin, Sergio Leone'nin meşhur *İyi, Kötü ve Çirkin* filmi bilenler anımsayacaktır; filmin sonundaki ölümsüz üçlü duello sahnesinin filmin içindeki müziği yıllar önce piyasaya çıkarılan film müzikleri derlemesinden farklıdır. Tam ortasında, mezarlıktaki karga sesleri arasındaki ölümcül bekleme anında yavaş yavaş başlayan ve cep saatinin tıngırdamasını andıran tema, albümde bir İspanyol gitarı ile bambaşka bir formda çalınmıştır. Yıllar boyu filmi televizyondan kaydettiğim haliyle dinlerken Ennio Morricone'nin neden bu temayı albümde değiştirdiğini anlamamıştım. Bir başka örnek, yine aynı filmde, Tuco'nun (Eli Wallach - filmdeki adıyla

"Tuco" veya "Çirkin") Clint Eastwood'u asmak üzereyken kaçmasını takip ederken çalınan şarkı piyasaya çıkarılan albümde hiç yer almamıştı. Daha bir çok filmde buna benzer yığınla örnek vardır.

Şimdi yapımcılar buna da çare buldu. Meraklıları için bu albümleri yeniden piyasaya sürüyorlar. Üstelik, bu defa tüm bu eksik şarkıları da içeren şekilde: 'CD'lerin ceket kapaklarında çok detaylı analizler, film posterleri ve çeşitli resimlerle beraber. Tam meraklıları için, dayanılmaz bir paketlemeyle. Gel de alma şimdi. Meraklısı olduğunuz filmlerdeki şarkıları çalan orkestra üyelerinin kim olduklarını, onlar hakkında detaylı bilgileri bilmek istemez misiniz? İnternet teknolojisinin gelişmesiyle beraber, sadece film müzikleri satan sitelerden bu tür 'CD'ler ısmarlanabilir ve kapınıza kadar getirilir. 'Spagetti western' filmleri fanatikleri için haberler gayet iyi. Bu işi yapanlar, temel işleri benim gibi fanatiklerin paralarını sağlamak olan 'müteşebbisler'. Bu müteşebbis yapımcılar gidip bu filmlerin haklarını elinde tutan



THE COMPLETE ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK



IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO

MUSIC BY

ENNIO MORRICONE

şirketlerle anlaşılıp, bir kereye mahsus sınırlı sayıda üretmek kaydıyla hakları devralıp, işe koyulurlar. Başta Ennio Morricone olmak üzere, bilinen tüm baba düzenlemecilerin asıl film müzikleri kayıtları stüdyo arşivlerinden indirilir. Çoğu da iyi korunduğundan kayıt kaliteleri gayet iyidir. Hatta, bu kayıtlar içinde, yönetmenin kurgu sırasında beğenmediği için filmin aslında yer almayan seçenek müzikler yer alır. Yani, Ennio Morricone'nin *Bir Zamanlar Amerika* filmi için bestelediği, ama Sergio Leone'ye beğendiremediği için filme geçmeyen şarkıları merak eder misiniz? Ederseniz, o zaman bu tür CD'leri kaçırmamız gerekir. Hatta, yukarıda da belirttiğim gibi, bunlar kısıtlı sayıda üretildiği için beklerseniz stokların anında tükenmesi de mümkündür. Bu yapımlar arasında, zamanında genel kitleler içinde fazla bilinmeyen, ama meraklıları için hatırlanan filmlerin CD'leri ilk defa yayınlanır. Örneğin, meraklılarının hatırlayacağı *El Puro* filminin, ünlü ışık ustası Alles-

sandro Alessandrone tarafından bestelenen, Morricone'nin "Dolar Üçlemeleri" için yaptığı ve Alessandrone'nin ışıklarıyla şenlendirdiği müziklere oldukça benzeyen film müziği de bu tür bir çabayla geçen yıllar içinde piyasaya sürüldü. Yıllar önce Türkiye'de de gösterilen ve Lee Van Cleef'in başrolünü oynadığı *Sabata* filminin Marcello Giombini imzalı film müzikleri derlemesi sadece Japonya'da yayınlandığı için Avrupa'da veya Amerika'da yaşayanlar bu albüme hiç kavuşamamıştır. Ama şimdi *Sabata*, Japonya'da çıkarılan albümde bile olmayan şarkıları da içermektedir. İçinde Lee Van Cleef'in ilginç resimleri, film hakkında yazılan bir yazı ve rol dağılımını gösteren künye ile beraber.

Bunları bulabileceğiniz internet siteleri arasında 'Intrada' (www.intrada.com) veya 'Intermezzo Media' (www.inter-mezzomedia.com) gibi yerleri saymamız mümkündür. Mutlu dinlemeler dileğiyle.

Morricone'nin Bir Zamanlar Amerika için bestelediği, ama Leone'ye beğendiremediği için filme geçmeyen şarkıları merak eder misiniz?

deckard'ı nasıl bilirdiniz?

Ege Görgün



Blade Runner

Android avcısı Deckard'ın kendisi de bir android miydi?

"Kült"lük mertebesine kurulmuş efsanevi bilim-kurgu filmi *Blade Runner* kimi sinemaseverler için adeta kutsaldır. Ama onların bile yanıtından emin olamadıkları çok önemli bir soru geriye kalmıştır bu filmde; "Deckard bir android miydi?"

Sinema tarihine damgasını vurmuş kimi filmler, (yönetmenleri sağolsun), geriye sinemaseverlerin kafalarını yıllarca kurcalayacak sorular bırakmayı başarmışlardır. Bu belki de filme duyulan ilginin her daim canlı tutulmasına katkıda bu-

lunmuştur. *Pulp Fiction*'daki (*Ucuz Roman*) meşhur "bond" çantayı hatırlayın. O çantanın içinde ne olduğu sorusu film en büyük gizemi, dolayısıyla filmle ilgili en büyük tartışma konusudur. Ya da biraz daha gerilere gidelim. Sergio Leone klasiği, *Bir Zamanlar Amerika*'nın sonlarını hatırlayın. Artık iyice yaşlanmış olan Robert De Niro eski dostu Max'ın malikânesinden çıktığını görür. O sırada bir çöp kamyonu ikisinin arasından geçer gider. Max ortadan kaybolmuştur. Efsanevi soru şudur; O çöp kamyonunda öğütülen James Woods, yani Max midir?

Yönetmen Ridley Scott da *Blade Runner* filminden çok tartışmalı benzer bir soruyu miras bırakmıştır bizlere. Android avcısı Deckard'ın kendisi de bir android miydi? *Blade Runner* filminin sinemalarda gösterilen iki versiyonu vardır. Sinemalara dağıtılan ilk *Blade Runner* ve sonradan gösterime çıkan *Blade Runner Director's Cut*. İki film arasında ciddi farklılıklar olduğunu söyleyebiliriz. Yönetmen Ridley Scott'ın inisiyatiflerinin daha ön plana çıktığı *Director's Cut* versiyonunda Deckard'ın bir taklit, bir android olduğu fikri daha kuvvet kazanır. Filmin uyarlandığı *Do Androids Dream of Electric Sheep* adlı romanda yazar Philip K. Dick de bu konuyla ilgilenmiştir. Kitapta Deckard, başka bir polis tarafından bir kopya olmakla suçlanıyor. Deckard'ın bir taklit olduğu fikri hem Scott'ı, hem Dick'i fazlaca cezabetmiş gibi görünüyor.

Scott ne düşünürse düşünsün bu fikir, araştırma sonuçlarına göre film yapan büyük film şirketlerinin kabul edebileceği türden bir fikir değildi. Araştırmalar, sinema seyircisinin kendileriyle özleştirdikleri filmin kahramanının aslında bir insan olmadığını öğrenmekten hiç memnun kalmayacağını gösteriyordu. Bu da gişe kaybı anlamına gelirdi ki, film

şirketlerinin gişe kaybına yol açacak finallere tahammülü yoktur. İşte tam da bu yüzden, *Blade Runner* filminin iki versiyonunun finalleri farklıdır.

Aslında Deckard'ın bir taklit olabileceğine dair göndermeler yapmak fikri ilk önce filmin senaristlerinden gelmiş. İlk senarist Hampton Fancher buna uygun bölümler yazmış. Örneğin Fancher'in yazdığı bir sahnede, piyanonun başında oturan Deckard'ın tuşlar üzerinde gezinen eline kramp giriyormuş. Tıpkı Rutger Hauer'in canlandığı Batty karakterine olduğu gibi. Sonraki senarist David Peoples'ın yazdığı son da, (bilinçli bir şekilde yapılan bir şey değilmiş), bu yöne çekilebilecek cinsten olmuş. Daha doğrusu yönetmen Ridley Scott, Peoples'ın yazdıklarını doğrudan o yöne çekmiş ve bu fikir çok hoşuna gitmiş. Seyircinin kafasını karıştıracak başka sahneler eklenmiş filme.

Director's Cut'da bile Deckard'ın bir android olduğuna dair kesin bir söylem yok. Zaten filmin yapımında çalışanlar bile bu konuda fikir birliğine varabilmiş değiller. Kendileriyle yapılan söyleşilerde, bir kısmı Deckard'ın android olduğunu ileri sürerken, bir kısmı da bu olasılığın tamamen saçmalık olduğunu iddia etmiş. İşin içinden çıkılacak gibi değil yani.

Bu metnin yazarının fikrine göre ise, Ridley Scott özellikle *Blade Runner Director's Cut*'ta Deckard'ın bir kopya olduğunu düşünmemize yetecek kadar kanıt bırakmıştır bize. Şimdi bir bakalım; Deckard bir sahnede Rachael'in rüyalarında yer alan örümcekte bahsederek onun rüyalarından haberdar olduğunu gösterir. Çünkü Rachael bir taklittir ve rüyaları, kendisini üreten Tyrell şirketi tarafından yerleştirilmiştir kafasına. Filmin final sahnelerinde ise Deckard kapısının önünde Gaff (Edward James Olmos) tarafından bırakılmış kağıttan bir tekboynuz bulur. Deckard rüyalarında bir tekboynuz görmektedir. Gaff niçin özellikle tekboynuzu seçmiştir. Deckard'ın rüyalarından haberdar olduğu göstermek için mi, yoksa tamamen bir rastlantı mıdır bu?

Son kaçak android Batty'nin terasta ölmesinden sonra, olay yerine gelen Gaff'ın Deckard'a ilk sözleri şu olur; "You have done a man's job, sir". Bu sözler yalnızca "çok iyi iş çıkardın," anlamına gelebileceği gibi, hitap edilen kişinin bir insanın işini yapmış bir android oldu-



Blade Runner

ğunu da imâ ediyor olabilir. Birden çok anlama gelen bu cümle niye tercih edildi acaba? Gaff'ın bunun ardından söyledikleri de manidârdır; (Artık bir kaçak olan Rachael'i kastederek) "Yaşamayacak olması ne yazık. Gerçi, kim yaşayacak ki?"

Rachael, Deckard'ın dairesindedir. Deckard arka planda Rachael'in arkasında durduğu bir sahnede Deckard'ın gözlerinde kıvılcık bir parıldama görünür. Bu androidlerin gözlerinde görülen türden bir parıldamadır.

Deckard'ın android olduğu fikrine sıcak bakmayanlar da var tabii. Filmin prodüktörü Michael Deeley bakın ne diyor, "Deckard'ın bir android olduğunu hiç düşünmedim. Bu tam bir saçmalık. Ridley'nin filme kattığı küçük bir ekstra boyut. Bir şaşırtmaca. Ve son derece gereksiz. Zaten Harrison da bu fikre karşıydı." Gerçekten de Harrison Ford'un Deckard'ın android olması fikrine şiddetle karşı çıktığını belirtelim.

