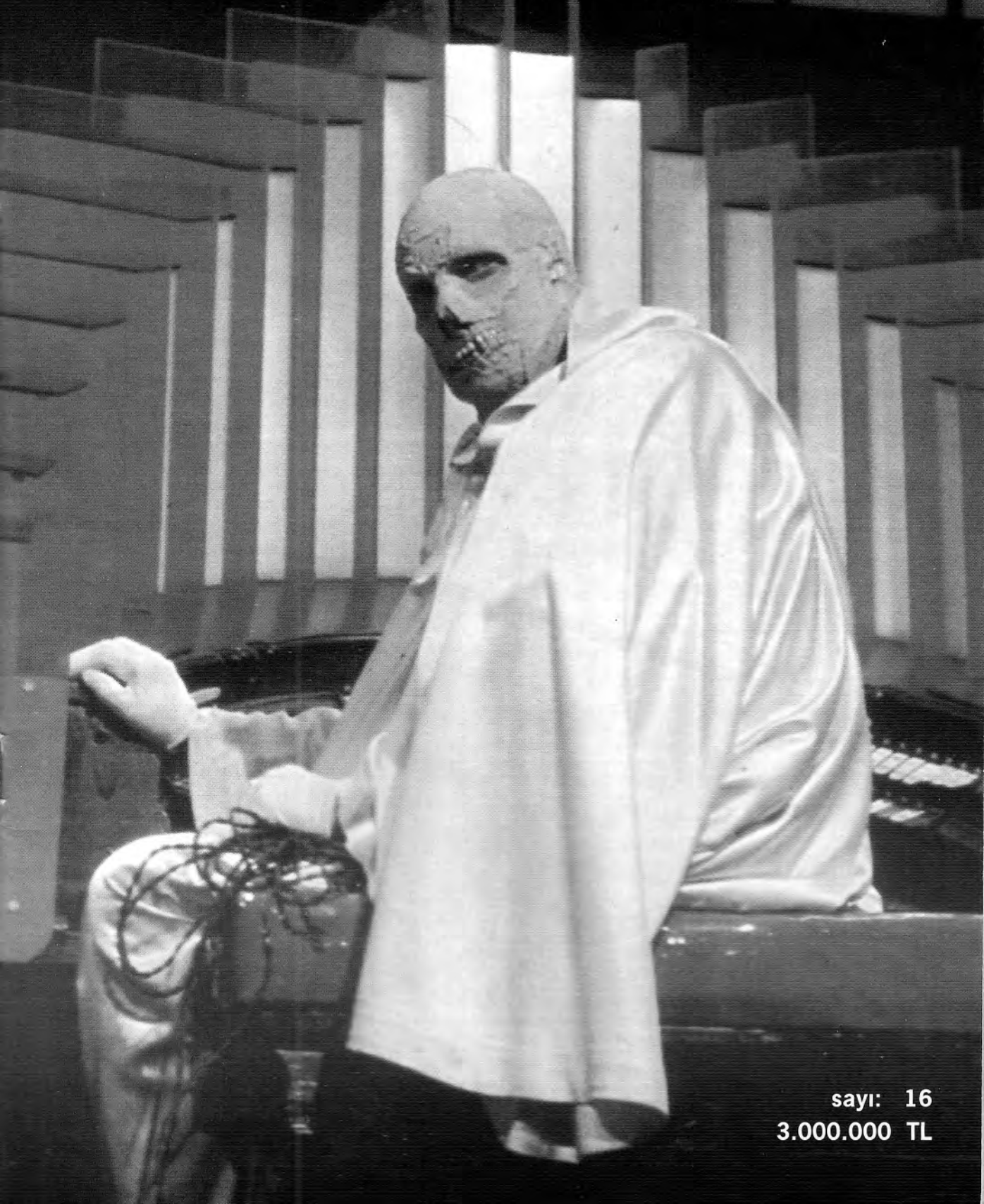


GECEYARISI

SİNEMA



sayı: 16
3.000.000 TL

İçindekiler

Edwige ve Femi'nin Dişi Tarzan Filmleri.....	1
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Çok Nadide Bir VCD: <i>Bedel</i>	8
<i>Yeşim Tabak</i>	
Cronenberg'in Yeni Filmi: <i>Spider</i>	10
<i>Orhan Anafarta</i>	
Diğer Korku Antolojisi Filmleri.....	14
<i>Sadi Konuralp</i>	
Bit Pazarından Seçme Videolar.....	18
<i>T. Murat</i>	
Corman'ın İlk Poe Uyarlaması.....	22
<i>E.Kuzuoğlu</i>	
Popüler Sinemada Zoom.....	25
<i>Paul Willemen (çev.: Ahmet Gürata)</i>	
Türk Çizgi Roman Piyasasında Fransız-Belçika Rüzgarları.....	30
<i>Tanyel Ali Mutlu</i>	
Şeytanın Dölü: <i>Dampir</i>	34
<i>Serdar Kökçeoğlu</i>	
Geceyarısı Sineması 2002 Anketleri.....	35
Kubrick Ustanın İhmal Edilmiş Gizli Hazinesi: <i>Barry Lyndon</i>	36
<i>Cenk Kiral</i>	
Aşk ve Sadakat Üzerine Bir Film: <i>Brief Encounter</i>	42
<i>Deniz Hasırcı</i>	
Bir Kapıdan Gireceksin, Neler Neler Göreceksin.....	45
<i>Orhun Yakın</i>	

E. Patika özel sayısı E. Patika Sahibi: Ayşen Atalan Pentimento Y. Lt. Şt. Y.ışleri Md.: Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Kış 2003

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

Ankara Dağıtım: Sadi Konuralp
İstanbul ve Diğer İller Dağıtım: Ayşen Atalan/Pentimento

Bu dergide yer alan yazılar, önceden izin alınması koşulu ile kullanılabilir.

Web Adresi: <http://www.geocities.com/geceyarisi>

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Cenk Kiral: ckiral@superonline.com
Yeşim Tabak: yesimtabak@hotmail.com
Serdar Kökçeoğlu: enserdark@yahoo.com

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Orhun Yakın: yakin5@hotmail.com
Deniz Hasırcı: hasirci@bilkent.edu.tr
Tanyel Mutlu: tanyel2002@hotmail.com
T. Murat: tarums@yahoo.com

Ön Kapak imajı: *The Abominable Dr. Phipes* (1971)

Teşekkür: Mario Antognetti (Cronenberg bağlantısı), Metin Demirhan (7. sayfadaki malzeme)

Duyuru: 'Psycho-sonrası Amerikan Korku Sineması' dizisinin son bölümünü ileride yayınlayacağız.

edwige ve femi'nin dişi tarzan filmleri

Kaya Özkaracalar

Balta girmemiş ormanların derinliklerinde yaşayan ve hem hayvanata, hem de 'ilkel' yerlilere sözünü geçiren üstün beyaz adam Tarzan'ın, önce 'ucuz' edebiyat, sonra da popüler sinema sayesinde (ve bu arada çizgi romanların da katkısıyla) evrensel popüler kültürün demirbaşlarından biri olduğunu söylemeye gerek yok. Tarzan imgesinin bir türevidir de 'dişi Tarzanlar' diyebileceğimiz, sessiz sinema dönemine ait çok daha eski öncülleri (1) olsa da esas popülerliğini muhtemelen 'Sheena' adlı Amerikan çizgi romanına (2) borçlu bir tiptedir. Bir dönem Avrupa popüler sinemasında da 'dişi Tarzan' filmi diyeceğimiz çok sayıda film yapılmıştı (3) ve kuşkusuz müteşebbis İtalyan popüler sinemacılarının da bu alana el atmaması düşünülemezdi. 1967-69 arasındaki beş İtalyan 'dişi Tarzan' filmi'nin en kayda değerleri (4) "James Reed" takma adını kullanan Guido Malatesta'nın ardarda çektiği *Samoa, regina della giungla* (Samoa, Cangılın Kraliçesi; 1968) ve *Tarzana, sesso selvaggio*'dır (Tarzana, Vahşi Seks; 1969). Bu iki filmin en önemli özellikleri 1970'lerin İtalyan popüler sinemasının -o dönem ülkemizde de tanınan- iki önemli isminin ilk filmlerinden olmaları: Edwige Fenech *Samoa*'da, Femi Benussi de *Tarzana*'da başrolde yer alıyor (Benussi ayrıca *Samoa*'da küçük bir rolde de görünüyor).

Samoa

Samoa'nın konusu kısaca, bir grup beyaz 'kahramanın' /çapulcunun, onlarca 'vahşiyi' /yerliyi katledip onların elmaslarını gaspetmesi olarak özetlenebilir. Film, güneydoğu Asya açıklarındaki bir adada 'mavi elmas' madeni aramak üzere bir kabile oluşturulmasıyla başlıyor. Kafile üyelerinin daha ilk takdiminde bazıların yüzlerindeki ifadelerden 'pislik



Samoa
poster ilustrasyonu

adamlar' olduklarını ve bu tip safari filmlerinin vazgeçilmez 'kafile içinde sorun yaratan karakter' tiplemesine onların denk düştüğünü hemen anlıyoruz. Nitekim bunlar çok geçmeden kafile içindeki kadınlara kem gözle bakmak gibi kendilerinden beklenen tavrı sergiliyorlar. Yolculuk esnasında bol miktarda standart vahşi doğa manzaraları besbelli stok film malzemeleri sayesinde devreye giriyor. Hele uzak plan çekimle ırmakta yolculuk eden sandal görüntülerinin bir hayli

Samoa'nın konusu, bir grup beyaz 'kahramanın' onlarca 'vahşiyi' katledip onların elmaslarını gaspetmesi olarak özetlenebilir.



Femi Benussi, *Tarzana*'da

Tarzana tatmin edici bir istismar filmi yani izleyicilerin perdede görmek istediklerini sunan bir film.

eskimiş bir malzemeden apartılıp bu filme monte edilmiş oldukları çok bariz; bu kaynak, *Continento perduto* (Kayıp Kıta) adlı 1954 tarihli bir belgesel. Kafile bir şelâleye ulaştığında, genç, güzel ve son derece bakımlı bir dilberin (Edwige Fenech) onları uzaktan izlemekte olduğunu görüyoruz. Tam bu esnada kafile yerlilerin saldırısına uğruyor. Tabii ki yalnızca ok, mızrak ve palalarla donanmış bu yerli gürûhunu beyazlar ateşli silahları sayesinde en azından iki düzinesini yere sererek geri püskürtüyorlar (bu arada



sapır sapır dökülen yerlilerin hiçbirinden vurulduklarında kan çıkmamasını da görmezden gelmek olanaksız). Gizemli kadın, yerli saldırısını savuşturan kafileyi gizli bir geçitten geçirerek bir yerli köyüne götürüyor. Köyde, yine *Contiento perduto*'dan apartılıp monte edilmiş bir sahnede üstsüz yerli kadınların ırmakta yıkanmasını izliyoruz. Öte yandan hem kafile başkanı Clint (Roger Browne) ile onları köye getiren Samoa adlı dilber arasında ("sen çok güzelsin, Samoa"), hem de kafilenin genç üyelerinden biri ile bir yerli güzeli (Femi Benussi) arasında duygusal bir çekim oluyor, çok geçmeden iki çift de mercimeği fırına veriyorlar. Bu arada ikinci çift arasındaki "Ben Alain, sen Jasmin" muhabbeti bir yerlerden bir hayli aşına... Netice itibariyle 'kahramanlarımız', yerlilerin tapınağında bir çuval dolusu elmas buluyorlar ve -yine *Contiento perduto*'dan apartılıp monte edilen bir sahne sayesinde- yerlilerin egzotik danslarını sergiledikleri bir ritüel sırasında 'ganimetlerini' tapınaktan yürütüp Samoa'yla birlikte sıvışmaya yelteniyorlar. Peşlerinden gelen yerlilerle karşı karşıya geldiklerinde ise Clint, Alain'den safını seçmesini talep ediyor, genç adam da Jasmin'in üzgün bakışları altında aslına rücû ediyor. Samoa ise kafileyle sonuna kadar gidip gitmeme konusunda tereddüt edince Clint yüzünde hınzır bir gülümsemeyle tüfeğini doğrultup onu hemen ikna ediyor, zaten Samoa da hiç itiraz etmiyor. Yerliler, son kapışmada ilkinden çok daha fazla zayıt veriyorlar (bu çatışma sırasında önceki çatışmadan bazı yerli vurulma sekansları da aynen tekrar kullanılmış) ve bu arada Alain de bir yerli mızrağıyla canından oluyor. Filmin sonlarında, kafile içindeki 'pislik adamlar' beklendiği üzere hainliklerini yapıyorlar, kafile üyeleri birbirine düşüyor ve sonuçta yalnızca Clint ve Samoa hayatta kalıyorlar. Bu hengâmede ganimet elmaslar da zayı oluyor ama çok şükür hinoğluhin Clint bir avuç elması cebe indirmeyi akıl etmiştir ve mutlu çift 'uygarlığa' doğru yola çıkıyorlar.

Avrupalı sömürgeci zihniyetin izini taşıdığı hissedilen *Samoa*, siyasi/etik açıdan bu iticiliği bir yana, düşük bütçesini zaafan meziyete çevirmesini bilen keyifli, eğlenceli bir janr sineması ürünü de sayılamaz. Bir hayli yavan sayılabilecek filmi izlenir kılan tek unsur gencecik Fenech'in varlığı ki bu da tabii, azımsanacak bir unsur değil!

Tarzana

Son derece eğlenceli bir istismar sineması ürünü olması bir yana, 'uzak diyarların', Batılı kahramanların maceraları için fon olması ve bu diyarların yerli halkının ise bu fonun bir unsuru durumuna indirgenmesi şeklindeki Oryantalizan özelliğini saymazsak (ki bu nitelik, Batı ürünü 'macera' filmlerinin -ve diğer popüler kültür ürünlerinin- önemli bir bölümünün alameti farikasıdır), *Tarzana*'da *Samoa*'da olduğu gibi sömürgeciliği kör parmağın gözüne tarzında çağrıştıran ırkçı bir anlatı da yok. Sözcük oyunu gibi gelebilir ama *Samoa* sömürgeci sayılabilecek bir filmken (yani Batılılar'ın yerlileri sömürmesini -eleştirel olmayan bir dille- anlatan bir filmken), *Tarzana* ise tatmin edici bir istismar filmi (yani izleyicilerinin perdede görmek istediklerini sunan bir film). Üstelik *Tarzana*'daki yerli dansları ve müziği oldukça nitelikli.

Güzeller güzeli Fenech'in ancak filmin ortalarına doğru meydana çıktığı *Samoa*'dan farklı olarak *Tarzana*, 'dakka 1, gol 1' tarzında başlıyor: filmin açılış jeneriğinde bir filin üstüne binmiş, Tarzanvâri nara atan, belden yukarısı çıplak bir güzeli (Femi Benussi) izliyoruz (filmin, o dönem Avrupa istismar sinemasında yaygın bir uygulamayla iki alternatif versiyon halinde hazırlandığı, Benussi'nin sahnelerinin dış pazarlar için üstsüz, iç pazar içinse 'örtülü' olarak çekildiği kaydediliyor [5]). Multi-milyarder bir İngiliz asilzâde, yıllar evvel Kenya'da bir uçak kazasında kaybolan torunun izini sürmek üzere bir keşif grubu oluşturmaya karar verir çünkü uçağın enkazının yeri sonunda tesadüfen tespit edilmiştir. Kafilenin başına yöreyi avucunun içi gibi bilen safarici Glenn (Ken Clark [6]) getirilir. *Tarzana*'da da bir miktar stok film kaynaklı vahşi doğa görüntüleri olmakla birlikte bunlar *Samoa*'daki kadar çok göze batacak nitelik ve miktarda değil.

Kafile, keşif gezisi sırasında vurdukları bir aslanın boynunda elişi bir çelenk takılı olduğunu görüp hayrete düşüyor. Bir yerli kadın, Glenn'e bu çelengin yerli dilinde "gizemli kadın" anlamına gelen "*Tarzana*" adındaki "ormanın ruhunun" işi olduğunu söylüyor. Bu arada biz de -fonda, *Samoa*'da Fenech'in ilk görüldüğü sahnede çalan müziğin aynı çalarken- bir şempanzenin eşliğindeki *Tarzana*'yı ormanın derinliklerinde aslan yavrularıyla oynatırken izliyoruz. Nitekim kafileye saldıran hasmane yerliler,



nereden geldiği belirsiz narayı duyduklarında korkup arkalarına bakmadan kaçıyorlar (İşin ilginç, hem *Samoa*'da, hem de *Tarzana*'da Andrew Aurelli adlı bir aktör, silahlı çatışmalar sırasında bir yandan ateş ederken bir yandan da içkisini yudumlayan benzer bir yan karakteri canlandırıyor). Bu kafilede de kaçınılmaz olarak 'pislik' bir karakter var ve yine kafilede yeralan bir kadına (Franca Polese) sarkıntılık ediyor. Glenn'in duruma müdahale etmesini ve daha sonra da bir nevi mükâfat olarak Doris adlı bu kadınla öpüşmesini *Tarzana* onlara hissettirmeden ve besbelli imrenerek izliyor. Medenî hemcinsine özenen ormanların güzeli önce ağaçlardaki salkım salkım bitki dokusundan kendine bir giysi yapıp

Tarzana, 'dakka 1, gol 1' tarzında başlıyor: Bir filin üstüne binmiş, Tarzanvâri nara atan, belden yukarısı çıplak bir güzeli (Femi Benussi) izliyoruz.



Edwige ve Rosalba
Top Sensation'da

Fenech, İtalyan sinemasına demir atacak ve gialli sinemasının prima donnası olacaktı.

örtünmeye çabalyor ama sanki şempanze dostunun ortaya çıkan sonucu pek beğenmemesi üzerine örtüsünü atıyor - şempanze ise bu durumu el çırparak karşılıyor! (kuşkusuz biz erkek izleyiciler de kendimizi şempanze gibi hissediyoruz...) Bu arada beyazlar bir gazel vurduklarında Tarzana ormandaki fil sürüsüne kafilenin kampını yerle bir etmeleri talimatını veriyor. Uzun lafın kısıması, filmin sonuna doğru kafile içindeki hainler gerçek yüzlerini sergiliyorlar ama cezalarını



buluyorlar. Finalde Glenn ve Doris, etrafında yaşanan şiddetten korkmuş Tarzana'yı bir uçurumun eşiğinde kısırtıyor. Doris, Tarzana'ya güven telkin etmek için bağırını açıp göğüslerini göstererek "bak, sen ve ben -biz- birbirimize benziyoruz" (!) diyor ve en sonunda Glenn uçak enkazında bulmuş oldukları bir bez bebeği gösterip Tarzana'nın anılarının canlanmasını sağlıyor. Mutlu Son.

Edwige

1948'de Fransız bir baba ve Tunuslu bir anneden Cezayir'de doğan Fenech, bir süre fotomodellik yaptıktan sonra 1967'de *Toutes folles de lui* adlı bir Fransız komedisinde küçük bir rolle sinemaya geçmiş. *Samoa*, Fenech'in başrol oynadığı ilk film. Genç aktrist, dönemin bazı Alman seks-komedilerinde de oynasa da esas itibarıyla İtalyan sinemasına demir atacak ve önce *gialli* filmlerinin (7) *prima donnası* olacaktı. İlk olarak erotik bir *giallo* olan *Top Sensation*'da (1969; *Aşk -ve Seks- Gemisi*) bir diğer gözücü yıldız olan Rosalba Neri ile başrolleri paylaştı. Daha sonra Mario Bava'nın *Dokuz Küçük Zenci* uyarlaması *5 Bambole per la luna D'Agosto*'da (*Yılan Ruhlu Kadının İntikamı*; 1970) rol aldı. Ardından Sergio Martino'nun yönettiği üç *giallo*'da başrol oynadı: *Lo Strano vizio della Signora Wardh* (*Yılan Ruhlu Kadın: Seks ve Cinayet*; 1971), *Tutti i colori del buio* (*Yılan Ruhlu Kadının Kabusu*; 1972) ve *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (*Gece Ziyaretçisi*; 1972); bu arada bu yönetmenin yapımcı ağabeyi Luciano ile aşk hayatı yaşadı. Fenech'in (yönetmenlik koltuğunda bu kez Sergio Martino oturmasa da yine Luciano Martino'nun yapımcılığında gerçekleşen) *Perché quelle starno gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Jennifer'in Vücudundaki O Garip Kırmızı Lekeler Neden?; 1972) adlı *giallosunun* Brian De Palma'nın *Dressed to Kill*'ine kısmen esin kaynağı olduğunu da kaydetmek gerek. *Giallo* furyasının istiminin azalmaya başladığı yıllardaki *Nude per l'assassino* (*Soy ve Öldür*; 1975) ise muhtemelen Fenech'in en son tavsiye edilecek *giallosudur* (üstelik bu filmde Fenech kısa saçlıydı!). 1975 yılı, İtalyan popüler sinemasında (komşuda pişip çok geçmeden bize de düşecek olan) seks komedileri furyasının (8) patladığı yıldız ve Fenech bu furyanın da *diva*larından biri oldu. O yıllarda Fenech'in şöhreti ülkemizi dahi öylesine sarmıştı ki (9) örneğin



Ses dergisi bile okuyucularına onun büyük boy posterini verecekti!

Ünlü yıldız yıllar sonra ise *Twin Peaks*'den esinlenen televizyon dizisi *Delitti privati*'deki (yönetmen Sergio Martino'ydu!) rolüyle "Toscanalı Laura Palmer" olarak anıldı. Fenech, son dönemde televizyonda yapımcı kimliğiyle çalışıyor.

Femi

Yugoslav asıllı Femi [Eufemia] Benussi ise hiçbir zaman Fenech kadar büyük bir yıldız olamasa da 1970'lerin İtalyan popüler sinemasındaki en gözde simalardan biridir. İlk olarak, Massimo Pupillo'nun Sade esintileri taşıyan korku filmi *Il boia scarlato*'da (1965) küçük bir rol aldı. Spagetti westernler dahil pek çok farklı janrdaki çok sayıda filmde irili ufaklı rollerde görüldü; bu arada Pasolini'nin *Uccelacci e uccellicci*'sinde (1966; *Hawks and Sparrows*) de yardımcı bir rolde yer aldı. Oynadığı çok sayıda *giallonun* -ki bunlar arasında en önemlisi Bava'nın *Il rosso segno della follia*'sıdır (1970)- hiçbirinde başrolde değildi ama seks-komedileri furçasında daha ön plana çıktı ve -Fenech, Gloria Guida ve Barbara Bouchet ile birlikte- bu türün kare aslarından biri sayılır. Belki artık ismini unutmuş olsalar bile bugün takriben 35-45'li yaşlardaki kuşağın ergenlik

çağlarındaki meşum rüyalarını onun da süslemiş olduğuna kuşku yok.

NOTLAR:

(1) 1915'te (yani ilk Tarzan filminden üç yıl önce!) *The Jungle Queen* (Cangil Kraliçesi) ve *Queen of the Jungle Land* (Cangil Diyarının Kraliçesi) adlı iki kısa metraj film, 1922'de de *Jungle Goddess* (Cangil Tanrıçası) adlı bir seriyal çevrilmişti (1935 tarihli *Queen of the Jungle* adlı filmin, esas itibarıyla bu seriyalden apartlıp monte edilen malzeme etrafına yeni sahneler çekilmesiyle hazırlanmış olduğu kaydediliyor).

(2) Will Eisner ve S.M. Iger tarafından yaratılan Sheena ilk olarak 1937'de Amerikan bir yayınevini dışpazarlar için hazırladığı *Wags* adlı tabloidde, ertesi yıl da *Junbo Comics* adlı derginin ilk sayısıyla birlikte Amerikan çizgi roman piyasasında boygöstermiş, 1942'de 1953'e kadar yayınlanacak olan kendi adını taşıyan bir çizgi roman dergisine kavuşmuş. Sheena'yı 1955-56'daki sansasyonel televizyon dizisinde Irish McCalla, yıllar sonra ise 1984'teki sinema filminde Tanya Roberts canlandırıcaklardı.

(3) Öncülüğü 1950'li yılların ikinci yarısındaki popüler 'Liane' filmleriyle Batı Alman sineması yaptı. 1964 tarihli *Die Goldene Göttin vom Rio Beni* ise Alman/

Benussi ise hiçbir zaman Fenech kadar büyük bir yıldız olamasa da 1970'lerin İtalyan popüler sinemasındaki en gözde simalardan biridir.

DOPO LO STREPITOSO SUCCESSO DI **REPTI...**



LEVA LO DIAVOLO TUO DAL... CONVENTO

... FEMY BENUSSI · GABRIELE TINTI · TERRY TORDAY · JACQUES HERLIN
GALLIANO SBARRA · PAUL LOWINGER · CRISTINA LOSTA
MARIKA BOUCHET · SONIA JANINE · MARA HOFFE
... FRANCIS LEGRAND ... STELVIO CIPPARI ... EASTMANCOLOR · BOSCH

**5 STREPITOSE EDUCANDE...
INDIAVOLATE!**

İspanyol/Fransız ortak yapıımıydı.

(4) Diğerleri: *Gungala, la vergine della giungla* (1967), *Gungala, la pantera nuda* (1968) ve *Luana, la figlia delle foreste vergine* (1968). Benzer temalı diğer bazı filmler ise şunlar: yarım kalan çekimleri Jesus Franco'nun tamamladığı *The Face of Eve* (1968), *Trader Hornee* (1970; Avrupa versiyonu: *Porno-Reise zur SexGötin*), Yeşilçam yapımı *Dişi Tarzan* (1971), *La Diosa slaveje* (1975) ve devamı *Kilma, regina*

della giungla (1975), Jesus Franco'nun yönettiği ve yamyamlık içeren *Mondo Cannibale* (1979), yine Jesus Franco'nun yönettiği ve başrolde Katja Bienert'in oynadığı, ilk Liane filminin yeniden çevrimi sayılabilecek *El tesoro del la diosa blanca* (1982), *Incontro nell'ultimo paradiso* (1982).

(5) Luca Rea & Antonia Bruschini, 'Femi Benussi: Sexy pertutti i generi', *Amarcord* no. 14-15 (Luglio-Ottobre 1998), sf. 8.

(6) Çok sayıda spagetti westernde de rol alan Ken Clark daha çok James Bond taklidi İtalyan filmlerinin başrol oyuncusu olarak tanınır; Clark'ın gizli ajan filmlerinin ikisi, *FBI chiama İstanbul* (1964; *FBI İstanbul'u Arıyor*) ve *Agent 077: dall'Oriente con furore* (1965; *İstanbul'da Fırtına*), İstanbul'da çekilmişti.

(7) *Giallo* için bkz: Sadi Konuralp, 'Giallo filmleri ve müzikleri', *Geceyarısı Sineması* no. 7 (Bahar 2000), sf. 52-62.

(8) İtalyan seks komedileri için bkz: Emrah Özen, '70'lerin seks-komedi filmlerini hatırlamak: Lando, Gloria, Edwige ve diğerleri', *Geceyarısı Sineması* no. 7 (Bahar 2000), sf. 70-77.

(9) Fenech'in başrolde olduğu seks-komedilerinden ülkemizde vizyona girenlerin bazıları şunlar: *Çapkın Baba (Il Vizio di famiglia)*, 1975), *Doktora Bak, Hizaya Gel (La Dottoressa del distretto militare)*, 1976), *Çıldırıtma Beni (Cattivi Pensieri)*, 1976), *Kadınların Dünyası (40 gradi all'ombra del lenzuolo)*, 1976), *Bakire Karım ([muhtemelen] La Moglie vergine)*, 1975), *Aile Cilveleri (La Vergine, il toro e il capricorno)*, (1977), *Alayın Dilberi (La Soldatessa alla visita militare)*, 1977 [veya *La Soldatessa alle grandi manovre*, 1978]), *Çok Cazibeli (L'Insegnante viene a casa)*, 1978), *Canım Benim ([muhtemelen] L'Insegnante va in collegio)*, 1978), *Karım Tatilde Sevgilim Evde (La Moglie in vacanza... l'amante in città)*, 1980), *Yataktaki Sevgili (Cornetti alla crema)*, 1981), *Çılgın Geceler (Ricchi, ricchissimi, praticamente in mutante)*, 1982). Bu arada Fenech'in *I Peccati di Madame Bovary* (1969) adlı eski bir filminin de foto-romanı ülkemizde yayınlanmıştı.



