

GECEYARISI

SİNEMAST



sayı: 18
3.000.000 TL



Sevgili arkadaşımız Sadi Konuralp'i yitirmenin sonsuz acısı içindeyiz

İçindekiler

| | |
|---|----|
| Sinemanın Gölgesi | 2 |
| <i>E. Kuzuoğlu</i> | |
| Tam Bize Göre Zagor Maceraları..... | 7 |
| <i>Karaca Savaş</i> | |
| Bir Misafirimiz Var: Kimon Şarlo İstanbul'da..... | 10 |
| <i>Ali Sekmeç</i> | |
| Durun! Bir Misafirimiz daha Var: Tenten İstanbul'da..... | 13 |
| <i>Sadi Konuralp</i> | |
| Yerli Süpermen Filminin Yönetmeni Kunt Tulgar'la Söyleşi | 16 |
| <i>Savaş Arslan</i> | |
| "HAL"e Şarkı Söyletmek | 28 |
| <i>Rıdvan Duyar</i> | |
| Corman'ın Üçüncü Poe Uyarlaması: <i>Premature Burial</i> | 30 |
| <i>E. Kuzuoğlu</i> | |
| Jesus Franco Dosyası-2..... | 32 |
| <i>Der.: Kaya Özkaracalar (Francesco Cesari'nin katkılarıyla)</i> | |

Eski Patika özel sayısı E. Patika Sahibi: Ayşen Atalan-Pentimento Y.Ltd.Şti. Yazışleri Müdürü: Zeki Yaramaz
GECEYARISI SİNEMASI Yaz 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
Francesco Cesari: cesarfra@tin.it

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: arslan.5@osu.edu

Ön kapak: *Spiral Staircase* (1946)
Ön iç kapak: *Nosferatu* (1921)
Arka iç kapak: *Justine de Sade* (1971)

sinemanın gölgesi

E. Kuzuoğlu



Orlock uzun, ince, sivri dişleri, patlak gözleri ile korkunç, dev bir fare gibi karşımıza çıkar.

F.W Murnau: 1922'de yönettiği *Nosferatu Eine Symphonie des Graunes* ile sinema tarihine geçmiş, anlatım tarzı ve görselliği ile bugün bile bir çok sinemaseverin ve eleştirmenin beğenisini kazanmayı başarmış Alman dışavurumcu yönetmen.

E. Elias Merhige: *Begotten* filmi ile eleştirmenlerin beğenisini kazanmış, daha sonra sessizliğini Murnau'nun *Nosferatu*'sunun üzerine 2001'de çektiği *Shadow of the Vampire* ile bozmuş, 90'larda Amerika'dan çıkan en yetenekli yönetmenlerden biri.

Sinema: Sinema yalnızca sinemadır (-Akira Kurosawa).

Bu yazıda bu iki yönetmenin sinemanın gizemini ve korku ögesini kullanarak insanlara, birbirlerine bakışlarını sorguluyacağız. Yıllar içinde birbirleriyle nasıl bağlar kurduklarını araştıracağız.

Nosferatu

1922 yapımı *Nosferatu* çoğu kişiye göre korku sinemasının baş yapıtları arasındadır. Bram Stoker'ın *Dracula*'sının ilk beyaz perde adaptasyonu olan filmde, vampir Kont Orlock (Max Schreck), kendisini ziyaret eden emlakçı Thomas Hutter'ın (Gustav von Wangenheim) karısı Ellen'in (Greta Schroeder) resmini görür ve ona sahip olmak için şatosundan ayrılıp Hutter'ın yaşadığı kasabaya gitmeye karar verir. Kontun kasabaya gelişiyle birlikte cinayetler ve veba baş gösterir. Filmin sonunda Ellen kendisini kanta feda ederken, güzel kadının kanıyla kendinden geçen vampir sabah olduğunu anlamaz ve günün ilk ışıklarıyla yok olur.

Filmde, Max Schreck'in canlandırdığı Kont Orlock uzun, ince, sivri dişleri, patlak gözleri ve donuk hareketleri ile korkunç, dev bir fare gibi karşımıza çıkar. Bu imaj, bugünün soğukkanlı, çekici, karanlık vampirlerinden oldukça farklıdır. Sinema tarihinde alternatif bir canavardır.