Deckard arka planda Rachael'in arkasında durduğu bir sahnede Deckard'ın gözlerinde kıvılcık bir parıldama görünür.

Linda Lovelace'ın Derin Gırtlak

Orhun Yakın

1972 yazı. Daha sonra bir yazarın Çin astrolojiden esinlenerek dönemi "gırtlak yılı" olarak nitelemesine neden olacak film gösterime girmiş durumda. Klişe bir deyimle, artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. Hatta daha da ileri giderek ve günümüze bir gönderme yaparak bu durumun Amerikan kültür hayatına bir 11 Eylül etkisi yaptığını bile söylemek mümkün. Filmimiz yaz aylarında, doğru dürüst reklamı bile yapılmaksızın New York'ta Manhattan bölgesinde, Times meydanı yakınlarında genellikle müşterilerini, pardösülerini hiç bir koşulda kucaklarından ayırmayan, orta sınıftan ve yaştan erkeklerin oluşturduğu yirmi civarında komşusu ile faaliyetine devam etmekte olan New Mature World Theater'de (Yeni Olgun Dünya Sineması) gösterime giriyor. Yayını halen sürdürmekte olan ülkenin en pis dergilerinden Screw'un kurucusu ve editörü olarak piyasaya çıkan her türlü benzer üründen bir şekilde haberdar olmayı boynunun borcu olarak kabul eden Al Goldstein (1) tarafından "gelmiş geçmiş en iyi porno filmi" olarak nitelendirilen bu yapıtta bir tane bile yıldız oyuncuya rastlamak mümkün değildi. Yapım masraflarının Amerikan standartlarına göre oldukça komik bir rakam olan 40,000 dolar civarında olduğu söyleniyordu (2). Ama filmimiz birkaç ay içinde 4,000,000 dolar para basacaktı. Dahası, ilk kez bir porno film böylesine ilgi görüp son derece geniş bir dağıtım şansına sahip olacak ve üzerine bir alay laf edilecekti. Bazı eleştirmenlere göre başrolünde Frank Sinatra'nın tam anlamıyla döktürdüğü Man with the Golden Arm (Altın Kollu Adam) filmi Amerikan toplumuna uyuşturucu bağımlılığı konusunda nasıl bir açılım sağladıysa cinsellik konusunda da Deep Throat (Derin Gırtlak) aynı şeyi yapmıştı.

Deep Throat'ın gösterimden kaldırılması emri 1973 Mart'ında sinemaya ulaştığında film 250,000 civarında seyirci tarafından görülmüş ve bir milyon dolardan fazla hasılat yapmış durumdaydı.

Deep Throat, porno filmlerini toplumun gözünde belki olduklarından daha saygın yere getir(e)medi ama en azından bekar partilerinin ve randevu evlerinin malı olmaktan da çıkarmayı başardı. O tarihe kadar, özellikle 60'lı yıllar boyunca, pardösülüler güruhu gittikçe artan bir cüretkarlıkla kendilerine sunulan malum filmleri seyretmekle yetinmişti. Bol miktarda göğüs ve kalça – Russ Meyer ustanın öpülesi ellerinden The Immoral Mr. Teas (1959), Vixen (1968) ve Beyond the Valley of the Dolls (1970) – çıplaklar kampında zarif bir biçimde voleybol oynayan üyeler, kısa striptiz gösterileri ya da seks ve şiddet içeren bir takım sıkı hikayeleri bunların arasında saymak mümkün. Aslına bakılırsa uzun metrajlı komple muamele (hardcore) filmlerinin üretimi ve Amerikan seyircisine açıkça sunulabilmesi herhalde 1970'li yılların başından önce (3) pek mümkün olamazdı. Cinsel zevklerini tatmin için yenilikler peşinde koşan yeni bir alt-kültürün ortaya çıkması ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sürekli bir erozyona maruz kalan kasanın sansür kurumu sayesinde artık porno filmlerin malum partilerden ve zevk evlerinden dışarıya çıkma zamanı gelmişti. İşte bu geçişi sağlayan Deep Throat'ın gösterimden kaldırılması emri 1973 Mart'ında sinemaya ulaştığında film 250,000 civarında seyirci tarafından görülmüş ve bir milyon dolardan fazla hasılat yapmış durumdaydı (4). New Mature World Theater tarihinde ilk kez bir kapalı gişe gösterimi yaşamaktaydı. Seyirciler arasında tabii ki kemikleşmiş hardcore (komple muamele) seyircileri her zamanki yerlerini korumaktaydı ama sevgilileriyle ya da karısı/kocasıyla gelenler, ofis hayatından illallah demiş sekreterler ve Birleşmiş Milletler delegeleri ile aynı salonu paylaşmaktaydılar artık. Seyircilerin büyük

kısmı yaşamlarında ilk kez gerçek cinsel ilişkiyi beyaz perdede görmekteydiler. Tepkiler ise "Ulan nasıl aldı hepsini be!" den "Midem bulandı vallahi..." ye kadar bir hatta değişmekteydi. Mahkeme Aralık ayında başladığında seyirci sayısı iki katına fırladı. Peki, seks sahneleri arasında geçişi sağlayan hikaye ne menem bir şeydi acaba?

Film

Kızımız Linda, ne kadar çabalarsa çabalasın, ki bu çabası filmin başlarında net bir biçimde görülmekte, bir türlü seksüel doyuma ulaşmayı başaramayan bir birey. Ev arkadaşı Helen, ki kendisi aynı alanda kategoriler üstü deneyime sahip biri, Linda'ya belki de şimdiye kadar doğru tekniğe sahip bir erkeğe denk gelmediği için bu acıları çektiğini söyler ve duruma ağırlığını koyarak bir parti düzenler. Bir düzine herif, ellerinde birer numara, sıraya girerek marifetlerini göstermeye ve sorunu çözmeye çalışırlar. Ama nafil. Kahramanımız halen başladığı yerde beklemektedir. Helen sorunun belki de psikolojik olabileceğini düşünerek Linda'ya Dr. Young'ı görmesini tavsiye eder. Dr. Young psikiyatri tarihine geçecek kadar kısa bir görüşmeden sonra sorunun psikolojik kökenli olma olasılığını çöpe atar. Fiziksel bir tetkik gerekmektedir. Dr. Young, bir bölümünü o-yuncak bir teleskop ile yürüttüğü tetkikler sonucunda, hastasının son derece ender rastlanan bir fiziksel anormalliği olduğu sonucuna ulaşır: Linda'nın klitoris/bızırı olması gereken yerde değil gırtlığının derinliklerinde bulunmaktadır.

Linda perişan bir durumdadır. Ama Dr. Young onu yatıştırmaya çalışarak aslında şanslı olduğunu, patentini elinde tuttuğu (!) ve tıpta devrim yaratacak nitelikteki "derin gırtlak" tedavisi ile sorunlarının çözüleceğini müjdeler. Tedaviye başlangıç mahiyetinde kendi aletini devreye sokan Dr. Young sirkte çalışan bir kılıç yutucusunu bile boğabilecek teknikleri Linda'ya aktarır. Linda nirvanaya ulaşmıştır artık. O coşkuyla doktora evlenme teklif eder ama tam bir sarışın bomba olan hemşiresi ile daha çok ilgilenmekte olduğunu anladığımız Dr. Young bu teklifi nazikçe geri çevirerek Linda'ya yanında fizyoterapist olarak çalışmasını önerir. Filmin geri kalanında Linda'yı seksüel yönden çeşitli şanssızlıklara uğramış hastalarına çeşitli tedavi



yöntemlerini uygularken görürüz. Hastalar arasında hayatta her şeyin Coca-Cola ile daha iyi olup olmadığını test etmek gibi bir saplantısı olan bir kadın veya egosu küçük, aleti büyük olduğu için ancak bir haydut ya da tecavüzcü rolünü canlandırdığında kaldırabilen bir genç adam bulunmaktadır. Filmin sonunda Linda son hastasıyla evlenmeye karar verirken Dr. Young harcadığı efordan bitkin bir halde dinlenmeye çekilir (5).

Filmin 62 dakikalık süresi, meraklı bir New York Times gazetesi çalışanınca not alındığı üzere, 15 komple muameleyedisi kadın tarafından erkeğe uygulanan oral/ağız seksi (*fellatio*), dördü erkek tarafından kadına uygulanan oral/ağız seksi (*cunnilingus*) - sahnesi içermektedir. Ama, arada bir de olsa diyaloglar devreye girdiğinde ortaya gerçekten neşeli ifadeler çıkmaktadır. Birkaç örnek verelim:

Helen (kendisine *cunnilingus* uygulayan eşine): "Sen yerken ben bir sigara içebilir miyim?" Başka bir sahnede, Doktor: "O kadar da kötü bir durum değil bu. En azından bir klitoris olduğu için şükretmelisin." Linda (hıçkırıklar içinde): "Sizin için söylemesi kolay. Sizin [hayalleriniz kulaklarınızın içinde olsaydı ne yapardınız?" Doktor (derin düşünceler içindedir, sonra birden atılır): "E, o zaman da boşalırken kendimi işitebilirdim!" (6)

Linda'nın klitoris olması gereken yerde değil gırtlığının derinliklerinde bulunmaktadır.

Tabii film eleştirmenleri tam anlamıyla iki arada bir derede kalmışlardı. Bir taraftan filmi yerin dibine batırıp sansürçülerin eline daha fazla koz vermemek için ölçüyü kaçırmamaya çalışıyorlar bir taraftan da liberalliklerine toz kondurmamaya çalışıyorlardı. Filmin Amerika'nın her yerinde herhangi bir sorunla karşılaşmadan gösterildiği gibi bir yanılığa düşmemek lazım. Böylesi bir filmi görmek isteyen kadar varlığına bile tahammül edemeyenler de vardı. Unutmayalım: ulusal parasının varlığını "in god we trust / güvendiğimiz tanrının adıyla" kutsayan, mahkemelerinde "gerçeği sadece gerçeği söyleyeceğime yemin ederim, tanrı yardımcım olsun" demeden tanıklık yapamayacağınız Püriten geçmişinin izlerini yaşamının her alanında yaşayan/hisseden insanların aslında çoğunluğu oluşturduğu bir ülkeden bahsediyoruz. O yüzden Milwaukee'de filmin gösterildiği Parkway Theatre'a Chicago'dan gelen seyircilerin yarattığı, park yeri bulmalarını zorlaştırdığı ve çocuklarının güvenliğini tehdit ettiğini ileri sürdükleri trafik yoğunluğunu protesto etmek için ellerinde pankartlarla sinema önünde protesto gösterisine başlayan semt sakinleri, bu pek işe yaramayınca gösterime bilet almak için kuyruğa girip bilet ücreti olan 3 doların tamamını en küçük bozuk para birimleriyle ödemeye başladılar. Gişede oluşan kaosu önlemek için sinema sahibi 500 civarında semt sakinini içeriye ücretsiz almak zorunda kaldı ama bu seferde içeriye para ödeyerek girenler "bu civarda tek salak biz miyiz lan?" yaklaşımı ile paralarını geri istediler. Ertesi akşam semt sakinleri yine bilet kuyruğundaydı ama bu sefer her bir bilet için ödemeyi 100 dolarlıklarla yaparak! İlk on kişiden sonra gişede bozuk para kalmamıştı. New York'un Syracuse bölgesinde ki üniversitenin kablo yayınında bir gece ansızın ortaya çıkan film rektörü göz yaşlarına boğduysa da durumdan şikayetçi olan herhangi bir öğrenciyeye rastlanmadı. Michigan eyaleti, Lansing şehrinde hizmet veren bir çöp toplama şirketinin sahibi *Deep Throat*'ın gösterimde olduğu Cinema X'e hizmet götürmeyi "evet biz çöp toplama işindeyiz ama o tür bir çöp işinde değiliz!" tavrıyla reddetti. İsim öylesine popülerleşti ki Washington Post gazetesinden bir editör o tarihlerde Watergate skandalı ile ilgili bilgi alışverişinde bulunduğu birisine aynı ismi takmıştı.