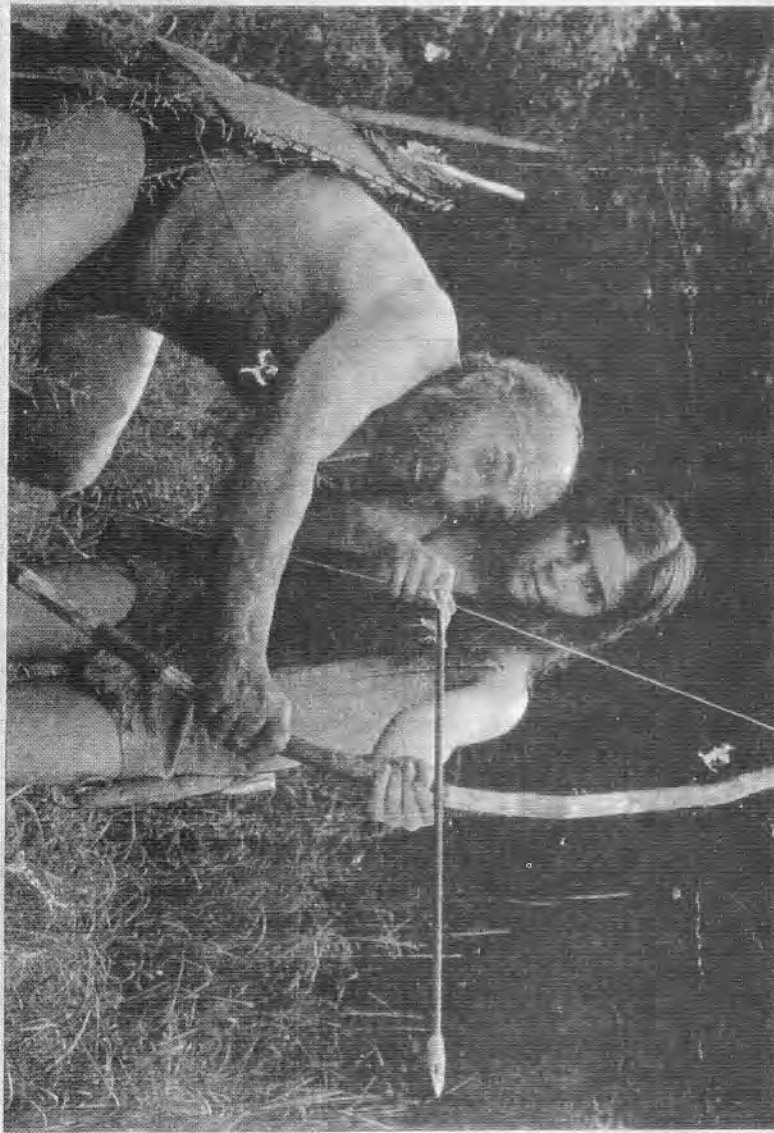
TAMAMEN NATUREL
RENKLİ

GÜLGÜN ERDEM

DIŞI TARZAN

MÜFİT NOYAN

YAŞAR GÜÇLÜ



ALİ SEN

FARUK PANTER

ARAP ÇELAL

YILMAZ ÖZAKOĞLU

MECİP TEKÇE

SEVİL CEVLAN

TURGUT KOÇADAĞ

TARZAN HASAN

ALP SUNGUR

EMİR İOŞKUN

DANSÖZ SUZİ

KAMERA

FEVZİ ERYILMAZ

REJİ SENARYO

KAYAHAN ARIKAN

"sen hristiyan mı oldun?"

çok nadide bir vcd Bedel

Yeşim Tabak

**Bedel bir
misyoner filmi,
gayet alenî bir
Hristiyanlık
propagandası.
Bunun dışında,
kasıtlı ya da
kasıtsız, bir gay
aşk filmi.**

Zor bulunan kült bir filmin elinize geçmesi kadar keyif verici bir 'sinemasal keşif' türü varsa o da kült bile olmamış, ama yine de idrakin ötesinde mevzilenmiş filmlerle kaderinizin kesişmesidir. Bu ancak kadersel bir buluşma olabilir; çünkü söz konusu filmlerin ne sinema tarihinde bir yeri vardır, ne de 'kıyıda köşede kalmış filmler'e adanan web sitelerinde adları anılır. Bir rastlantı sonucu karşınıza çıkınca beş - on kişilik bir arkadaş grubunun özel ilgisine mazhar olan ve böylece kendine daracık bir kültümsü kimlik edinebilen filmlerden bahsediyorum. Ve tabii artık ağızındaki baklayı çıkarmak istiyorum. Bir 'arkadaşımın arkadaşının', bir VCD tezgâhında dikkatinin cezbolmasıyla başlayan hikâyenin kahramanı *Bedel* adlı yapıt. YYY [Yeni Yaşam Yayınları] Film'in piyasaya sürdüğü *Bedel*, aslında herhangi bir 'çok fena' yerli yapım da olabilirdi. Ancak konusu sayesinde, çok daha nadide bir parça haline geliyor. *Bedel* bir misyoner filmi, gayet alenî bir Hristiyanlık propagandası. Bunun dışında, kasıtlı ya da kasıtsız (orası bizi ilgilen-dirmez), bir gay aşk filmi bence.

Oyuncuları ve teknik ekibinin çoğu Türk. Ama 'foto direktörü'ne ilaveten, yönetmeni (Stuart Bennett) ve senaristi (Ronald Clements) ecnebi. Sadece jenerikte böyle yazıyor olması değil, bu topraklara yabancı kaçan birçok unsuru da, *Bedel*'in tekмили birden Türk bir kadro tarafından kotarılmadığının kanıtı. Örneğin şöyle bir replik var filmde: "Niye gittin Ankara'ya? İstanbul'da beraber yapıcaktık askerliğimizi!"

Filmdeki olaylar İstanbul'da cereyan ediyor. Seyre, vapurlu bir Boğaz manzarasıyla, huzur içinde başlıyoruz ki, siyah bir Murat 131 ve içindeki bet bakışlı adamlar havaya tedirginliği katıveriyor.

İki esas adamımızdan biri olan Osman'ın peşindeler. Çünkü sonradan öğreneceğimize göre, Osman içlerinden birinin (Mehmet) kardeşini öldürmüş istemeden. Kaçma kovalamaca esnasında, Osman can havliyle yakın arkadaşı Memduh'un evine atıyor kendini. Derdini anlatıyor vesaire; sonra birdenbire sokaktalar. İstanbullu iki arkadaş, Taksim Meydanı'nda turistlerin bile yapmayacağı kadar 'turistik' bir gezi yapıyor, şipşak fotolar çektiriyorlar. (Bu sahne favorilerim arasında.) Birlikte parklarda koşurmalar, alt alta üst üste yuvarlanmalar... Şakalar gırla gidiyor. Filmin iki ana damarı var zaten. Ya Memduh'un Hristiyanlık, İsa üzerine monologları ve Osman'ın saçma sorularla bu monologları diyaloga çevirme çabasını ya da ikilinin şen şakrak oyunlarını izliyorsunuz. Osman'la Memduh'un yakın ilişkisine geçmeden önce, dinî meselelerden bahsedelim.

Her zamanki gibi başbaşa neşe içinde takıldıkları günlerden bir gün Osman, Memduh'un yere bıraktığı ceketinin iç cebindeki İncil'i görüyör ve haklı olarak tepkisini dile getirdiğinde, şu diyalog ortaya çıkıyor: "Bu senin değil sanırım." "Benim." "Sen Hristiyan mı oldun?" "Evet." "Şaka yapma, herhalde papazlar beynini yıkadı." Sohbet ilerledikçe, Memduh'un bütün "ideolojileri" araştırdığını, sonunda Hristiyanlığı keşfettiğini öğreniyoruz. Arkadaşından tepki gören Memduh, yeni mensubu olduğu dinin bir dua kitabından öğrendiği şu dizelerle Osman'ın ilgisini çekmeyi başarıyor: "Gözlerimi dağlara kaldırıyorum. Bana yardım nerden gelir? Bana yardım her şeyi yaradandan, ... gerçek yardım ondan gelir." Dizeler Osman'ın hoşuna gitmiştir, arkadaşından tekrar etmesini ister. Ancak asıl merak ettiği, arkadaşının "nasıl bu duruma" geldiğidir. "Gayet basit, radyo ya-

yınlarından," diye anlatmaya başlar Memduh. Osman, "Ah şu propagandacılar!" diyerek arkadaşının inanç değişikliğini hafiften küçümseyince, Memduh savunmaya geçer: "Ben beni kurtaran ilacı başkasına tavsiye etmiyim mi yani?" Bir *flashback*'le, Memduh'un yurttaki üniversite yıllarına döneriz. 35 yaşında gibi görünen üniversiteli Memduh, radyo istasyonlarını karıştırırken, İsa'nın doğumu ve ölümü hakkında bir hikâye dinler. (Daha önce hiç duymamıştır bu hikâyeyi!) Çok etkilenir ve o radyo kanalından yardım ister. Kendisine önce bir İncil, sonra da genç bir delikanlı gönderirler – Hristiyanlığı anlatıcı kişi sıfatıyla. Memduh, Tanrı sevgisini bulmuştur. Fakat tüm bu söyledikleri, Osman'a "Çince gibi" gelmektedir. Sorar, "Dur bi dakika, bu Tanrı sevgisi de nerden çıktı?" diye.

Görüldüğü üzere, filmin propaganda izlediği iki yöntem var. Birincisi, Hristiyanlığa karşı önyargılı olduğu tahmin edilen seyircinin aklından geçebileceklere bizzat yer verip, cevabını da bizzat yapıştırmak. (Radyoda İsa hakkında konuşulmasına dair: "Bunu da senin benim gibi bir Türk genci yapıyordu". Yani 'Türk olmak, Hristiyan olmaya engel değildir'.) İkincisi ise, biraz ürkek bir tavır sergileyerek, İslâm ya da başka bir dinle en ufak bir karşılaştırmaya asla girişmemek. Türkiye'de geçen, Türk oyunculu, Türkçe bir film olması itibarıyla hedef kitesinin Müslümanlar olmasını bekliyorsunuz ama, İslâm'a dair iyi ya da kötü bir kelâma rastlamak mümkün olmuyor. Ne bileyim, "İslâm'da Tanrı sevgisi yok, bizde var, buradan buyurun" falan diyecekler sanıyor insan. Lakin tık yok. Herhalde kimseyi kızdırmadan, hiçlikten çıkan serbest bir propaganda yürütmek istediler.

Bedel sayesinde, Hristiyanlığın sadece Tanrı sevgisinden bahseden tek din değil, aynı zamanda da eşcinselliği büyük hoşgörüyle karşılayan bir din olduğu intibaha kapılınabilir. Nasıl desem, filmde gay bir altmetin olduğunu söylemeye bile dilim varmıyor. Zira altmetin deyince, insanın aklına daha üstü örtülü bir şey geliyor. Osman ve Memduh'un kentin romantik köşelerindeki buluşmaları, birlikte vakit geçirmeleri, klasik aşk filmi formatında kurgulanmış. Habire, 'paylaşılan güzel anlar' kolajları çıkıyor karşımıza. Hiç bitmeyen bir flört hali söz konusu. Din muhabbeti aniden kesiliyor ve... "İstersen bu konuları sonra konu-

şalım; hooop, yarışta geçicem seni!", "İşte yakaladım, hadi koş bakalım!" Bu böyle sürüp gidiyor. Her ne kadar Osman'ın geçmişte bir kız meselesi olduğunu bilsek ve bir *flashback* sahnesinde bu kızcağızla da karşılaşsak bile, filmde Memduh'un annesi dışında kadına rastlayamıyoruz. Filme bu gözle en baştan bakınca, Osman'ın ilk laflarından birinin "Elmalar sert ve sulu di mi?" olması gibi nice detaya takılmak da, bir miktar fesatlık adına mümkün hale geliyor.

Yaklaşık 50 dakikalık, video piyasası için çekilmiş bir film *Bedel*. Hristiyan cemaatine bir katkısı oldu mu, olmadı mı, bu konuda fikir yürütemeyeceğim. Ancak karşınıza çıkarsa, mutlaka izlemenizi tavsiye ediyorum. *Bedel* sadece türlü abukluğuyla kayıtlara geçilesi bir film de değil üstelik. İnanılmaz ciddi bir temasal bütünlük yakalama çabası var. Metaforlar metaforlara karışıp gidiyor. Hikâyenin sonunda Hristiyan Memduh, 'henüz doğru yolu bulamamış', üstelik ardında bir leşi bulunan, günahkâr Osman için kendini Mehmet'in kurşunlarının önüne atarak onun günahlarının 'bedel'ini öderken, filmin kendisi de İncil'le uzaktan bir alâka kurmayı ihmal etmiyor. "O yine kendi sözünü video kasedine kaydeder gibi İsa Mesih içinde bize sundu."

Filmin künyesi

Yönetmen: Stuart Bennet

Foto direktörü: Bob McLeod

Özgün müzik: Faruk Paker

Montaj: Bob McLeod

Senaryo: Ronald Clements

Senaryo Danışmanı: Turgal Üçal ile R. M.

Oyuncular: Özcan Erdoğan, Yücel Turgut, Habib Anlı, Kamile Paker, Engin Yıldırım, Dilara Turgut, Faruk Paker, Mark Madrigal, Sefa Görmeöz

1993 YYY Filmleri yapımı

cronenberg'in yeni filmi **Spider**

ve yönetmen ile kısa bir sohbet

Orhan Anafarta



16 Kasım 2002'de Toronto'nun merkezindeki küçük bir sinemada Cronenberg'in yeni filmi Spider Kanada film endüstrisi emekçilerinden oluşan bir gruba gösterildi.

16 Kasım 2002 Cumartesi akşamı saat 7:30'da Toronto'nun merkezindeki küçük bir sinema salonunda David Cronenberg'in yeni filmi *Spider* (Örümcek) Kanada film endüstrisi emekçilerinden oluşan küçük bir gruba gösterildi. Uzun bir süredir Toronto'da film efektleri üzerine çalışan bir arkadaşım aracılığıyla ben de bu gösterime davetiye bulmayı başarmıştım; ve tabii bu olayın en önemli yanı Cronenberg'in de bizzat salona gelip misafirlerle sohbet edecek olmasıydı.

98 dakikalık filmde 'ben Cronenberg filmiyim' diye bağırarak en bariz unsur açılış jeneriğine eşlik eden görüntüler oldu. Sıvaları dökülmüş, çürümüş ve

paslanmış duvarların birbirine zincirlenen yakın çekimlerinden oluşan bu sekansdaki önemli espri, duvarların üzerindeki çeşit çeşit lekelerin, terapi seanslarında psikologların hastaya gösterip "burada ne görüyorsun" diye sormakta kullandığı soyut ve simetrik Rorschach mürekkep lekelerini andırmasıydı. *Spider*'in ana fikrini yoğunlaştırıp adeta bir kısa film formatında sunan bu sekansı *trailer* olarak kullansalar yeridir. Gösterimi takip eden sohbette Cronenberg de açılış jeneriğinin çok verimli bir görsel-işitsel önerme alanı olduğundan ve bu sekansları oturup uzun uzun tasarladığından bahsetti. Özellikle *Dead Ringers*, *Crash* ve *eXistenZ*'in açılış jeneriklerini hatırlayınca yönetmenin bu lafı anlam kazanıyor. Ama *Spider*'in bu alanda en ileri giden Cronenberg filmi olduğunu söyleyebilirim.

Spider'in Cronenberg hayranlarına 'doğrudan' hitab eden unsurları açılış jeneriği ile sonlanıyor. Bu yazıda filmin hikâye ve anlatısını uzun uzadıya aktarmak yerine yönetmenin sohbette söylediklerinden bahsedeceğim. Fakat ondan önce, *Spider*'i, dergimizin 2., 3. ve 9. sayılarında yayınladığımız "Cronenberg Projesi" makalelerinde ortaya konulan kuramsal çerçeve ile ilişkilendirmek adına şunları belirtmek isterim: yönetmenin *Naked Lunch* ve *Crash* ile üzerinde çalıştığı "farklı bir varoluş hâli ve bu varoluş hâlinin anlatımı/anlatılamazlığı" konusu *Spider*'de bir paranoid-şizofrenin geçmişini belgeleyip bir düzene oturtma çabası olarak kendini gösteriyor. Ama şöyle bir fark var: *Spider* 'gerçekten de' farklı bir dünyanın içine dalıyor ve bu dünya içinde sürüklenen kahramanımız deneyimlerini örneğin *Naked Lunch*'daki Bill Lee'nin yaptığı gibi büyük bir edebi eser haline getir(e)miyor. Tam aksine,

filmin ana karakteri Dennis Cleg (Ralph Fiennes), gerçekliğinden hiç emin olmadığı ve sürekli olarak unsurlar ve kişilerin şekil ve yer değiştirdiği allak bullak bir dünyanın içinde karışmış kafasına göre bir yol arıyor. Cleg konuşmaktan aciz, sadece kendi kendine mırıldanıyor ve küçük defterine saplantılı bir şekilde yazdığı notlar da bir takım anlamsız karalamalar. İşte böyle tuhaf bir dünyanın içine Cleg'in perspektifinden bakıyoruz. Film oldukça minimalist, ve anlatının izleyici üzerinde yaratması beklenen genel etki çok hassas sinemasal dengeler ve bağlantılar üzerine kurulu. Bu anlamda *Spider* Cronenberg için deneysel sayılabilecek derecede uç bir film.

Filme adını veren "Örümcek," ana karakter Cleg'e bir zamanlar annesi tarafından takılmış olan bir lakab, zira bu tuhaf çocuk sürekli olarak iplerle oynayıp bunları sağa sola örümcek ağı gibi doluyor. Bu tuhaf davranışın daha sonra hikâyede önemli bir dönüm noktası oluşturacak bir olaya neden olduğunu görüyoruz. Bir yandan da, Cleg'in, çocukluğunda yaşadığı olayları birbirine bağlama şekli bir örümceğin ağ örme sürecini çağrıştırıyor denebilir. Gösterimden sonra Cronenberg de insan beynindeki nöral tabakanın aynen bir örümcek ağını andırdığından söz ederek bu anlamlar ağına bir düğüm daha eklemiş oldu.

Film gösterimi sonlandıktan sonra Cronenberg misafirlerin sorularını almak için salona geldi. Aşağı yukarı 100 kişiden oluşan izleyici kitlesinin genelde tanıdığı film emektarlarından olması yönetmenin rahat ve samimi davranmasına ve yer yer filmin yapım süresince karşılaştığı sıkıntılardan da bahsetmesine olanak tanıdı; özellikle bu açıdan o ortamda bulunabildiğim için kendimi çok şanslı hissettim. Cronenberg'in konuşmasından dikkate değer bazı bölümleri burada kısaca aktarmak istiyorum.

Spider, Cronenberg'e bir yapımcı firma tarafından bir adet senaryoya iliştilmiş başrol oyuncusu şeklinde sunulmuş; Patrick McGrath'ın aynı adlı eserinden türettiği 78 sayfalık bir senaryo ve kesinlikle başrolü oynamak isteyen Ralph Fiennes. Cronenberg, "öncelikle bu fikir hoşuma gitmedi, zira senaryoya bakıp esas oyuncuyu ben seçmek isterim tabiiyatıyla!" diye bozulduğunu fakat bu fikrinin senaryoyu okuduktan sonra, "Valla ben de Ralph'den iyisini dü-



şünemiyorum!" şekline değiştiğini belirtiyor. Bir de, "Elbette ki böyle ağır ve ticarî olmayan bir hikayeyi ancak Ralph gibi bir oyuncu ile pazarlamak mümkün olabilirdi" diye ekliyor. Bu noktada Cronenberg gibi piyasada büyük isim yapmış bir sinemacının dahi öyle her istediği filme para bulamadığı gerçeğini görüyoruz. Ama tabii Cronenberg'in başka bir alanda büyük gücü var: oyuncular ona çok saygı duyuyor ve filmlerinde çok az paralara dahi oynamayı kabul ediyorlar. Böylece Gabriel Byrne, Miranda Richardson, ve John Neville gibi baba oyuncular *Spider*'in kadrosuna kolayca dahil oluvermişler. Ama zannedilmesin ki bu *Spider*'in yapımını hemencek garantilemiş olsun. Yazımın başında da belirttiğim gibi, *Spider* pek kolay izlenen bir film değil ve izleyici üzerinde yaratacağı etki çok hassas dengeler üzerine oturuyor. Sonuç: istenilen miktarda para yine bulunamamış. 3 hafta süren Londra çekimlerinden bahsederken Cronenberg, "Her sabah sete giderken kendi kendime 'acaba set orada olacak mı?' diye

Film oldukça minimalist, ve anlatının izleyici üzerinde yaratması beklenen genel etki çok hassas sinemasal dengeler ve bağlantılar üzerine kurulu.





soruyordum" diyor. *Spider*'ın bütçe sıkıntılarıyla ilgili diğer bir kısa anekdot da bana bu gösterim ve sohbet için davetiye bulan özel efektçi arkadaşım Mario Antognetti'den geldi. *Spider*'ın yapım ekibinden bir görevli kısa bir özel efekt çekimi için fiyat almak üzere kendisini aramış ve işin bedeli olan 5.000 Kanada Dolarını duyunca "yok veremeyiz çok pahalı" deyip işten vazgeçmiş. Bu zamanında her tür masrafa girilerek özel efektleri hazırlanmış olan *The Fly* (Sinek



filmine imza atan bir sinemacı için ciddi bir geri adım sayılır. Sonuçta *Spider*'ın görsel efekt gerektiren sahnelerini bir takım babadan kalma mekanik yöntemlerle çözmüşler. Bütçe ve finans meselesi bağlamında Cronenberg son olarak şöyle dedi: "Hiç birimiz, oyuncular dahil, bu işten daha bir kuruş para kazanmış değiliz! Sağolsun herkes alacağını erteledi de filmi bitirebildik."

Yapım ve bütçe zorlukları konusundan sonra, senaryonun yeniden yazım sürecinden bahseden Cronenberg, *Spider*'ın yaratıcısı Patrick McGrath'dan oldukça etkilendiğini belirtti; senaryoya baktıktan sonra yazarın diğer bütün kitaplarını alıp

okumuş. McGrath ile ilgili belki de en ilginç olan şey bu adamın bir akıl hastanesinde doğup büyümüş olması; fakat akıl hastası olduğu için değil, sadece babası hastanenin idari kadrosunda olduğu ve ailesiyle birlikte hastane içindeki bir lojmanda kalmayı seçtiği için. Cronenberg'e göre McGrath çağımızın ender neo-gotik yazarlarından biri: "Deniz kıyısındaki kayalıkların üzerine kurulu korkutucu yapılar ve bu yapıların içinde kolgezen akıl hastaları..." Geçmişe barksak, McGrath'ın sürekli tımarhaneler ve deliler üzerine yazmasına şaşmamak gerek. Bütün bunlara rağmen *Spider*'ın görüntülediği şizofrenik ve yabancı dünyanın esas kaynağı McGrath değil Cronenberg. Yönetmene ilk gönderilen senaryoda ana karakter Dennis Cleg, bir paranoid-şizofren olmakla birlikte, filmin hikayesini üst-ses anlatımı aracılığıyla aktaran ve not defterine edebî değeri yüksek yorumlar yazan egzantrik bir 'sanaatçı' olarak resmediliyormuş. Bu filmin bir tür *Naked Lunch* tekrarı olmasını istemeyen Cronenberg de senaryodaki üst-ses anlatım ile Cleg'in bütün diyaloglarını atmış ve not defterindeki yorumları anlamsız karalamalar olarak değiştirmiş. Bunun yazar açısından ciddi bir 'revizyon' olduğunun farkında olan yönetmen "Patrick'e bunu kabul ettirmek hiç kolay olmadı!" diyor.

Cronenberg'e göre *Spider* 'bellek, kimlik ve çürüme' kavramları ile uğraşan bir film. Cleg sürekli olarak şekil değiştiren, kaybolan ve çürüyen belleğine bir anlam atfetmeye çalışıyor (açılış jeneriği bu açıdan manidar) ve kendince de atfediyor diyebiliriz, ama bu anlamlar ağı bütün tuhaflığı ile adeta kristalize oluyor. Diğer bir deyişle *Spider* bir adamın belleğini düzene sokma çabası ile ilgilenirken bu belleğin içeriğini rahatlıkla özdeşleşebileceğimiz bir düzene sokmuyor. Cronenberg sohbetin sonunda Cleg'in yaşadığı sürecin aslında her an hepimizin yaşamakta olduğu bir süreç olduğundan bahsetti: "Her sabah kalkınca kim olduğunuzu hatırlıyorsunuz ve bu hatırlama belleğindeki bir hikâye haline getirmen sayesinde oluyor. Bazen bir takım detayları hatırlayamadığınızı fark ediyorsunuz, ya da hatırladığınızı birşeyin gerçekten başından geçmiş bir olay mı yoksa birinin sana anlattığı bir hikâye mi olduğunuzu bilemiyorsunuz. Hatırlayıp bir düzene soktuğunuz hatıralar da 'ben'i oluşturuyor. Cleg'in de yaptığı bunun aynısı."

"Her sabah kalkınca kim olduğunuzu hatırlıyorsunuz ve bu hatırlama belleğindeki bir hikâye haline getirmen sayesinde oluyor."

Sohbet bittikten sonra misafirler kokteyle gitmek üzere salondan ayrıldılar. Ben de birkaç soru sorup azıcık laflayabilmek ümidiyle henüz salonu terketmemiş olan Cronenberg'in yanına yaklaştım. Gülümseyip elimi sıktı. Kısaca kendimi tanıttıktan sonra şöyle dedim: "Uzunca bir süre doktora tezimi sizin filmlerin üzerine yazmayı düşünmüştüm." Cronenberg: "Peki, yazdın mı?" Ben: "Hayır, alanımı değiştirip Cronenberg sineması yerine başka bir konu üzerine çalıştım." Güldü ve şöyle dedi: "Bunu duyduğuma çok sevindim, iyi yapmışsın!" Yönetmenin bu samimi tepkisi beni biraz rahatlatı ve hemen sorumu sordum: "Sizin filmlerin üzerine birsürü şey yazılıp çiziliyor, mesela geçtiğimiz aylarda her bir Cronenberg filmi detaylı bir şekilde ele alan 500 küsür sayfalık yeni bir kitap çıktı. Sizin filmler üzerine üretilen bu teorik alan ile ilişkiniz nedir? Bu kitapları, makaleleri okuyormusunuz?" Cronenberg çok kesin bir edayla "Hayır!" dedi ve bir sinemacının kendi üzerine yaratılan mitolojiye kapılmasının ne kadar tehlikeli bir şey olduğundan bahsetmeye başladı. Birkaç defa tekrar ettiği bir laf da şu oldu: "Benim uğraştığım malzeme, Cronenberg teorilerinde üretilen malzemeden farklı. Eğer oturup o kitapları okumaya başlarsam film yazma işi benim için çok zorlaşabilir, hatta imkânsız bir hâle gelebilir. O yüzden uzak durmaya çalışıyorum o alandan." Cronenberg, kendi üzerine üretilen söylemin büyük bir meta-anlatı olmaya başladığını ilk kez *Dead Zone* piyasaya çıktığında farketmiş: "*Dead Zone*'u gören herkes bana adeta davaya ihanet etmişim gibi davranmaya başlamıştı. Özellikle *Videodrome*'un ardından geldiği için olsa gerek. Ama hemen sonra *Fly* piyasaya çıkınca da özümüne döndüğümü söylediler. Halbuki ben üç filmde de kendi kafama göre önemli bulduğum konularla uğraşmıştım." "Davaya ihanet" konusu ile bağlantılı olarak, Cronenberg *Spider*'in çekimleri esnasında özel efekt teknisyenleri ile arasında geçen kısa bir olaydan da bahsetti. Filmdeki bir yemek sahnesinde kullanılmak üzere 'kesildiğinde kanayan patatesler' üreten teknik ekip, Cronenberg'in bu fikri kullanmamaya karar vermesine bayağı bir bozulmuş. Bu kısa anekdotu aktardıktan sonra, yönetmen gülererek şöyle dedi: "Ama ne yapayım, hakaten de o patateslerin bu filmde yeri yoktu!"