İzleyicilerin aklılarında kontun soğuk koridorlarda dolaşması ve kurbanlarının üzerlerine düşen gölgesiyle kalan bu fantastik korku filmi, aslında perdedekiyle paralel korkunçlukta fakat başka bir boyutta yer alan bir gerçeği simgeler.

Korku sinemasında klasikler arasında gösterilen bu film, bir anlamda sinema perdesinde görüntülerle farklı olarak şekillenen 1920'li yılların Almanya'sıdır.

Üniversitede sanat tarihi ve felsefe eğitimi alan Murnau, Birinci Dünya Savaşı sonrası ülkesindeki ekonomik ve



Nosferatu
(yukarıda ve yanda)

sosyal çöküşü, korku ve tehdit ortamını, zamanın popüler akımı olan dışavurumculuk ile *Nosferatu*'da perdeye taşımıştır.

Dışavurumculuk, olayların, varlıkların gerçekten olduğu gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre anlatılması anlayışına dayanan sanat akımıdır. İfadecilik olarak da adlandırılan bu sanat hareketinde, şeyler doğadaki formları ile değil, kişisel bir bakış açısı sonucu bireyde uyandırdıkları tepkileriyle algılanırlar. Yönetmen, *Nosferatu*'da işte bu akımı kullanarak zamanının korku ve tehdit ortamını anlatmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın beklendiği karışıklıklar Almanya'sındaki dış tehdit, filme, uzak ülkesinden Wisborg adlı kasabaya hastalık ve korku getiren vampir Kont Orlock olarak yansımıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın sonundaki hastalık ve yokluk, maddi ve manevi çürüme ve diğer ülkelerin tehdidi, vebanın kollarındaki Wisborg kasabası ve onu ele geçirmeye çalışan Kont'un hikayesidir aslında.

Murnau'nun hikayesini dışavurumculukla sinemada anlatmasının nedeni, öyküsünü kendi istediği biçimde, mesajların dışarıyla en az etkileyeceği tarzda, en etkili yolla iletmek istemesiydi. İnsanları bu yeni anlatım biçimi ile ko-

layca etkileyebilir, hikayesini gerçeğe yaklaştırabilirdi.

Sinema bu gerçeğe dönüştürme işinin belki de en etkili şekilde yapılabileceği sanattır. Sinemada yönetmenin, anlattığı hikayeyi canlandırma-daki rolü diğer kurgu anlatıcılarına göre daha güçlüdür. Burada, hayalgücü filmi algılayan izleyiciden çok hikayesini anlatan yönetmenin ellerindedir; kahramanlar, mekanlar, olayların akışı ve daha birçok şey yönetmenin kafasında şekillenir ve perdeye yansır. İzleyiciye düşen ise anlatıyı izlerkenki izlenimlerini, duygularını anlamak ve bu tepkilerin sonucunda, kendi kişiliği ölçüsünde filmi değerlendirmektir.

Bu değerlendirmeleri ve seyircinin hikayeye inancını etkilemek için Murnau, filmde farklı bir tarz kullanmıştır. Stüdyonun dışında, gerçek mekanlarda çekimler yapmış, geri planda figüranlar yerine sivil halkı kullanmıştır. Ayrıca özel efektlerden yararlanarak anlatımını güçlendirmiştir. Böylece kabuslarımızdan çıkabilecek olan Kont Orlock, bildik mekanlarda sıradan insanları avlamış ve daha etkileyici, gerçek bir öykü ortaya çıkmıştır. Film, hem yarattığı hayali atmosfere ve vampir mitine doğal mekan-

Dışavurumculuk, olayların, varlıkların gerçekten olduğu gibi değil de sanatçının iç dünyasına göre anlatılması dayanan sanat akımıdır.



lar ve sosyal hayattan kişiler ile gerçeklik katmasını bilmiş hem de efektleri ve abartılı ışıklandırması ile olayın fantastik boyutunu korumuştur.