'Ne zaman canınız çekse yataкта hazır ve nazır bir biçimde sizi bekleyen, üstüne üstlük bundan da zevk ala(bile)n' bir kadın.

Yıldız: Giriş

Peki ya filmin yıldızı? Kendi döneminin ya da öncesinin hiçbir tanınmış kadın film yıldızı ile boy ölçüşemeyeceğini söylemekle rahmetliye pek de haksızlık etmiş olmayız bence. Ne bir Marilyn Monroe, ne bir Elizabeth Taylor ne de Brigitte Bardot' ydu Linda Lovelace (gerçek adı: Linda Boreman; 10 Ocak 1949, Bronx, New York doğumlu). Vücudu hiç de fena sayılmazdı ama memleket en az onun kadar ya da ondan çok daha güzel vücutlu on binlerce kadınla kayınıyordu. Kendisinin de *Inside Linda Lovelace* (1974 [bu metin içindeki bütün sayfa numaraları bu kaynaktanır]) isimli özyaşam öyküsünde de itiraf ettiği gibi oyunculuk yönü de pek parlak sayılmazdı: "Büyük bir aktris gibi davranmaya çalışacak değilim burada. Yazarlık yeteneğim olduğu da pek söylenemez. Konu yaratıcılığa geldiğinde korkarım ki tek sunabileceğim şey iyi dikiş dikebildiğim gerçeği. İyi elbise dikerim ben. Başka bir şey elimden gelmez. (sf.15)" Zaten *Deep Throat*'da ya da oynadığı diğer bir avuç filmde oyuncululuğunu gösterecek zamanı/imkanı olduğu da söylenemez. İyi de o zaman bu kadının binlerce hayranının gözünde zirveye çıkartan ne gibi özellikleri vardı acaba? Aslında çok da fazla özelliği olduğu söylenemez. Ama iki özelliği yukarıda yazılanları gerçekleştirmesine yetti de arttı bile. Birinci özelliği – ki kendisi bundan ne kadar haberdardı bilinmez ama – ortalama Amerikan algısına göre Linda tam anlamıyla bir "bizim mahallenin kızı" özelliklerine sahipti. Şirin, cana yakın, aşık olunabilecek ama orasını burasını sıkıştırmayı (pek) düşünmediğiniz, hatta duruma göre belli bir saygı bile duyabileceğiniz bir kızcağız. Çıplak pozlarında bile (farkında olmadan) bastırmaya çalıştığı bir utanç açılığın ip uçlarına rastlamak mümkün. Sanki ne yaptığının farkında değilmiş de haberi olduğunda korkudan ne yapacağını şaşırarakmış gibi bir görüntü içinde. İkinci özelliği ise, belki de bütün erkeklerin bilinçsizce aramakta olduğu o kadını, yani "orospu morospu ama dünya iyisi bir insan" kişiliğini yansıtmayıydı. Bir başka deyişle, 'her zaman hazır ve nazır ama aynı zamanda sizi sık boğaz etmeyecek' bir kadın tipi. 'Ne zaman canınız çekse yataкта hazır ve nazır bir biçimde sizi bekleyen, üstüne üstlük bundan da zevk ala(bile)n' bir kadın. Dahası, öncesinde ve sonrasında "ellerin

dert görmesin koçum” yaklaşımı ile beraberindeki erkeğin gururunu okşamayı da ihmal etmeyen bir kadın.

Yıldız: Gelişme

Playboy’da çıkan bir söyleşisinin başında dergi Linda’yı şöyle tanıyordu okuyucularına: “Aslında erkek arkadaşı yüzünden Linda *Deep Throat*’ı buldu ya da tam tersine *Deep Throat* onu. New York’lu bir serbest fotoğrafçı olan J. R. Traynor’la (arkadaşları arasında kısaca ‘Chuck’) iş için geldiği Texas’ta tanışan Linda daha sonra onunla Manhattan’a gelerek bir mağazada tezgahtar olarak çalışmaya başladı (7). Traynor’un bir erotik film yapımcısıyla tanışması ve ona sevgilisinin az bulunur erotik yeteneklerinden bahsetmesi Linda’nın ve muamele filmlerinin kaderini değiştirecekti. Bu noktada Linda’yı daha sonraları şiddetli bir porno karşıtı feministe dönüşmesi ile ilgili bir ayrıntıya yer vermek gerekecek sanıyorum. *Deep Throat*’dan yıllar sonra Linda aslında bütün bu işlere sevgilisi – sonra da ilk kocası – J. R. Traynor’ın baskısıyla başlamak zorunda kaldığını ve tehditleriyle de sürdürmek zorunda kaldığını belirtmişti. Yaşam öyküsünün (8) girişinde, daha 22 yaşındayken altı yıldır bu işlerle uğraştığını, belki beraber olduğu erkek sayısını henüz yüzlerle ifade edemese de önünde bol zamanı olduğunu ve dünyanın en iyi seks uzmanlarından birinden almış olduğu dersler sayesinde ancak bir avuç kadının yapabileceği şeyleri yapmayı öğrendiğini ve gücü yettiğince porno filmler çevirmeye devam edeceğini belirtiyor okuyucularına. Linda’nın daha sonraları bütün bunları ret ve inkar edip “Çok çektim ben o zalimin elinden!” türünden yakınmaları ve suçlamaları üzerine yapılan bir çok araştırma bu iddiaları destekleyecek bir durum olmadığı sonucuna ulaşmıştır (9). Ama Traynor ve yönetmen Damiano’nun bir takım karanlık bağlantıları, ilişkileri (Örneğin, mafya.) olduğu da bir gerçek. Porno bir ticari meta olarak ortaya çıktığı andan beri özellikle mafya tarafından kontrol edilmeye başlamış ve bu durum pek de değişmeden günümüze kadar devam etmiştir. Linda’nın “iyi” bir ailesi olduğu gerçeği de genellikle duymaya alışık olduğumuz “berbat bir çocukluk, ebeveynin kendisine kötü davranması hatta cinsel açıdan kullanması, ailede içkiden ya da uyuşturucudan geçilmemesi ve genç kızın genellikle küçük

yaşta fahişeliğe başlaması” çerçevesinde gelişen şablona da ters düşmekte.

Kendisinin de belirttiği gibi: “Eğer psikologların beni incelemelerine izin verseydim er ya da geç bilinçaltımdan bir şeyi bulup çıkartacaklar ve meslektaşlarına ‘işte küçükken başına şu/bu gelmiş, anne/baba tacizine maruz kalmış ve bu hale gelmiş bir zavallı birey daha’ diyeceklerini biliyordum. Ama yok öyle yağma! Ailem son derece iyiydi. Ne zengin ne de fakir. Annem, belki de taşıdığı İtalyan kanı nedeni ile, arada bir öfke krizlerine girse de bana karşı hep iyi davranmıştı, ve beni halen çok sevdiğini düşünüyorum, umuyorum. Babam İngiliz kökenlidir ve her zaman çok şirin ve tatlı birisi olmuştur bana karşı. Gelişme hiçbir olumsuz etkisi olmamıştır. Bin kere hayır! Ne yapacağıma hep kendim karar verdim ve uyguladım. Psikolojik bir takım sorunlarım yüzünden böyle davrandığımı her kim düşünüyorsa büyük bir yanlgı içinde. Gerçek şu: sekse bayılıyorum, ne kadar yaparsam yapayım yetmiyor ve yaşamımın geri kalanında da fiziksel bütünlüğümü daha da ileriye götürmek için gayret sarf etmeye devam edeceğim. Benim tek derdim, şu satırları yazdığım anda bile, anne ve babamın ülkede ki tüm gazetelerde ve dergilerde hakkında yazılar çıkan derin gırtlaklı kızın ben olduğumu halen bilmiyor olmaları. Umarım öğrendiklerinde de beni uluslararası bir seks sembolü yapan gelişmelerin ne olduğunu birazcık olsun anlarlar. (sf. 16-17).” (10)

Linda anılarında cinselliğe olan ilgisinin, oldukça katı kurallar ile yönetilen bir Katolik okuluna (New York’ta bulunan Marina Regina Catholic School) devam etmesine rağmen, çok erken yaşlarda başladığını, her fırsatta mastürbasyon yaptığını, bir çok farklı tekniği kendi başına deneme-yanılma metodu ile öğrenip uzun yıllar unutamadığı ilk cinsel kaçamağını 11 yaşındayken en yakın arkadaşı Betty’nin babası ile yaşadığını ve bu deneyimin etkisiyle haftalarca, hatta yıllarca, o geceyi anımsayıp mastürbasyon yaptığını da ekleyerek anlatıyor okurlarına. Daha sonra bir başka samimi arkadaşı Peggy’le ilk yatak macerasını çok şiddetli bir biçimde yaşıyor. Bu oldukça iri göğüslere sahip arkadaşı, Linda’yı öylesine evirip çeviriyor ki – en az beş kez doyuma ulaştığı kalmış aklında – Linda daha sonra “eğer isteseydi o geceden sonra yaşamımı onun kölesi olarak geçi-

Porno bir ticari meta olarak ortaya çıktığı andan beri özellikle mafya tarafından kontrol edilmeye başlamış ve bu durum pek de değişmeden günümüze kadar devam etmiştir.



Linda eğitimini Chuck'ın desteği ile bir yıllık sıkı bir çalışma ile Deep Throat'ta ki performansını çıkarabilecek seviyeye ulaştır.

rebilirdim" yorumunda bulunuyor. On altı yaşına gelinceye kadar oğlanlarla çıkması yasak olan Linda eline ilk geçen fırsatta bir partiye katılıyor ve Bert adlı bir yeni yetmeyle girdiği odalardan birinde bekaretine veda ediyor, daha doğrusu ettiğini sanıyor. Birkaç yıl sonra Florida'da yaşadığı tecrübe ona Bert'in aslında takıldıkları süre boyunca boşa kürek çekmiş olduğunu gösteriyor. Florida'daki ilk dönemlerinde milleti azdırıp azdırıp yarı yolda bırakma taktiğini geliştiriyor ama her çıktığı erkek pek o kadar da anlayışlı olmayabiliyor. Böylesi bir seans sonrasında sınırlarına hakim olamayan birisi çok yakından bakıldığında izi halen fark edilebilen sıkı bir tokat patlattıktan sonra Linda'yı arabasından dışarı atıyor ve şehre kadar yedi kilometrelik mesafeyi yürütmesine neden oluyor. Bir tesadüf sonucu tanıştığı ve ilk görüşte hoşlandığı, o olmasaydı orama burama bir şeyler sürtmekten ibaret bir seks hayatım olacaktı dediği Chuck Traynor'un yaşamına girmesi ile her şey değişir Linda için.

Chuck'ın deneyimli elleri ile zevkin doğruca çıkan ve bir daha oradan inmek istemeyen Linda, ilk günlerin deneyimsizliğini atlattıktan sonra farklı mecalara yelken açmaya karar verir ve bir Katolik olarak yetiştirilmesinin üzerinde yaratmış olduğu korkuyu yenerek önce Chuck'ın maharetli diline gerekli geçiş iznini verir ardından da en büyük adımı atarak kendisine geride ölümsüz bir isim bırakmasını sağlayacak maharetinin ilk adımlarını atar. İlk birkaç deneme biraz bulantıya yol açsa da Linda bu zorlukların üstesinden gelmekle kalmaz aynı zamanda erkeğin sperminin bazı kozmetik özelliklerini de keşfeder (sf. 45-50).