Bu dergide "Cronenberg Projesi" diye yazıp çizdiğimiz şeyin David Cronenberg'in kendi projesinden farklı bir şey olduğu konusu etrafında dönen kısa sohbetimizde son olarak yönetmenden İspanya'daki *Flesh Society* (Et Topluluğu) adlı, kendi filmlerinden esinle kurulmuş bir topluluk tarafından bir konuşma yapmaya davet edilmesinin hikâyesini dinledim. Cronenberg'in bu adamlara söylediği ve bana aktardığı şey: "Çok üzgünüm ama bu *flesh* dediğiniz kavram hakkında bir konuşma yapamam, zira bu konu hakkında gerçekten de bir bilgim yok."



Spider'in "Cronenberg Projesi" ile bağlantılarını görmek ve bu konu üzerine kafa yorup kuramlar üretmek elbette ki mümkün ve hatta kaçınılmaz, zira Cronenberg filmlerinin yaratıcı öznesi bu filmlerin yapıları içinde varolan metinsel bir varlık. Ama şunu da belirtmeliyim ki, eğer yönetmenin "ben anlamam *flesh* meselelerinden" şeklindeki söylemini *Spider* değil de *eXistenZ*'i izledikten sonra duysaydım bu bana daha çarpıcı bir hakiki yazar - hayalî yazar farkı olarak görünecekti. *Videodrome*-sonrası Cronenberg filmleri içinde Cronenberg'in yukarıda aktardığım sohbette söylediklerini ispata en çok yaklaşan filmi *Spider*.



"Benim uğraştığım malzeme, Cronenberg teorilerinde üretilen malzemeden farklı. Eğer oturup o kitapları okumaya başlarsam film yazma işi benim için çok zorlaşabilir, hatta imkânsız bir hâle gelebilir."

diğer korku antolojisi filmleri

Sadi Konuralp



Unheimliche Geschichten

**Tekin Olmayan
Öyküler, sessiz
film döneminin en
önemli korku
antolojisi
filmlerindedir.**

Geçen sayıdaki "Amicus ve Korku Antolojisi Filmleri" yazımızda, konunun fazla dağılmaması amacıyla, Amicus dışındaki diğer korku antolojisi filmlerine çok az yer vermiştik. Gönlimüz diğer filmleri es geçmeye razı olmadığımızdan, bu yazıda bu örneklerden belli başlılarına yer vermeyi uygun bulduk. Filmler kronolojik sıraya göre sıralanmıştır:

1919'da Richard Oswald'ın yönettiği *Unheimliche Geschichten* (Tekin Olmayan Öyküler), sessiz film döneminin en önemli korku antolojisi filmlerindedir. Film es-

ki kitap satan bir dükkânda geçer. Bu dükkânın duvarlarında Ölümü, Şeytanı ve bir Fahişeyi temsil eden üç portre asılıdır (Portre altlarında da isimler yazılıdır). Gece dükkânda kimse olmadığında bu portredekiler canlanırlar ve eski kitapları karıştırmaya başlayarak korku öyküleri okumaya başlarlar. Dolayısıyla karakterlerin okuduğu her öykü, aynı zamanda filmde seyirciye sunulacak bir öykü olmaktadır. Film 5 öyküden meydana gelmektedir. Anselma Heine, Robert Liebmann gibi günümüzde pek tanınmayan yazarların yanı sıra Robert Louis Stevenson ve Edgar Allan Poe'nun öykülerinden de yararlanan Oswald bununla da yetinmemiş, son öyküyü de kendisi kaleme almıştır. Resimleri canlandıran oyuncular (yani *Ölüm*: Conrad Veidt, *Şeytan*: Reinhold Schünzel ve *Fahişe*: Anita Berber) aynı zamanda öykü içindeki kişileri de oynamaktadırlar. Doğüstü karakterdeki tek öykü Liebmann'ın 'Die Hand' (El) adlı öyküsüdür. Ama son öykü hariç olmak üzere diğerlerinin sunulmasında verilen gizemin oldukça başarılı olduğu söylenebilir. Günümüzde çok naif yapıda görünmesine karşın film gala gösteriminin ardından sansüre takılmış ve ancak 16 Ocak 1920'de bazı sahnelerin yumuşatılması suretiyle salonlarda oynatılabildi. 1932'de sesli film versiyonunu çeviren Oswald, bu yeni filmde ise sadece Stevenson'ın 'Suicide Club' ile Poe'nun 'Black Cat' öykülerini korumuş, diğer öykülerle hiç ilgilenmemiştir. Üçüncü öykü olarak yine Poe'nun 'The Method of Thier and Feathers' öyküsünden yararlanmıştı. Öyküler bu sefer bir polisiye film havası sunularak verilmeye çalışılmıştır. Gazeteci Frank Briggs (Harald Paulsen), bir katilin (Paul Wegener) peşindedir. Katille yaptığı üç ayrı mücadele sonucunda onu ele geçirmeyi başarır.



Yanda ve aşağıda: Creepshow

Tabii her mücadele filmde bir öyküdür. Ne var ki, bu versiyonun ilki kadar başarılı olduğu pek söylenemez.

1943 yılında Julien Duvivier'in yönettiği *Flesh and Fantasy* (Ten ve Fantazi), Hollywood sinemasının ilk korku antolojisi filmidir. Filmde doğaüstü güçlere inanmayan Robert Benchley'e üç kişi sırasıyla öykülerini anlatırlar. Yararlanılan öyküler arasında Oscar Wilde'ın da bir eseri bulunmaktadır. Film aslında dört öyküden oluşacaktı ve üstelik öykünün çekimleri de yapılmıştı. Fakat yapımcılar filmi fazla uzun bularak bu öyküyü iptal ettiler. Daha sonradan ek sahnelerle uzatılarak *Destiny* adıyla piyasaya ayrı bir film olarak sürüldü. Fantastik öykülerin içeriği çok iyi olmasa da, eleştirmenler, filmi biçimsel olarak beğenmektedirler.

Twice-Told Tales (İki Kez Anlatılmış Öyküler, 1963), Nathaniel Hawthorne'un eserlerini, daha ayrıntılı söylemek gerekirse iki öyküsü ('Dr. Heidegger's Experiment', 'Rappaccini's Daughter') ile bir romanını ('The House of Seven Gables') içermektedir. Her bir öykü, bir iskelet elinin kitap sayfalarını çevirmesiyle başlamaktadır. Vincent Price her öyküde başrolde bulunmaktadır. Televizyonun etkisi filmde hafif de olsa hissedilmektedir. Hatta her öykünün sonunda bir anlatıcının söylediği bitiş sözleri, insana ister istemez *Twilight Zone* dizisi bölümlerinin bitişlerini anımsatmakta. Yine de bu kusuruna karşın zevkle seyredilebilen bir film.

Eski Japon masallarından oluşturula-

rak hazırlanan *Kwaidan* (1964) dört öykü içerir. Masaki Kobayashi'nin yönettiği bu film, kimi eleştirmenler tarafından aslında Batı dünyası için hazırlanmış bir Japon filmi olarak görülmektedir. Öyküler bir sunucu ya da bir bağlayıcı ana örgüye gerek görülmeden sunulmaktadır. Filmin en ilginç yanı, tüm sahnelerin stüdyo içinde oluşturulması ve mekânlara şiirsel bir hava verilmeye çalışılmasıdır. Örneğin ikinci öykü 'Kar Kadın' da, güneş ve bulutların dizilimi sanki gökyüzünde bir göz varmış izlenimi vermektedir. Çağdaş bestecilerden Toru Takemitsu tarafından hazırlanan müzik skoru ise filme bir ayrı özellik katmakta.



Filmin en ilginç yanı, tüm sahnelerin stüdyo içinde oluşturulması ve mekânlara şiirsel bir hava verilmeye çalışılmasıdır.



Julian Moore (solda)
Tales from the Darkside

Histoires Extraordinaires (Olağanüstü Öyküler, 1968), Roger Vadim, Louis Malle, ve Federico Fellini tarafından çekilen üç Poe öyküsü içermektedir ("Metzengerstein", "William Wilson" ve "Never Bet the Devil Your Head"). Bu filmde üç yönetmen, kendi sanatsal üsluplarını aşırı biçimde ön plana çıkarmışlardır. Özellikle Fellini'nin yönettiği bölüm (filmde "Toby Dammit" adıyla sunulan ve listedeki son öykü), bir Poe öyküsünden ziyade *Roma* ile 8 1/2 filmlerinin karışımını andırmaktadır. Fellini'nin filmde şeytanı top oynayan muzip bir kız görünümünde vermesi ilginçtir.

Creepshow (1982) George Romero'nun yönettiği ve Stephen King'in E. C. Comics tarzında yazdığı beş öyküden oluşmakta. Oğlunun ders çalışmamasına kızan baba, çocuğun okumakta olduğu çizgi roman dergisini çöpe atar. Çöp bidonu içindeki derginin sayfalarının rüzgârla birlikte açılmasıyla öyküleri sırayla "okumaya" başlarız. İkinci öyküde Stephen King'in kendisi de oynamaktadır. Romero filme bir çizgi roman estetiği verebilmek amacıyla kimi yerde sahne geçişlerinde bir kareden başka kareye geçiyormuş gibi görüntüleri kaydırmakta ya da sol üst köşede sarı fon üstüne "tam bu sırada" yazılı çerçevelerle başka mekânlara geçmektedir. Ayrıca filmin en gerilimli sahnelerinde farklı ışıklandırmalara geçip oyuncuların bulunduğu ortamın arkasını çeşitli geometrik süslemelerle görüntülendirmiştir. Bu şekilde çizgi romanlardaki o şok ve korku vurgulamasını sinemasal olarak yaratmaya çalışmıştır.

Tom Savini'nin makyaj efektleriyle bu film ayrıca görsel açıdan o zamana dek hazırlanmış en sert, en *gore* nitelikli antolojik korku filmidir. Özellikle böceklerle ilgili son öyküyle film *gore* açısından doruğa çıkmıştır. 1987'de *Creepshow 2* adıyla çekilen ve Romero'nun yalnızca senarist olarak görev aldığı devamında ise bu sefer üç Stephen King öyküsü bulunmaktadır.

John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante ve George Miller'in çektikleri *Twilight Zone the Movie* (Alacakaranlık Kuşağı Filmi, 1983), adından da anlaşılacağı şekilde 60'ların ünlü TV dizisinin sinema için yeniden çekimiydi. Yeniden çekim; çünkü John Landis'in yazdığı öykü dışında diğer üç öykü orijinal dizide yer alan bölümlerdi. Filmin en başında John Landis tarafından çekilen bir prolog bulunmaktadır. İki kişi gece arabayla ıssız bir yolda gitmektedirler. Bu yol sohbeti esnasında konu eski televizyon dizilerine gelir ve "ah ne güzeldi o dizi" şeklinde nostalji yapmaya başlarlar. Derken yolcu koltuğunda oturan kişi "gerçekten korkunç bir şey görmek ister misin?" diyerek bir canavara dönüşür ve arkadaşını parçalar. Eski TV jeneriğinin yeni teknolojik olanaklarla yeniden çekilmiş hâliinden sonra öyküler Burgess Meredith'in sesiyle sunulur (Dizinin yaratıcısı Rod Serling 1975'de öldüğü için filmde oynatılamamıştı. Fakat karısı Carol Serling, son öyküde uçaktaki yolculardan biri olarak görünmüştür). Film pek beğenilmedi ise de *Nightmares* (1983), *Escapes* (1985) gibi başka antolojik filmlere de yol açmış oldu. Ayrıca dizinin

Derken yolcu koltuğunda oturan kişi "gerçekten korkunç bir şey görmek ister misin?" diyerek bir canavara dönüşür ve arkadaşını parçalar.

1985'de yeniden başlamasında etkisi olduğu da inkâr edilemez.

Benzer şekilde *Tales from the Darkside: The Movie* (1990; *Korku Günleri*) de yine bir başka TV dizisinin yeniden çevrimi idi. Çerçeve öyküde, modern zamanlarda bir cadı küçük bir çocuğu fırında pişirip yemeğe hazırlanırken çocukcağız fırına verilmeyi geciktirmek için cadıya çok sevdiği korku öykülerinden okumaktadır. Kullanılan üç öykünün ikisi Arthur Conan Doyle'a ve diğeri de Stephen King'e aitti. İlk Doyle uyarlaması 'Lot 249' bir dirilen mumya öyküsüydü ve oyuncu kadrosunda kariyerlerinin ilk yıllarında ki gençce Julianne Moore ve Steve Buscemi'yi içeriyordu. King uyarlaması 'Cat from Hell'in senaryosu Romero'nun imzasını taşıyordu çünkü aslında ilk olarak *Creepshow 2* için düşünülen ama o projeden çıkarılıp sonradan bu projeye dahil edilen bir episoddu. Diğer Doyle uyarlaması 'Lover's Vow' ise yukarıda anılan Japon filmi *Kwaidan*'daki bir episod arasındaki tema benzerliği dikkate değer.

Two Evil Eyes (1990; *Ölümün Gözleri*), Dario Argento'nun George Romero ile ortaklaşa yaptıkları iki Poe öyküsü uyarlamasıdır (Aslında başta üç öykü olması düşünülüyordu). Romero, 'Valdemar' öyküsü üzerinde yoğunlaşmış bunu bir zombie filmi hâline getirirken, Argento ise 'Black Cat' öyküsünü uyarlamayı tercih etmiştir. Argento'nun episodunda tipik bir cinayet filmi havasında ama sürreal rüya sahneleri ve Tom Savini'nin efektleriyle öykü bambaşka bir şekle dönüşmüştür.

Aynı yıl çekilen *Grim Prairie Tales* (1990), antolojik korku filmi olmasının dışında aynı zamanda western türüne de dahil edilebilir. Kamp ateşi etrafında anlatılarak sunulan öykülerde kovboylar,



Tales from the Darkside

kızılderililer ve silahşörlerin yanı sıra hayaletler, doğaüstü yaratıklar da bulunmaktadır. Kablolu TV filmi olarak hazırlanan *Body Bags* (Ceset Torbası, 1993), John Carpenter ile Tobe Hooper'ın ortaklaşa yönettikleri üç öykülük bir filmidir. Carpenter aynı zamanda filmde öykülerin sunucusudur. Bir morgda her ceset torbasının açılışıyla bir öykü başlar. İlk iki öykünün yönetimi Carpenter'a aittir. Filmde ayrıca Tobe Hooper, Sam Raimi, Roger Corman ve Wes Craven da görünmektedirler. Spike Lee prodüksiyonu olan ve Rusty Cundieff'in yönettiği *Tales from the Hood* (1995) ise, zenciler tarafından yapılmış bir antolojik korku filmidir. Dört öyküden oluşan filmde öyküler bir morg görevlisi tarafından üç zenciye anlatılmaktadır. *Hellblock 13* (1999), *Terror Tract* (2000), *Cradle of Fear* (2001) gibi isimlerle günümüzde çevrilmiş korku antolojisi filmleri de bulunmaktadır. Bu da bu türün hâlâ revaçta olduğunun bir göstergesidir. Ne var ki, bu filmlerin çoğunun düşük bütçeyle sahip olması, korku antolojisi filmlerinin şimdilik küçük film şirketlerine uygun bir format olduğunu da ortaya koymaktadır.

Romero, 'Valdemar' öyküsü üzerinde yoğunlaşmış bunu bir zombie filmi hâline getirirken, Argento ise 'Black Cat' öyküsünü uyarlamayı tercih etmiştir.



mevsimlik kültür derginiz kitapçılarda...

bitpazarından seçme videolar

T. Murat **



THE DEVIL WITHIN HER



Karnındaki Şeytan (The Devil Within Her [Chi Sei?; 1974])

Yön: Ovidio G. Assonitis **Oyn:** Juliet Mills, Richard Johnson

Bu İtalyan filminin ilk yarısında, zavallı genç bir kadının satanist Dimtiri'yle, karnındaki bebeğin şeytana vakfedilmemesi için verdiği mücadeleyi izleriz. İkinci yarıda Assonitis, izleyicisine ters takla attırır ve iblis, çocuktan vazgeçip bu kez genç kadını zapteder. Ondan sonra gelsin tazyikli kusmalar, gitsin tanrıya hakaretler, 360 derece boyun dönmeleri ve daha neler neler.

Gelsin tazyikli kusmalar, gitsin tanrıya hakaretler, 360 derece boyun dönmeleri ve daha neler neler.

Filmin pazar şansını arttırmak için elden gelen hiçbir fedakârlıktan kaçınılmamış. Amerika'yı yeniden keşfetmek yerine, o dönemde insanları en çok korkuttuğu kabul edilen son 4-5 senenin -1969-73- formüllerinden azar azar serpiştirilmiş (*Exorcist*, *Rosemary's Baby*). Filmin başında şeytan'ın dile gelip kendisini tanıtarak insanlara yapacağı kötülükler hakkında verdiği brifing de az rastlanır cinsten. Ancak asıl ilginç olan Assonitis'in sağdan soldan kopya çekerken belki de farkında olmadan çok leziz bir karışım yakalaması ve filmde büyük stüdyo filmlerinde bulmakta zorluk çektiğimiz serbest nazımın zevkli bir kaosa dönüşmesi. (85 dk.)

Drakula Kurt Adama Karşı (Santo & Blue Demon vs Dracula and El Hombre Lobo [Santo y Blue Demon contra Dracula y el Hombre Lobo; 1973])

Yön: Miguel M. Delgado **Oyn:** Santo, Aldo Monti, Alejandro Cruz

Meksika popüler sinemasının en özgün türü olan *lucha libre* ('maskeli güreşçi') filmlerinin en popüler serisi olan Santo filmlerinden bir örnek. Film, sinemasal kurgu ve anlam yaratma konularında bugüne kadar her ne öğrendiysek onların anarşistidir: Hiçbir açıklama yapmaksızın, maskeli güreşçi Santo'nun pankreas maçıyla başlar ve onunla biter. Ancak para ödemek suretiyle bu filmin karşısına geçenlerin şikayetçi olmaya, homurdanmaya hiç hakkı yoktur: Herkese parasının karşılığı ödenmiş, filmin afişinde yer alan Santo, Blue Demon, Drakula ve Kurt Adam, filmin çeşitli dakikalarına çok anlamlı bir kurguyla birlikte sunulmak kaygısından uzak da olsa sunulmuştur. Hayalgücünüzü bir miktar kullanmak suretiyle çıkartılabilecek bir hikayeniz de olabilir: Dracula ünlü bir

profesörü kaçırp her nedense illa onun kızının kanını içmek ister ama kızın sevgilisi - ve de müstakbel nişanlısı - Santo olunca, Dracula Kurt Adam'dan yardım almak zorunda kalır - Kurt Adam, maalesef bu filmde heybetli Dracula karşısında karizmadan yoksun sadece ona minnetar bir kıl yumağı konumunda sendikal hakkın ne olduğundan bihaber bir işçi tevazusu içindedir. Santo da bu durumda ikiye bir kalmamak için Blue Demon'dan yardım alır. Finalde filmin tek dekoru olan bir mağarada karşılaşılır, herkes birbiriyle pankreas kuralarına göre kavga eder, Dracula tüm centilmenliğiyle doğa üstü güçlerini kullanmayıp bilek gücüyle işi halletmeye kalkınca dayak yer. Herşey bir yana, bu filmin bizdeki kopyasının 70'li yıllardan kalan bir Türkçe dublaja sahip olması, güzelliğini daha da arttırıyor; ring sahnelerinde seyircilerin uğultusu manasında kullanılan ne idüğü belirsiz bir loop'un daha sonraki kabuslarımızda kullanılmak üzere bilinçaltımızda bir yerlere kaydedildiğinden emin olabilirsiniz mesela. (90 dk.)

Kıvraniş (Squirm; 1976)

Yön: Jeff Lieberman **Oyn:** R.A. Dow, Patricia Percy

Yetmişlerde Amerikan korku sinemasının, bağımsız ve parasız kulvarlarında alınan mesafeleri keyifle takip edenler açısından Lieberman'ın *Squirm*'i gerçekten kaçırılmaması gereken nadide bir parça. Bu alt-grubu zaman zaman büyük bütçeli stüdyo filmlerinin de bu yıllarda aynı eğilimleri gösterebilmesi açısından kesin sınırlarla tasniflemek imkansız olsa da kullanılan bazı ortak öğeler bize hafif muallakta kalan bir formül yaratabilir: Nüfusu az ve çoğunluğu muhafazakâr adı unutulmuş bir Amerikan kasabasının yakınlarında mutlaka büyük ve çirkin bir orman vardır. Cinayet sahnelerinin uzun ve çoğu kez kötü makaya rağmen detaylı olarak seyirciye sunulması sözkonusudur. Film hammaddesinin elbette çok kaliteli olmayışı ve biraz da bilmem kaçınıcı kopyasına ulaşmamız itibariyle solgun renkleriyle neredeyse yarı renkli yarı siyah beyaz gibidir. Kadrajın sağında solunda çapaklar, özellikle de sekansların birbirine montajlandığı yerlerde (bu aynı yıllara tekabül eden Türk filmlerinde de çok sık rastlanan bir fenomendir ve pek keyiflidir bir başka sahneye geçerken gelen huşır-

tılar - falan filan...) *Squirm*'de bunlar ve daha fazlası var: Milyarlarca solucan bir anda belirip etraftaki etten kemikten olan herşeyi kemik yığınına dönüştürmekte. Buna sebep olan şey ise elektrik direklerinden toprağa yayılan elektrik kaçağı. Her nedense kaçak, bu canlıların kafasını bozup insana ait herşeyi yoketmeye zorluyor. Ürkütücü görsel detayları, özellikle kasabada elektriklerin kesilmesinden sonra bir gece boyunca karanlık evde 'esas' ailenin yaşadıkları, cüretkâr korku fanları için gayet tatminkâr malzemeler içeriyor. (92 dk.)



İntikam Meleği (Angel Of Vengeance / Ms. 45; 1981)

Yön: Abel Ferrara **Oyn:** Zoë Tamerlis, Albert Sinkys

Abel Ferrara'nın izledikçe izlettiren Amerikan bağımsız sinemasının gürültüsüz ikonlarından. Dilsiz, içine kapalı, bakire bir trikotu kız, aynı gün içerisinde iki farklı saldırganın (ilkini bizzat Ferrara oynuyor!) tecavüzüne uğrayarak aklı dengesini yitirir ve fatura ikinci tecavüzcü dahil olmak üzere New York'un tüm yetişkin erkeklerine kesilir. Bir rahibe

Abel Ferrara'nın izledikçe izlettiren Amerikan bağımsız sinemasının gürültüsüz ikonlarından.

KATLIAM

ROBOT HOLOCAUST



**Robot Holocaust
ultra düşük bütçeli
bir yapımdır ve
prodüksiyon
ekibinin New York'u
yerle bir edecek
parası yoktur.**

kılığında, elindeki Cold'la (Ms. 45 filmin bir diğer adıdır) önüne geleni temizlemeye ve içindeki dinmeyen intikam duygusunun kendisini nereye götüreceğini beklemeye başlar. Küvette parçalarına ayrıştırılan bir serseri, finalindeki uzun slow-motion katliam sahnesi, el değmemiş zavallı genç kız kimliğinde masumiyetin kışkırtırcasına çarçur edilmesini müteakiben filmin genel söylemine paralel olarak 'habis pisliğin' kurban olma pahasına temizlenmesi. Ferrara'nın 'kötü'yü algılama ve betimleme biçimi daima dikkatimizi celbediyor. (81 dk.)

Dönüş (The Return; 1980)

Yön: Greydon Clark **Oyn:** Cybill Shepherd, Jan-Michael Vincent
Meğerse Jan-Michael Vincent ve Cybill Shepard yıllar evvel, çocukken, bir UFO tecrübesini birlikte yaşamış insanlardır ama bunu filmin en sonunda anlarlar. Cybill, büyüdüğü kasabaya UFO

olaylarını incelemek üzere geri döner ve sağa sola ne olduğu anlaşılmayan ışıklı aletler yerleştirir. Bunlar NASA / FBI karışımı bir organizasyonun uzaylılar hakkındaki herşeyi öğrenmesini sağlayacak aletlerdir. Derken genç kadın, kasabadaki muhafazakârlar tarafından taciz edilince şerif Vincent ortaya çıkar ve birlikte çözülecek pek bir olay olmamasına karşın olayı çözerler. İlave olarak, *Guguk Kuşu* filminden tanıdığımız çirkin uzun suratlı deli görünümlü adamın (zaten o filmde de bir deliyi oynuyordu) arada bir ortaya çıkıp anlamsızca sağa sola kükremesine şahit oluruz. Tüm bunlar olup bitince film de biter. (86 dk.)

Katliam (Robot Holocaust; 1987)

Yön: Tim Kincaid **Oyn:** Joel Von Ornsteiner, Norris Culf

Geleceğin New York'unda robotlar dünyayı ele geçirmiş ve insanları köleleştirmiştir. Ancak Neo ve insanacanlısı robotu Klyton dünyayı yeniden geri-ele geçirip insanlığı kurtarmak için amansız bir mücadeleye başlarlar. Yolculukları sırasında güya virane New York şehrinde ilerlemektedirler. Ama kameranın açısı biraz kayınca moloz yığınlarının az ötesinde babalar gibi ayakta duran New York manzarası birden kadraja girer. Ama siz bunu görmemek zorundasınız. Çünkü *Robot Holocaust* ultra düşük bütçeli bir yapımdır ve prodüksiyon ekibinin New York'u yerle bir edecek parası yoktur. (79 dk.)

Cehennemden Gelen Sevgili (The Girlfriend From Hell; 1990)

Yön: Dan Peterson **Oyn:** Dana Ashbrook, Liane Curtis

Önce kötü niyetli yaramaz bir uzaylının bir dünyalı görevli tarafından Nevada çöllerinde kovalanışını izleriz. Görevli uzaylıyı yakalayacağını ve artık onun etrafı –galaksiye- zarar vermesini engelleyeceğini söyleyip durmakta ve elindeki tuhaf ışın tabancasıyla sağa sola sıkmaktadır. Ama elbette istediği olmaz ve uzaylının (birçok uzaylı gibi) istediği insanların bedenlerini ele geçirebildiğini öğreniriz. – İnsanların gizlice uzaylı bir takım yaratıkların bedenlerine girerek onlara kötülük etmelerini anlatan bir film var mı? - Bu kez tercih ettiği, çok çekingen ve çirkin bir lise öğrencisi kızdır. Kızın bedenine girmesiyle birlikte masum kurban, şuh ve erkekleri parmağında oynatan güzel bir kadına dönüşür. Meş'um

olay bir yılbaşı kutlamasına denk geldiğinden etrafta, her ne kadar seyircinin olmasa da uzaylının eğlenmesine mahal verecek pek çok malzeme vardır.

Devamlılıklardaki tuhaf aksaklıklar ve senaryonun en az birbirinden habersiz 2-3 kişinin elinden çıkmış olabileceği hissi uyandıran su katılmamış bir *trash* sineması örneği. (82 dk.)