Fakat *Nosferatu*, yönetmenin sanat anlayışı yönünden oldukça ilginç, hatta denilebilir ki beklenilenin ötesinde etkiler yaratmıştır. Çünkü sinema, zamanını, yaşadığı ortamı vampirler ve karanlık hikayelerle bize hissettirmek isteyen yönetmenin amacına ulaşmasını sağlamakla kalmamış, kendine has inandırıcılığıyla ikinci bir etki daha yaratmıştır. Bu ikinci etkide izleyici, gördüğünü ger-

Nosferatu'da, sinemanın gücü yönetmenin anlatımının önüne geçmiş ve kabusların gerçek hayatın içinde dolaşabileceğini göstermiştir.



Nosferatu

çek sanarak anlatımdaki karakterleri birer sembol olarak değil de oldukları gibi kabul etmiştir. Yani film, bir taraftan gerçeğin(hayatın) etkilerini yönetmenin hayalgücü ile dışa vururken öte taraftan bunun tam tersini yapıp, inandırıcılığını kullanarak bu hayali gerçek olarak göstermiştir. Hayali, insanlara izlettirerek onların gerçeğine daha çok yaklaştırmıştır. Seyirciler, Murnau'nun istediği gibi, vampir ögesinin kendilerinde uyardığı korkudan çok, varlığına inandıkları bu canavarın kendisinden, insanları öldürmesinden ve kasabaya hastalık saçmasından korkmuşlardır.

Semboller gerçeğe yaklaştıkça anlamlarını yitirirler. Bu yüzden *Nosferatu'* da, sinemanın gücü yönetmenin anlatımının önüne geçmiş ve kabusların gerçek hayatın içinde dolaşabileceğini göstermiştir. Sonuçta Murnau'nun film perdesine amacının dışında, göstermek istediklerinin haricinde, kendi gerçeğini sunan, kontrol edilemez, değişken ve algıyı değiştiren karanlık bir gölge düşmüştür: Sinemanın kendi gölgesi...

Vampirin Gölgesi

2001 yılında ise yönetmen Elias Merhige sinemanın gerçekliğini ve gücünü sorgulamak için bir film çekti: *Shadow of the Vampire* (Vampirin Gölgesi). Merhige, Murnau'nun anlatımını alt edip, kendi gerçeğini yaratan sinemanın gölgesini yenmeye çalışıyor, bunun içinde yine sinemayı kullanıyordu.

Filmin başarılı senaryosu Steven Katz'a aitti. Bu ayrıca onun filme çekilen ilk senaryosuydu. Katz filmin yapımından yaklaşık on sene önce hikaye hakkında düşünmeye başlamıştı. *Nosferatu'* yu inanılmaz derecede gerçekçi bulmuş, filmi sanki bir vampir hakkında eski bir belgeseli izler gibi seyretmişti. Bir anlamda sinemanın gölgesinde kalarak, o da kendisine başrol oyuncusu Max Schreck'in gerçekten vampir olup olamayacağını sormuş, böylece senaryosunun ana hatları belirmeye başlamıştı.

Senaryosundaki üç önemli nokta Merhige'in kendi savaşı için *Shadow of The Vampire'*ı seçmesine neden olmuştu: Filmde Murnau'nun sorguladığı sinema etkisi; idealist, çekmek istediği film için herşeyi kurban edebilecek yönetmen karakteri; ve tabii ki Vampir Max Schreck karakteri. Katz'ın senaryosunda başarıyla erittiği bu üç unsur yönetmenin ellerinde şekillenerek daha derin ve çok boyutlu



Shadow of the Vampire

anlamlara dönüşebileceklerdi.

Öncelikle, karşısına aldığı sinemanın bu gölge etkisine, filmin ismiyle bir açıklama getirebiliyordu yönetmen. *Shadow of the Vampire* ile sinemanın bir tür canavar olduğunu ilan ediyordu. İnsanların kanıyla değil ama görüntüleri, emekleri ile varlığını, anlattığı gerçeği besleyen bir canavar. Oyuncuları kendi karakterleri olarak yüzyıllarca yaşatabilen ve bu benzerliği ile ölümsüzlüğün bir başka sembolü sayılabilen bir canavar olarak görüyordu sinemayı. Yani bir vampir olarak.

Katz'ın senaryosunda "Tiyatro seyircisi bana hayat veriyor. Bu...şey, ise benden onu alıyor" der Greta Schroeder. Sanki mercekten çekilen görüntüsünün kendisinden bir şeyler alıp götürdüğünü hissediyor gibidir.