Seks yaşamı büyük bir hızla gelişmeye devam eden Linda hem güzel kadınlardan da hoşlandığını keşfeder hem de Chuck'ın önderliğinde ilk grup seks deneyimini yaşar. Parti sırasında daha sonra *Deep Throat* projesi hayata geçirilmek üzereyken başrolü paylaşmayı düşündüğü ve iyi bir dostluk kurduğu Sunshine isimli bir genç kadınla tanışır (sf. 52-53). Bu arada Chuck, belki de gelecek projelere hazırlık amacıyla, Linda'yı bir tanesinde bir köpekle seviştiği (11) birkaç kısa 8mm. filmde oynatır. Ama Linda açısından asıl önemli olan şey Chuck'ın kendisini adeta maratona hazırlanan bir atlet gibi eğitmesidir. Öz yaşam öyküsünde bu konuya oldukça fazla sayılabilecek bir yer ayıran Linda bu eğitimin kendisine ne gibi faydaları olduğu konusunda okuyucularını aydınlatacak bazı örnekler de yer verir (sf.58). Bu teknikler üzerine ayırdığı sayfalardan sonra Linda okuyucularının merakla beklediği bölüme geçer: "Derin Gırtlak" tekniği. Linda özellikle Amerikan erkeklerinin ellerine geçen her fırsatta beraber oldukları kadınlardan "bir memleket havası çalmalarını" istediklerini gözlemlemiştir. Öyle ki bu durum bir takıntı halindedir ve Linda Amerika'da yaşamakta olan bir kadın olarak bu gerçeği kabullenmek ve ona göre davranmak durumunda olduğuna çoktan kavramıştır (sf.69). Linda eğitimini Chuck'ın desteği ile bir yıllık sıkı bir çalışma ile *Deep Throat*'ta ki performansını çıkarabilecek seviyeye ulaştır. Linda bir dönem kendisinin eskiden bir kılıç yutucusu olduğu yolundaki dedikodulara inanılmamasını okurlarından rica ettikten sonra nasıl olup da bu işe soyunduğunu anlatır: Chuck bir gün fi tarihinde tanıdığı bir Japon geyşadan ve bir takım özel nite-

liklerinden söz açınca Linda hemen atılır ve "O kız ne yaparsa ben iki katını yaparım," diyerek Chuck'tan kendisine yardım etmesini ister. Öylesine isteklidir ki Chuck bile daha ilk haftanın sonunda geysayı yetenek açısından geride bıraktığını itiraf eder Linda'ya. Önce parmak alıştırmaları ile işe başlayan Linda deneme yanılma yolu ile durması gereken en iyi pozisyonu bulur (kılıç yutucusu olduğu yolundaki dedikodunun çıkma nedeni bu pozisyonla büyük bir benzerlik içinde olmasından kaynaklanmış olabilir) ve soluk alma tekniklerini geliştirir. Tabii bir de olay sırasında beynin belli bir noktada isyan etmesi ve "çıkarsunu yoksa boğulacaksınız!" mesajını vermesine karşı geliştirilmesi gereken psikolojik savunma konusu var ki, bunu beceremeyenler gırtlak sorununu çözseler bile başarılı olamıyorlar Linda'nın görüşüne göre. Sonuçta gırtlak tekniğine iki ay kadar zaman ayıran Linda film kariyeri için gereken bütün çalışmaları 15 ay civarında tamamlamış ve harekete hazır hale gelmişti. Linda genel olarak dönemin porno film dünyası ile ilgili son derece ilginç bazı ayrıntılar verdikten sonra Chuck'ın bu filmlerde kameramanlık yapmaya başlaması ile kendisinin de çalışmak isteği ile yanıp tutuşmaya başladığını anlatır. Derin gırtlaklığının marifetlerini gösterdiği birkaç iyi sayılabilecek 8mm denemesinden sonra sıra büyük gösteriye gelmiştir artık. Bu filmlerdeki performansı daha sonra *Deep Throat*'ı çekecek olan Damiano Productions'ın ilgisini çekmeyi başarmıştı. Önce teknik kadroda yer alan Linda, yapımcıların daha önce oynadığı bir 8mm.likte gösterdiği performansı görmeleri üzerine kendi deyişiyle bir gecede figüranlıktan yıldızlığa terfi etti. Senaryo Linda'nın yeteneklerini sergilemesine yardım edecek şekilde yeniden düzenlendi. Linda'ya verilen 1,200 dolar endüstri içinde sıkı para sayılmaktaydı. Linda'ya bu para daha önceki işlerinden zar zor kazandığı paralarla karşılaştırdığında "büyük tren soygunu" gibi gelmiş. Çekimlerin büyük kısmı oyuncuların genellikle kamp kurduğu yer olan New York'ta yapıldı. İki haftalık Florida çekimleri ile film tamamlanmıştı. Linda'ya göre porno filmlerde oynayacak sıkı erkek oyuncu bulmak görüldüğü / tahmin edildiği kadar kolay bir iş değildi. Oyuncuların en az yarısını kendilerini göstermeye meraklı, organlarını idare edecek kadar ancak kaldıracak olanı da

bir kadına dokunduğu anda kaybeden eşcinsellerden oluşmaktaydı. Yakın çekimlerde görülen aletlerin büyük çoğunluğu başka oyunculara aitti. *Deep Throat*'ta bir düzine civarında adamları sevdiğini gördüğümüz Linda aslında üç kişiyle oynamaktaydı. Yakın çekimde görülen organlar arasında en iri olanı da perdede yüzü hiç görülmeyen Chuck'a aitti. Dönemin porno film çekim kuralları ile ilgili birkaç ilginç ayrıntıdan sonra, Linda yeteneğini artık çoktan hak ettiğini düşündüğü büyük ekranda 35 mm, tam renkli bir biçimde gösterme şansını elde etmiş olmanın sevinciyle Dr. Young'la çekilen sahneyi ilk seferde tamamlar. Tek üzüntüsü o çok sevdiği spermleri doya doya içememiş olmasıdır. Ama kendisinin de çok iyi bildiği gibi sette yönetmenin dediği olur (sf.83-84). Bu ayrıntıların ardından meslek hayatı ve mesleği ile ilgili kendisine en çok sorulan soruya "Yaptığın iş hoşuna gidiyor mu?" son derece kesin ve net bir yanıt vererek tartışmaya son noktayı koyar: "Eğer hoşuma gitmese dünyada hiçbir güç ve para işe yaramazdı. Dostlarım, ben yaptığım işin her saniyesinden zevk alıyorum. (sf. 84)" Filmin çekimleri tamamlanıp Linda parasını aldıktan sonra heyecanlı bir bekleyiş başlar ama uzun süre yapımcılardan herhangi bir haber gelmez. Nihayet Ağustos ortalarında New York'a çağrılan Linda'ya başka filmlerde oynaması için haftada bir yüzlük önerilir ve o da kabul eder. Bu arada *Deep Throat* o benzersiz yükselişine başlamıştır ve Linda porno endüstrisinin altını üstüne getirdiklerinin farkındadır. Yapımcılar iyice coşar ve *Deep Throat II* için üç yıllık garanti ile beraber 25,000 dolar önerirler. Linda'da imzayı basar (12). Linda *Deep Throat*'un teknik yönden yetersizliklerin farkındadır ama bu durum kontrolünün dışındadır. Kontrolü altında olan kısım için "Eğer porno filmler için Oscar verilseydi herhalde şansım oldukça yüksek olurdu," yorumunu yapar. Aslında yaptığı iş öğrendiğince ciddiye alan bir sanatçıdır Linda:

"Bu satırları yazana kadar filmi yedi ayda sekiz kez seyrettim. Her seferinde beni azdırabildiğine göre iyi bir film olduğuna şüphe yok. Film boyunca konuşmalarımı nasıl yaptığıma değil seks sahnelerindeki performansıma dikkat ettim. Acaba ağızımdan süzülenlerle kameraya biraz daha bakmalı mıydım ya da falanca sevişme sahnesinde kıcımlı biraz daha

Yapımcılar iyice coşar ve *Deep Throat II* için üç yıllık garanti ile beraber 25,000 dolar önerirler. Linda da imzayı basar.



yukarıya mı kaldırmalıydım gibi. Beni bir oyuncu olarak ilgilendirenler bunlar. Aslına bakarsanız Greta Garbo ile ortak yönlerimiz olduğunu düşünüyorum. O da her yeni çektiği filmle İngilizcesini ve oyunculuğunu geliştirmeye çalışırdı ben de öyleyim. Her yeni filmimde bir öncekinden daha iyi emmeye ve düzüşmeye çalışırım. Benim avantajım ev ödevimin daha zevkli olması. (sf.89) “

Yıldız: Sonuç

Linda'nın hayat hikayesi yetmişli yılların sonuna doğru biraz karmaşık bir hal almaya başlıyor. Sinema dünyasında bulunmayı ve devam ettirmeyi düşündüğü başarıyı yakalayamayan Linda'nın kocası Chuck'la ilişkisi gittikçe kötüye gitmeye başlıyor. Linda'nın iddiasına göre Chuck zaten kötü bir adam ve daha da kötüleşmeye başlıyor. Linda, Chuck daha sonra evleneceği bir başka porno yıldızı (Marilyn Chambers) ile beraberken kaçmayı başarmış daha sonra bir otelden ötekine kaçışını sürdürmüştü. Chuck'dan boşanmayı başardıktan sonra Larry Machiano'yla evlenmiş ve bu evlilikten bir kız ve bir erkek çocuğu olmuştu. İşte bu kabaca dönemde Linda yeniden bir yıldız kişiliğine büründü ama filmler için değil. Women Against Pornography (Pornografiye Karşı Kadınlar) örgütü adına toplantılara katılmak ve demeçler vermek için! Linda bu konuda iyice coşmuş olacak ki 1984'de dönemin başkanı Ronald Reagan tarafından pornografinin kadınlar ve çocuklar üzerindeki etkisini araştırmak üzere kurulan Meease Komisyonu önünde ifade verdi (ilk özyaşamöyküsünü ret ve inkar eden yeni özyaşamöyküsünü yazışı da bu yıllara denk düşer). Machiano işsizken işsizlik yardımı ile ayakta durmaya çalışan ailenin durumu Linda'nın 1987'de bir karaciğer nakli geçir-

mesiyle daha da kötüleşmişti. Machiano ile evliliği de 1996 yılında sona erecekti. Arada bulabildiği düşük ücretli işlerde çalışan Linda ve ailesi 1990'da Colorado eyaletindeki Denver şehrine taşındı. Linda'nın yakınlarda çıkan hayat hikayesinin (*The Complete Linda Lovelace*, Power Process Pub., 2001) yazarı Eric Danville'e göre Linda çeşitli toplantılarda onur konuğu ya da özel konuk olarak gördüğü ilgiden çok memnundu: "Yüzlerce kişi gün boyu onu ne kadar sevdiklerini söyleyip duruyorlardı." Danville ayrıca Linda'nın ölümünün ardından kendisiyle yapılan röportajda dokuz ay önce birlikte *Deep Throat*'ı seyrettiklerini, Linda'nın filmi ilk kez (!) baştan sona seyrettiğini söylediğini ve "Hiç de yaygaraya deyecek bir şey değilmiş" yorumunu yaptığını açıkladı. Geçmiş hayatına yönelik suçlamalarına devam eden Linda, *Out of Bondage* (Esaretten Kurtuluş) kitabında Chuck'ın ısrarları yüzünden geçirdiği silikon ameliyatı sırasında kendisine bozuk kan verilmesinden dolayı hepatit mikrobu kapıldığını ve silikonlar yüzünden de göğüs kanseri olduğunu açıkladı. David McGillivray, Linda'nın ölümü üzerine yazdığı yazısında, 2001 yılında çıktığı son televizyon talk şovunda Linda'nın neredeyse tanınmaz bir halde olduğunu ve çok zor konuşabildiğini söylüyordu (13). Linda belki 1974'den sonra hiçbir filmde rol almadı ama bu durum onun Amerika'nın orijinal porno kraliçesi ünvanını hiçbir şekilde sarsmadı. Bütün film kariyeri sadece 5 küsur saatten oluşan bir yıldız olarak Linda bütün bir toplumun değer yargılarını değiştirmesine ya da gözden geçirmesine yol açmıştı. 80lerdeki dönüşümü öncesinde hem kişiliğini hem de yaptığı işi hiçbir çekince duymaksızın savunması ve açıklamaya çalışması ancak son derece kararlı ve inançlı insanların yapabileceği bir iş. Böylesi bir yetenek ve karakter herhalde çok sık gelmez dünyaya.