Nükleer Ölüm (Spontaneous Combustion; 1990)

Yön: Tobe Hooper **Oyn:** Brad Dourif, Jon Cypher

Tobe Hooper'ın hikâye ve senaryosu da kendisine ait olmak üzere en kişisel filmi sayılabilecek *Spontaneous Combustion*'da herşey siyah-beyaz bir Amerikan propaganda filmiyle başlıyor. Filmde Nükleer Savaş tehlikesine karşı Amerikan hükümetinin aldığı tedbirler ve bu konuda ulaştığı ileri 'teknoloji' anlatılmaktadır. Hatta bunun ispatı için denek bir Amerikan ailesi çok güvenli bir sığınağa yerleştirilir, tepelerinde bir atom bombası patlatılarak onların bunlardan hiç mi hiç etkilenmediği ispat edilir. Bu testten bir süre sonra kobay genç kadın doğum yapar. Herşey çok normal gibidir. Ancak çocuk büyür ve bu yapımda performansının doruğundaki Brad Dourif olur. Vücudunda ufak tefek kendinden yanma olayları başgöstermeye başlayınca, Dourif 24 saat içerisinde nasıl bir kumpasın içinde olduğunu çözmek zorunda kalacaktır. Tüm vücudu yanıp kül olmadan kendisini bu korkunç olaya sürükleyen asker, bilim adamı, bürokrat nevinden herkesi çıra gibi yakar, arada birkaç masum da kaynar ve finalde korkunç sondan kurtulamaz. Tümüyle pesimist ve korkutmaktan öte baş kahramanını sefil bir acz içine sokarak seyircisini üzen bir film. (94 dk.)

Cinayet Planı (Crimetime; 1990)

Yön: George Sluizer **Oyn:** Pete Postlethwaite, Stephen Baldwin, Geraldine Chaplin

George Sluizer'ın ilk versiyonundan (belki de Jeff Bridges'in şaşırtıcı derecede iyi oyunculuğu sayesinde) daha iyi olduğunu düşündüğüm *The Vanishing*'inin ardından bu filmin şöhreti altında kaybolup gitmeden belki o kadar ses getirmeyen ancak kendi çapında küçük bir thriller başarıyı olarak kabul edilebilecek *Crime Time*, yönetmen açısından bu adamdandan gitgide daha fazla şey bekle-



memiz gibi bir tehlikeyi de beraberinde getiriyor. Şehirde öldürülen ve gözleri çalınan kadınlar, ülkenin önemli Reality Showlarından birine konu edilir. Bu showda olaylar dramatize edilmektedir. Katili canlandıran oyuncu, katil tarafından farkedilir (katil rolünde sıkı bir dayak yiyerek yüzünün haritası bozulmuş bir insanu andıran Pete Postlethwaite var ve katil bu show'da kendisine atfedilen bazı dramatik öğeler yüzünden konsantrasyonunu kaybederek cinayetlerine son verir. Ancak bu Reality Show oyuncusu Stephen Baldwin'in işine gelmez çünkü cinayetlerin sona ermesiyle birlikte işsiz kalma tehlikesiyle karşılaşmıştır. Senaryo, atmosfer, oyunculuk tatminkâr, biraz eskiyince çok daha güzel olacak. (115 dk.)

(*) tanıtılan tüm videolar Türkçe dublajlıdır

(**) <http://videoland.freesevers.com>

İnsanların gizlice uzaylı birtakım yaratıkların bedenlerine girerek onlara kötülük etmelerini anlatan bir film var mı?

CORMAN'ın ilk POE uyarlaması

E. Kuzuoğlu

Edgar Allan Poe, gotik-gerilim ve polisiye romanın edebiyatta hak ettiği yere gelmesinde büyük pay sahibi olan, 1800'lerin ilk yarısında Amerika'da doğmuş ve kısa yaşamı sırasında dünya edebiyatına önemli yapıtlar vermiş bir yazardır. Çoğunlukla kısa hikâyelere yönelmiş, öykülerinde yarattığı, insana sanki bir rüya tasviri gibi gelen çevrelerdeki karanlık karakterleriyle ve onlara yaşattığı doğüstü olaylar ile ünlenmiştir. Yazar, daha çok ölümünden sonra ünlenmiş, hikâyeleri toplu halde kitap olarak basılmaya başlanmış, H.P.Lovecraft gibi gotik edebiyatın diğer usta yazarlarıncı karanlığa giden yolda takip edilmiştir.

Ünlü Amerikalı 'B-tipi' film yönetmeni ve prodüktör Roger Corman ise, 1960'tan başlayıp on yıl süreyle, yazarın hikâyelerinden yola çıkarak toplam sekiz ucuz bütçeli fakat ses getiren, başarılı film çekmiştir. *House of Usher* (Usher'ların Çöküşü) de bu serinin ilk filmi (*) olup yazarın 'The Fall of The House of Usher' isimli hikâyesinden uyarlanmıştır. Yönetmenin bu tarz çalışmalarının tipik bir örneği olan ve artık korku sinemasının klasikleri arasında sayılan *House of Usher*'i geçtiğimiz yıllarda Corman'ın İstanbul Festivali'ne onur konuğu olarak katılması ile sinemaseverler perdede görme fırsatı bulmuşlardı.

Film, konusu ile Poe'nun hikâyesiyle tam anlamıyla örtüşmese de, seyirciye hikâyedeki atmosferi yaşatması bakımından oldukça başarılıdır. Corman'ın yapıtı tıpkı öyküdeki gibi ana karakterin Usher'ların malikânesine gelişi ile başlar. Yalnız, Poe'nun anlattığı geliş sebebi olan yakın bir dost ziyareti, daha sonra üç Poe uyarlamasında daha yönetmenle çalışacak olan senarist Richard Matheson tarafından değiştirilmiş; hiçbir neden göstermeden ortadan kaybolan nişanlısı

Madeline Usher'ın (Myra Fahey) izini süren Philip Winthrop'un (Mark Damon) merakına dönüştürülmüştür. Böylece hem filme -hikâyede ki kurguya ek olarak- kayıp bir aşk hikâyesi eklenmiş ve trajedi artırılmış, hem de öyküde ki ziyaret edilen yakın dost, filmde kız kardeşini malikânedeki alıkoyan, soğuk, sırlarla dolu, gizemli ev sahibi Roderick Usher'a (Vincent Price) dönüştürülmüştür.

Poe'nun kurguladığı mekâna olabildiğince sadık kalan Corman'ın malikânesi yüzyıllardır Usher ailesinin barındığı, şimdi ise son iki vâris ile beraber tıpkı aile gibi yok olmaya yüz tutmuş, karanlık, sessizce çürüten bir asalet anıtı gibidir. Öyle bir yer ki, çevresindeki toprakları da kendisiyle beraber çürütür. Dakikalar geçtikçe seyirci Roderick'in ağzından evle geride kalan iki Usher'ın karanlık kaderlerinin neden ve nereye doğru bağlandığını öğrenir. Gelişmelerle beraber eski malikâne izleyicinin gözünde başka bir karanlık karakter olarak yükselmeye başlar.

Filmin tamamı bu malikânenin içinde kapalı bir ortamda geçer. Hemen hemen hiç gün ışığı görülmez. Her ne kadar malikâne dış çekimlerde büyük ve görkemli olduğu gözükse de, bütün film 5-6 odada geçer. Corman'ın diğer Poe filmlerinin de karakteristik özelliğine dönüşecek bu orijinallik, filme -Poe'nun hikâyesindeki- dış dünyadan tecrit edilmiş, kapalı, klostrofobik bir atmosferi kazandırmış, sınırları dar, insanı rahatsız eden, karanlık bir kurgu dünyası yaratmıştır.

Eski, görkemli malikânenin içinde, böyle küçük bir ortamda, dört yalnız insan ile karşılaşır izleyici bütün film boyunca ve bunların arasındaki iletişimsizliğe şahit olur. Nişanlısının peşinden bu karanlık yere gelen Philip, ma-

Film, konusu ile Poe'nun hikâyesiyle tam anlamıyla örtüşmese de, seyirciye hikâyedeki atmosferi yaşatması bakımından oldukça başarılıdır.



likânenin efendisi olan Madeline'nin ağabeyi Roderick Usher'in ve kahyanın sakladığı, nişanlısı ve malikâne ile ilgili sırları açığa çıkartmak için eriyip yok olan bu yerde uykusuz geceler boyunca uğraşır. Fakat, beklentilerin aksine araştırmalarının sonucunda değil, nişanlısı Madeline'ın ölümüyle film çözülmeye başlar.

Karakterlerin yalnızlığı ve birbirleri arasında ki kopukluk filme, zaten kapalı ve dar olan alanda gittikçe kuvvetlenen bir elektrik katar. Soğuk davranışlar, gizemli bakışlar filmin genel karamsarlığını tamamlar. Sahneler ilerledikçe gerilim ve kuşku artar. Günümüz filmlerinin aksine, ve Poe'nun hikâye tarzına paralel olarak, yapıtta gerilimi ve korkuyu sağlayan öğeler bolca kan veya elinde bı-

çakla, dolaşıp önüne her çıkkanı doğrayan sapıkların yarattığı vahşet değil fakat, karakterlerin arasında geçen uzun sessizliklerle bölünen konuşmalar, karanlık mekânlar ve gizemli kişiliklerdir. Gösterdiklerinin yanında oyuncularının abartılı rolleri ile göstermemeyi seçip, sezdirdikleri ile de seyircinin psikolojisini bozup, gerilimi körükler Corman.

Özellikle o dönem korku filmlerinin vazgeçilmez karakter oyuncusu Vincent Price, güçlü yorumu ile filme tiyatro oyununu hissi katar. Yale üniversitesi mezunu, tarih eğitimi görmüş olan Price, İngiltere'de yüksek öğrenim yaptığı yıllarda tiyatroya merak sarmış ve Amerika'ya dönene kadar bir çok oyunda rol almıştır. Aslında, yarattığı tiyatro unsuru

Özellikle o dönem korku filmlerinin vazgeçilmez karakter oyuncusu Vincent Price, güçlü yorumu ile filme tiyatro oyunu hissi katar.

“Canavar, evin ta kendisi!” Sam çok zekiydi, onu kandıramazdınız. Bunu söylediğimde onu biraz kandırdığımı biliyordu ama aynı zamanda biraz haklı olduğumu da biliyordu.

sanıldığına aksine filmde bir kusur değildir. Özellikle o tarihlerde insanların tiyatroya olan yoğun ilgisi ve tiyatronun yüzyıllar boyunca edindiği sahnede başka bir gerçeklik yaratma misyonu göz önünde bulundurulursa aktörün bu abartılı performansının izleyiciyi filme ve öyküye daha da inandıracağı anlaşılacaktır.

Yönetmenin anlatım tarzı ile olaya yaklaşımı ise Poe’dan biraz farklı olsa da aynı etkiyi yaratır. Yazar inandırıcılığı güçlendirmek için öyküyü birinci şahsın ağzından anlatır. Corman ise zaman zaman Philip Winthrop’u kurgunun merkezinde gösterse de, gerek diğer karakterlerin gizemi gerekse hikâyedeki güçlü gerilimin izleyicinin kafasında yarattığı kuşku, konsantrasyonu dağıtır. Böylece hikâye birinci şahsın başından geçen bir olaydan çok, karakterlerin eşit ağırlıkta olduğu, hatta bazen ana karakterden çok gizemli ev sahibi Roderick Usher’in öne çıktığı, bir efsaneye dönüşür ve inandırıcılığını bu yolla kazanır.

Gotik edebiyatın en iyi örneklerini sunan E.A.Poe’nun hikâyelerini sinemaya uyarlayanın, kelimelerin zengin anlamlarından yararlanılarak kurulan karanlık dünyaları görüntüde- özellikle efektlerin zayıf olduğu bir dönemde, dekor ve basit modellerle- yakalamanın üstesinden başarıyla gelmiştir Roger Corman. Başarılı yönetmenin filmi, tıpkı öyküde olduğu gibi son bulur; önce kaos patlar ve sonra derin bir sessizlik çöker perdeye...

Not:

(*) Ayrıca ilk ‘renkli-sinemaskop’ Amerikan korku filmi olma özelliğini de taşır. -Ed.

Corman’la House of Usher’in yapımı hakkında söyleşi (*):

S: AIP’nin [Corman’ın çalıştığı yapımevi] Poe serisi nasıl başladı?

Y: Benim ilk düşüncem sadece *The Fall of the House of Usher*’ı yapmaktı. Okul günlerimden bu yana Poe’nun büyük bir hayranıydım ve özellikle o filmi hep yapmak istemişimdir. O günlerde AIP’ye bir dizi düşük bütçeli film yapıyordum; hepsi de 10 günde 100 bin dolara veya daha azına çekilen siyah-beyaz filmlerdi. AIP’nin politikası bunları ikişer ikişer ‘iki film birden devamlı’ şeklinde piyasaya sürmektir: iki bilim-kurgu filmi, iki korku filmi, ya da her neyse, bazen

de iki gangster filmi. Benden yine bunu istediler ve kendimizi çok fazla tekrarlamakta olduğumuzu hissettim. 10 günde 100 bin dolara iki siyah-beyaz film yapmak yerine 15 günde 200 bin dolara bir renkli film yapmayı önerdim (bütçe sonradan 250 bin dolara çıkacaktı). Bunu kabul ettiler ve böylece *Fall of the House of Usher* çekildi.

[...]

S: Söylentilere göre [AIP’nin patronu] Sam Arkoff önceleri, bir canavar içermediği için filmi yapmaktan müteredditmiş ve siz ona demişiniz ki...

Y: Evet: “Canavar, evin ta kendisi!” Sam çok zekiydi, onu kandıramazdınız. Bunu söylediğimde onu biraz kandırdığımı biliyordu ama aynı zamanda biraz haklı olduğumu da biliyordu. Psikolojik veya alt-metinsel olarak ev canavarın ta kendisi. Dolayısıyla doğru bir ifade sayılabilir.

S: Film gösterime girdiğinde AIP’nin muhtemelen alışık olmadığı şekilde olumlu eleştiriler alması nasıl bir şeydi?

Y: Heyecan vericiydi, hakikaten harika bir andı. Hem olumlu eleştiriler, hem de gişe başarısı birden elde ettiğimiz ender filmlerden biriydi. Arkana yaslanıp her taraftan başarının gelmesini görmek hoştu.

S: *House of Usher*’dan ne kadar zaman sonra bir Poe filmi daha yapmaya karar verdiniz?

Y: Çok çabuk! [...]

S: Poe filmlerinin en baştan çok kişisel bir havası var. Senaryonun hazırlanışına her zaman müdahil miydiniz?

Y: Evet, her zaman.

S: Yani size senaryo sunuluyordu ve...

Y: Hayır, o sonra olurdu. Dick Matheson’la o senaryoya başlamadan buluşup konuşurduk. Ama senaryoya giriştiğinde onu rahat bıraktım. Diğer bir deyişle, o ve ben ne aradığımız konusunda tartıştık ve sonra senaryoyu o tek başına yazardı. İlk taslağı okurdum, tartıştık, sonra ikinci taslağı ve bu böyle devam ederdi.

(*) Araştırmacı-yazar David Del Valle’nin, AIP’nin Poe serisi hakkında hazırlamakta olduğu bir kitap için Corman’la 1980’de gerçekleştirdiği ama sözkonusu kitap projesinin tamamlanamaması sebebiyle ancak yıllar sonra *Video Watchdog* dergisinde (no. 24, sf. 33-47) yayınlanabilen söyleşiden pasajlar (çev.: Kaya Özkaracalar).

popüler sinemada zoom bir performans sorunu*

Paul Willemen
cev: Ahmet Gürata

1980'lerin başında Londra'da rastgele denebilecek bir biçimde videoda izlediğim bir grup ticarî Türk filmi arasında başrolünde Kartal Tibet'in rol aldığı Tarkan adlı süper kahramanı konu alan bir dizi aksiyon filmiyle karşılaştım. Bu filmler, özellikle kadınlara karşı şiddet öğesine verdikleri ağırlık, bazı kahramanların taktığı grotesk sarı peruklar, seslendirme ve kurgu konusundaki daha gevşek tutumları hariç, pek çok açıdan 1960'ların İtalyan 'peplum'larını [1] andırıyordu. Ancak, dönemin diğer ticarî Türk aksiyon-avantür filmleriyle birlikte bu filmlerin de bir özelliği hemen göze batıyordu: sürekli tekrarlanan aşırı-vurgulu [*over-emphatic*] zoom kullanımı (bu özellik, dönemin Pakistan filmlerinde gözlenmekle birlikte, yine aynı tarihlerdeki Hint aksiyon melodramlarında bulunmuyor). Aşağıdaki yorumlar, Tarkan ve benzeri filmlerden yola çıkmakla birlikte, Türk sinemasını genelde 'temsil' etme iddiasında değildir (ancak yine de bunlar dönemin ticarî Türk aksiyon sinemasına özgü unsurlar olabilir). Söz konusu yorumlar, İtalyan 'peplum'larının Türk versiyonlarının kendilerine özgü niteliklerini tanımlamaktan çok, bu tür filmlerdeki zoom kullanımıyla ilgilidir. Ancak, İtalyan ve Türk ticarî sinemaları arasında yapılacak bu türden bir karşılaştırma çalışması ilginç ve açıklayıcı olabilir (örneğin, Yılmaz Güney'in oyunculuk kariyerinin başlarında rol aldığı Sergio Leone tarzı İtalyan Western'lerinin Türk versiyonlarına bakılabilir).

İlerleyen bölümlerde açıklığa kavuşacağı umduğum nedenlerle, son on yıl içerisinde edebiyat kuramında, daha doğrusu, edebiyat tarihi kuramında sıkça tartışılan bir dizi sorunla başlamak istiyorum. Evet, 1960'ların başında, görsel tarzda belirlenen bir anlatı kuramı olarak edebiyat kuramından hareketle ortaya

çıkan film kuramının, 1970'lerin başında, en azından Avrupa ve Amerika sözkonusu olduğunda (tabii, bu alandaki bölgesel farkları da gözönünde bulundurarak), edebiyat kuramının yerini aldığı söylenebilir. Ancak, o zamandan buyana, 'kültürün nasıl işlediği' konusuna yönelik temel entelektüel çabalar – ki bu insanın genetik yapısından çok daha karmaşık bir sorun – yeniden edebiyat alanının çatısı altına sığındı. Bu alanda, sözkonusu çabalar, çoğu zaman bilmeden, yeniden-canlanan bir toplumsal antropolojiyle harmanlandılar ve kültürel araştırmalar olarak anılan yeni bir disiplin oluşturular. Bu yeni disiplin, film kuramından da yararlanmakla birlikte, öyle ya da böyle daha çok edebiyat ve sosyoloji alanlarında yapılan çalışmalarla hayat buldu. Eğer bugün film kuramının entelektüel saygınlığını yeniden kazanması için hangi yönde ilerlemesi gerektiğini saptamak istiyorsak, edebiyat kuramına ve özellikle de, daha önce belirttiğim gibi, edebiyat tarihinin kuramsal boyutlarına bakmamız gerekmektedir. Bugün en acil ve muhtemelen çığır açıcı konular bu alanda işlenmekte ve tartışılmaktadır.

Vurgulamak istediğim ana tartışma ya da müzakere alanı ise, dünyanın çeşitli yerlerinde, çeşitli ulusal edebiyatlarda düzyazının gelişimiyle ilgili; özellikle de, kültürel biçimlere, seslenme tarzları [*mode of address*], bireyselleştirilmiş anlatı sesinin farklı kayıtları [*inscriptions*], öznellik kayıtları açısından yaklaşan çalışmalar. Kısacası, son 30-40 yıl içinde film kuramı, kültürel araştırmalar ve görsel araştırmalar olarak adlandırılan alanlarda, değerlendirilen bütün temel öngörülerini biraraya getiren ve daha ileri noktalara taşıyan bir eleştirel-kuramsal gelişmeden söz ediyorum.

Elbette, bu yakın entelektüel tarihin fazlasıyla basitleştirilmiş, ve örneğin

Londra'da rastgele denebilecek bir biçimde videoda izlediğim bir grup ticarî Türk filmi arasında başrolünde Kartal Tibet'in rol aldığı Tarkan adlı süper kahramanı konu alan bir dizi aksiyon filmiyle karşılaştım.

Öyleyse, ikinci sorumuz da, bir kültürün 'modernite'ye doğru ilerleyişinin ölçüsü olarak bireyselleştirilmiş sese verilen merkezi öneme ilişkindir.

Michel Foucault'nun tarihyazımını yeniden formüle edişinin oynadığı temel katalitik rolün önemini gözardı eden bir değerlendirme. Bu alandaki çalışmalar arasında, daha sonra üzerinde duracağım Michael McKeon'un öncü çalışmasının yanısıra, Kojin Karatani, James Fujii, Henry Zhao, Wlad Godzich gibi akademisyenlerin yapıtları ve kısmen yakın bir alanı kapsayan Jonathan Crary'nin *Techniques of the Observer* adlı kitabı sayılabilir.

Franco Moretti, *New Left Review* dergisinde yer alan bir makalesinde karşılaştırmalı edebiyatın bir disiplin olarak yeniden kurgulanması amacıyla bir hipotez önesürmüştü. Hipotezin çıkış noktasını ise, Moretti'nin bir *yasa* olarak formüle ettiği, Fredric Jameson'un bir yorumunun değerlendirilmesi oluşturuyordu: "Modern romana doğru ilerleyen bir kültürde, roman *her zaman için yabancı biçem ve yerli malzeme – ve yerli biçem – arasında bir uzlaşmayı içerir. Basitçe ifade etmek gerekirse: bu uzlaşma yabancı olay örgüsü, yerel karakterler ve de yerel anlatı sesi arasında gerçekleşir."*

Jameson-Moretti yasa'sıyla ilgili sorulamamız gereken ilk öge, bu yasanın formülasyonu ile ilgili: "Modern romana doğru ilerleyen bir kültürde..." Bu ifade bir çok soruyu beraberinde getiriyor: Söz konusu kültürü ateşleyen nedir? Bir kültür neden daima (her ne kadar tanımlı olsa da) 'modern roman'a doğru ilerler? Bu ilerleme neden hemen 'anlatı sesi'yle ilgili bir sorun olarak kavramsallaştırılmalı ki? Anlatı sesiyle ilgili bu sorun yalnızca edebiyata özgü müdür? Edebiyat anlatı sesini incelemek açısından her zaman için en uygun alan mıdır? Bütün bu konular bir tek sorun etrafında dönmektedir: ister sözel olarak, isterse sinematik kodların heterojen bir bileşimi aracılığıyla aktarılan bir öykünün, ya da herhangi bir öykünün anlatımında belirgen 'anlatıcının sesi' anlamına gelen öznel söylem, ya da öznellik söyleminin kullanımında (ifadesinde, orkestrasyonunda) temel bir biçimde ifadesini bulan 'kültürel dinamikler' nelerdir?

Öyleyse, ikinci sorumuz da, bir kültürün 'modernite'ye doğru ilerleyişinin ölçüsü olarak bireyselleştirilmiş sese verilen merkezi öneme ilişkindir. Batı-tarzi Kartezyen-Aydınlanma-temelli bir kavram olarak öznelliğin bir mihenk taşı işlevi görebileceği savı hayli tartışmalıdır. Yine de, herhangi bir kültürün 'modern'e ilerleyişinin bu yolla ölçümünün yaratabileceği rahatsızlık, bununla çelişik değildir. Moderne bu türden yönelişin, ka-

pitalist metalaşma ve eşitleyici eğilimlerinin sözkonusu kültürel dinamikleri harekete geçiren temel güç olduğunun kabulü anlamına geldiğini, ve bu nedenle de, 'şeyleşme'nin tahribatına sızlanmayı kesmek gerektiğini farketmiş olsak bile. Böylece, 'şeyleşme', modern öncesinin bitişine hayıflanma biçiminde ifade bulan, ve 'anlatı sesi' olarak konuşabileceği bir uzam yaratmaya çalışan, modernize edici, bireyselleşmiş öznelliğin yükselişini yoksaymaya çalışan nostaljik bir kavram durumuna gelir. Bu süreçte, bireyselleşmiş öznellik, Michael McKeon'un *The Origins of The English Novel 1600-1740* adlı öncü çalışmasında 'statü toplulukları' olarak tanımladığı topluluklarda, öykü anlatım etkinliklerinin tutarlılığını sağlayan ve bunların temelini oluşturan eski, modern-öncesi 'anlatı sesleri'nin yerini alır.

Aslında, Moretti anlatı sesi kavramının her zaman için bireyselleşmiş öznelliğe ait olması gerektiğini belirtmiyor. Bu ses, şeyleşmeye hararetle karşı çıkan ve kolektif konuşan sesleri (bir kast, bir sınıf vb. sesler) öven bir ses olabilir. Ancak Moretti'nin çeşitli ulusal edebiyatlardan aktardığı bütün örnekler, anlatıcıdan 'modern'e, daha fazla bireysellemeye, yöneliş çerçevesinde sözediyor.

Jameson ile Moretti'nin kültürel dinamikler yasa'sının gündeme getirdiği sorular oldukça önemli ve yanıtlanması güç sorular. Moretti'nin çabalarına hiçbir biçimde gölge düşürmemeye çalışarak, temelde edebiyat incelemelerinden doğan, ve buradan sinemasal anlatım alanına geçerek sanat tarihinin bazı veçheleriyle bütünleşen (destek olan) alternatif bir rotaya dikkat çekmek istiyorum. Bu çerçevede, anlatı sesi ve öznellik sorunu, bakış rejimleri temelinde değerlendirilir. Bakış rejiminden kastedilen ise—sinemasal metni oluşturan karmaşık bir biçimde birbirinin içine geçmiş söylem dizilerinin sunduğu—kendini bakışların orkestrasyonunda gösteren, belki de ifade edilenden [*level of enounced*] çok, sözceleştirme [*enunciation*] düzeyinde aranması gereken anlatı 'sesi'nin kaydı; ve kurulan konuşma/bakış ve dinleme/izleme konumlarının dağılımıyla ilişkili olarak sinemada mekânların eklemelenmesidir.

Bu açıdan bakıldığında, retorik bir prosedür, anlatsal bir jest, ya da anlatsal performansın bir işareti, bir göstereni olarak zoom ilginç bir sorun oluşturur. Paramount'un 1920'lerin sonunda zoom lenslerini kullanmaya başlamasından



buyana sinemada farklı odak uzaklıklarına sahip lensler sıklıkla kullanılır. Zoom lens kullanımına ise, Oskar ödüllü Wellman's *Wings* (1927) filminden, haklı olarak unutulmuş H.P. Carver'in *The Silent Enemy* (1930) filmi ile Rouben Mamoulian'ın *Love Me Tonight* (1932) filmine kadar sıklıkla rastlanır. Zoom lenslerinin gelişimi ilk kez 1920'lerde bir prototip üreten Joseph Walker'ın adıyla anılır. Ancak, zoom lenslerinin sinematografik teknolojiye girişi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, hava fotoğrafçılığı teknolojisine yapılan yatırımlar sayesinde ve ABD'de televizyonun ortaya çıkışıyla birlikte gerçekleşir. Bir rapora göre, zoomar lenslerinin ilk profesyonel tanıtımı 1946'da yapılmış ve New York'taki NBC televizyonu zoomlu kameralarını 1947'de kullanıma sokmuştur. 1950'lerde çokuluslu dev RCA Joseph Walker'ı bünyesine katmış ve zoom lens, o tarihlerde daha çok televizyon ve reklam spotlarının yapımında kullanılmak birlikte, standart bir retorik kaynağa dönüşmüştür. Emekten tasarruf sağlaması, ray döşeme, uygun ışık planları ayarlamak için eleman istihdam edilmesi ve benzeri masrafları ortadan kaldırması nedeniyle, zoom daha çok ucuz yapımlarda kullanılan bir retorik öge durumuna gelmiştir. 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında, zoom Jesus Franco ve Mario Bava gibi yönetmenlerin filmlerinde, en azından bence, tamamen sinir bozucu bir retorik öge olarak kendini gösterir.