Oyuncular performansları ve görüntüleri ile filmi beslerler. Ona bir hikaye, bir hayat kazandırır. Kendileri yıllarla yaşlanırken filmlerdeki benzerleri (çünkü kendileri değil oynadıkları karakterlerdir) hiç bozulmadan varlıklarını sürdürürler. Sinema bu yüzden ölümsüzdür, vampirdir.

Sinemanın bu gücünün sembolü *Nosferatu* filminde Kont Orlock'tu. Çünkü insanlar, yönetmenin onu sembol olarak

gösterdiği gerçeklerden değil, sinemanın güçlendirdiği imajıyla onun kendisinden korkmuşlardı. O, sinemanın istenmeyen yaratığı idi. Merhige onunla savaşmak için önce onunla aynı algı düzeyinde varolması gerektiğini biliyordu. Bu yüzden sinemayı algılayıp onu anlamlandıran ve son sözü söyleyecek olan izleyicinin karşısına Katz'ın senaryosu ile çıktı. Böylece, filminin konusunu *Nosferatu*'nun üzerine oturttu. *Nosferatu*'yu çeken ekibin başından geçenleri anlatan bir film çekti.

İki güçlü oyuncu John Malkovich (Murnau) ve Willem Dafoe (Max Schreck) baş rolleri paylaşıyorlardı. Filmde Max Schreck'in vampir olması ile Murnau'nun filminde inandırıcılığı yakalamak adına bu vampirle anlaşmasının sonucunda sette geçen olaylar anlatılıyordu.

Merhige, *Shadow of the Vampire*'da öncelikle, Murnau'nun ilk filmde kullandığı herşeyi ters yüz etti: Murnau, fantastik vampir karakterini sivil halkı oynattığı sahnelerle, doğal mekanlarla gerçeğe taşımaya çalışırken, Merhige bir zamanlar yaşamış olan gerçek insanları (*Nosferatu*'nun yönetmeni Murnau, aktör Schreck, yapımcı Albin Grau gibi) kullanıp, onlara yeni kişilikler kazandırdı. Yaşamış hayatlardan filmi için bir kurgu, bir gerçeklik yarattı. Bu insanların gerçek bir filmi

Merhige, *Shadow of the Vampire*'da öncelikle, Murnau'nun ilk filmde kullandığı herşeyi ters yüz etti.



Shadow of the Vampire

Merhige amacına işte böyle ulaşır. 1922'de sinemanın doğurduğu vampir Nosferatu mitini kendi filminin anlatımında, kendi filmiyle beraber öldürür.

nasıl çektiklerini anlatırken kendisi bir film çekiyordu. Yetmişdokuz yıl önce vampir karakterini canlandıran aktör Max Schreck'de yine bu ters mantığa göre bir vampirdi aslında. Gerçeğin tam tersi olarak, yeni filmde istediği kadını (Schroeder) elde etmek için normal hayatta oyuncu rolü yapan, bir vampirdi.

Nosferatu'nun yaratıcıları *Shadow of the Vampire*'de kurguya dönüşüyordu. Böylece, birbirine geçmiş iki çark gibi, filmler kendi dönüşleriyle birbirlerinin hareketlerini tamamlayabiliyorlar, aynı boyutta varolabiliyorlardı. Katz'ın olağanüstü senaryosu Merhige'e istediği boyutta varolabilme yetisini kazandırdı.

Filmin en güçlü karakterlerinden yönetmen Murnau, istediği gerçekliği filmlerinde katıksız gösterme takıntısı içinde gerçek bir vampire başrolü vermiştir. Schreck ise arzuladığı Schroeder (Catherine McCormack) için filmde oynamayı kabul etmişti.

Yalnız, vampirin son sahneye kadar kadına elini sürmesi yasaktır. Ancak filmin bütün sahneleri çekildikten sonra, Vampir Orlock ve Ellen'in sahnesinde, kadının kanına rol icabı değil gerçekten sahip olacaktır. Böylece hem kendisi hem de yönetmen arzularına kavuşabileceklerdir. Yönetmen ve gerçeği bilen birkaç kişi son sahnenin bitiminde vampire tuzak kurarlar fakat Schreck tuzaktan kurtulur ve onlara saldırır. Sağ kalan yönetmen, vampire tek tutkusuyla karşı ko-yar: Filmi bitirmesi gerekmektedir:

"Eğer film karesinde değilse, gerçek değildir" der Murnau.