3 Nisan 2002'de nedeni halen anlaşılamayan bir trafik kazası sonucu Denver'de hastaneye kaldırılan Linda, iç kanamanın bir türlü durdurulamaması sonucu 22 Nisan 2002'de yaşamını yitirdi. Gırtlığının açtığı yolda yürümeye devam ediliyor. Huzur içinde yatsın.

NOTLAR:

(1) Linda'nın şöhretin tadını çıkarmaya başladığı dönemde yaptığı ilk söyleşilerden birisi de bu dergide yer almıştı. Okunabilecek en açık saçık

Linda yeniden bir yıldız kişiliğine büründü ama filmler için değil. Women Against Pornography (Pornografiye Karşı Kadınlar) örgütü adına toplantılara katılmak ve demeçler vermek için!

söyleşi metinlerden biri olan bu dört sayfalık söyleşi, içerinde Linda'yı editör Al Goldstein'a özel tekniklerini uygularken gösteren pozların da bulunduğu fotoğraflarla bezenmişti.

(2) Daha sonraları, filmin duruşmasından iki hafta sonra, Ralph Blumenthal'ın New York Times'ın Pazar ekinde ki makalesi 'Porno Chic' de ortaya koyduğu gibi, film 25,000 dolar bütçeyle bir önceki kış Florida'da çekilmişti. Parayı filmin yönetmeni (filmin kredilerinde adı Jerry Gerard olarak geçiyor), senaryo yazarı ve montajını yapan eski porno yönetmenlerinden Gerard Domino'nun New York'taki İtalyan mafyası bağlantılı ortağı Lou Perry (gerçek adı: Louise Perainos) ve Phil Parisi sağlamıştı. Yaz geldiğinde film gösterime hazırdı bile.

(3) Fransız Lumiere kardeşlerin sinema denen şeyi 1895'te keşfetmesiyle paralel bir biçimde ilk porno kısa film örnekleri de Fransa'da peydahlandı. Ama ilk ortaya çıktığı andan itibaren belli bir gizlilik perdesi altında boy göstermek durumunda kaldı. Amerika'da çekilen ilk porno 1915 tarihli *A Grass Sandwich* (ya da diğer bilinen adıyla *A Free Ride*) isimli kısa filmidir. Hatırlanması gereken bir diğer nokta da büyük ününe ve tanınırlığına rağmen *Deep Throat*'ın ilk uzun metrajlı komple muamele filmi olmadığı gerçeğidir. Deyim yerindeyse bu büyük şeref yapımcısına hiç de fena sayılmayacak bir hasılat sağlamış olan Bill Osco'nun yönetmenliği yapmış olduğu *Mona*'ya (1970) aittir.

(4) Linda filmin ülkenin çeşitli bölgelerinde-bazen aynı eyalet içinde ama başka şehirlerde-farklı muamele görmesine oldukça bozulmuş ve görüşlerini o tarihte verdiği bir çok mülakatta belirtmiştir. En çok üzerinde durduğu şey bir hakimin yasaklama kararını hangi küstasa göre verdiğidir: "New York'ta davaya bakmakta olan hakimin filmin müstehcen olup olmadığına karar vermesi için altı hafta geçmesi gerekir. Yani ilk bakışta anlayamadığını görüyoruz. Böyle birisi bütün ülke adına karar verebilir mi? Sonra da *Deep Throat*'ı gösterimden kaldırıp yerine bir savaş filmi koyuyorlar. Yaşamı sürdüren savaş değil cinselliktir." (*Venus*, Kasım 1973.)

(5) Linda bu rolü oynayan aktörü özyaşam öyküsünde oldukça övmekte ve çalıştığı erkek oyuncular arasında en güvenilir olanlardan birisi olarak nitelendirmekte: "tam öğlen tatili sırasında kalabalık bir mağazanın vitrininde ya da bir talk-show'un orta yerinde bile görevini yapacak kadar iyi bir oyuncu" olarak niteler "Üstelik günde sadece 50 dolara!" (sf.79-80) Aynı oyuncu devam filminde de rol alacaktır.

(6) Bu arada, filmin müziği ile de ilgili bir-iki ufak notu da üstadımız Sadi Konuralp'i kuzdurmada ekleyelim: Bir anal seks sahnesinde 50'li yılların rock'n'roll klasiklerinden 'Love is Strange'le dalga geçilen bir versiyon kullanılmıştır. Şehir efsanelerinden birisine göre de albümün orijinal master kayıtları FBI tarafından halen kilit altında tutulmaktaymış. Ayrıca, *Deep Purple*'ın oldukça olaylı geçen California Jam'ini de (6 Nisan 1974) unutmamak gerek. Grubun tuşlu çalgılar sorumlusu Jon Lord olayı şöyle anlatıyor: "Şovdan sonra otele dönerken ekipten biri bize yavrunun birinin

sahne arkasına geçmek ve *Deep Purple* üyelerini karavanlarında yalnız olarak ziyaret etmek istediğini anlattı. Kız bizim çocuğa bir film yıldızı olduğunu söylemiş ama bizimki tanımıyınca kolundan tuttuğu gibi dışarı atmış yavruyu. Peki adı neydi kızın diye sordüğümüzde 'Linda bilmem ne' diye yanıtladı bizi. Daha sonra kızın Linda Lovelace olduğu çıktı meydana!" (Chris Charlesworth, *Deep Purple: The Illustrated Biography*, Omnibus Press, 1983)

(7) Aşağıda da görüleceği gibi bu tanışma ve birlikte olma hikayesi biraz karışık bir durum arz etmekte. Konu ile ilgili genel kaynaklarda çiftin tanışması okuduğunuz şekilde verilmekte ise de Linda öz yaşam öyküsünde farklı bir biçimde anlatmaktadır olayları: "Deep Throat'ın ortaya çıkmasından hemen önce Chuck'la uzun vadeli bir hava fotoğrafı işinde çalışmak üzere bulunması gereken Bryan, Texas'ta birkaç ay geçirdik. Pek mantıklı görünmese de Bryan'ı memleketim olarak görmeye başladım. Aralık 1971'de New York'a döndüğümüzde Chuck Daniono şirketinin yeni projesinde kameraman olarak iş buldu. (sf.77-78)"

(8) Burada sözü edilen Linda'nın 1980'lerle birlikte yeni bir kişiliğe büründüğü ve Mike McGrady'le beraber yazdığı 1980 tarihli üçüncü özyaşam öyküsü *Ordeal* değil. Linda bu yazımızın kaynağı olan *Inside Linda Lovelace* ve bir önceki *The Intimate Diary of Linda Lovelace*'in hayalet yazarlar tarafından yazıldıklarını, kendisinin de filmlerde oynaması için Chuck tarafından hipnotize edildiğini söyleyecekti.

(9) Kaya Özkaracalar, 'Pornonun Sultanına Veda', *Radikal Cumartesi*, 5 Mayıs 2002, sf. 14.

(10) Linda, *Venus* dergisine verdiği bir röportajda (Kasım 1973) muhabir kendisine bu konuyu hatırlatarak gerçekten anne ve babasının kızlarının konumundan halen haberdar olmamalarının mümkün olup olmadığı ve öğrendiklerinde nasıl bir tepki göstereceklerini sorduğunda şu yanıtı veriyor: "Bence bildiklerini itiraf etmezler. Annemle her hafta telefonda konuşuyoruz ve şu ana kadar bildiğini gösterecek tek bir kelime bile etmedi. Bence akıllarından tamamen sildiler bu filmi. Ama annem kitabımı adına imzalamamı istedi. En azından kıızıyla gurur duymaya çalıştığını söyleyebilirim."

(11) 8 mm film koleksiyonu yapan Ken Wohlrobb'un internet sitesinde bu film hakkında yazdığı izlenimleri şöyle başlıyor: "Lovelace açıkça deli gibi sarhoş ya da iyice dumanlanmıştı - aynı Janis Joplin'in son zamanlarındaki gibi kaçık yüz ifadeleri ve terlemeyle karışık bir kekeleme içindeydi. Delice nefes alıp veren koca Alman çoban köpeğinin de kafasının dumanlı olması beni hiç de şaşırtmazdı."

(12) Linda *Deep Throat II*'den (1974) sonra daha sonraları sık sık nefret ettiğini söylediği gişede bayağı hüsrana uğrayan yarım-muamele (softcore) filmi *Linda Lovelace for President*'ta (1975) rol aldı.

(13) David McGillivray, 'Linda Lovelace: *Deep Throat Star Who Turned Against Her Former Life*', *The Guardian*, April 24, 2002.

"Lovelace açıkça deli gibi sarhoş ya da iyice dumanlanmıştı - aynı Janis Joplin'in son zamanlarındaki gibi kaçık yüz ifadeleri ve terlemeyle karışık bir kekeleme içindeydi."

türkiye kökenli yönetmenler ve yurtdışında film yapım olanakları

Sultan Şahin Gencer*



Güneşe Yolculuk

Yurtdışında film yapan Türkiye kökenli sinemacıların filmleri, 90'ların sonlarından itibaren dikkatleri çekmeye başlamıştır.

Yurtdışında film yapan Türkiye kökenli sinemacıların filmleri, 90'ların sonlarından itibaren dikkatleri çekmeye başlamıştır. Daha önceki yıllarda da, dışarda yaşayan sinemacıların filmleri festivallerde ve/veya ticarî sinemalarda gösterilmiş, dönemlerine göre eleştirmenler ve sinema çevreleri tarafından övgüye değer bulunmuşlardır. Bunlar arasında, Tuncel Kurtiz'in *Gül Hasan* (1979, İsveç); Tunç Okan'ın *Otobüs* (1976, İsviçre); Tevfik Başer'in *40m2 Almanya* (1986, Almanya) filmleri sayılabilir. Uzun metrajlı filmlerin yanı sıra çok sayıda kısa ve belgesel filmler, televizyon dizileri yapılmıştır. Bu yazının sınırlanması açısından, sadece uzun metrajlı ve kısa filmlerin yapım olanakları ve yönetmenlerin karşılaştıkları sorunlar üzerinde durulacaktır. Almanya'dan Sema Poyraz, Ayşe Polat, Yüksel Yavuz; İngiltere'den Nihat Seven, Danimarka'dan Mehmet Özçelik ve Avusturalya'dan Serhat Karadere ile, 13. Ankara Uluslararası Film Festivali kapsamında yapılan söyleşilerden örnekler sunulacaktır. Bu yönetmenlerin tümü yirmi yıldan daha uzun bir süredir yurtdışında yaşamaktadırlar. Çocukluklarının bir bölümünü Türkiye'de geçirdikten sonra,

ailelerinden dolayı gittikleri ülkelerde eğitimlerini tamamlamışlar ve oralarda yaşamayı tercih etmişlerdir. Film yönetmenliği kariyerlerinin oluşumundan önce, ya sinema okullarına devam etmişler ya da profesyonel olarak sinema veya medya sektörü içinde çalışmışlardır. İçinde buldukları kültürü ve dili yaşayarak öğrendiklerinden kendilerini ifade olanakları artmış ve birikimleri üretime dönüşmeye başlamıştır. Etnik kökenleri, buldukları ülkelerde onları tanımlayıcı öğelerden birisi olarak görülmektedir, Türkiye kökenli Alman, İngiliz, Danimarkalı veya Avusturalyalı yönetmen gibi.