Zoomun en başından beri anlatıcının anlatıdaki performansının müteceviz ve tamamen aşikâr bir işareti olarak işlev görmesi şaşırtıcıdır. Film kuramında, edebiyat kuramı örneğini izleyerek, 'sözcelendirme izleri' çerçevesinde değerlendirilen anlatıcının performansı sorunu bugüne kadar Avro-Amerikan sanat sineması bağlamında ele alınmıştır. Bu nedenle zoom, 'auteur'lerin, görünüşte bütünlüklü ve kişisel olmayan 'Klasik Hollywood anlatısı'nın devamlılığını, ve onun bireyselleşmiş, tekil yazarsal-anlatısal konuşma sesinin varlığını silmeye çalışan karmaşık protokollerini bozarak,

anlatıcının varlığını—sinemasal teknolojinin olağanüstü yeteneklerinin sergilediği, sinemasal biçim ya da sanayinin kendisinin reklam edildiği, özel durumlar hariç—gösterdiği daha 'sanatsal' yollardan çok, tamamen ticarî film yapımcılarının dikkati kendi üzerlerine çekme yöntemlerinin bir işareti olarak değerlendirilebilir.

Başka bir açıdan bakıldığında ise, bir söylem aracı olarak zoom farklı çağrışımları beraberinde getirir. *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos* adlı hayli yararlı kitaplarında Ilse Barbash ve Lucien Taylor, "bir kişiye zoom yapılması hiçbir zaman o kişiye yakınlaşma duygusunu vermez. [Eğer zoom yaparsanız] bu hareket doğal görünmeyecektir ve izleyiciler sizin olaydan uzaklığınızı hissedecek (paylaşacaklardır)" diyerek, zoomun belgesel çalışmalarında ihtiyaçla kullanılması gerektiğini belirtiyorlar. Ayrıca uyarıda bulunuyorlar: "Eğer fazla zoom yaparsanız, izleyicinin ne izlediklerine dair askıya aldıkları inanmama hissini yıkabilirsiniz." Barbash ve Taylor, film yapımcıları için kılavuz niteliğindeki bu kitapta, haklı olarak, film türünden bir anlatısal performansta, sözcelendiren aracının davetsiz müdahalesinin inanç rejimleri (burada T.S. Eliot'ın 'inanmama hissini geciktirimi'nin başarılı bir temsil stratejisinin en temel işareti olduğu yolundaki ünlü değerlendirmesine atıfta bulunuyorlar) üzerindeki yıkıcı etkisine dikkat çekiyorlar. Tıpkı edebiyat kuramında, Brecht ve modernist sanat tarafından geliştirilen stratejilerde olduğu gibi, bugüne kadar film kuramında da, eleştirel bir izleyici yaratmak için gerçekleştirilen, 'inanmama hissini geciktirimi'ni açıkça zedeleyen uygulamalar, 'modern' anti-burjuva estetiğin bir önkoşulu olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan, Wlad Godzich sözlü edebiyat sorununu anlatısal aracının aşikâr bir biçimde engelleyici müdahalelerini farklı bir biçimde ele alarak değerlendirir. Godzich, modern-öncesi, hatta sanayi-öncesi sözlü kültürlerden

"Bir kişiye zoom yapılması hiçbir zaman o kişiye yakınlaşma duygusunu vermez. Eğer zoom yaparsanız bu hareket doğal görünmez ve izleyiciler sizin olaydan uzaklığınızı hissederler."

kitap ve baskı teknolojisi aracılığıyla yazılı kültürlerle geçişi inceler ve yaygın bir yanlışa karşı uyarıda bulunur: “Yazılı ile sözlü” arasındaki karşıtlık, bizi, “sözel kültür”de insanların çoğunun metin üreticisi oldukları yolunda bir sonuca ulaştırır: “eğer durum böyle olsaydı, sözel dönemde tanımlandığı gibi tamamen eşgüdümlü ve katılımcı, eş-yaratıcı [co-creative] bir kültürden, yazılı dönemdeki, özelleştirilmiş, bireysel tüketime ve edilgen alımlamaya geçiş büyük çapta bir kültürel dönüşüm olurdu. Gerçek durum ise bundan daha az dramatik: ‘sözel’ kavramının gelişigüzel kullanımı, nüfusun geniş bir bölümünün, görece küçük bir kesim tarafından üretilen sözel ürünlerin dinleyicisi—izleyici ve tüketici—olarak kültüre katıldıkları gerçeğini gizlemektedir. (Godzich 1994, 78-79)”

Burada kastedilen, (görevleri, örneğin, bir kavim ya da klanın lideri olan kişinin evrenler yaratan tanrıların soyundan geldiğini ilan etmek olan) ozanlardan kavim şarkıcılarına, bütün özel ‘izinli’ ya da ‘profesyonel’ kamu öykü-anlatıcıları ile, pazar ya da diğer kamusal alanlarda etkinlik gösteren gezici öykü-anlatıcılarının performanslarıdır. Godzich, sözel kültür yerine işitsel bir kültürden sözemenin daha doğru olduğunu belirtir. Bu terminolojik değişiklik, örneğin Türk ve Hint filmlerindeki hayli ısrarcı ve vurgulu müziklere nasıl yaklaşılması gerektiği konusunda önemli ipuçları taşımaktadır. İşitsel ve izleyicisel [*spectatorial*] kültürler arasındaki ayrım, bir tarafta dolbylenmiş şarkıların desibellerinin yükseltilmesi ile Hollywood’un ana sanayi kesimi tarafından toplanan sabit sermaye, diğer tarafta ise Hong Kong ve Hindistan’daki ticarî sinemanın—en azından benim açımdan—gereğinden fazla ve aşırı vurgulu ses ve müzik kullanımını ayırıştırmanın bir yolu olabilir. Bu sonuncusu, modernizasyon sürecinin, bir başka deyişle modernin (kapitalizm olarak okuyun), kapitalizmin egemenliğini önceleyen üretim biçimleri ve toplumsal örgütlenme biçimlerinin (her ne kadar sözkonusu formasyonlar arasındaki yoğun farklılıkları gözardı etse de, lafi uzatmamak için, bunlara modern-öncesi diyelim) yerini aldığı vektörel çizginin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Öte yandan, birinci özellik [yüksek ses düzeyi ve Hollywood’un sabit sermayesi] ise, belki de iktidardaki burjuvazinin (Wall Street ve The City of London [2]) değişik sektörlerindeki finans kapitalin muhtemelen geçici egemenliğinin bir sonucu olarak iletişim teknolo-

jisinde artan ölü işgücünün aşırı-birikiminin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Godzich’e göre işitsel kültür: “yazılı kültür ağırlıklı dönemin daha ince tasarlanmış biçimine karşın, duygusal etki hedefler. [...] Ürünleri ise yüksek düzeyde bir retorik kurgulamayla tanımlanacaktır. Sözlü olarak aktarıldığı hâlde, bu türden bir metin izleyiciyle diyalojik bir ilişkiye girmeyi hedeflemez, bunun yerine izleyiciyi şaşkına çevirir, ağzını açık bırakır, sersemletir, etkiler. İzleyici ne katılır, ne de öne sürülen savları içselleştirir: retorüğün ikna edici akışı içerisinde sürüklenerek fethedilir ve zaptedilir. Böylesi bir kültür ikna kültürüdür, ancak anlamaya yer olmayan bir ikna kültürü, [...] featrallik kültürüdür. Açıkça manipülasyon içerir. (1994, 80)”

Godzich ayrıca işitsel kültürle, televizyon, müzik sanayi ve reklam gibi çağdaş endüstriyel kitle kültürünün giderek egemen duruma gelen kimi veçheleri arasındaki benzerliklere de dikkatimizi çekiyor. Bu konuda son derece değerli bir gözlemi de, özdeşleşmenin kırılması ve ‘inançsızlığın geciktirimi’ çerçevesindeki egemen modernist savların önerdiği gibi, bu türden manipülatif stratejilerden etkilenmeyenlerin mutlaka eleştirel, modern özneler olmayabilecekleri yolunda. Tam tersine, bu türden bir retorik performansın alımlayıcısı, dinleyici-izleyicisi performansın manipülatif boyutlarının tamamen farkında olarak, kendisini “tabi, inanan kitleden” soyutlayarak bir tür “elit”, aldatılmamış kesime dahil olabilir. Bir kez daha Godzich’e kulak verecek olursak: “Öyleyse, kitle-odaklı bir işitsel kültürün kurulması, etkinlik yapısı itibarıyla bir elit alımlaması olarak tanımlanabilir. Burada, manipülasyonu algılayan alımlayıcı, manipülatörlerin hedefleriyle özdeşleşmek amacıyla, kendini dışarıda tutar. Bu türden bir alımlayıcı manipülasyonu gerçekleştiren sınıf ya da gruba ait olmak durumunda değildir, ancak kültürel anlamda bu sınıf ya da gruba dahil olmak istemektedir. (a.g.e., 80)”

Bu çerçevede, (inançsızlığın geciktirimi için gerekli olan) kişisel olmayan, görünmez anlatıcı yarulsamasını yokeden anlatsal performansın, vurgulayıcı, davranışsal [*gestural*] bir işareti olarak zoom, kesinlikle Brechtçi bir yabancılaşma efekti değildir. Tam tersine, söylem içerisinde, öncelikle modern-öncesi kültürün işitsel-profesyonel öykü anlatımından, sanayileşmiş anlatsal performans uygulamasına geçişin bir işaretidir ki; bu, ka-

Zoom, söylem içerisinde, öncelikle modern-öncesi kültürün işitsel profesyonel öykü anlatımından, sanayileşmiş anlatsal performans uygulamasına geçişin işaretidir.

musal bir öykü anlatıcısının retorik becerilerini sergilemesindeki gösterişe benzer. İkinci olarak, zoom, kapitalizmin geliştiği ve toplumsal ilişkilerle birlikte, söylemsel uygulamaları da dönüştürdüğü bir dönemde, öykü anlatıcısının toplumsal tabakanın en üstüne yükselen manipülatif elite dahil olma arzusunun bir göstergesidir.

Son olarak, 'modern-öncesi' terimini kullanışımıyla ilgili iki noktaya değinmek istiyorum. Modern-öncesi öykü anlatım biçimlerinin artık [*residual*] bir göstergesi olarak zoom konusundaki değerlendirmelerimden, kimileri zoom kullanımını 'az gelişmişliğin', geri kalmışlığın bir göstergesi olarak tanımladığım, ve bir anlamda, zoomun bu kullanımının moderne geçişin bir işareti olduğu sonucuna varabilir. Bu tür bir sonuca varan kişi, yaşadığımız Avro-Amerikan bölgesindeki toplumsal koşulların, tamamıyla ve türdeşesine 'modern' olduğu, ve 'modern-öncesindekilerin' ve işitsel kültürlerinin tarihe karıştığı koşullar olduğunu varsaymaktadır. Bu bir hatadır. Filmlerdeki modern-öncesi göstergelere değinirken, Avro-Amerikan kültürünü, eşit derecede, ancak farklı biçimde, modern-öncesinden ayrı tutmuyorum. Aslında, feodal onur sistemine sahip ve aynı zamanda kurumsallaştırılmış dinin ve devletin zirvesi olan bir monarşi olan Ukania'dan [Britanya] konuşurken, modern-öncenin işaretlerini 'gelişmekte olan ülkelerle' sınırlı tutmak saçma kaçacaktır. İkinci Dünya Savaşı'nda hava fotoğrafçılığında kullanılan zoom ile çağdaş sinema retorikini belirleyen 'özel efekt' bolluğunu birbirinden ayırmak, 21. Yüzyılın başında modern-öncesi ve modern-sonrası arasındaki sayısız gerilim ve tekabüliyet işaret eden çağdaş film retorikinin farklı boyutlarını aydınlatacaktır. 1970'lerin filmlerinde, örneğin Jesus Franco ve Mario Bava'nın kilerde, (ray döşenmesi, set işçisi, elektrikçi vb. masraflarını azaltan emek tasarrufu sağlayan araçlar olarak) kullanılan zoomun, ne dereceye kadar modern-öncesi kamusal anlatsal performans türlerine duyan nostaljiden uzak olduğunu araştırmak anlamlı olacaktır.

Anlatsal performatif gelişme gösteren bir araç olarak zoom, filmsel söylem içerisinde, tıpkı tiyatro performansının, oyuncuların sahne üzerinde dağılımı, ses-projeeksiyon tekniklerine başvurulması vs. aracılığıyla yaptığı gibi, bir izleyicinin varlığını ima eder. Tıpkı Türk, Hint ya da diğer Avrupa-dışı filmlerdeki

performans biçiminin bazı veçhelerinde gözlemlendiği gibi, zoom da bir noktaya kadar izleyicinin varlığını kabullenerek performans uzamını, özelleştirilmiş öykü alanından [*diegetic space*] kamusal alana dönüştürür. Bir diğer deyişle, perdedeki oyuncular 'gözlemlenemeyen', görülemeyen özel bir alanda değil de, kamusal bir alanda gibi davranarak, sürekli olarak başkalarına kendilerini 'teşhir' ederler. Bu yolla izleyicinin varlığını kabullenen oyunculuk performansları, Avro-Amerikan eleştirisinde, olumsuz bir biçimde, teatral, ya da, sinemaya aykırı olarak değerlendirilir. Bunun, bir meta olarak değişik mekân ve değişik zamanlarda yinelebilecek bir performansın dolaşımına sunulması, ve dolayısıyla artık değer, kâr, yaratma kapasitesini arttırması olarak değerlendirildiğine tanık oluruz.

Bu anlamda, zoom, oyuncu performansı gibi, kamusal alan ve 20. yüzyılın ikinci yarısında kapitalizmin zaferi ile yeniden dönüşümü sorunuyla birlikte (daha önceki kamusal alan kavramı yükselen burjuvazinin, 300 yıl süren, eskiden sarayın tekelinde olan yönetim alanlarının denetimini ele geçirme mücadelesiyle ilişkiliydi), modernizasyon sürecinde söylem biçimlerine ne olacağı sorununu da gündeme getirir.

Kaynaklar:

- Barbash, I. ve Taylor, L. (1997), *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, Berkeley: University of California Press.
Fujii, J. (1993), *Complicit Fictions: The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*, Berkeley: University of California Press.
Godzich, W. (1994), *The Culture of Literacy*, Cambridge: Harvard University Press.
Karatani, K. (1993), *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham/London: Duke University Press.
McKeon, M. (1987), *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Moretti, F. (2000), "Conjectures on World Literature", *New Left Review* (second series) no. 1 (Jan-Feb), ss. 54-68 [Türkçesi: "Dünya Edebiyatı Üzerine Düşünceler", *New Left Review* 2001/2 - Türkiye Seçkisi, ss. 229-49].
Zhao, H. (1995), *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford: Oxford University Press.

NOTLAR:

(*) *New Cinemas* 1:1, ss. 6-13. Bu yazının *Geceyarısı Sineması*'nda yayınlanması için izin ve destek veren *New Cinemas* dergisi editörü Myrto Konstantarakos ve yazar Paul Willemen'a teşekkür ederiz.

(1) Kadın giysisi anlamına gelen *peplum* (Latince; Yunanca *peplos*'dan), özellikle İtalyan sinemasındaki kostüme tarihi filmleri tanımlamak için kullanılır -ç.n.

(2) Londra'nın finans merkezi sayılan The City bölgesi -ç.n.

Perdedeki oyuncular görülemeyen özel bir alanda değil de, kamusal bir alanda gibi davranarak, sürekli olarak başkalarına kendilerini 'teşhir' ederler.

türk çizgiroman piyasasında fransız-belçika rüzgarları

Tanyel Ali Mutlu

1980'lerde çizgiromanların gazete bayilerinden kaybolmasına sebep olarak gösterilen tüm koşulların hâlâ mevcut olmasına rağmen, nedendir bilinmez, son bir yıldır çizgiroman yayıncılığında bir altın çağı yaşıyor. Maceraperest, Lalkitap, Arkabahçe, Parantez ve Rodeo yayınevleri her ay 15'in üzerinde çizgiroman yayınlarken severlere gazete bayilerine ya da kitapçevlerine her gittiklerinde okuyabilecekleri bir kaç çizgiroman bulma imkânını sağlıyor. Satış rakamları 1970-1980'li yıllarla kıyaslanamasa da westernden korku-gerilime, taytli süper kahramanlardan klasik serüven-macera türüne değişik konu ve tarzda pek çok çizgiromana ulaşabileceğimiz zenginlikte bir çizgiroman piyasamız var artık. Ağırlıklı olarak İtalyan çizgiromanlarına (*fumetti*) ilgi gösteren Türk çizgiroman okurunun tercihlerine uygun olarak yayınlanan çizgiromanların büyük bölümünü yıllardır tanıdığımız karakterler (Zagor, Mister No ve elbette Tekes), bir kısmını ise sevmekte hiç de zorlanmadığımız (Magico Vento/Büyülü Rüzgar, Dampyr) İtalyan çizgiromanları oluşturuyor. Çizgiroman gibi Türkiye'de okur sayısı sınırlı ve maledesif artırılmayan bir türde yayıncılığa girilenlerin yayınlacakları çizgiromanları seçerken bildik, tanıdık, işyapar çizgiromanları ya da benzerlerini tercih etmeleri kaçınılmaz elbette. İşte bu nedenle 2001 yılından itibaren çizgiroman piyasasına asıl zenginliği Remzi Kitabevi, her biri kendi türünün en iyilerinden olan iki Frankofon çizgiroman serisini yayınlamaya başlamaya başlamaya getirmiş oldu: Jim Cutlass ve Thorgal.

Remzi Kitabevi (RK) Türkiye'de çizgiroman yayıncılığının neredeyse sıfırladığı 1994 yılında yayınlamaya başladığı Asteriks albümleri ile çizgiroman

yayıncılığına hevesli olduğunu göstermişti. Aradan geçen 8 yılda Asteriks'in Fransa'da 2001 yılında yayınlanan son albümü *Asteriks ve Latraviata* dışında 30 albümünü Fransız baskılarının kalitesinde yayınlarken çizgiromancılığı geçici bir heves olarak görmediğini de ispatladı. Hatta Türk okuru tarafından biraz es geçilse de Amerikan *comic-strips*'in en yaratıcı ve en komiklerinden olan Kalvin & Hobs'a ait 3 albümü yayınlarken çizgiroman portföyünü genişletme çabası içinde olduğunu da göstermişti. 2001 yılında yayınlamaya başladığı iki seri, Jim Cutlass ve Thorgal'la, artık Türk çizgiroman yayıncılığında Fransız-Belçika ekolü çizgiromanın gelmiş geçmiş en tutkulu ve en bilinçli yayıncısı olarak anılmayı da hak ediyor.

Jim Cutlass

Bu süslü kelimelerin boşa sarfedildiğini anlayabilmek için RK tarafından 2001 yılında sessiz sedasız yayınlanmaya başlayan Jim Cutlass'tan ve yaratıcılarından bahsetmek yeterli olacaktır. Jim Cutlass, yazar Jean-Michel Charlier ve Çizer Jean Giraud (namı diğer Moebius, Gir) tarafından 1972 yılında yaratılan bir seri. Çizgiroman meraklılarının Blueberry dizisinden ya da *Heavy Metal* dergisindeki sayısız çalışmasından hatırlayabileceği bu isimler Avrupa çizgiromanının en yaratıcı isimleri arasında anılmakta. İkilinin Western tarzı çizgiromanın en iyilerinden biri olan Blueberry gibi bir dizileri zaten varken, Jim Cutlass diye başka bir diziyeye soyunmalarına dikkat etmek gerek. Öykünün 1800'lü yılların sonunda Amerika'da geçmesine, kahramanının da tıpkı Blueberry gibi Amerikan ordusunun bir subayı olmasına ve hatta Jim Cutlass serisinin, yayıncısı Lombard Yayınevinin resmi sitesinde "western" olarak katego-

Çizgiroman piyasasına asıl zenginliği Remzi Kitabevi, her biri kendi türünün en iyilerinden olan iki Frankofon çizgiroman serisini yayınlarken getirdi: Jim Cutlass ve Thorgal.



rize edilmesine rağmen Jim Cutlass sadece western diye tanımlayabileceğimiz bir çizgiroman değil. Örneğin bir tek kızılderili göremezsiniz bu seride ve aslında bu da gayet doğaldır. Jim Cutlass' da anlatılan Batı'nun değil, Güney'in öyküsüdür çünkü. Yani uçsuz bucaksız pamuk tarlalarının, zengin toprak sahiplerinin, pamuk tarlalarında çalıştırılan Afrikalı kölelerin, Amerikan İç Savaşı'nun, köleliğin ortadan kalkmasından sonra ortaya çıkan ırkçılığın, Ku-Klux-Klan'ın, Mississippi Nehri'nin, bataklıkların, bataklık timsahlarının, horoz döğüşlerinin, kumarbazların, karabüyünün öyküsü. Kahramanımız Jim Cutlass da iç savaştan önce bir nehir gemisinde yolculuk ederken karıştığı bir kavga ve bu kavgayı takip eden akılalmaz olaylar nedeniyle Güney adına yukarıda sıraladığımız herşeyle yüzleşmek zorunda kalır. Aslında Jim'in Güney'e doğru yola çıktığı ilk albüm olan *Zor Miras*'ta (1979) çok masum bir amacı vardır; ölen amcasından miras kalan Selvili Konak'tan payına düşeni alıp, Güney'in güzel ikliminde zengin bir toprak sahibi olarak yaşamak. Ancak daha Güney topraklarına adım atmadan sahibi tarafından öldürülmek istenen bir kölenin -henüz İç Savaş başlamamıştır ve köleleri cezalandırmak sahiplerinin en doğal hakkıdır- kaçmasına yardım eder. Başını belaya sokma konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahip olan Jim Cutlass için bu sıradan bir olaydır ama bu ilk hareketin, ilk eylemin etkisi tüm öyküye ve bugüne kadar yayınlanan 7 albüme, atılan taşın suda yaydığı halkalar gibi genişleyerek yayılır. Serinin farklılığı da buradadır zaten. Öyküde hiç bir şey bitmez, sona ermez, geride kalmaz, yeniden ve yeniden Jim Cutlass'ın ve dolayısıyla okurun karşısına çıkar; öykü karmaşılaşır, değil sonunu, bir

sonraki sayfayı ya da kareyi tahmin etmenin imkânsız olduğu bir hâl alır. Özellikle 3. Albüm *Beyaz Timsah*'tan (1993) itibaren öyküde kendini hissettirmeye başlayan karabüyü-vudu teması belirsizliklerin ve sürprizlerin daha da artmasına sebep olur. Sürprizlerle dolu öyküden alınacak tadı azaltmamak için burada uzun uzadıya anlatılamasak da çok zekice bir buluş olan albino zenciden bahsetmek serinin orijinalliği hakkında bir fikir verebilir. Albino bir zenci: insanların renklerinin siyah olması nedeniyle kölelik dahil olmadık eziyetlere maruz kaldıkları topraklarda -Güney'de-olan bitenin saçmalığını albino bir zenciden daha iyi ne anlatabilirki? Çünkü o hastalığı nedeniyle sadece derisiyle değil, kaşlarıyla, kirpikleriyle de bembeyazdır. Beyazlardan bile daha beyaz.

Çizgi yönüyle ise Jim Cutlass Fransız-Belçika çizgiromanlarının kılı kırk yaran mükemmeliyetçi, zengin ayrıntılı, gerçeğe en yakını arayan tarzının en güzel örneklerinden biri. İlk albüm olan *Zor Miras*'ın çizeri Jean Giraud'nun ilk albümün yazarı Jean-Michel Charlier'in ölümünün ardından ikinci albüm olan *New Orleans Geceleleri*'nde (1991) yazarlık koltuğuna oturmasıyla boşalan çizerliği ikinci albümden itibaren, adını ilk kez bu seriyle duyduğumuz -ama kolay kolay unutamayacağımız- Rossi alıyor. Rossi, Jean Giraud'nun çizgisine çok yakın ve öykünün gerektirdiği hareketi sayfaya aktarmada en az büyük usta Jean Giraud kadar başarılı bir çizer. Tüm bunlara RK'nin çeviriden ve orijinal formatlara yakın baskı kalitesinden taviz vermeyen yayın politikası da eklenince çizgiroman okurlarının mutlaka kitaplıklarında bulunması gerekli bir seri çıkıyor ortaya.

Thorgal

Remzi Kitabevi tarafından Jim Cutlass'ın

İnsanların renklerinin siyah olması nedeniyle olmadık eziyetlere maruz kaldıkları topraklarda olan bitenin saçmalığını albino bir zenciden daha iyi ne anlatabilirki?



Albümün daha üçüncü sayfasında okumakta olduğumuz çizgiromanın sıradan bir çizgiroman olmadığına farkına varırız.

ardından yayınlanmaya başlanan Thorgal ise Türk okurunun önceden tanıdığı bir çizgiroman. 1980'li yılların değerli sonradan anlaşılan çocuk dergisi *Tercüman Çocuk*'ta boy gösterdiği ilk sayıdan itibaren (20 Nisan 1981) Thorgal çizgiroman severler tarafından hiç unutulmadı. Kuzey'in buzlu denizlerinde Viking savaşçıları tarafından bulunan ve Thorgal Aegirsson adı verilen çocuk - ki bu isimde yıldırımlar tanrısı Thor ile denizler tanrısı Aegir'in birlikte anıldığını RK'nin albümlerinin sonunda yer alan Kuzey efsanelerinden öğrenebildik - gerçekte yıldızlardan gelmiş bir ırkın son temsilcisidir. Ama bunlar, Thorgal büyük ve uzun bir efsaneye dönüştükçe hazırlanan albüm-

lerinde anlatılır. Thorgal'ın ilk kez okur karşısına çıkması ise Kuzey'in buzlu denizlerinde elleri zincirli, yarı çıplak bir adamın ite kaka sürüklenerek ölüme terk edileceği kayalıklara doğru götürülmesini anlatan karelerle başlayan *Büyücünün Sırrı* (1980) macerasıyla olur. Albümün daha üçüncü sayfasında okumakta olduğumuz çizgiromanın sıradan bir çizgiroman olmadığına farkına varırız. Sonraki albümlerde daha sık tekrarlanacak bir tarz vardır bu sayfada. Kayalıklarda ölüme terkedilen Thorgal ve sevgilisinin ölümünü izlemeye zorlanan Aricia yaşlı gözlerle birbirlerinin seslerini duyamayacaklarını bile bile isimlerini fısıldarlar. Kayalıklara zincirlenen Thor-

gal'ın çaresizliği, uzaklaşan gemi silüeti, denize yağan kar ve Thorgal'ın tepesinde uçuşan deniz kuşları ile tek kelime kullanılmadan anlatılır. Van Hamme-Rosinski ikilisi böylece çizgiromanın karelere bölünmüş klasik anlatımını paramparça eder. Karelerin içindeki resimler yoktur artık, sayfa; içinde karelerin olduğu tek bir resimdir, okunması gereken tek bir cümle. Okur üzerinde yarattığı etki kelimelerden çok daha güçlü ve seyretmesi daha keyifli olan bu tarz Thorgal'ı diğer çizgiromanlardan ayıran en önemli özelliktir. İlk iki albümde (birinci albümün sonunda yer alan 'Yalancı Cennet' isimli 16 sayfalık ve diğer Thorgal öyküleriyle hiç bir bağlantısı olmayan kısa öykü hariç) Thorgal'ın ölüme terkedildiği kayalıklardan ölümsüz Slive tarafından kurtarılması, intikamını alması ve kendi geçmişiyile ilgili soruların cevaplanması, kısaca bir kahramanın yaratılma ve okura tanıtılma sürecinin tamamlandığı klasik sayılabilecek bir öykü anlatılır. Üçüncü Albüm olan *Aran'ın Üç Ermişi*'nde (1981) artık Rosinski ve Van Hamme yaratma süreci tamamlanmış, okura tanıtılmış bir karaktere sahip olmanın rahatlığıyla tamamen özgün bir öykü anlatırlar. Thorgal ve karısı Aricia'nın yollarının Aran Ülkesi'ne düşmesi ve Aricia'nın bir kadın olarak olaylara erkeklerden farklı bakabilmesi sayesinde bir tek okla, dört uçundan bağlanmış bir kolyeyi bağlı olduğu iplerden kurtarmayı başarmasıyla başlayan öyküde Rosinski'nin ustaca tasarlanmış mekânları ve daha ilk albümde ortaya çıkan tek tek kareler yerine sayfayı bir bütün olarak kurgulama tarzı sıkça kullanılır. Artık Thorgal efsanesi başlamıştır; Thorgal ve karısı Aricia'nın Kuzey Avrupa efsaneleriyle sıkça desteklenecek, sayfa tasarımından balon yazılarına kadar her şeyi kendisi yapmak isteyen çizer Rosinski tarafından özenle hazırlanan ve Fransızca'da 26. albümüne gelen gerçek bir çizgiroman efsanesi.