Sadece gerçek olan mı inandırıcıdır? Bu yüzden mi vampir rolü gerçek bir vampire verilmek zorundadır? Yoksa perdeye yansıyanlar zaten farklı bir algıyla gerçeklik yaratabilirler mi? Ne olursa olsun film karesinden perdeye yansması ve izleyiciye ulaşması gerekir.

Murnau'nun peşinde koştuğu soruların cevabı için filmini bitirip, seyirciye göstermesi gerekiyordu. Vampir de bu büyü içinde son sahneyi çekmeye karar verir fakat dışarıdan stüdyoya girenlerin kapıyı açmasıyla ölümle yüzleşir.

Filmin bu sahnesinde Merhige son silahını çeker ve güneşi ile hem kendi filminde vampir Max Schreck'i hem de bir anlamda Murnau'nun filminde sinemanın gölgesi haline gelen vampir Kont Orlock'u öldürür. Yani karşı geldiği, istenmeyen sinemasal gerçeği öldürür. Hem de tıpkı bir vampiri öldürür gibi.

Vampirin Gölgesi'nde vampir-aktör Max Schreck, gerçek hayatta yıllarca önce yaşamış başarılı bir karakter oyuncusudur. Kont Orlock karakteriyle ünlenmiştir. Bu yüzden ki ikinci filmde Merhige onun gerçekten vampir olduğuna bizi inandırmak ister. İkinci film, kendi gerçekliğini birincinin üzerine oturttuğu için, 1920'lerde vampirin varlığına inanan izleyiciden, bu filmde oyuncu Schreck'in gerçekten vampir olduğuna inanması istenir. Madem ki bir filmle vampirin varlığına inanılıyordu, o zaman vampiri canlandıran aktörün gerçekten vampir olduğuna da başka bir filmle inanılabilirdi. Böylece ikinci film kendi gerçeğini yaratır. Filmde varolan vampir Schreck yalnızca filmde gerçekten yok edilebilirdi.

Vampir Schreck'i öldüren Merhige, bir anlamda kendi filminin gerçekliğini de yok eder. Yani kendi filmini yok eder. Bu yüzden, son sahnede vampir-aktör güneşi ile ölürken, filmin negatifinin de yandığını, bir anlamda seyrettiğimiz filmin de yok olduğunu görürüz.

Merhige amacına işte böyle ulaşır. 1922'de sinemanın doğurduğu vampir *Nosferatu* mitini kendi filminin anlatımında, kendi filmiyle beraber öldürür. Kurduğu bir dünya tıpkı bir kara delik gibi karakterleri ve kurgusuyla kendi içine dönerek yok olur.

Filmin son sahnesinde yönetmen Murnau'nun ağzından bir anlamda Merhige konuşur "Teşekkürler, sanırım başardık".

tam bize göre ZAGOR maceraları

Karaca Savaş



Zagor no. 238 (Tay Y.)

Çizgi roman piyasasında yeni isimlerin yanı sıra Zagor gibi eski dostlar da bir süredir yeniden bayilerde -ve kitapçı raflarında. Dikkat, Lal yayınlarının *Yeni Zagor* adını taşıyan dergisinin 9'uncu sayısında başlayıp 11'inci sayısında sona eren macerada Baltalı İlah'ın karşısında ezeli düşmanlarından vampir Rakosi var! Özellikle Transilvanya'da geçen ve korkunç kurtadamlara hükmeden ölümcül güzellikteki vampir bir kontesin okuyucuya takdim edildiği açılış sekansı değme korku çizgi romanlarını aratmıyor... Öte yandan bu maceranın bir diğer önemli özelliği ise Zagor'un eski ve muhtemelen en büyük aşkı Frida ile yeniden yolunun kesişmesi. Bu arada sözkonusu macerada Sami adlı bir Türk karakterin de yer aldığı (iyilerin safında) kaydedelim. Hem çizimler, hem olay örgüsü, hem de karakterler açısından dört dörtlük bir korku çizgi roman serüveni karşımızda. *Yeni Zagor*'un Aralık 2002-Şubat 2003'te yayınlanan bu sayılarını zamanında bayii dağıtımında kaçırdıysanız da kitapçı raflarında kolayca bulmak mümkün. Öte yandan Oğlak Yayıncılık'ın yaklaşık bir yıl aradan sonra yayınladığı ikinci Zagor seçkisindeki dört maceradan ikisi, -korku janrında olmasalar da- 'birinci sınıf' fan-

tastik maceralar.