Son yıllarda, yurtdışındaki Türkiye kökenli göçmen nüfus, değişik nedenler ile yurtdışına giden ve orada yaşamayı tercih eden farklı gruplardan oluşan bir topluluktur. Geçmişte göçmen nüfus neredeyse tamamen işçilerden oluşurken, bugün buna siyasî gerekçeler nedeniyle sığınmacı olarak kalanlar, oralarda doğup büyüyenler, evlilik veya eğitim amaçlı gidip geri dönmeyenler de dahil olmuştur. Dış göç tarihine baktığımızda, 31 Ekim 1961'de Almanya ile imzalanan Türk İşgücü Antlaşması sonrasında, 6,700 Türk işçi Almanya'ya devletlerin teşviki ve isteği ile gönderilmiştir. Timur Soykan'ın karikatürize edilmiş yorumuyla, "Lazı, Kürdü, Çerkezi, Türkü, Alevisi, Sünnisi ile Türkiye mozayiginde artık yeni birileri vardı; Alamancılar... Memleketlerine döndükten sonra... üzerinde kuştüyü bulunan şapkaları, omuzlarına çapraz taktıkları fotoğraf makineleri ve radyolarıyla çok farklıydılar" (1). Dün işçi olarak gidilen yerlerde bugün patron olmuşlar, Almanya'da Türklere ait işyeri sayısı 60 bine, buralarda çalışan kişi sayısı ise 330 binlere ulaşmıştır. Aynı zamanda, yine rakamsal verilere göre 470 bin kişi Alman vatandaşlığına geçmiştir (2). Kirk

yıllık birikimin, bugün orada üçüncü hatta dördüncü neslini oluşturan en büyük azınlık grubun (2,500,000), Günter Wallraff'ın tanımıyla "En Altta" olduklarını savunmak, farklılıkları, gelişimleri ve değişimleri gözardı etmek olur. Yeni kuşak olarak adlandırılacak üçüncü ve dördüncü nesle ait kişiler, kendilerinden önceki kuşakların onlara sağladıkları olanaklar ile yeni bir topluluk oluşturma çabası içindedirler. Bu topluluğun homojen bir kültürel yapıya, eğitime, etnik kökene, cinsiyet ve cinsel tercihlere sahip olmadıkları sinema alanındaki örneklerinden anlaşılabilir. Onların farklılıkları aynı zamanda iki ayrı kültüre ait/yabancı ve/veya gözlemci/eleştirel bakabilmelerinden kaynaklanır. Ne oraya ne buraya aitler, hem oraya hem de buraya tamamıyla ait değiller. Fakat orada kendilerini ilişkilendirecekleri, özdeşlik kurabilecekleri, ifade edebilecekleri araçlara ve alanlara sahip olmuşlar ve olagelmektedirler. Yeni kuşak için, burası bir gün mutlaka dönülecek yer olmaktan çıkmıştır. Ne yurtdışı artık gurbettir ne de burası sıla. Aradan geçen yıllar problemleri bir ölçüde azaltmıştır denilebilir, fakat değişen koşulların beraberinde getirdiği yeni zorluklar da yadsınamaz. Karamsarlık yerini mücadeleye bırakmış, içedönüklük ise daha fazla kendini ifade etme çabası ile yer değiştirmiştir. Bu nedenlerden dolayı, yeni kuşağın sahip olduğu farklı sosyal, kültürel ve politik deneyimler, onların farklı bir tarih oluşturmalarına olanak sağlamaktadır.

Bu genel çerçeve içerisinde bakıldığında, yurtdışındaki Türkiye kökenli sinemacıları farklı yapan en önemli özellik, sahip oldukları kombine kültürden dolayı, Türkiye'ye ait öykülere, olaylara, kişilere yani otantik malzemelere veya kaynaklara farklı bakabilmeleridir. Konu alanlarından dolayı hem gözlemleme hem de eleştirme imkânına sahiptirler. Çatışmaları, farklılıkları, ayrışma alanlarını yakalayabildikleri gibi; kaynaşmaları, aynılaşmayı veya benzerlikleri de yapımlarında yansıtmaktadırlar. Aynı zamanda, sinema yapmak için kullanılan teknik olanaklar ve finans kaynaklarının farklılığından da söz etmek gerekir. Buldukları ülkelerin, etnik farklılıkların kendilerini kültürel açıdan ifade etmelerini teşvik etmek amacıyla sağladığı maddi destek, film yapım sayısını arttırıcı bir etmen olarak görülebilir. Ülkeler açısından farklılıklar olmakla birlikte, film yapım olanakları televizyonlar, kültür bakanlıkları gibi resmi kurumlar,

yerel yönetimler ve hatta kiliselerin film, kültür ya da sanat fonları etrafında toplanmaktadır. Bu fonlardan finansal destek sağlayabilmek, film projelerinin, her fon komisyonunun inisiyatifine bağlı olsa da bir biçimde göçmenlik ile ilişkili olması koşuldur. Almanya'da ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) televizyonunda yapımcı olan Claudia Tronner, etnik konular ile ilişkili öyküleri, yeni bir yaklaşım ile değerlendiren filmlere büyük oranlarda finansal desteğin sağlandığını belirtmektedir. Hussi Kutlucan *Ben Baş, Siz Ayak* (1992, Almanya) filmini, Thomas Arslan ise *Satıcı* (1999, Almanya) ve *Kardeşler* (1997, Almanya) adlı filmleri ZDF'in



Yurtdışı Turnesi

yapımcılığında tamamlamışlardır. Almanya'da yirmi yıldan bu yana yaşayan film yönetmenleri Ayşe Polat ve Yüksel Yavuz, bu fonlara ilk başvurularında kabul alamadıklarını ifade etmişlerdir. Yüksel Yavuz, bir süre bekledikten sonra bu fonlara ulaşmanın yollarını keşfetmiştir. Kişisel bağlantıları ile senaryosu bir televizyon yapımcısı tarafından kabul edilmiş ve ilk uzun metrajlı filmi *Nisan Çocukları*'ni (1999, Almanya) çekebilmiştir. 2002 yılında, ZDF televizyonundan finansal destek almış olup ikinci filmini çekme hazırlıkları içindedir.

Göçmenlik ve entegrasyon konularına değinen yapımlar, yönetmen açısından beraberinde sınırlandırmayı da getirmektedir. Yazının devamında, farklı kuşaklara ait yönetmenler ile yapılan söyleşiden aktarılan örneklerde de görüleceği gibi, yurtdışında film yapan yönetmenler için göçmen sinemacı veya etnik yönetmen tanımları, onların film kariyerlerinde bir tıkanma olarak algılanmaktadır. Mehmet Özçelik çocuk yaşlarda gittiği Danimarka'da sinema eğitimi aldıktan sonra, ilk uzun metrajlı filmini

Bu topluluğun homojen bir kültürel yapıya, eğitime, etnik kökene, cinsiyet ve cinsel tercihlere sahip olmadıkları sinema alanındaki örneklerinden anlaşılabilir.



Harem Suare

"Oradaki göçmenlerin yaşamını geniş [bir] kitleye anlatmak benim için bir görevdi açıkçası. Bu iki kültür arasında git gel yapan bir insan olarak eğitici, arabulucu bir fonksiyonum vardı."

Harem Suare



yapma isteğindedir. Danimarka Film Enstitüsü, film projesini hem içerik hem de sunum açısından provakatif bulduğundan desteklememiştir. Göçmenlik üzerine popüler bir film yapmanın onun üretimini etkileyeceği kaygısıyla, bağımsız olarak kendi olanaklarıyla filmini finanse etmeyi tercih etmiştir. Bundan dolayı uzun metraj film projesi *İçimdeki Yabancı'yı* (2001, Danimarka) kısa film olarak çekmiştir. Türkiye kökenli göçmenler arasında ilk sinema öğrenimi gören Sema Poyraz (Berlin Alman Film ve Televizyon Akademisi), kırk yıla yakın zamandır Almanya'da yaşamaktadır. Kısa, belgesel filmler çekmekte ve aynı zamanda yazarlık yapmaktadır. Poyraz yirmi yıllık film ve medya kariyeri süresince göçmenler üzerine filmler yapmayı tercih etmiştir. "Oradaki göçmen insanların yaşamını geniş [bir] kitleye, milyonlarca seyirciye anlatmak benim için bir görevdi açıkçası. Benim başlangıcım buydu. Bu iki kültür arasında git gel yapan bir insan olarak eğitici, arabulucu bir fonksiyonum vardı. Ama o da benim

ilerlememi engelledi" (3). Oysa Ayşe Polat, yedi yaşına kadar büyüdüğü Türkiye'ye ilişkin belleğinde taşıdığı ve daha sonra Almanya'da gördükleri, yaşadıklarıyla bütünleştirdiği öykülerin ve karakterlerin mutlaka filmlerinde yer alacağını savunur. Çok iyi bildiği öyküleri anlatmanın, yapmak istediği sinemayı oluşturmasında engel olmadığı düşüncesindedir. İstenilen ve talep edilen arasında ortak bir dil bulunabileceği anlayışıyla ilk uzun filmi *Yurtdışı Turnesi'nin* (1999, Almanya/Fransa/Türkiye) ardından, ikinci projesini çekme aşamasına gelmiştir (4).

İngiltere'de yaşayan Nihat Seven, bir İngiliz prodüksiyon firması ve kendi yapımcılığı tarafından yapılmış olan *Gölge Aşklar* (2001, İngiltere) adlı ilk uzun metrajlı filminin, Berlin Film Festivali kataloğunda, İngiltere-Türkiye olarak yer almasını istediğini belirtir. Amacının kataloğda bir biçimde Türkiye'nin adının geçmesini sağlamak olduğunu söyler. Bu arada göçmen sinemacı olarak tanımlanmak istemediğini sadece yönetmen olarak algılanmak istediğini belirtir (5). Avusturalya'da bir televizyon kanalında tek Türk kökenli yönetmen olarak çalışan Serhat Karadere, yaşadığı topluma tamamıyla ait hissetmenin üretimini kolaylaştırdığı düşüncesindedir. Avusturalya'da da etnik filmler için finansal kolaylık olmasına rağmen, göçmenlik filmleri yapmayı amaçlamadığını, geniş kitlelere seslenen filmler çekebilmek için finans olanakları zor olsa da mücadele edeceğini ifade eder (6). İkinci kısa filmi *Bağlanmış* (2000, Avusturalya), Lübnanlı bir gencin yanlışlıkla Avusturalya polisleri tarafından öldürülüşünü konu alır. Her ne kadar içinde yaşanan toplumun üyesi gibi hissedilse de yabancılik bir tarafta saklı kalmaktadır.