Sonuç olarak: Bir anlatım tarzı olarak çizgiromanın teorisi uzun uzadıya yapılmadığından karşımıza çıkan bir çizgiromanı, çizgisinin güzelliğine ya da öyküsünün özgünlüğüne takılıp kalmadan değerlendirmek çok güç. Yapılan değerlendirmeler de bu yüzden öyküye ya da çizgiye duyulan beğeniyi ya da hoşnutsuzluğu, fazlasıyla kişisel bir şekilde dile getirmekten öteye gidemiyor. Ama RK tarafından yayınlan bu iki serinin kendi türlerinde en usta yazar ve çizerler tarafından, her karesinin, her balon yazı-



sının inceden inceye düşünülerek hazırlandığını söylemek yanlış olmaz. Yayınlanan albümler hakkında söylenecek tek olumsuz şey RK'nin yayın periyodu: Başlangıçta üç ayda bir yayınlanan albümlerin son sayılarının yayınlanmasının üzerinden altı aya yakın bir süre geçmesine rağmen yeni sayıları yayınlanmadı. Dileriz RK Asteriks albümlerini yayınlamada gösterdiği kararlılığı bu iki seri için de gösterir ve düzensiz bir yayın politikasıyla bile olsa Thorgal ve Jim Cutlas'ın tüm albümlerini Türkçe okuma keyfine erişebiliriz.

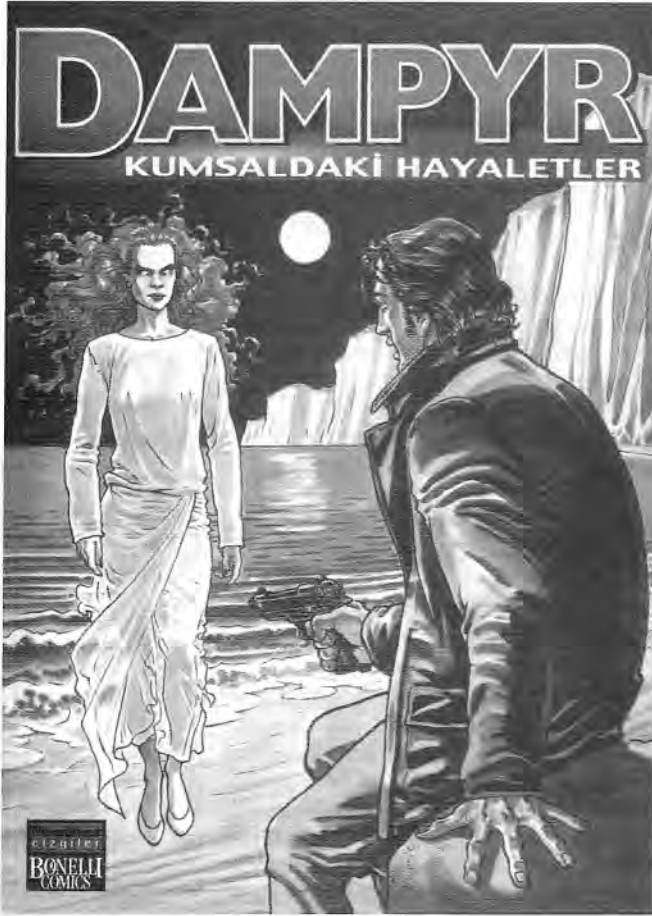
Not: Jim Cutlass ve Thorgal'ın ardından RK tarafından 2002 yılında, gene Fransız-Belçika çizgiroman ekolünün Tenten ya da Asteriks gibi klasiklerinden biri olan Zaman ve Uzay Ajansı Valerian'ın albümleri yayınlanmaya başladı. Türk çizgiroman okurunun bilim-kurgu türüne pek yüz vermediği bir gerçek. Ancak Luc Besson'un 5. *Güç* filminde kostüm ve sahne tasarımlarını izleme imkânı bulduğumuz çizer Jean-Claud Mezieres ve Fransız-Belçika çizgiromanının usta kalemlerinden Pierre Christin (bir başka çizgiroman devi Enki Bilal'le hazırladıkları albümlerle çizgiroman yazarlığındaki ustalığını sayısız kez ispatladı) tarafından hazırlanan seri, belkide Türkiye'de bilim-kurgu çizgiromana olan ilgiyi artırabilir... Yeter ki düzenli bir yayın periyodu olsun!

Kayalıklarda ölüme terkedilen Thorgal ve sevgilisinin ölümünü izlemeye zorlanan Aricia yaşlı gözlerle birbirlerinin seslerini duyamayacaklarını bile bile isimlerini fısıldılar.

şeytanın dölü DAMPYR

bir korku çizgi romanı

Serdar Kökçeoğlu



Vampirler de zaman zaman kendilerini insan gibi hissederler.

Vampirler de zaman zaman kendilerini insan gibi hissederler. Böyle zamanlarda bir kadınla sevişme ihtiyacı duyarlar. Ve bu birleşmenin sonucunda dünyaya, kimilerinin efsane olarak kabul ettiği *Dampyr* dünyaya gelir.

Babasının kimliği konusunda kafası karışık Dampyr Harlan Draka, gücünün ve misyonunun farkına varana kadar, daha ilk bölümün sonunda kaybedeceği küçük arkadaşı Yuri ile birlikte köy köy gezmektedir. Bize çizgi romanın dünyası

ve karakterleri hakkında ipucu veren ilk hikâye, Bosna Savaşı'nu anımsatan bir savaşın topraklarında geçer. Hayatlarının geri kalanında dünyayı kötülöklere karşı savunacak olan üçlü de bu hikâyede birbirini bulur. Draka, yarı-insan yarı-vampir olarak, kanının vampirler üzerinde asit etkisi yarattığını fark eder. Üstelik vampirlerin başı olan Gecenin Efendileri'ni de yok edebilmektedir. Ona bu *küresel* mücadelesinde eski asker Kurjak ve kimilerine göre "dönek" eski vampir Tesla yardım edecektir. Sadece Draka'nın küçük arkadaşı daha ilk hikâyede ölür, kahramanımız onun intikamını almaya yemin eder!

Gecenin Efendileri, kıdemli vampirler olarak, tüm dünyaya musallat olan kötülüğü elinde tutmaktadır. Sayıları belli değildir. Dünyanın her yerinde kahramanlarımızın karşısına çıkarlar. Genelde karanlık işlerin başını çekerler. İşlerini vampirlere yaptırırlar. Vampirler, Gecenin Efendileri'nin tersine güneş ışığından etkilenir ve gündelik yaşamlarında, vampirlerin hayat kullanma kılavuzuna uygun olarak yaşarlar. İrili ufaklı savaşları kendi çıkarları doğrultusunda yaratırlar da Gecenin Efendileri'dir. Fakat bazı noktalarda birbirlerinden ayrılırlar. Kimi zaman Draka ve arkadaşlarına bir başka efendi'nin ölümü için yardım ettikleri olur. Fakat bütün iyi niyetlerine rağmen Draka onlara acmaz ve yok eder.

Zamanla fark eder ki, tarihte birinin söylediği ya da söyleyeceği gibi: yeryüzündeki tek mücadele oğulun babaya karşı verdiği mücadeledir! Onun babası da Gecenin Efendileri'nin soyundan gelen bir başvampir olan Draka'dır. Zaman zaman oğlunun karşısında belirir ve onu kötülüğün daha az sıkıntılı, zevklerle dolu dünyasına davet eder. Oğlunun gücünün, eninde sonunda kendi sonunu da

hazırladığının farkında gibidir...

Draka, Kurjak ve Tesla, dünyanın en garip kahraman trio'larından birini oluşturur. Tesla, Draka'nın karanlık ve insan-cıl bakışlarından etkilenir fakat duygularını saklamak zorunda kalır. Draka ile geçirilebilecek ıslak bir gece, kısa saçlı vampirin sonu olacaktır çünkü. Kurjak da zaman zaman Tesla'dan etkilenir fakat bir vampir ile birlikte olacak kadar değil! Bazı hikâyelerde sadece Draka'yı izleriz. Diğerlerinin merkeze geçtiği hikâyeler de vardır. Fakat değişmeyen şey, her yeni şehir ve her yeni macera, bir önceki davada belirir. Dikkatli bir okuyucu bir Dampyr macerası okurken, bir sonraki maceranın çıkış noktalarını yakalayabilir.

En etkileyici hikayelerden biri satırlarında geçtiği üzere, *Carnival Of Souls* (Ruhlar Karnavalı) isimli şaşırtıcı ve etkileyici filmin izlerini taşır. Terkedilmiş bir lunapark, hayal tiyatroları, edebiyat tarihinden fırlayan alkolik şairler, Golem ve eşsiz Praq Dampyr hikâyelerini düşününce ilk aklıma gelenler.

Dampyr vampir mitolojisi ve korku sanatları kadar olmasa da, Cyber Punk edebiyatının da izlerini taşır. Savaşın

yağmurlarıyla ıslanmış Avrupa şehirleri, Gibson'un dünyalarını andırır. Draka, Kurjak ve Tesla'da davalarına rağmen nihilisttirler. Draka, kimsede olmayan bir özelliği olduğu için bu işlere girmiş gibidir. Terk edilmiş binalarda kalırlar. Saklandıkları ya da bekledikleri anlarda, geçmişlerinden ya da dünyanın eski hâlinde bahsederler. *Gecenin Efendileri sonrası dünya* pek çok farklı okumaya açıktır.

Nasıl okursanız okuyun, Dampyr en hasından bir çizgi roman. Harlan Draka'ya, korku'nun sanatları içinde yer alan *öteki'yi* yok eden tartışmalı bir kahraman olarak bakmak da, bütün dünyayı ele geçiren, çokuluslu bir kötülükle diş diş kana kan mücadele eden, korkunç bir nihilist olarak görmek de mümkün.

Küreselleşme çağında yeryüzünü ahtopot gibi saran çokuluslu şirketleri hatırlatır *Gecenin Efendileri*. En çok da metropoller onların etkisi altındadır. Yok edilmeleri gerekmektedir. Yoksa dünya onların egemenliği altına geçmektedir. Bu politik/güncel okumayla Draka ve arkadaşları küreselleşme karşıtı hareketlerin, çizgi roman ayfalarındaki karşılığın dönüşür.

Küreselleşme çağında yeryüzünü ahtopot gibi saran çokuluslu şirketleri hatırlatır *Gecenin Efendileri*.

GECEYARISI SİNEMASI 2002 ANKETLERİ

Geceyarısı Sineması Haberleşme ve Tartışma Grubunda e-posta üzerinden 2002'nin en beğendiğimiz korku filmi ve en beğendiğimiz filmine (*) dair birer anket gerçekleştirildi. Anket sonucunda *From Hell* (Cehennemden Gelen) ve *Mullholland Drive* (Mullholland Çıkmazı) birinci oldular. Korku filmi anketiyle ilgili toplu sonuçlar aşağıdadır:

- 1) From Hell (50 puan)
- 2) Jeepers Creepers (38)
- 3) Resident Evil (30)
- 4) Signs (29)
- 5) Blade II (27.5)
- 6) Panic Room (26)
- 7) 13een Ghosts (20)

- 8) Mothman Prophecies (16.5)
- 9) Joy Ride (9)
- 10) Halloween Resurrection (7)
- 11) The Calling (1)
- 11) Long Play Dead (1)
- 13) Soul Survivors (0)

Diğer ankette ilk 5'e giren filmler ise şunlar:

- 1) Mullholland Drive (40.5)
- 2) Das Experiment (19)
- 3) Minority Report (16)
- 4) The Man Who Wasn't There (13)
- 5) Irreversible (12.5)

(*) 5 Aralık tarihinde gerçekleşen anket kapsamına bu tarihe kadar ülkemizde vizyona giren filmler dahil edilmiştir.

ATILGAN CULT SHOP

yeni yerine taşındı

Anabala Pasajı (Atlas Pasajı arka çıkışı sağdaki ilk pasaj)
Alt Kat No.: 16-17
İstiklal Caddesi Beyoğlu - İstanbul

kubrick ustanın ihmal edilmiş gizli hazinesi barry lyndon

Çenk Kırıl



Aslında 70'li yılların başlarında Kubrick çok daha kapsamlı bir projeye girmek üzereydi.

Büyük usta Stanley Kubrick'in yıllardır yazılan ve konuşulan bir çok filmi arasında nedense bahsi çok az geçen bir filmidir bu yazının konusu. Kimine göre Kubrick'in en büyük kumarıdır. O film ki, gösterime girdiği günlerde Kubrick'in kasten çok öne çıkarmadığı, izleyenlerin sanki tesadüfen bir hazine bulmuş biri gibi hayrete düşmesini umduğu, efsanesinin kulaktan kulağa yayılmasını istediği filmidir 1975 yapımı *Barry Lyndon*. Başrollerini Ryan O'Neal ve Marisa Berenson'un paylaştığı film 17.yüzyıl Avrupa ve İngiliz yaşantılarına dair bir gözlem gibidir. Bu gözlem sırasında Kubrick'in dahiyâne kamerası yaşamın tüm yüzlerine usul usul dalar. Kirlardaki düelloları, zamanın malikânelerindeki soylu yaşamı, savaşın muhteşem görseiliği altındaki yıkımı sergiler. Bunu yaparken filme konu olan Barry Lyndon isimli İrlanda'lı gencin yaşantısını bir tur rehberi gibi kullanır. Stanley Kubrick'in senaryosunu William Makepeace Thackeray'in *The Luck of Barry Lyndon* isimli romanından esinlenerek yazdığı film, izleyene hem sinema sanatını ve hem de roman sanatını aynı anda bize sunar. Tiyatro kökenli ünlü İngiliz

oyuncu Michael Hordern'in zaman zaman arka plandaki klasik İngiliz soylu edebî tarzıyla anlatımı filmin majestik havasını güçlendirir. Anlatıcı (M.Hordern) iki bölüme (*) ayrılan filmin birinci bölümünde Barry'nin yükselişini hafif esprili ve alaycı bir tonda, genelde de uygun mesafede kalarak anlatır. İkinci bölümde, yani Barry'nin hayatındaki düşüşün başladığı trajik gelişmeleri, bir ölçüde Barry'nin yaşadıklarını anlayan ve ona bir ölçüde acıyan kişinin perspektifinden verir. Anlatıcı bile kimi anlarda yaşananlara kayıtsız kalamazken, Kubrick her şeye ve herkese olan eşit mesafesini korur. Muhteşem görüntüler, Schubert'in Mozart'ın ve Handel'in notalarıyla da bezenince ortaya tadından yenmeyecek kadar leziz bir sinema klasiği, hatta ölümsüz bir sinema şöleni çıkar. Ryan O'Neil ve Marisa Berenson'un dışında Patrick Magee, Hardy Kruger, Diana Keener, Leon Vitali gibi isimleri de görürüz filmin oyuncu kadrosunda.

Aslında 70'li yılların başlarında Kubrick çok daha kapsamlı bir projeye girmek üzereydi. Efsanevi Fransız İmparatoru Napoleon'un biyografisini içeren film için hazırlıklara başlamıştı bile. Ancak sonradan projenin gitgide karmaşık bir hâl alması ve elindeki materyallerin bir filmin bütçesine ve süresine sığdırılma zorluğu Kubrick'i bu projeden alıkoyar. Victoria dönemi yazarlarından William Makepeace Thackeray'in romanını defalarca okur. Kubrick, 1960'ların başlarında Lolita filmini çekerken hayran kaldığı Londra yakınlarındaki kasabaya yerleşmeye karar verdiğinden beri tüm projelerini buradan yönetir. Bir yakınının belirttiği gibi, "adeta bir ortaçağ sanatçısının izole atölyesinde çalışmasını" andırır çalışma şekli. Yaşamı kontrol edilebilir miktarlarda almayı ister. Hollywood'un

sansasyonel çalkantılı ve bol renkli yaşantısı onu hiç çekmez. Zamanın ürkünç şekilde akıp gidişine kendince mani olmaya, ve yaşantısı boyunca bir dizi yapıt yapımlar yaratmaya çalışır. Herhangi bir konuyu ve olayı ele alabilir ve, eğer ilgisini çekerse, konuyla ilgili tüm detaylara acımasızca dalar. İngiltere'ye yerleştiğinden bu yana evine en çok 90 dakikalık mesafelerde film çekmeyi seven Kubrick, bu film için de önce aynı yolu dener. Civarındaki evlerin fotoğraflarını inceler, ama yeterince tatmin olmayınca, Barry'nin doğduğu İrlanda'yı seçer. Fakat çekimleri fazla sürdüremezler. O günlerde I.R.A. veya onun adını kullanan tehdit telefonları Kubrick'i buradan da uzaklaştırır. Sonunda, kalan bölümler için İngiltere'nin ve Almanya'nın uzak kutsal yörelerini seçer. Filmin tüm unsurlarına inanılmaz bir detaycı gözle yaşanan Kubrick sadece mekânlara değil, filmin Oscar almasına neden olan temel öğelerinden kostümleriyle de yakından ilgilenir. Film belki özünde bir "kostüm draması" olarak anılabilir, ama sadece kostümlerin detayında kalmamış, onların içini dolduran kişilikler ve o kişiliklerin yaşantılarına dair muhteşem bir gözlem yapar. Filmin sinemayı taşan güzellikleri o kadar çok ki, bunları düz yazıyla anlatmak yerine, temel göze çarpanları konu başlıkları halinde vermek daha doğru olur. Aslında görsel ve işitsel yönleri böylesi muhteşem bir filmi dokümanter film eşliğinde yorumlamak yerine dergi yazılarında anlatmaya çalışmanın her türlü zorluğunu göre alıp size aşağıdaki gözlemleri iletmek durumundayım.

Ritüeller

Aslında filmi genelde "ritüellerin filmi" şeklinde değerlendirmek yanlış olmaz. 18.yüzyılın yaşantısına dair tüm entresan ritüeller sergilenir: savaş, duellolar, kumar, cenaze, ödeme, ve daha niceleri. Dönemin Avrupasında çıkan Yedi Yıl Savaşlarına katılan askerler katı bir ritüeli uygulamak zorundadır. Saldıran taraf saflar halinde ilerlerken savunan taraf ön cepheden ateş açar. Tek atımlık tüfekler doldurulup, diğer grubun ateşi için yol verilirken karşı taraftan vurulanlar düşer, kalanlar yürümeye devam etmelidir. Savaşın kuralı gereği bu süreçte yüzyüze gelene kadar en az zayıf veren avantajı yakalayacaktır, ama ritüeli bozmak yoktur. Paranın bir elden diğerine gidişi işe apayrı bir ritüeldir. Kontes Lyn-



don'un malikânesinde gelen faturaların her birisi için zamanın geçerli belgelerini (herhalde bugünün çek yazmasına eş değer bir işlem olsa gerek) imzalaması ve ailenin muhasebecisine verişi defalarca sergilenir.

Düellolar

Filmin en çarpıcı sahneleri arasında güne kadar Kubrick filmlerinde rastlamadığımız bollukta düello sahneleri vardır. Filmin yapılış tarihinin 1975 olması bu sahnelerin 60'ların ortalarında Avrupa'da başlayıp Amerika'ya kadar sıçrayan spaghetti western salgınıyla ilgili olup olmadığı sorusunu akla getirir. Bilindiği gibi, spaghetti western filmlerinde de çok sıkça düello sahneleri ve onları süsleyen intikam temalı müzikler vardır. Ama Kubrick'in düello sahnelerine yaklaşımı çok başkadır. Spaghetti westernlerde, özellikle de Sergio Leone filmlerinde, bu sahneler kendine has şekilde, yakın ve geniş açılı lenslerin kombinasyonu, görsel açıdan oyuncular etrafında muhteşemleşirken, Kubrick çok farklı bir tarz sergiler. Kubrick için ölüme bu kadar yakınlaşan kişilerin en zayıf yönleri su yüzüne çıkar ve bunlar aslında çirkin şeylerdir. Örneğin, filmin sonlarındaki düello sahnesinde Barry Lyndon ateş etme sırası kendine geldiğinde Lord Bullingdon'un korkudan kusması o zamana kadar hiçbir düello sahnesinde rastlanmayan bir anti-estetik yaklaşımdır. Kubrick'e göre ölüm bir insana bu kadar yakınken hiç kimse artistik bakışlar atamaz. Ölüm korkusunun insanın yüzüne yansımaları çirkindir. Filmin daha ilk açılış sahnesi Barry'nin babasının ölümüne neden olan düello ile başlar. Michael Hordern arka planda Barry'nin babası hakkında bilgi verirken, seyirciler muhteşem

Kubrick için, ölüme bu kadar yakınlaşan kişilerin en zayıf yönleri su yüzüne çıkar ve bunlar aslında çirkin şeylerdir.

bir İrlanda panoraması önünde düelloya tutuşmuş iki kişiyi görür. Daha sonra, Barry ile yüzbaşı Queen'nin düellosu vardır. Bu düellolar tam manasıyla erkek erkeğe yüzleşmenin sembolü olacak kadar şekilseldir, ama bir o kadar da kuralcıdır. Düello genelde taraflardan birisinin diğerine olan kızgınlığının neticesinde sosyal bir "tatmin" istemesi sonucunda toplum tarafından kabul edilen bir yüzleşme şeklidir. Hakemler seçildikten sonra silahlar temin edilir (genelde düelloya davet eden taraf getirir) ve hakemlerin gözetiminde doldurulan silahlar aralarında 10 adım olan taraflara verilir, ve önce silahlarının horozunu çekmeleri, sonra nişan almaları, ve sonunda da ateş etmeleri istenir. İyi nişan alan diğerini haklayacaktır. Barry ilk düellosunda ateşli gençliğinin getirdiği cesaretle nişan alır, ama yüzbaşı Queen yaşına ve ordu deneyimine rağmen bu kapışmadan fena halde korktuğu yakın çekimlerde bellidir. Sonuçta Barry yüzbaşıyı vurur (aslında vurduğunu zanneder, çünkü tüm olay önceden ayarlanmış bir mizansendir). Diğer bir düello sahnesi Barry'nin kumar borcunu ödemeyen bir asilzadeyle yaptığı kılıç düellosudur. Silahlarla gerçekleşenden farklı bir şekildedir, ama yine de ölümlü yaşam arasında gidiş geliş simgelemesi açısından ilginçtir. Filmin sonundaki düello sahnesi ise bambaşka ritüellerle gerçekleşir. Sinema tarihinin en ilginç sahnelerinden birisidir. Eski bir kilise yıkıntısında, oraya yuva yapan güvercinlerin uğultuları eşliğinde, arka planda Handel'in Sarabande'sinin vurgulu çalgılarla aranje edilmiş hâli gerilimi yavaş yavaş tırmandırır. Baş hakem olan kişi belli ki toplumun saygın isimlerinden birisidir. Son derece düzgün ve majestik bir dil kullanır. Silahlar Barry'nin üvey oğlu Lord Bullingdon'ındır. Silahların doldurulması bittikten sonra hakem yazı tura atacağını belirtir. Hangi tarafın yazıyı mı turayı mı seçeceği bile kurala bağlıdır. Tatmin isteyen Lord Bullingdon olduğu için hakkı ona verirler. Bu defa, diğerlerinde olmayan bir ritüel uygulanır. Kazanan taraf ilk para atışını yapacaktır, ve diğeri bu atışı beklemek zorundadır. Para atışını Lord Bullingdon kazanır. Yerini aldıktan sonra hakem onun bulunduğu yerden on adım sayar ve Barry'nin duracağı yeri belirler. Barry yerini alınca kuralı bir kez daha hatırlatır ve Barry'e Lord Bullingdon'un atışını karşılamaya hazır olup olmadığını sorar. Barry "hazırım"

Barry silahını yan tarafa doğrultur, ve boşluğa ateş eder. Ne de olsa karısının çocuğudur ve üvey oğludur. Ne kadar sevmese de öldürmeye kıyamaz. Belki de artık bir trajediyi daha kaldıracak hâli kalmamıştır.

der. Hakem Lord Bullingdon'a döner ve silahının horozunu çekip atışa hazır olmasını söyler. Bu esnada kilisenin geniş açıdan çekimini gösterir Kubrick. Güvercinlerin uğultuları Sarabande vurgularıyla karışarak sinema perdesindeki en ilginç düello için izleyenleri germeye devam eder. Barry Lyndon'un yakım çekiminde üstündeki kadifeden yapılmış gece mavisi kostümüne uyan bir şapka vardır. Kendine güvenli ama ızdırap dolu bir portre vardır yüzünde. Lord Bullingdon ise aşırı heyecanlıdır. Silahın horozunu çekerken silah yanlışlıkla ateş alır. Şaşkınlık içinde hakeme döner "sanırım bu silahta bir arıza var" der. Diğer hakemlerden birisi öne çıkar ve sırasını kaybettiğini söyler. Öncelikle Barry atışını yapacaktır. Baş hakem bunu doğrular, ve bu defa Barry'e talimat verir. Barry silahının horozunu çekerken Lord Bullingdon bakamayacak kadar heyecanlıdır. Heyecanı midesine vurur ve köşeye kaçarak kusmaya başlar. Kusması bitince bitap şekilde yerine döner ve çaresiz kendisine gelecek kurşunu bekler. Düelloyu isteyen ve bu ânı yıllarca bekleyen birisi olarak bu duruma düşmenin yıkıntısı ölüm korkusuyla birleşip garip bir hâle sokar. Barry silahını yan tarafa doğrultur, ve boşluğa ateş eder. Ne de olsa karısının çocuğudur ve üvey oğludur. Ne kadar sevmese de öldürmeye kıyamaz. Belki de artık bir trajediyi daha kaldıracak hâli kalmamıştır. Korkudan Barry'e bakamayan Lord Bullingdon silahın sesiyle irkilir ve kafasını kaldırdığında Barry'nin yere ateş ettiğini görür. Önce duruma inanamaz. Hakemler de şaşkındır. Baş hakem hemen devreye girer ve bu durumda artık istediği "tatmini" alıp olmadığını sorar. Lord Bullingdon kekeleyerek "hayır, tatmin olmadım" der. Hemen ona dolu bir silah verirler. Barry'nin ölüme giden yoldaki affeden tavrının tersine Lord Bullingdon kavgaya devam etmek ister. Bu defa dikkatli şekilde silahını doğrultur ve ateş eder. Kurşun Barry'nin ayağına isabet eder. Acıyla yere yığılır. Yufka yürekliğinin bedeli çok acı olur. Damarını parçalayan ayağı kesilmek zorunda kalır ve tüm hayatı bir anda daha da karamsar tabloya bürünür. Sahne sadece Kubrick meraklılarını değil, bir çok sinemaseveri uzun yıllar meşgul etmiştir.