Aslen bir western çizgi romanı olsa da Zagor'un hem genel olarak fantastik nitelikli, hem de özel olarak doğrudan korku türünde serüvenlerinin sayısı bir hayli fazladır. Geçmişe doğru uzandığımızda ilk elde anılmaya değer olanlarından bazıları şunlar: 1970'te Tay Yayınları'nın *Zagor* dergisi no. 15-18'da 'Kurtlar Vadisi' önbaşıyla yayınlanan bir kurtadam serüveni (orj.: 'L'Umo Lupo', no. 48-49 [1969]), 1973'te no. 161-167'da 'Haiti'de Fırtına' önbaşıyla yayınlanan -ve ırkçılık/sömürgecilik karşıtı yönelimleriyle de dikkate değer olan- bir zombi serüveni (orj.: 'Vudu', no. 92-95 [1973]), 1974'te no. 232-242'de 'Çiko İşbaşında' önbaşıyla yayınlanan 'Kara Gölün Canavarı' tarzı yarı-insan bir sualtı canavarı serüveni öyküsü (orj.: 'Acque misteriose', no. 110-112 [1974]), 1978'te no. 396-406'da 'Kaplan' önbaşıyla yayınlanan bir kaplan-adam serüveni (orj.: 'Tigre!' no. 136-138 [1976]) geliyor; tabii Zagor'un Rakosi'ye ilk karşı karşıya gelişi de ülkemizde 1973'te no. 137-142'de 'Tören' önbaşıyla (orj. 'Zagor contro il vampiro', no. 85-87 [1972]) yayınlanmıştı (*). Bu serüvenin başında Zagor'un eşlik ettiği ve Avrupalı göç-

Aslen bir western çizgi romanı olsa da Zagor'un hem genel olarak fantastik nitelikli, hem de özel olarak doğrudan korku türünde serüvenlerinin sayısı bir hayli fazladır.



yukarıda: Zagor no. 13 (AD Y.)
yanda: Yeni Zagor no. 9 (Lal Y.)

menleri taşıyan bir kervan yerlilerin saldırısına uğrar. Kısa sürede anlaşılır ki yerli köyündeki bir genç kız geceleyin gizemli bir beyaz tarafından boğazlanarak öldürülmüştür ve yerliler, katilin kervanda yeraldığından kuşkulanmıştır. Zagor, ölü kızın boynunda iki küçük ısırtık farkeder, tıpkı birkaç gece önce leşi bulunan kervandaki köpeklerden birinin boynunda olduğu gibi. Öte yandan kervana dahil olmayan ama uzaktan onlarla birlikte yolculuk yapan Macar göçmenlerin arabası, içinde define olduğu sanısıyla kaçarılır, soyguncuların akibeti de gizemli biçimde korkunç olur. Zagor ve dostları, bu arabayı ve içindekileri sahibine teslim ederler, Baron Rakosi'ye...

Bu arada bu serüvende, konunun ana eksenine doğrudan ilgisi olmasa da yine de çok ilginç bir bölüm vardır. Kafile lideri, yolculuğun başında kendilerinden içki talep eden yerlilerin bu dileğini yerine getirdiğinde kendinden memnun biçimde kahkaha atınca Zagor'la aralarında şu diyalog yaşanır: "Neticede, şerefli ve gururlu bir ırkın dilenci bir halka dönüşmesi çok üzücü bir durum." "Bah... İlerlemenin sonucu bu dostum.. Uygurluk ilerliyor!" "Benim gerçek uygarlık anlayışım çok değişiktir ve öyle sanıyorum ki bu konuda münakaşaya girmek sonu kavgayla biter."

Nispeten daha yakın tarihli olarak ise 1990'ların ikinci yarısında AD Yayıncılık'ın çıkardığı Zagor dergilerinin

"Fakat, köle zenciler olmasa, beyazlar özgür kalamazlar. Ekonominin gereği bu!"