Yukarıda belirtilen fonların film konusuna getirdiği kriterin yanı sıra, filmin sunuluşuna ilişkin de tercihleri vardır. Filmin anlatım üslubu açısından beklenti, daha çok gerçekçi anlatı sinemasına uygun dram veya komedi olmasına yöneliktir. Bir anlamda popüler sinema yapılmasına teşviktir denilebilir. Farklı bir sinema yapmayı hedefleyen sinemacılar için aynı durum sözkonusu değildir. Mehmet Özçelik'in savunusuna göre "entellektüel filmler [yapım firmalarının düşüncesine göre seyirciye] çok ağır geliyor". (7) Benzer bir yaklaşım ile Yüksel Yavuz, uzun film açısından fazla deneyelliğin ve derin entellektüelliğin insanları, fonları ve televizyonları ürküteceğini,

destek almanın güçleşeceğini varsayar (8). Ayşe Polat, göçmen yönetmenlerin filmlerinin "daha çok deneysel...başka bir dil [ile] anlatmak isteyen" yapımlar olduğunu, bu tarz sinema için genellikle finans sorunları yaşandığını vurgular (9). Ne yazık ki, deneysel ve art sinema formlarını kullanacak projelerin şanslarının yüksek olduğu söylenemez. Fakat film fonları dışındaki diğer finans kaynakları olan bağımsız yapım firmaları ve Eurimage, yeni bir bakış açısına sahip deneysel veya sanat filmlerine daha sıcak bakabilmektedir. Sinema bir yandan sanatsal üretim aracıyken, diğer taraftan film endüstrileri için finans kaynağı olma özelliği taşımaktadır. Film yapım olanakları, Hollywood da dahil olmak üzere, tüm ülke sinemalarına bakıldığında, genellikle iyi gişe getireceği varsayılan yapımlara yöneltilmektedir. Sinemanın ticarî tarafı düşünüldüğünde, yapım firmalarının, varlıklarını sürdürülebilmek kaygısıyla, satış riskinin az olduğu düşünülen filmlere finansal yatırımda öncelik vermektedirler. Buna karşılık, film bütçesinin bir bölümünün herhangi bir fon veya Eurimage'dan sağlanan projeler açısından, bağımsız film şirketlerinin katılımı muhtemelen daha kolay sağlanabilmektedir. Örnekleme gerekirse, Ferzan Özpetek, *Cahil Periler* (2000, Fransa/İtalya) ve *Hamam* (1997, İtalya/Türkiye/İspanya) filmlerini bağımsız yapım firmaları ile gerçekleştirmiş fakat *Harem Suare* (1999, İtalya/Türkiye/Fransa) filmi için Eurimage ve Le Studio Canal + (Fransa) da yapımcı olarak dahil olmuştur. Kutluğ Ataman ise *Lola ve Bilibidikid* (1999, Almanya) filmini iki Alman yapım firmasıyla birlikte WDR (Westdeutscher Rundfunk) televizyonundan alınan fon ile tamamlamıştır. Benzer şekilde Fatih Akın, *Kısa ve Acısız* (1999, Almanya) adlı ilk uzun metrajlı filmini sürekli çalıştığı Alman prodüksiyon şirketi Wüste Filmproduktion, ZDF ve Hamburg Film Förderun'un ile çekmiştir. Bu tür yapımların sayıları sınırlı olmakla birlikte, film yapım açısından başka fırsatların var olduğunu örneklemektedir. Yeni kuşağın oluşturmaya çalıştığı farklı sinema anlayışı, sinema adına olumlu bir hareketlenmeye sebep olmaktadır. Thomas Balkenhol'un gözlemine göre, Türk veya başka etnik kökenli sinemacıların yenilikçi bakış açıları ve arayışları, sinema sanatına tazelik getirerek, Alman sinemasının canlanışına katkı sağlamaktadır (10).

Yurtdışında film yapım olanaklarının

arttırılmasında, ülkelerin farklı etnik gruplardan gelen yabancılara bakışları önemli bir etkidir. Sema Poyraz'a göre "...ne olursa olsun yine de bir kırk sene bu insanların [Almanlar'ın] alışmış olmaları gerekiyor yabancılara... *positive discrimination* [olumlu ayrımcılık] ...öyle bir kavram var Almanya'da. Yani sana son derece iyi niyetle yaklaşıyor, geliyor, sen elinden tutulup götürülecek bir çocukmuşsun da sana ilk adımlarını attırmasını öğretiyormuş gibi". (11) Bu yaklaşım, göçmen grupların alt kültürden ve ikincil olma konumundan kurtulma çabalarına gelen desteğin yavaş olmasının sebeplerinden birisi sayılabilir. Farklı kültürlerle karşı duyulan tereddüt ve güvensizliğin, ülkelerin kendi milliyetlerine malettikleri üstünlük anlayışından da kaynaklanmaktadır. İktidar piramidinin



Lola ve Bilibidikid

en tepesinde çoğunluk ülkenin yani ev sahibi ülkenin bulunduğu ortadadır. Sema Poyraz'ın deneyimleri sonucunda vardığı yargıda Avrupalı'nın hâlâ Müslüman ülkelerden gelen göçmenlere olumsuz bakmakta, "...son derece ırkçı bir yaklaşımla...hakim bir ırk ve sınıf olduklarını... her zaman yansıtılmaktadırlar". Bununla ilişkili olarak ırkçılığı, yabancı düşmanlığını ya da azınlıklar konularını anlatan film projeleri daha kolay desteklenmektedir. (12) Avrupa ülkelerinde, böylesine teşvik edici uygulamalarla, göçmenlerin oluşturmaya çalıştıkları sinema kültürünün bir biçimde kontrol altında tutulduğu varsayılabilir. Göçmenlere sınırlı ve kontrollü sinema yapım olanakları sunulmasında, şeffaf toplum imajını devam ettirme kaygısı ağır basmaktadır. Hangi politik perspektifle bakılırsa bakılsın yaşayan büyük

İrkçılığı, yabancı düşmanlığını ya da azınlıklar konularını anlatan film projeleri daha kolay destekleniyor.



Ayşe Polat

Tüm bu üretme çabaları arasında, sinema yapmanın maddî kaygısı yönetmenleri hem olumlu hem de olumsuz açıdan etkilemektedir.

bir göçmen nüfus yok sayılmayacağı için, en azından demokratik olduğu iddia edilen toplum yapısı gereği, azınlık gruplara kültürel, sanat ya da film gibi destek fonları ayrılmıştır.

Tüm bu üretme çabaları arasında, sinema yapmanın maddî kaygısı yönetmenleri hem olumlu hem de olumsuz açıdan etkilemektedir. Fonlardan sağlanan paranın kısıtlı olması, neredeyse ortalama bir film için harcanan yarısı kadar verilmesi, çok sayıda yapımcı ile çalışmayı gerekli kılmaktadır. Ayşe Polat'ın iyimser yaklaşımı ile bu durum yönetmen açısından son derece rahatlatıcıdır, çünkü az para ile yapıma katılan kurum veya kişilerin müdahaleleri daha az olmakta ve yönetmenin daha bağımsız çalışmasını sağlamaktadır. Yurtdışında sinema yapım olanakları Türkiye'deki ile karşılaştırıldığında, dışarda bu imkânın daha fazla olduğu ve ulaşılmasının da görece daha kolay olduğu düşünülebilir. Oysa yurtdışında daha çekişmeli ve oldukça zorlu bir mücadeleye girilmesi gerektiği, sunulan örneklerden anlaşılmaktadır. Sadece sinema endüstrisi içerisinde kariyer edinmek kaygısı değil, aynı zamanda etnik kökeninden dolayı oluşan önyargıları ve güvensizlikleri de gidermek durumunda kalınmaktadır. Sevinç Özer yıllar öncesinde yaptığı gözleminde, "Türk toplumunun yeni öncüleri[nin] dünyanın dört bir yanına dağılmış olan Türk işçileri" olacağını savunur. Ayrıca bugüne kadar yapılan çalışmaların çoğu da "dışarıda çalışan işçilerin gelecekte oynayacakları rolü ve başarı konusundaki hırslarını[n] neredeyse hiç he-

saba" katılmamasını eleştirir (13). Yurtdışında, kıtaların ötesindeki sinemacıların epeyce mesafe katettikleri filmlerin artışından anlaşılmaktadır (14). Göçmen nüfus arasında henüz oluşmaya başlayan sinema kültürüne, Türkiye kökenli Alman, Hollandalı, İtalyan, Danimarkalı, İngiliz, Avusturyalı ve Amerikalı yönetmenlerin katkılarının önemi de yadsınmaz elbette.

*University of Nottingham- UK
Film Studies

Notlar:

- (1) Timur Soykan, "Alamancılığı Onlar Yarattı", *Radikal*, 3 11 2001, s.7.
- (2) a.g.e
- (3) Sema Poyraz ile görüşmeden. 3 .12 .2001. Ankara.
- (4) Ayşe Polat ile görüşmeden. 3 .12 .2001. Ankara.
- (5) Nihat Seven ile görüşmeden. 20 .11 .2001. Nottingham.
- (6) Serhat Karadere ile görüşmeden. 3 .12 .2001. Ankara.
- (7) Mehmet Özçelik ile görüşmeden. 3 .12 .2001. Ankara.
- (8) Yüksel Yavuz ile görüşmeden. 3 .12 .2001. Ankara.
- (9) Ayşe Polat, a.g.e.
- (10) Thomas Balkenhol ile görüşmeden aktarılmıştır. 3 .12 .2001. Ankara.
- (11) Sema Poyraz, a.g.e.
- (12) Sema Poyraz, a.g.e.
- (13) Sevinç Özer, "Özlemi Düşler Taşır", *Milliyet Sanat*, 1 12 1993, s. 11. Konu ile ilgili daha fazla örnek için bkz. Oğuz Makal (1994) *Sinemada Yedinci Adam*.
- (14) Aşağıda uzun metrajlı yönetmenler ve filmlerin bazıları alfabetik olarak verilmiştir. Kısa ve belgesel filmlerin sayısı çok olduğundan burada yer verilmemiştir. Bu yapımlar hakkında bilgi almak için 9. ve 13. Ankara Uluslararası Film Festivali kataloglarından yararlanılabilir. Ayşe Polat, *Yurtdışı Turnesi*, 1999, Almanya/Fransa/Türkiye
Fatih Akın, *Temmuzda*, 2000, Almanya
Fatih Akın, *Kısa ve Acısız*, 1999, Almanya
Ferzan Özpetek, *Cahil Periler*, 2001, İtalya/Fransa
Ferzan Özpetek, *Harem Suare*, 1999, Türkiye/İtalya/Fransa
Ferzan Özpetek, *Hamam*, 1998, İtalya/Türkiye/İspanya
Hussi Kutlucan, *Ben Baş Siz Ayak*, 1992, Almanya
İsmet Elçi, *Düğün*, 1990, Almanya
Kadir Sözen, *Kış Çiçeği*, 1996, Almanya/Türkiye
Kutluğ Ataman, *Lola ve Bilidikid*, 1999, Almanya
Nihat Seven, *Gölge Aşklar*, 2001, İngiltere
Tevfik Başer, *Elveda Yabancı*, 1991, Almanya
Tevfik Başer, *Yanlış Cennete Elveda*, 1989, Almanya
Thomas Arslan, *Güzel Gün*, 2001, Almanya
Thomas Arslan, *Kardeşler*, 1996, Almanya
Thomas Arslan, *Satıcı*, 1999, Almanya
Yüksel Yavuz, *Nisan Çocukları*, 1999, Almanya

uçan daireler ne zaman istanbul'a gelmiş?

Ali Sekmeç

İlginç bir soruyla yazıya başlamak istedim. Ne zaman gelmişler ya da eğer gelmişlerse ne yapmaya gelmişler bunları bilemiyoruz ama Türk sinemasının merkezi Yeşilçam, çoktan uzay gemilerini İstanbul'a indirmişti bile. Sene 1955'te.