Görüntü Yönetmenliği

Filmin Oscar ödülü alan görüntü yönetmeni John Alcott'un başarısında Kubrick'



in dâhi yaklaşımları vardır. Eski bir fotoğrafçı olan Kubrick, 18. yüzyılın klasik mekânlarında yapılan dahili çekimlerinde yapay ışıklandırma yerine o zamanın doğal ışık kaynağı olan mumları seçer. Normal kamera ve lens sistemleri içinde doyurucu kalite alamayacağını bildiği için sinema aleminde ilk defa kullanılan bir tekniği dener. Almanların lensleriyle ünlü Carl Zeiss firmasının fotoğraf makineleri için imal ettiği 50mm'lik çok hassas bir lensini kameraya monte ettirir ve bu sayede bazı sahnelerde sadece birkaç mumun yaydığı zayıf ışıktaki bile muhteşem görüntüleri, otantik şekliyle yansıtabilir. Sadece iç mekânlar değil, İrlanda'nın, İngiltere'nin ve Almanya'nın kırsal yörelerinde özenle seçilen mekânlarında herbirisi kartpostal niteliğinde şiirsel görüntüler yakalar. Çekimlerden evvel dönemin ünlü ressamların yapıtlarını inceleyen Kubrick, bazı yerlerde o tabloları 35 mm film karelerinde aynen yansıtır. Filmin baştan sona süregelen klasik havası ve oyuncuların dönem yaşantısına uygun, ağır retorik halleri olduğunu göz önüne alırsak, filmin kendisinin bir tablo olarak değerlendirilmesi pek de yanlış olmaz.

Film yer yer dokümanter yapıt özelliği taşısa da, belli yerlerde gerçekten "grandiose" bir başyapıtı yakışır muhteşemlikte seyirlikler sunmaktadır. Bunların en akılda kalanlarını kısaca özetlemek gerekirse Barry Lyndon'un çocuğu-

nun cenaze sahnesiyle başlayabiliriz. Barry'nin trajik şekilde attan düşerek ciddi olarak yaralanan oğlu yatakta felç olmuş şekilde son anlarını yaşarken başucunda annesi ve Barry, son derece üzüntülü şekilde ona son anlarında eşlik etmektedir. Küçük çocuk hayatının son anlarını yaşadığının bilincindedir. Anne ve babasının ellerini tutmasını ister, ve onların hayat boyu birbirlerini sevmelerini söyler. Anne ve baba yıkılmış bir hâledirler ama çocuklarına moral vermeye çalışırlar. Ancak bu çabaları derin üzüntülerini gizleyemelerini sağlayamaz. Çocuk babasından savaştaki kahramanlık hikâyesini anlatmasını ister. Baba (Barry Lyndon) anlatmaya başlar, ama hikâyenin ortasında dayanamaz ve gözyaşlarına boğulur. Kamera bu sırada sadece Barry'yi çektiğinden çocuğu göremeyiz. Sahne kesilir ve küçük beyaz bir tabuta geçer. Arka planda Handel'in Sarabande'sinin güçlü notaları çalmaya başlar. Kamera yavaş yavaş geriye doğru çekildikçe o küçük beyaz tabutun mutlu günlerinde çocuğu malikânesinin bahçesinde gezdiren küçük bir koyun arabası olduğunu anlarız. Ama bu defa o şirin araba bir cenaze aracı haline getirilmiş ve aynı süslü koyunlar Barry Lyndon'un oğlunun cenazesini çekmektedir. Cenaze arabasının gerisinden aile efradı karalara bürünmüş şekilde yürümektedir. Görüntünün müzikle bezenmiş dramatikizasyonu- na arka plandan rahibin okuduğu dua

Film yer yer dokümanter yapıt özelliği taşısa da, belli yerlerde gerçekten "grandiose" bir başyapıtı yakışır muhteşemlikte seyirlikler sunmaktadır.

**Filmin ana teması
değişik sahnelerde
farklı aranjmanlar
halinde çalınan
Handel'in
Sarabande'si
etrafında döner.**

eklenir. Müthiş etkileyici sahne kafalara nakşedilirken, olayın üzüntüsüyle sahenenin muhteşemliği birbirine şahaser şekilde karışmıştır. Bir babanın tüm yaşam varlığını oluşturan çocuğunun ölümü ancak bu kadar etkili çekilebilir olsa gerek.

Kostümler ve Müzik

Kostümlerin otantikliği ayrı bir yazı konusu olacak kadar hoştur. Savaşan yüzlerce askerin üniformalarından, dönem Avrupa'sının jet sosyetik mekanlarında giyilen kıyafetler, erkeklerin asalet uğruna yüzlerine uyguladığı makyaja kadar tüm detaylar bir ressam inceliğinde Kubrick'in film karelerinden gözlerimize, oradan da kalbimize işler. İç mekanlarda mum ışıklarının karanlığa yüz tutan rengi adeta makyajların abartısını örtmek için kullanılır.

Kubrick bu film için dönemin klasik eserleri yerine daha etkili Barok temaları seçilir. Filmin ana teması değişik sahnelerde farklı aranjmanlar halinde çalınan Handel'in Sarabande'si etrafında döner. Buna ilaveten Schubert, Mozart ve Vivaldi'den de alıntılar vardır. Tüm eserler Leonard Rosenman tarafından özel olarak bu film için aranje edilir.

Kumar

Filmin ilk bölümünde, Barry'nin Chaviler de Balibari ile tanışması sonrasında, film dönemin Avrupasında yaygın bir temaya değinir. Kumar o yıllarda sosyetenin en üst düzeylerine kadar yaygın rağbet göre bir eğlence haline gelmiştir. Önemli kişilikler ve akla gelebilecek tüm sosyetikler kumarda şansını dener. Kubrick durumu tıpkı savaş sahnelerinde olduğu gibi tüm yönüyle ortaya atar. İhtişamlı malikânelerde, şâşâlı kıyafetler ve abartılı makyajlarla masalara oturanların, tüm zenginliklerine rağmen para kazanmanın hırsıyla zavıflıklarını örtmeye çalışmalarını gösterir. Bu ihtişamın sadece ön yüzünü değil, arka yüzünü de gösterir. Borcuna sadık kalmayan asillerin bu borçlarının düellolarda tahsil edildiğini de görürüz Kubrick'in kamerasından.

Filmin Promosyonu

Film gösterime girince çok tartışılır, ama yine de geçen yıllar içinde film genel olarak pek de öyle diğer filmleri kadar bilinmez, veya daha doğru tabirle, pek anılmaz hâle gelir. Bu durum beni önceleri şaşırtmıştı, ama sonra Kubrick'in bu fil-

min yapılışı sırasındaki promosyon taktiklerini okuyunca Usta'nın ne kadar ilginç ama etkili bir metod seçtiğini anladım. Kubrick, film için 170 kişilik başrol ve çekim ekibiyle (figüranlar hariç) 8.5 aydan fazla çekim süresi ve 11 milyon dolar gibi muhteşem bir bütçe harcamasına rağmen, filmin duyurulması için bir o kadar zıt yaklaşım sergiler. Kubrick'in yaklaşımı bir film pazarlamacısı için kâbustur. Böylesi bir parayı Kubrick'in dâhiyâne eforuna harcamaktan çekinmeyen Warner Brothers şirketi, çeşitli pazarlama ve promosyon önerileri getirmesine karşın Kubrick filmi bugüne kadarki en ilginç ve sessiz metodlarla piyasaya sürülmesini ister. Warner Brothers yetkilileri bile filmin bitmiş hâlini gösterime girmeden ancak üç hafta önce görebilirler. Yaygın yaklaşımın aksine, çekimler sırasında kendisinin onayı olmadan dışarı hiçbir bilgi verilmez. Neredeyse hiçbir "publicity" çalışması yapılmasını istemez, sinema eleştirmenlerine bir ön izleme dahi yaptırmadan, İngiltere'de tek tek giderek kendi seçtiği sınırlı sayıda sinemalarda, basına hiç haber vermeden gösterime sokar. Amacı tam olarak nasıl bir filme geldiğini kestiremeyen izleyicilere bu muhteşem yapıtı seyrettirerek onları etkilemek, ve sonrasında kulaktan kulağa yayılacak tavsiyelerle, filmi "kaçırılması gereken" bir yapıt halinde konuşulmasını sağlamaktır. Yani, daha basit bir deyişle, Kubrick sinemaya gelenlere "keşfedilmemiş bir hazine bulmanın hazzını" vermek istemişti. Ve bunda da oldukça başarılı olur.

Sonuçta ortaya 4 Oscar (sanat yönetimi/set dekorasyonu, sinematografi, kostüm tasarımı ve şarkı adaptasyonu), 2 National Board (en iyi film, yönetmen), British Academy Award, Los Angeles and National Society of Film Critics (en iyi sinematografi) ödülleri toplayan bir sinema şahaseri çıkar. Frank Rich, New York Post'a yazdığı yorumunda "saf sinema" tabirini kullanır film için. Devamında "filmin olağanüstü güzelliğinin getirdiği duyguların izleyenleri adeta yerinden oynatacağını" vurgular.

Filmin şiiresel güzelliği geri plandaki müziklerin ihtişamıyla beraber gözlerimizin önünde adeta bir nehir gibi akar. Herşey adeta bir rüya aleminin içinde, ama o alemin tüm trajik ve çarpıcı yönleriyle beraber verilir. Savaşın henüz bir savaş görmemiş insanların gözündeki asil yönüyle, gerçekten göğüs göğüse sa-

vaşanların er meydanındaki korkuları ve (her savaşta olan) saçmalığı izleyene tüm çıplaklığıyla sunulur. Asillerin dışardan bakınca majestik gözükten retorikleri, düello yapanların midelerine kadar inen korkularıyla beraber sunulur. Kubrick olaya tamamen bir izleyici olarak tarafsız kaldığını ispatlar. İnsanların giydikleri asil kıyafetlerin gerisinde aslında ne kadar basit olabildiklerini, her türlü insanlı duygulara nasıl yakın olduklarını çarpıcı şekilde sunar. Herhangi özel bir yeteneği olmayan, basit bir İrlanda orta kesim delikanlının soylu İngiliz asilzadesine uzanan yolda yaptıkları, ve sonrasında düşüğü durumu ne bir ibret tablosu ne de komple bir acıma duvarı haline getirir. Kubrick tüm olaylara ve kişilere eşit mesafesini hep korur, ve hayatı olduğu gibi, tüm yönleriyle seyredenlerin önüne, sanki bir belgesel film gibi koyar. Eğer o yıllarda film çekebilmek mümkün olsaydı ve eğer o yıllarda dokümanter film yapanlar olsaydı herhalde yaşamı ancak bu kadar başarılı yansıtabilirdilerdi. Film yapan da Kubrick olunca iş böyle oluyor. Bu filme bir kostüm draması da denebileceği gibi, sıkı bir dokümanter demek de mümkündür. 18. yüzyılın yaşantısını anlatan bir 19.yüzyıl yazarının eserini 20.yüzyıl sinema üstadı bugüne taşımıştı. Üç küsur saatlik filmin çok basit tanımlaması böyle olsa gerek. Her yönüyle muhteşem bir seyirlik olan bu film gerçek sinema meraklılarının raflarından asla eksik etmemeleri gereken bir baş yapıt. Defalarca seyredip, zaman zaman belli yerlerini tekrardan hatırlamak bu film için abartılı bir tavsiye olamaz. Hem görsel ve hem de işitsel olarak bir şölen yaşamak isteyenlerin filmin tam zevkini alabilmek için dijital teknolojinin nimetleriyle yeniden hayata getirilen DVD'sini tavsiye ederim. Ayrıca, Leonard Rosenman imzalı filmin soundtrack CD'si de yıllar boyu dinlenebilecek kalitede bir yapıttır.

Bitiş yazılarının sonundaki not filmdeki tüm kişilerin eğrisiyle doğrusuyla III. George zamanında yaşadıklarını, ama şimdi artık hepsinin "eşit" durumda olduğunu söyler. Yaşayanlar belki artık eşittir, ama bu film hafızalarımızda diğerlerinden çok farklı şekilde kalacağı şüphesizdir.

(*) Barry Lyndon aslında Redmond Barry adında kibar ve orta sınıf bir İrlanda kasabalıdır. Babasının bir düelloda ölümü sonucunda annesiyle yaşamaktadır. Hayatı boyunca kendini bir şeyler

ispatlamaya mecbur hissedenden Redmond, kuzeni Nora'nın kendisine kur yapmasıyla ilk aşkıyla tanışır. Ancak, Nora'nın oğün ve asil görünümü Yüzbaşı Quin'e gönlünü kaptırmasıyla Redmond bunu hazmedemez, ve bu hazımsızlık onu Quin ile düello yapmaya kadar götürür. Redmond düelloda Quin'i öldürünce (aslında sonraları anlarız ki, etrafındakiler onun kasabayı terk etmesi için bir düzenek hazırlamıştır) kasabayı terk etmeye zorlanır. Çeşitli olaylar sonucunda kendisini önce İngiliz, sonra Prusya ordusunun safında, sonra da polis teşkilatının hizmetinde bulur. İlk bölümün sonuna geldiğimizde ise polise sırtını dönmüş ve Chevalier de Balibari (Patrick Magee) adlı usta bir kumarbaz ile işbirliği oluşturup Saksonya'da faaliyet göstermektedir. Artık Redmond'un planları büyümüştür. Soyetenin oldukça varlıklı ve yaşlı bir ileri geleni olan Sir Charles Lyndon'un genç ve güzel kızı Lyndon Kontesi'nin (Marisa Berenson) kalbini çalmayı başarır. Buna dayanmayan Sir Lyndon bir gece kumar oynarken kalp krizinden ölünc kızı ve tüm serveti Redmond'a kalır. Evlendikten sonra ismini eşinin soyadı ile birleştiren Redmond artık Barry Lyndon olur. Bayan Lyndon'un ilk evliliğinden olma oğlu Lord Bullingdon (Leon Vitali) Barry'i hiç sevmez ve ona hep mesafeli kalır. Zamanla bu mesafe nefrete dönüşür. Aksayarak giden evlilikleri boyunca Lyndon ailesinin bir oğulları olur. Barry geleceğini güven altına almak amacıyla "Lord" ünvanını edinmek ister ve bu yolda sınır tanımayan düzeyde para harcar. Lady Lyndon'ın malikânesinde tüm sosyeteye konser verdikleri gün Lord Bullingdon'ın yarattığı olayların sonucunda herkesin önünde onu döver. Lord Bullingdon evi terk etmek zorunda kalır, ve Lyndon ailesi sosyete tarafından çıkan rezililikler sonucunda dışlanırlar. Trajediler Barry'nin yakasını bırakmaz ve bir gün oğluna doğum günü hediyesi olarak aldığı attan düşmesi sonucunda oğlu ölür. Artık Barry için hayatın hiçbir manası kalmamıştır. Kendini tamamen bırakır ve içkiye başlar. Lord Bullingdon artık büyümüş ve genç bir delikanlı olmuştur. Barry'den intikam almak için onu düelloya davet eder. Bu yazının 'düellolar' altbaşlıklı bölümünde ayrıntılı biçimde anlatıldığı üzere düello sonucunda Barry ayağından vurulur ve doktorlar ayağını kesmek zorunda kalırlar. Lord Bullingdon eve döner ve artık ipler ona geçer. Barry ve annesine yıllık bir maaş bağlar. Karşılığında İngiltere'den ayrılmaları ve ömür boyu dönmemeleri şartını koşar. Aksi halde ailenin tüm borçları karşılığında hapis yatma ihtimalini göze alamayan Barry ve annesi durumu çaresizce kabullenirler. Anlatılanlara göre Barry hayatının geri kalanını pek de başarılı olmayan bir kumarbaz olarak sürdürmek zorunda kalır. Film güneşli bir günde Lyndon malikânesinin ruhsuz odasına geçer. Kocaman odanın ortasındaki masada Lord Bullingdon ve muhasebecinin gözetiminde aylık faturaları ruhsuz şekilde imzalayan Lady Lyndon'ı gösterir. Lord Bullingdon sayısız faturanın arasından birisini annesine uzatır. Tüm faturaları kayıtsız şekilde imzalayan Bayan Lyndon önüne konan son faturayı görünce duralar. Sanki eski günleri hatırlar. Biraz tereddüt eder, ama sonra eski eşine yıllık maaşının çekini imzaladıktan sonra ekran kararır ve yazılar başlar: Yönetmen Stanley Kubrick...

Kaynaklar

Martha Duffy and Richard Schickel, 'Kubrick's Greatest Gamble: Barry Lyndon', *Stanley Kubrick Interviews*, ed. Gene D. Phillips, içinde sf. 159.
Thomaz Allen Nelson, *Kubrick: Inside A Film Artist's Maze*, sf. 166-195

Hem görsel ve hem de işitsel olarak bir şölen yaşamak isteyenlerin filmin tam zevkini alabilmek için dijital teknolojinin nimetleriyle yeniden hayata getirilen DVD'sini tavsiye ederim.

aşk ve sadakat üzerine bir film **brief encounter**

Deniz Hasırcı



Son zamanlarda tüm dünyada bir anda aşk ve sadakat (ve tabii "aldatma") konularına inanılmaz bir ilgi başladı. Ya da belki de ilgi hep vardı da farklı medyalardaki yoğun ele alınışları yeni. İlgi hiç azalmıyor çünkü herkes bir tanım getirmeye, kendine pay çıkarmaya çalışıyor, aşk mekanizmasının nasıl işlediğini anlamaya çalışıyor. Bu eğilim, uzaklaşmaya başladığımız aşka ve aşk filmlerine duyulan özlemin bir sonucu belki de. Bu sene sekizincisi düzenlenen Avrupa Film-leri Festivali'nde bulunmak bile böyle bir özlemin çok iyi bir göstergesidir. *Aşka Övgü, Bir İsveç Aşk Hikâyesi, Kırık Bir Aşk Hikâyesi, Aşk Üzerine Kısa Bir Film* gibi ağırlıklı olarak aşk temalı filmlerin seçilmesi de tartışılabilir bu bağlamda.

Kendimize kolay itiraf edemesek de hepimizin ilgi duyduğu bu konular üzerinden ne kadar çok farklı şekillerde para kazanabileceğini farkettiler. Nedenleri çok önemli değil ama ilgimiz çekildi işte ve herkes bu konuları konuşuyor. Aşkta ve aldatmaktan, sadakatten daha ilgi çekici ne olabilir ki? Bu konuda tamamen içi rahat ve tatmin olmuş kimse var mı? Böyleleri diğerlerinden sayı olarak daha az olunca ve de özel bir uzmanlığı olan bir konu olmadığı için kaçınılmaz olarak herkes konuşuyor. Aşkı konuşmadan aldatma konuşulamu-

yor, bu sefer iki terim de çekiştirildikçe çekiştiriliyor; "aşk nedir, peki ya aldatma, kadın nasıl aldatır, aldatma ne zaman aldatmadır?", gibi sorular televizyonda her programda tartışılıyor ve gazetelerde de oldukça fazla yer kaplıyor. Sadece Ahmet Altan'ın yeni çıkan ve çok satan *Aldatmak* (İstanbul: Can Yayınları, 2002) kitabıyla ilgili "peki nasıl olur da siz kadın ruhundan bu kadar iyi anlıyorsunuz?" sorusuna verdiği aynı cevabı en az beş ayrı programda izlemiştir, farklı yerlerde çıkan çok sayıda makalede de okumuştur hepimiz. Belki İlhan M. Uçkan'ın kadın ve erkek için ayrı ayrı çıkan kullanma kılavuzları (her ikisi de İstanbul: Epsilon Yayınları, 2002), Peride Celal'in *Deli Aşk* (2002) adlı romanı, Frederic Beigbeder'in *Aşkın Ömrü Üç Yıldır* (tercüme: Renan Akman; İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2001) adlı kitabı; Artur Schopenhauer'in zamanında çok tartışılan *Aşkın Metafiziği*'nin. (tercüme: Selahattin Hilav; İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1997) tekrar gündeme geliyor olması, Adrian Lyne'nin *Unfaithful* (*Sadakatsiz*, 2002) filminin de aynı zamanda çıkması tesadüf değildir de tamamen bir pazarlama taktiğidir. Bu kadar çok konuşulunca bu konular, işin suyu çıkıyor, konuşulan detaylar, taktikler, ve olayın insan ilişkilerine değil de kullanım değerine odaklanması insanı rahatsız edebiliyor fazlasıyla. Olayın insanî boyutlarda tartışılabilirliğini gösteren örnekler de var neyse ki. Mesela, Andrzej Zulawski yönetmenliğindeki *La Fidelité* (*Sadakat*, 1999) de aşk, tutku, sadakat, aldatma, birliktelik konularını derinlerine inerek tartışan ilginç yorumlu ve içinde çok farklı dinamikler barındıran bir film. Konuya şimdikine benzer bir ilgi uyandırmaya başlamıştı zamanında ama etkisi bu kadar yoğun ve uzun süreli olmadı.

Nedenleri çok önemli değil ama ilgimiz çekildi işte ve herkes bu konuları konuşuyor.

Ancak David Lean'ın yönetmenliğindeki içinde cinselliğin olmadığı, siyah-beyaz İngiliz klasiği *Brief Encounter* (*Kısa Tesadüfler*, 1946) filmi bu konu üzerine yapılmış en iyi ve en güçlü yorumlardan biridir. Birçok kaynakta tüm zamanların en romantik filmi olarak geçer. Film, çok sade ve basit (ve bu basitliğiyle çok gerçekçi) bir şekilde, iki orta sınıf aile üyesinin evlilik dışı aşk ilişkilerini yedi haftaya yayılmış yedi görüşme çerçevesinde anlatır. Karanlık, yağmurlu ve gösterişsiz mekânlar ve günlük hayatın sıklığı içinde yaşayan karakterler filmdeki "film noir" etkilerini güçlendirir. İkisinin de ayrı ayrı düzenli bir aile yapıları olan evkadını Laura ve doktor Alec, sürekli kullandıkları tren istasyonunda Laura'nın gözüne birşeyin kaçması ve Alec'in bunu çıkartmayı teklif etmesiyle tanışır ve tren saatleri ve istasyon ortamı ile desteklenen bir şekilde görüşmeye başlarlar. Daha ilk karşılaşmalarında, Laura çok etkilenmediğini söylese de aslında ikisinin de birbirinden çok etkilendiği ama belli etmediği çok gerçekçi bir şekilde aktarılır. Film ilerledikçe duyguların yoğunlaşması ve ilişkilerinin ilerleyişi Laura'nın sakin anlatışıyla seyirciyi uzaklaştırmak yerine konunun daha da içine çeker ve belki de bu yüzden filmin kadın ve erkekler üzerinde farklı şekillerde ama yine de yoğun bir etkisi vardır.

Sadakat konusunun işlenmesi özellikle filmin oyunun yazarı Noel Coward'ın da eşcinsel oluşu ile renklilik kazanır ve bir kadının iç dünyasını bu kadar duygulu şekilde yansıtabilmesi bu sebebe bağlanır. Film eski olmasına rağmen görüntü, müzik ve anlatım tekniği olarak o kadar etkileyicidir ki, aldatma konusunda bunca şey konuşulurken konuya zarif bir yaklaşımla olan bu filmin konuşulmaması büyük bir eksiklik olarak kabul edilebilir.

Filmin başlangıç sahnesi, seyirciyi hem başta hem sonda iki kez ve iki değişik bakış açısından sunulur. İstasyondaki kafede bir kadın ve erkeğin veda sahnesiyle başlayan film, kadının çok konuşkan arkadaşının gelmesiyle bölünür ve adamın treninin gelmesiyle çok daha farklı olabilecek bir vedanın çok gergin ve ani şeklide bitmesini sağlar. Filmin başında bunun nedenini bilmeyen seyirci filmin sonunlarına doğru aynı sahneyi olayların bilinciyle tamamen farklı gözlemlerle tekrar izler.

Laura'nın evindeki fazlasıyla sakin olan ve kocasının ilgisizliğiyle tekdüzeleşmiş olan hayatı ile Alec'e duyduğu heyecan müthiş bir kontrast oluşturur. Laura, "Ben alelade bir kadınum. Böyle dehşet verici şeylerin alelade insanların başına gelebileceği hiç aklıma gelmezdi... Herşey alelade bir günde dünyanın en alelade yerinde başladı... Milford tren istasyonunun kafesinde...", diye başlayan hikâyesi de bunu vurgular. Filminden farklı olarak filmin esin kaynağı olan *Still Life* (1936) adlı oyunda Laura'nın kocası ve çocuklar görünmez, sadece varlıkları bilinir, ancak hem oyunda hem de filmde ev ortamı Laura'nın anularının başlangıcı olduğu ve de müziğin filme resmî girişini sağladığı için (Laura radyodan filmin temelini oluşturan müziği bulur ve dinlemeye başlar), önemli bir mekândır. Şimdilerde sinema dilinin bir parçası olduğundan alışmış olduğumuz arka fon müziği, o yıllarda filme bir şekilde resmî giriş yapmak zorundaydı gerçekçi bir sunum için. Radyoda Rahmaninof'un 2. piyano konçertosunu çalan uygun klasik müzik kanalını bulduktan sonra Laura



eline dikmek için birşeyler alır ve gazete okuyan kocasının karşısında oturup elindekilerle oynayarak yakın geçmişini hatırlamaya başlar ve müziğin güçlenip zayıflaması da Laura'nın gelip giden bilincini ve bir ev ortamına bir de geçmişe gidişini simgeler.

Oyunun çıkışı, iki savaş arasında denk gelir. Bu yıllar İngiliz aile düzeninin ve toplumunun en dengeli olduğu yıllar olarak bilinir. Filminin ilk tanıtımında, "etkileyici bir aşk hikâyesi" ve "tesadüfen tanışan iki insanın aşık oluşunun hikâyesi" olarak tanıtılmasına rağmen, bu cümlelerin hemen arkasından "herkes onların hikâyesini anlayışla karşılayacak" denmesi, büyük bir hata yapmalarına rağmen filmi ve oyuncularını sempatiyle karşılayacaksınız diyerek seyirciden özür dileme dir adeta. Filmin sonunda Alec'in ailesiyle

"Ben alelade bir kadınum. Böyle dehşet verici şeylerin alelade insanların başına gelebileceği hiç aklıma gelmezdi..."



ülkeyi terkederek Afrika'ya yerleşmeye karar vermesi ve Laura'nun kocasına dönmesi (*) de aile düzenini korumak içindir. Ayrıca bir gün geç gelen Laura'nın oğlunun ufak bir kaza geçirmesi ve kendisinin yanında bulunamamış olması da belki de ona film aracılığıyla verilen bir uyarıdır. Özellikle kadınlara karşı olan bu cezalandırma Hollywood sinemasındaki vamp kadınların, *slasher* filmlerindeki bakire olmayan kızların öldürülerek cezalandırılmasından, Türk filmlerindeki iyi kalpli kızın yanlış anlaşılmasına ("ama dur... açıklayayım, şimdi açıklıyorum"-larla dolu ve zavallı kızın gerçeği nedense bir türlü anlatamadığı o sahneyi ezbere biliriz) ve kocası tarafından evinden kovulmasına, çocuklarından ayrılmasına sebebiyet veren kötü annenin filmin sonunda kötülükten delirmesinden, ve hatta Pamuk Prenses'in üvey annesinin hikâyesinin sonunda ölmesinden çok farklı değildir. Çünkü ister istemez toplumda bir aile değerlerini koruma, tekeşlilik, ve düzen isteği vardır ki filmler de bunu desteklerler, desteklemeyenler ise o kadar iş yapmaz, Oscar da kazanamaz. Arada istisnalar olduysa da, bunca yıllık sinema tarihi bize bunu kanıtladı.