Zagor'un Frida ile ilk karşılaşması
Zagor no. 248 (Tay Y.)



özellikle 12-13 numaralı sayılarına sahalarda rastlarsanız kaçırmamanız gerektiğini de ekleyelim; hatta işi tesadüfe bırakmayıp özel olarak aramanız hararetle tavsiye olunur. 'Vudu İntikamı' ve 'Yaşayan Ölüler Gölü (Laguna)' başlıklı iki bölüm hâlinde yayınlanan bu mükemmel macerada -bölüm başlıklarından da anlaşılacağı üzere- vudu ile diriltile zombiler sözkonusu ama maceranın değeri bununla sınırlı değil: hem öykü kölelikle ilgili çok 'sıkı' değinmeler içeren bir arkaplanda geçiyor, hem de Zagor ile Gambit adlı çetin ve zeki bir kumarbaz arasında çok ciddi bir duygusal yakınlaşmanın yaşandığı bir yanöykü içeriyor. Asi zencilerin oluşturduğu bir örgüt, köleliğin geçerli olduğu Louisiana'da zengin beyazların evlerine soygun düzenlemektedir. Örgütün perde arkasındaki lideri ise, görünürde falcılık yaparak geçinen ama aslında bir kara-büyücü olan Marie Lavaeu'dur. Onun bu gizli yönünü bilmeyen yörenin ileri gelenlerinden biri ile bu kadın arasında Haitili göçmenler hakkında geçen şu diyalog çok ilginç: "O kara derililer gelirken beraberlerinde kahrolası kara büyülerini de getirmeseler ya!" "Buranın özgürlük ülkesi olduğunu sanıyorlar, Eric. Sonradan yanlış olduklarını anlıyorlar. Büyü onların tek silahı." Aynı beyaz, köleciliği onaylamadığını belirten Zagor'a şu karşılığı veriyor: "Fakat, köle zenciler olmasa, beyazlar özgür kalamazlar. Ekonominin gereği bu!" Öykü ilerledikçe Marie Lavaeu'nun asıl planının çok geniş kapsamlı olduğunu öğreniyoruz (bu macera daha sonra AD'nin son sayısında başlayıp Zagor'u devralan Aksoy'un ilk sayılarında devam eden maceradaki olayların başlangıç noktasını oluşturuyor.) Zagor'un aşk ilişkisinin akabetine gelince [sonunu öğrenmek istemeyenler buradan itibaren okumasınlar], Baltalı İlah hayatını öyküde bir yan karakter olan güzel kumarbazla birleştirme konusundaki tereddütlerini Çiko'yla paylaşır: "Ben bir maceracıyım. Tehlikelerle dolu bir hayatım var. Bir kadından bunu paylaşmasını istemem!" Bu sözlerle kulak misafiri olan kadın ise, Zagor'a şöyle bir not bırakarak onu terkeder: "Ben bir maceracıyım. Tehlikeli bir hayatım var. Bir erkekten bunu paylaşmasını istemem!"

(*) Tay Yayınları dergilerinin fasikül numaralarını ve serüven önbaşlıklarını, koleksiyonumuzda eksikler sözkonusu olduğunda, İlyas Erkul tarafından hazırlanıp Lamü Tiryakiöğlü tarafından Koloni grubuna sunulan veritabanından yararlanarak tamamladık.



bir misafirimiz var! KİMON ŞARLO İSTANBUL'DA

Ali Sekmeç



Tarzan İstanbul'a gelir. Sonra Kont Drakula, peşinden Uçan Daireler. Fakat İstanbul'a gelen en ilginç konuk Şarlo'dur.

Türkiye'de, İkinci Dünya Savaşı günlerinin sona ermesiyle başlayan toplumsal rahatlamamanın ilk ışıkları sinemada görülmeye başlamıştır. Tüm sinema salonları, savaşla birlikte azalan Amerikan filmlerinin yerine daha çok Mısır filmlerinin işgali altındadır. Yapımcılar ise bu duruma bir son vermek üzere sürekli artan sayılarda filmler çekmeye başlarlar. İşte burada ortaya çıkan asıl zorluk ham filminden ziyade konu bulma zorluğudur. Öylesine konular adapte edilerek çekilir ki izleyenlerine pes dedirtir. Örneğin Tarzan İstanbul'a gelir. Sonra Kont Drakula, peşinden Uçan Daireler de. Fakat İstanbul'a gelen en ilginç konuk Şarlo'dur.