Beyoğlu sinemalarında bolca gösterilen Amerikan yapımı bilim kurgu filmlerden etkilenmiş olması muhtemel, aslında sinema oyuncusu daha çok da komedyen olan Orhan Erçin (1923 -1993), elinde bilim kurgudan çok fantastik yapıya sahip, yarısı uzayda yarısı yeryüzünde geçen bir hikâye ile yapımcıların kapısını aşındırmaktadır. Yapımcıların kimisi kahkahalarla gülerken ve biraz da alay ederek Erçin'i geri çevirirken, kimisi de Erçin'in sinema kariyerine yakıştıramıyorlardı böylesine bir film hikâyesini. Düşünsenize, adam uzaylıları İstanbul'a getiriyordu. Kimisi de daha bir yıl önce *Çeto Salak Milyoner* (1953) isimli filmle yönetmenliğe başlayan yeni bir yönetmenin zirvası diye düşünüyordu. Oysa Orhan Erçin'in *Çeto Salak Milyoner* filminden sonra yönettiği ve sihirli eşeğinin sırtında dağ tepe gezinen İsmail Dümbüllü'nün başka başka dünyalarda yaşadığı komik olayları içeren *Fındıkçı Gelin*'de, dükkanına gelip fal bakan yaşlı bir kadından öleceğini öğrenen ve ölüm saatini bekleyen bir adamın öyküsünü anlatan ve bizzat kendisinin başrolde oynadığı *Ölüm Saati*'nde, güzeller güzeli bir kadın olarak karşısına çıkan şeytanın her seferinde oyununa gelen bir damadın öyküsünü anlatana ve yine başrollerinden birini kendisinin oynadığı *Kadının Fendisi*'nde zaten Orhan Erçin sinemasının genel yapısı anlaşılmaktadır.

Erçin, fantastik öğeleri çokça kullanırken, bunu komediyle harmanlayarak seyirciye sunmayı da bilmiştir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu filmleri hakkında çok ilginç bir açıklama yapmıştır:

"Benim filmlerimde her şey var.



Önen (ortada) ve Birsal Kardeşler

Korkuyu da, sihiri de, şeytanı da, uzaylıyı da birer yerli sinema ögesi haline getirdim. Hepsi birer yerli karakter haline geldiler. Dans da ettiler, şarkı da söylediler. Üstelik izleyen de çok eğlendi."

Gelelim asıl konumuza: Orhan Erçin hikayesini o yıl (1954) yeni kurulan Birsal Film şirketine götürür. Sinemaya meraklı Özdemir ve Nüzhet Birsal adlı iki kardeşin kurduğu şirket, ilk prodüksiyon olarak *Sahildeki Kadın* adlı bir film gerçekleştirmiş ve bunun işletmesiyle uğraşmaktadır o esnada. Erçin, kardeşlerden Özdemir Birsal ile sıkı bir dostluk kurar ve yapmak istediği filmi ona anlatır. Özdemir Birsal, konuyu beğenir ancak çok masraflı bir film olabileceği gibi bir endişeye kapılır. Çünkü aynı konuya benzeyen Amerikan filmlerinin çok büyük paralara yapıldığı ortadayken, daha ilk filmlerini bile tam anlamıyla işletmeye verememiş ve dolayısıyla paraya çevirememiş bir şirket için sonuç bir hezimet olabilirdi. Fakat Orhan Erçin onu ikna etmeyi başarır. Kardeşi Nüzhet Birsal'den de onay çıkınca senaryo yazım görevi de Orhan Erçin'e verilir. Orhan Erçin aynı günlerde gazetelerde yer alan bir haberdan de faydalanır senaryoyu yazarken. Edirne'de, bir köylü tarlasında çalışırken, çok parlak bir cismin tarlasına indiğini ve içinden uzaylıların çıktığını gördüğünü anlatmaktadır. Erçin, iki ay sonra

"Benim filmlerimde her şey var. Korkuyu da, sihiri de, şeytanı da, uzaylıyı da birer yerli sinema ögesi haline getirdim. Dans da ettiler, şarkı da söylediler."

**"Strafordan
gezegen şeklinde,
büyük küçüklü
kesilmiş şekilleri
misinayla tavana
tutturarak gerçek
anlamda bir 'uzay
yolu' yarattı."**

Uçan Daireler İstanbul'da adlı bir senaryo ile Birsal kardeşlerin karşısına çıkar.

Yıl 1955. Birsal Kardeşler böyle bir filmde kimlerin rol alması gerektiği üzerinde çalışmaya başlarlar. Erçin senaryoyu hazırladığı gibi kimlerin rol alacağını da çoktan belirlemiştir. Öncelikle başrol kendisinde olacaktır. Başkadın oyuncu ise o günlerin en popüler oyuncularından Halide Pişkin olacaktır.

Filmin önemli karakterlerinden çılgin gazeteci rolü Zafer Önen'e verilir. Uzaylı kızlar ise her biri kendi janrının en gözde dans yıldızları olan Özcan Tekgül, Semiramis Göze ve Türkan Şamil'dir. Gerekirse destek olarak da Ses Opereti dansçı kızlarından faydalanılacaktır. Filmin tek masum kızı içinse Deniz Tanyel üzerinde anlaşılır. Ayrıca Zeki Alpan da önemli rollerden birini oynayacaktır. Filmin konusu kısaca şöyledir:

Edirne'de bir köylü akşam üzeri tarlasını sularken, yuvarlak biçimli çok parlak bir nesnenin tarlasının ortasına indiğini görür. Ne olduğunu anlayamayan köylü, etrafına göz kamaştıran ışıklar saçan nesnenin çevresinde dolaşırken birdenbire bir kapı açılır ve seksi kıyafetli güzel kadınların indiğini görür. Adam ne olduğunu anlayamadan korku ile evine doğru kaçar. Bir süre sonra bu olay gazetelere manşet olur. Çalıştığı gazetede durumu pek parlak olmayan genç bir gazeteci bu olayı araştırmakla görevlendirilir. Çılgin ruhlu bir gazeteci olan genç, bu uzay gemisinin peşine takılır. Amacı bu seksi kıyafetli güzel kadınları bulmaktır. Gazeteci ile kızlar arasında komik olaylarla dolu bir kovalamaca başlar. Oysa uzaylı kızlar çoktan halk arasına karışmıştır bile...

Filmin foto direktörü olarak Lazar Grafapulos (Yazıcıoğlu) (1905 - 1959) ile anlaşmıştır. Plato olarak da o gün için en donanımlı plato olan Sohban Koloğlu'nun (1918-2000) platosu kiralananmıştır. Kurulan uzay dekoru çok ilginçtir. Filmin uzaylı kızlarından birisi olan Özcan Tekgül ile yaptığımız söyleşide bu film için "inanılmaz" tabirini kullanmıştır. Tekgül filmin çekimlerini şöyle anlatmakta:

"Şişli'de rahmetli Sohban'ın platosunda çalışacağız. Yönetmenimiz Orhan bey her gün için 10 saatlik iş koymuş bizlere. Akşamları Ses'teki [Ses Opereti] danslı çalışmalarımız devam etmekte. Bana ve Semiramis'e çok ilginç uzaylı kız kostümleri diktirmişlerdi, ama bunlar üzerleri pul payetlerle süslü mayodan başka bir şey değildi. Hele hele başımıza taktıkları -şapka mı diyeyim yoksa başlık

mı diyeyim bilmiyorum, daha çok küçük bebeklerin başlarına takılan kulaklıkları başlıklara benziyordu. Hepimizin boyunda kendimize ait mücevherlerimiz vardı. Bunlar bir uzay filminde ne arar demeyin ama böyle. Hele hele ayaklarımızdaki çizmeler var ya onları herkes kendisi yanında getirdi. Yani uzaylı kızların ayağındaki çizmelerin hiçbiri birbirine benzemiyordu."

Orhan Erçin, filmdeki uzay gemisini, gemideki robotları ve uzay mekânını çoktan planlamıştır. İşbilir platocu Sohban Koloğlu hemen bir uzay dekoru kurar. Özcan Tekgül bunu da şöyle anlatıyor:

"Rahmetli Sohban çok akıllı ve pratik çalışan bir kişiydi. Üç duvarı tamamen siyaha boyanmış bir plato kurdu. Parlak jelatin kağıtlarından çeşitli büyüklükte yıldızlar kesti ve bunları yine çeşitli uzaklıklarla bu siyah duvarlara yapıştırdı. Ayrıca yine strafordan gezegen şeklinde, büyüklü küçüklü kesilmiş şekilleri misinayla tavana tutturarak gerçek anlamda bir 'uzay yolu' yarattı. Ark denen o büyük lambalar yanınca, üzerleri parlak olan herşey parlamaya başladı. Buraya kadar belki iyiydi ama bunların arasından uçan daire yok mu, en komik olanı da oydu. Bildiğimiz tencere kapakları biraz şekil değiştirmiştiler ve iki set işçisi bu uzay dekorunda tıpkı çocukların frizbi oyunları gibi onları döndürerek birbirlerine atıp duruyorlardı. Zavallı Rum kameraman beceremiyorlar diye onlara kızıp duruyordu."

"Birde yönetmen Orhan Bey'in kendi icadı olan bir robotu vardı" diye anlatıyor Özcan Tekgül. "Tamamen mukavva kutulardan yapılmış bir robottu bu. Film içinde güya konuşuyordu. Tamamen saçma sapan bir aletti diyebilirim. Gözlerinin yerine iki ampul takılmıştı ve konuşurken yanmaları gerekiyordu. Fakat her nedense sadece biri yanıyordu ve her seferinde. Rum kameraman çıldırıyordu. Orhan bey ise tüm bu aksaklıklara rağmen sadece gülüyordu. Oyun oynayan bir çocuk gibiydi adeta. Sete arada bir yapımcı kardeşler de geliyorlardı. Onlar sadece işin ucuz çıkmasını düşünen tipik Yeşilçam yapımcılarıydılar. Oysa bu ucuzluk, hem teknik ekibin hem de biz oyuncuların çoktan canını sıkmaya başlamıştı bile."

Film, 1955 yılı Kasım ayında sinemalara çıkar. Eleştirmenler filmi hiç beğenmezler. Zaten Erçin'in yaptığı hiçbir filmin eleştirmenlerle barışık olduğu görülmemiştir. O güne kadar bu tür konuları genellikle Amerikan yapımı filmlerde gören seyirci ise ne olduğunu anlamamış,



Set fotoğrafı (kasketli olan Erçin)

şaşırmış durumdadır. İçinde bol miktarda komedi, dans, şarkı bulunan film halk tarafından hiç beğenilmemiştir. Zaten bu film yönetmen Orhan Erçin'in yönettiği son film olacaktır. Çalışmalarına oyuncu olarak devam eden Erçin, daha sonraki yıllarda bu filmi hakkında hiç konuşmayacaktır. Filminde rol alan Zafer Önen "o filmle ilgili hiçbir şey hatırlamak istemiyorum" derken Tekgül "gala gecesi izlediğimden kendimden utandım" diyordu.

Oysa bugün bizler için bir "kült" film olma özelliği taşıyan bu filmin, maalesef hiçbir kopyası bulunamamıştır. Filmin

yapımcısı olan Birsel Film şirketinin tüm filmleri bugün mevcutken, bu filmin yok oluşu da ayrıca bir gariplik teşkil etmekte. Yapımcı Özdemir Birsel filmin kopyalarının Anadolu işletmelerinde kaybolduğu, negatifinin ise 1959 Hasköy Depo yangınında yok olduğunu söylemiştir. Anadolu işletmelerinde çalışan kopyalardan biri dilerim birgün ortaya çıkar da bu film için söyleyeceklerimiz bu kadar fakir kalmaz.

Filmle ilgili anılarını paylaşan Özcan Tekgül'e ve Zafer Önen'e teşekkürler.

Bizler için "kült" olma özelliği taşıyan bu filmin, maalesef hiçbir kopyası bulunamamıştır.