Daha önce de *In Which We Serve* (Denizler Hakimi, 1942) *This Happy Breed* (Mutlu Kuşak, 1944) ve *Blithe Spirit* (Neşeli Ruh, 1945) filmlerinde Coward ile çalışan Lean, oyunun filme aktarılmasıyla değişen medyanın getirdiği avantajları sonuna kadar kullanmaya çalışmıştır. Bu avantajların en önemlilerinden biri sestir. Rahmaninov'un iki numaralı piyano konçertosu, tren sesi ve düdüğü, filmin başında izleyiciyi karşılıyor ve film boyunca da filmin temelini oluşturan bir süreklilik sergiliyor. Filmin başındaki sessizlik, tren düdüğü, piyano ve orkestranın ani girişi ile müthiş bir kontrast yaratıyor ve ani bir başlangıcı görselliğin dışında sesle destekleyerek heyecanı pekiştiriyor. Tren sesi, filmdeki döngü noktalarını vurgula-

yan bir araç olur, ve seyirciyi Laura'nın anlarına sürükler. Lean ayrıca trenin geliş gidişlerinde "doppler" efektini, yani trenin sesinin seyircinin bakış açısına göre frekansının değişimini kullanarak gerçekçi bir etki yaratmaya çalıştı. Bu o zamana kadar filmde çok da üzerinde durulmayan bir detaydı.

Bu film, *The Bridge on the River Kwai* (Kwai Köprüsü, 1957) ve *Lawrence of Arabia* (Arabistan'lı Lawrence, 1962)'dan hemen önce gelir ve üç farklı dalda Oscar'a aday gösterilmiştir: en iyi kadın oyuncu (Celia Johnson), en iyi yönetmen, ve en iyi orijinal senaryo (Noel Coward, David Lean, ve Anthony Havelock-Allan). Bu Lean'in yönetmen olarak ilk kez aday gösterilişiydi ve ilk İngiliz yönetmendi aday olan. Film ayrıca ilk Cannes Film Festivalinde en iyi film ödülünü almıştır. Günümüzde DVD olarak piyasada bulunabilen film Criterion tarafından en gelişmiş tekniklerle kir ve çiziklerden arındırılmış, kususuz görüntüye sahip olmuş ve 1946'daki ilk gösterimindeki görüntüden belki de daha iyi bir kaliteye ulaşmıştır.

Bu alçakgönüllü film halen her yaştaki seyircinin üzerinde büyük etki yaratmaya devam ediyor. Filmin bugüne kadar süren büyük etkisinin nedeni, bugünkü anlamda aldatma kavramına dokunmadan seyirciyi içinde çirkeflik olmayan, yoğun duygularla bezenmiş bir kusursuz anlatıyla sunulması ve aşık olunacaksa böyle olmalıdır dedirttiği. Peki bu aldatmanın da farklı şekilleri olduğunu mu gösterir? Belki de bu filmde sunulanlar "aldatma" olarak geçmez bile. Belki de alınabilecek en iyi ders (belli ki var öyle bir amaç) Sophie Marceau'nun *Fidelité* (Sadakat) filmi için söylediği gibi, sadakatin farklı boyutları olduğu ve belki de en geçerli sadakatin ise insanın kendisine karşı olması gerektiğidir.

NOT (*):

Laura'nun kocası Fred: Laura?

Laura: Efendim, sevgilim.

F: Her ne rüya gördüysen, herhalde pek mutlu bir rüya değildi, değil mi?

L: Hayır, değil.

F: Sana yardımcı olmak için yapabileceğim birşey var mı?

L: Fred, sen hep yardımcı oldun bana.

F: Bayağı uzaklardaydın.

L: Evet, doğru.

F: Bana geri döndüğün için teşekkürler (Laura, Fred'in kollarında ağlar).

KAYNAKLAR

Brief Encounter. (2002).

<http://www.filmsite.org/brie.html>. (9/9/02).

La Fidelite. (2001).

<http://home.att.net/~zulawski/fidelite.htm>. (10/9/02).

bir kapıdan gireceksin neler neler göreceksin!

Orhun Yakın

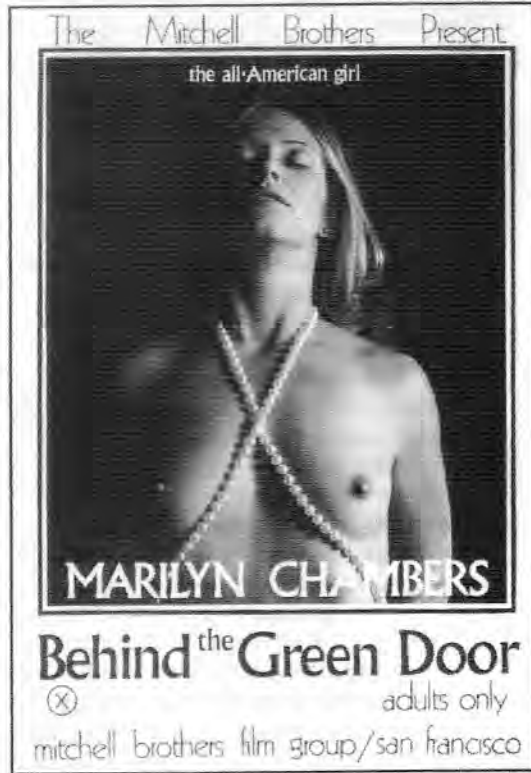
"Valla en beğendiğim kadın meslektaşım her zaman Marilyn Chambers olmuştur."

Ron Jeremy

"Seksin ayınleştirilmesi bu. Fantezi haline getirilmesi. Böylesi bir seks ancak filmlerde gerçekleşebilir."

Arthur Knight / *Saturday Review*

Gerard Damiano'nun *Deep Throat* ve *The Devil in Miss Jones* ile pornografinin, ağırlıklı olarak dönemin -yetmişli yılların başları- Amerikan toplumunda, bir nebze saygınlık kazanmasına yol açtığına söz konusu filmleri tanıttığımız sayılarda (14 ve 15) değinmiştik. Bu filmler hem bir takım tabuları kırmayı başarmış hem de (özellikle *Deep Throat*'daki başarısı ile Linda Lovelace) günümüze kadar şöhretini sürdürmeyi başarabilen yıldızlar yaratmıştı. Bu filmlerin yıldızları cinselliklerini sunma açısından, (yönetmenin sınırları içerisinde, oldukça başarılıydılar ama, özellikle *The Devil in Miss Jones*'da Georgina Spelvin akla geliyor), "güzel kadın" denildiğinde hayal edilen tipler oldukları söylenemezdi. Üstelik daha kırılmayı bekleyen başka tabular da vardı sırada. İşte böylesi bir ortamda belki de "porno biraderler" takma ismini kendilerinden başka kimsenin hak edemeyeceği Jim Mitchell ve Artie Mitchell sahneye çıkarlar (1). Profesyonel bir kumarbaz olan babalarının maddî desteği ile 1969'da San Francisco'da sadece seks filmleri (başlangıçta sadece soft-porno) gösteren ve bugün hâlen açık olan O'Farrell sinema salonunu açarlar (2). Ufak tefek porno filmleri ve benzeri ürünlerle ekme paralarını kazanmaya çalışan biraderlerin başları kanunla sürekli belâdadır. Sayısız kez tutuklanan ve kaderin bir cilvesiyle her türlü düşüncenin ifadesini serbest bırakmış olan anayasa



maddesinin yılmaz savunucuları hâline dönüşen Mitchell biraderlerin şansı 1971'de Marilyn Chambers'ı "keşfetmeleriyle" döner.

Marilyn 1952 (bazı kaynaklara göre 1954 ama ilk tarih daha inandırıcı, aksi halde *Behind the Green Door*'da [BGD] oynadığında gerekli yasal yaş limitini doldurmuş olma olasılığı var) Wesport, Connecticut doğumlu. Kendi deyimiyle "göstermeyi seven" bir kişiliğe sahip olduğundan küçük yaştan beri hep artist ya da model olmak istemiş olan Marilyn oldukça başına buyruk ve hırslı bir kızdı. Bu hırsı dalma ve jimnastik alanlarında Gençler Olimpiyatları'na katılabilecek kadar kendisini yetiştirmesine yol aç-

"Göstermeyi seven" bir kişiliğe sahip olduğundan hep artist ya da model olmak istemiş olan Marilyn oldukça başına buyruk ve hırslı bir kızdı.



muştı. Daha reşit olmadan New York ve Los Angeles'ta çeşitli ajansların kapılarını aşındırılmış, bir iki önemsiz rolle (3) sinema dünyasına girmeye çalışmış ama en fazla bir takım reklâmlarda (Ivory sabunları [4] ve Pepsi) oynamaktan öteye gide-memiş, hırslı ve son derece çekici bir genç kız olarak ortada kalmış gibidir. Kariyerini bir kez daha gözden geçirmek için koşuşturmaya kısa bir ara verdiği gün-lerden birinde San Fransico'nun yerel gazetelerinden birinde gördüğü bir ilana yanıt vermeye karar verir. Buluşmaya gittiğinde karşılaştığı kişiler Mitchell biraderlerdir. Biraderler Marilyn'den herhangi bir şey saklamadan durumu izâh ederler. Bir 'komple muamele' filmi çe-keceklerdir ve başrolü kendisine ver-meleri mümkündür. Marilyn kara kara düşünmeye başlar. Los Angeles'daki film yapımcıları ve yönetmenlerin yatak oda-larından kaçmak için gösterdiği onca çaba boşa mı gidecektir yani? Bir taraftan da önerilen senaryo ve biraderlerin dü-rüst tavrı hoşuna gitmiştir. "Bari öyle bir fiyat isteyeyim ki adamları reddetmiş gibi olmayayım" şeklindeki planı da bir işe yaramaz. Biraderler hem ücreti hem de hasılatın %10'unu vermeyi kabul e-derek Marilyn'in blöfünü görürler. Uzun vadede Marilyn'in son derece akıllı bir karar verdiğini görmek mümkün. *BGD* ve bu filmin inanılmaz başarısından sonra çektiği *The Resurrection of Eve*'den (1973) iki yıl içinde payına düşen para bir takım kaynakların ortalaması alındığında üç

milyon dolardan fazla. Belki de bu yüz-den Marilyn, bir çok konuyla ilgili kişinin tahminlerinin aksine, kariyerinde sadece 5 (yazı ile beş) adet komple muamele filmi çekmiştir. Ekmek parasını, esas olarak sınırlı sayıda yumuşak porno (yakın tarihli bir röportajında sert/yumuşak en fazla yirmi yedi filmi olduğunu belirt-mişt) ve kulüplerde striptiz yaparak ka-zanmıştır.

Mitchell biraderlerin kendisini farklı bir filmde rol alacağı yönünde ikna et-mesinden sonra film çekimine başlanır. İlk gün Marilyn, kendi deyimiyle, "ki-liseye gelmiş bir orospu kadar" çekingen-dir. Ama filmin ilk 15 dakikası birader-lerin iddiasını haklı çıkaracak kadar "sanatsal" bir atmosfer sunar seyirciye. Aslında bu dakikaları *The Devil in Miss Jones*'un ilk 15 dakikasına benzetmek mümkün. Bir kamyoncu kahvesinde kar-şılaşan iki eski arkadaş dükkân sahibinin ısrarlarına dayanamayarak geçmişte ver-dikleri bir sözü tutmaya ve "yeşil kapının hikâyesini" anlatmaya karar verirler. Da-ha yaşlıca olanı alır sazi eline ve bütün film boyunca sürecek bir *flashback* ile ko-nuya girer. Marilyn (Gloria Saunders) üstü açık klas bir spor arabayla uzun bir yol kat ettikten sonra (jenerik yollarda akmaya devam ettiği için bu kanıya va-rıyoruz) adı verilmeyen son derece şirin bir kasabaya varır ve bir otele yerleşir. Resepsiyondaki babacan karakter yüzün-de cıvık bir ifâdeyle sanki ileride ola-caklara bir gönderme yaparak "umarım burada hoş vakit geçirirsiniz" türünden bir laf eder. Marilyn sırtını döner dönmez telefona sarılan babacan telefonu açan uğursuz görünümlü birisine "o burada" der ve telefonu kapatır. Daha sonra Mari-lyn'i biraz huzursuz, sanki bir şeyler arı-yormuş/bekliyormuşçasına ölü sezon olduğu için (masalardan birinde hararetle geyik çevirmekte olan iki adam haricinde) bomboş olan otel terasında bir şeyler iç-erken görürüz. Havadaki o garip boşluğun ve tedirginliğin çok iyi aktarıldığını belirt-meliyiz. Neredeyse sıkıntının, amaç-sızlığın hatta son kertede anlamsızlığın sığdırıldığı birkaç dakikayı izleriz bu a-şamada. Söz konusu iki adam bizim kam-yoncu ahbab çavuşlardan başkası de-ğildir. Gece olur, Marilyn odasına geri dönmektedir/ya da odasından çıkmış bir yerlere gidecektir -orası pek net değil, birden beliriveren bir arabadan fırlayan kimliği belirsiz iki kişi (bu rolleri bizim biraderler üstlenmişler) üzerine çullanır

"Bari öyle bir fiyat isteyeyim ki adamları reddetmiş gibi olmayayım" şeklindeki planı da bir işe yaramaz. Biraderler Marilyn'in blöfünü görürler.

ve zorla arabaya tıkarlar.

Sahne değiştiğinde bizim kamyoncuları smokinlerini giymiş özel bir kulübe girmeye çalışırken görürüz. Neyse ki referansları sağlamdır ve sıkıştırarak ellerinin arasında bir Amerikan futbol topunu patlatacak güçteki bodyguard'ı ikna etmeyi başarırılar. Kulübün şartlarından birisi de tüm konukların bir maskeli balo tarzında maske takmalarıdır. İki kafadar salona alınırken biz Marilyn'e geri döneriz. Bembeyaz bir ortama getirilmiş ve orta yaşlı sayılabilecek son derece nazik bir hanımefendi tarafından karşılanmıştır. Kadın Marilyn'den uzanmasını ve olabildiğince gevşemesini ister. Bu arada ufaktan ayak masajına başlamıştır. "Her şey yolunda. Hiç meraklanma" der. "Ben de ilk kez buraya geldiğimde senin gibiydim. Neler hissettiğini biliyorum. Ama inan bana burada şimdiye kadar hiç sevilmediğin kadar çok sevineceksin." İlerleyen sahneler boyunca kadının söylediklerinin ne kadar doğru olduğunu hatta eksik bile söylediğini görmek fırsatını buluruz. Bu arada salondaki konuklar sahnedeki mim gösterisini izleyerek yavaş yavaş havaya girmeye başlamışlardır. Ortam garip bir biçimde antik Yunan tiyatrosu izlenimi vermeye başlamıştır. Aniden sunucunun sesini duyarız: "Biraz sonra karşınızda kaçırlarak buraya getirilen ve zevkten mahvedilecek bir kadın görecekisiniz. şu anda buraya ilk getirildiğinde hissettiği endişe ve korku yerini garip bir beklentiye bırakmış durumda." Tam bu anda yeşil kapı açılır ve rahibe görüntüsü arz etmekte olan altı kadının eşliğinde uzun bir gece elbisesi içinde Marilyn sahneye doğru getirilir. Anons devam eder: "İlk başlarda sunacağı çekingen tavrından sakın ha aklınıza 'işkence görmüş bu kız' gibi bir düşünce gelmesin. Tam tersine bir durum söz konusu. Kendisine en ufak bir zarar gelmediği gibi bundan sonrada gelmeyecek. Sabah serbest bırakıldığında hiçbir şey hatırlamayacak, daha önce hiç bu kadar zevk almadığı gerçeğinin dışında...". Anonsu yapan görünmez şahsiyet sözlerini bu toplantının/gösterinin ne kadar ciddi bir şey olduğunu vurgularcasına bitirir: "Belki aranızda kurbanı tanıyanlar vardır. Böylesi bir durumda sizlere buraya gelmeden önce etmiş olduğunuz yemini hatırlatmama izin verin. Bu yemini tutmayanlar çok sert bir biçimde cezalandırılacaklardır...". Bu anonsun bitişi ile (ve filmin 20. dakikasına ulaşmaya



1 kalışıyla) birlikte rahibeler Marilyn'e doğru dört koldan saldırıya geçerler. Hızla çıplak kalan/bırakılan Marilyn'nin gerçekten son derece çarpıcı fiziği tek bir spot işiğının altında seyircilerin bakışları altındadır artık. Hemen bir döşeğin üzerine yatırılan Marilyn nefes kesen uzun (yaklaşık yedi dakika süren ama yetmiş dakika etkisi uyandıran) bir lezbiyen tecavüzüne uğrar. Filmin adeta gerçek zamanda çekilmiş izlenimi uyandırmaya başlaması bu sahneye başlar. Birden Afrika ritimleri devreye girer ve spotun aydınlattığı yeşil kapıdan ritme bir takım bale figürleri ile ayak uyduran, giydiği bale giysisinin ön tarafından yarı sertleşmiş durumdaki organı fırlamış iri yarı bir zenci sahneye çıkar, yorgun argun yatmakta olan Marilyn'nin önüne gelerek iki yana açılmış bacakları önünde diz çökerek işe öncelikle bir saha incelemesi ile başlar. burada bir tabunun yıkılışına şahit oluruz. Son derece çekici, tam bir Amerikan güzeli olan bir genç kız o korkutucu siyah adamla sevişmekte ve durumdan hiç de şikayetçi görünmemektedir. Siyah adam tam bir profesyonellik sergileyerek sevişmeyi sürdürür. Marilyn bayılacak hale gelmiştir. Bu sahnedeki yönetimi ve John T. Fontana'nın kamera ustalığını ne kadar övsek azdır. Aşışılagedik porno görüntüleri neredeyse hiç görülmez. Organ festivali yerine en az iki kameranın Marilyn'in haz içerisindeki yüzüne ve partnerinin sırtında dolaşan

Hızla çıplak kalan/bırakılan Marilyn'nin son derece çarpıcı fiziği tek bir spot işiğının altındadır.



turnaklarına odaklanması hakkı verilmesi gereken bir durum bizce. Bu arada seyircilerin iyiden iyiye havaya girdiklerini görmekteyiz. Sevişmenin sonunda alışlageldik boşalma sahnesini (porno dünyasında 'money shot' olarak bilinen erkeğin son anda dışarıya boşalması, yani olayın ispatı) burada görmeyiz ama siyah adam yavaşça yerinden kalkarken bir an görüntüye giren ıslak penisi bize gerçeği anlatmaktadır. Adam ağır adımlarla çıktığı kapıya doğru yürür ve gözden kaybolur. Ama Marilyn'in sorunları henüz bitmemiştir. Birden tavandan aşağıya doğru garip dev boyutlarda bir beyaz örümceği andıran bir nesnenin sarkıtıldığını görürüz. Bu nesne aslında üç adet trapezdir. Siyah bir trapezciye oral seks uygularken sporcu geçmişinin de etkisiyle iki yanındaki trapezcileri de elleri ile uyarmaya girişir Marilyn. Az sonra geriye doğru kayılan kameranın yardımıyla kendisinin üstünde durmakta olduğu şeyin stüdyonun zemini olmadığını da görürüz. Kamera bu zor ama zevkli uğraşına devam eden Marilyn'le sınırlı kalmaz ve seyirci gürûhunun çeşitli aktivitelerine de ortak eder bizi. Ortam dev boyutlarda bir orjinin cereyan ettiği bir uçak hangarı gibidir. Burada dikkatimizi çeken özellikle kadın katılımcıların ne kadar içten ve samimi bir performans sergiledikleri gerçeği oldu. Trapez sahnesi Phillip Glass'ın minimal eserlerini anım-

Siyah bir trapezciye oral seks uygularken sporcu geçmişinin de etkisiyle iki yanındaki trapezcileri de elleri ile uyarmaya girişir Marilyn.

satan bir müzik eşliğinde belki de porno tarihinin en akılda kalıcı sahnelerinden birisi ile son bulur. Marilyn'i çevreleyen penisler birbiri ardına ama son derece ağır bir çekimle püskürmeye başlarlar. Marilyn kendinden geçmiş bir hâlde bu sağanaktan payını almaya çalışmaktadır. Ağır çekimin etkisi ile sahne uzadıkça gerçeküstü bir etki yaratmaktadır. Düşmek bilmeyen damlalar, seğirdikçe seğiren penisler ve bunlar yetmezmiş gibi dönemin *psychedelic* havasına uygun bir renk cümbüşü ile tekrarlanan sahneler. Sonra birden pantolonunu zar zor giymeyi başaran genç kamyon şoförü Marilyn'i kaptığı gibi omzuna atar ve yeşil kapıdan girerek ortamı terk eder.

Yine kamyoncuların lokantasına döneriz. Şef merak içinde sorar: "Eee.. Sonra n'oldu peki?" "Bilmem" der yaşlı şoför. "O kapıdan çıktıktan sonra kadını bir daha hiç görmedim." Şef genç şoföre döner bu kez: "N'oldu oğlum daha sonra, anlatsana..." "Başka sefere koçum" der genç adam ve arkadaşıyla vedalaşıp dışarı çıkar ve kamyonuyla gecenin karanlığında kaybolur. Böyle bir son hiç de fena olmazdı ama Mitchell biraderlerin niyeti başkadır. Genç adam yolda bir takım hayaller (?) kurmaya başlar. Marilyn, kendisine tam bir oral seks ziyafeti çekmektedir. Genç kadın sanki daha bir olgunlaşmış ve huzuru bulmuş gibidir. Sevişme iyice ilerler ve bütün film boyunca pek yanından geçmediğimiz kadar fazla yakın çekim eşliğinde bir birleşme sahnesi görürüz. Sonra... Sonra film pat diye biter ve filmde bazı kareler eşliğinde emeği geçenlerin listesini görürüz.

Bu hafif hayal kırıklığı yaratan sona rağmen deyim yerindeyse tam bir tabu kıran filmle karşı karşıyayız. Film belki de gelmiş geçmiş en popüler porno kişiliklerinden birini yaratmakla kalmamış, pornonun (Amerikan) toplumu içindeki yerini, son derece sağlıklı ve güzel bir kadının olabildiğince özgür ve istekli bir biçimde seks yapabileceğini göstererek biraz daha sağlamlaştırmış, en prestijli film festivallerinden birisi olan Cannes'daki gösteriminde son derece olumlu tepki alarak bu tür filmciliğin önünü sonuna kadar açmayı başarmıştır.

Mitchell biraderler, en azından başlangıçta, bu yatırımdan en kârlı çıkanlar olmuşlardır. Tahminen altmış bin dolar harcadıkları film ve hemen arkasından çektikleri *The Resurrection of Eve* ile beraber kazandıkları otuz milyon dolarla



bir imparatorluk kurmayı başarmışlardı. Marilyn daha sonra komple muamele dünyasından uzun süreliğine ayrılmış ama arada David Cronenberg'in en iyi filmleri arasında sayılan *Rabid*'de (1976) başrolü kapmayı başarmıştı. 1980'de kendisinin en beğendiği filmi *Insatiable* ile porno dünyasına kısa süreli bir dönüş yaptı. Parçası olduğu bir diğer ilginç aktivite ise 1976'da Roulette Records şirketi adına kaydettiği "Benihane" adlı bir disco parçası oldu. Plağın orijinal baskısının koleksiyonerler arasında sıkı para ettiğini belirtelim. Marilyn 1999'da (porno dünyasına göre) ilerlemiş yaşına ve bir kız çocuğu annesi olmasına rağmen *hardcore*'a dönüş yaptı. Eski kadın meslektaşlarından Veronica Hart'ın yönetmenliğini yaptığı *Still Insatiable* oldukça olumlu eleştiriler alıyor konunun uzmanlarından. Geçmişten bir ilginç notla bitirelim. 1 Şubat 1985 tarihinde, rutin polis baskınlarından biri sırasında, O'Farrell'da gösterisini yapmakta olan Marilyn fahişelik suçlamasıyla tutuklanır ve hapse atılır. Tabii yeterli delil bulunamaz ve salıverilmesine karar verilir ama o kadar fazla sayıda haphisane görevlisi kendisiyle hatıra fotoğrafı çekirmek ister ki salıverilme işlemleri saatler sürer. Tabii San Francisco köprüsünün altından çok sular akar ve artık ellisine yaklaşmakta olan yeşil kapının kızı 28 Temmuz 1999'da O'Farrell sahnesinde vali Willie Brown tarafından kutlanır ve aynı gün San Francisco'da Marilyn Chambers günü olarak resmen ilan eder. Önünde saygıyla ve sevgiyle eğiliyoruz.

NOTLAR:

(1) İki kardeşin son derece trajik ve aynı ölçüde sinematik yaşam öyküsü ayrı bir yazının konusu olacak kadar ilginç ve karışık. Haklarında yazılan (*Rated X- The Mitchell Brothers: a true story of sex, money and death*. David McCumber, Simon & Schuster: New York, 1992) kitaptan beyaz perdeye aktarılan öyküde (*X-Rated* (2000, sadece Amerikan kablo televizyon gösterimi ama video versiyonu da var) karakterleri oldukça ilginç bir rastlantıyla (?) Charlie Sheen ve Emilio Estevez kardeşler (babaları Martin Sheen) canlandırmakta. E.Estevez aynı zamanda filmin yönetmeni.

(2) 1969'da işletmeye açılan mekân zaman içinde "sex'in Carnegie Hall'u" olarak ün yapacak ve Amerikalı vahşi gazeteci Hunter S. Thompson tarafından biraderlerin dostluğunu kazanarak ortamda çalışıp kazandığı tecrübelerini yansıttığı *Generation of Swine* kitabında ölümsüzleşecekti

(3) Bu iki deneyimden ilki Barbara Streisand'ın *The Owl and the Pussycat* (1970) bu derginin okuyucuları açısından ilgi çekici olanı daha sonra *Friday the 13th*'i çekecek olan Sean Connigham'ın *Together* (1971) filmindeki küçük rolü.

(4) Bu sabun reklamı M. Chambers ismi ne zaman geçse ortaya atılan bir şehir efsanesi niteliğinden kurtulamamış. İşin aslı su: Marilyn, kariyeri için ısınma turları atarken Ivory sabunlarının yeni reklam kampanyası için girdiği yetenek yarışmasından galibiyetle çıkıyor. Şirket sahipleri ürünlerinin saflığından (kendi ifadeleriyle %99.44 oranında) öylesine emin ve iddialılar ki böyleleri bir saflığı ve temizliği ancak Marilyn gibi bir genç kızın temsil edebileceğini düşünüyorlar. Çekimler yapılıyor, Marilyn 17 yaşındadır, ama bir süre sonra kızımızın diğer kariyerinin ürünü ortaya çıktığında kopan skandal şirket yetkililerinin daha sonraki kontratlarına benzer bir duruma düşmelerini önleyecek maddeler koymalarına neden olur. Tabii bu skandalın bilet satışlarını ne kadar olumlu etkilediğini de eklemek lazım. Meraklısı için bir not: Marilyn'in kucığında tuttuğu küçük bebek Brook Shields değil. Her ne kadar Brook'un şirket reklamları için pozları çekildiyse de bunlar ambalajlarda kullanılmamıştı. Meraklısına bir son not daha: Firma ile arasındaki bu itiş kakışın kariyerine olumlu etkisini hiç unutmayan Marilyn tam bir vefa örneği göstererek daha sonra çektiği hemen her filme bir şekilde Ivory Snow kutusu koydurmayı ve dava edilmemek için sadece şöyle bir bakıp ağzını bile açmadan sahneye devam etmeyi ihmal etmemiştir.

Marilyn daha sonra komple muamele dünyasından uzun süreliğine ayrılmış ama arada Cronenberg'in en iyi filmleri arasında sayılan *Rabid*'de başrolü kapmayı başarmıştı.



Ally McBeal dizisinin
Ülkemizdeki cnbc-e
kanalında yayınlandığında
kesilen bir sahnesi