1945'te kendi yazdığı Köröğlü adlı senaryosu ile sinema dünyasına adım

atan ve bunu ölene kadar yönetmen-senarist-oyuncu olarak sürdüren bir "halk sinemacısı" Muharrem Gürses'ti (1913-1999) Şarlo'yu bize misafir getiren. Bizler onu hep gişe başarısı yüksek köy filmlerinin yönetmeni, oyuncusu, senaristi olarak tanıdık. Fakat o ara sıra da olsa içinde yaşattığı komedi duygusunu filme almayı başarmıştı. 1954'te Canlı Karagöz-Mihriban Sultan da Türk temaşa sanatının en önemli kimlikleri Hacivat ve Karagöz'ün komik maceralarını filme alırken, Dümbüllü Tarzan ile bu kez meşhur komik İsmail Dümbüllü'yü çıkarıyordu karşımıza Tarzan olarak. Curcuna ise adından da anlaşılacağı üzere yanlış anlaşılmalara üzerine kurulu bir durum komedisi olarak perdeye çıkıyordu. Şarlo

İstanbul'da ise çok daha önemli bir misafrılıktır sinemamıza....

Muharrem Gürses 1960'lı yıllarda kendisi ile yapılan bir söyleşide komedi filmleri için şöyle diyordu: "O zamanlar en büyük gayem komedi filmi yapmak ve bu janrı benimsemek olmasına rağmen bugüne kadar hep kazanç sağlayıcı filmler hazırlamak zorunda kaldım." Muharrem Gürses'in bu komik filmleri, genelde köy filmlerinden fırsat buldukça ortaya çıkıyordu. Öyleki tüm sinema hayatı boyunca ancak dört tane komedi filmi yapabildiği. Gürses bir başka söyleşisinde ise sinemasını şöyle anlatıyordu: "Ben yabancı filmciliğin asla kopyacısı olmadım. Benim talihsizliğim, varlıklı firmaların beni anlayamaması, fakir firmaların kazanç endişesi, bendeki yerli film zihniyetini su yüzüne çıkaramayışıma neden olmuştur."

Sinemanın en evrensel tipidir Şarlo, bundan dolayı da sinemanın ulaştığı her yerde taklitleri her zaman olmuştur. Charles Chaplin ile ete kemiğe bürünmüş sokaktaki küçük adamdı Şarlo. Muharrem Gürses 1954 yılında yakın dostu Domenico Hanna'ya (1904-1978) Şarlo üzerine yazdığı senaryoyu verir. Domenico Hanna o günlerin en ünlü emprezaryolarından biridir. Ayrıca Dimitro Laye ile ortak kurduğu bir de Yeni Film adlı bir yapım şirketi vardır. Daha önceleri *Allahtan Bul*, *Ebedî İstirahat* ve Türk-Yunan ortak yapımı *Beyoğlu Güzeli* gibi filmlerin yapımcısı olarak da tanınmıştır.

Domeniko Hanna, Muharrem Gürses'in senaryosunu beğenir ama Şarlo rolünü kime verecektir. Hanna'nın emprezaryo oluşu onu yurtdışına taşımıştır zaten. Tüm 1940'lı ve 50'li yıllarda İstanbul'a gelen Yunanlı şarkıcı, dans ya da tiyatro grupları onun aracılığı ile gelmişlerdir. Şarlo rolü için Kimon Spathopoulos adlı bir Yunanlı oyuncuda karar kılınır. Spathopoulos, o günlerde Yunanistan'ın tanınmış komedyenlerinden biridir. Giyimi, davranışları, tarzı ile tam anlamıyla Charlie Chaplin'in tipik bir kopyasıdır. Gösterilerinde bu benzerlikten son derece istifade etmiştir. Hatta *O Paliatos tis zoes* (Palyaçonun Hayatı, 1930) adlı sessiz filmde Spathopoulos, Şarlo tiplemesini Yunan sinemasına da taşımıştır. Başrolde olduğu bu film aynı zamanda oyuncunun ilk yönetmenlik denemesidir. Yönetmen olarak sonradan iki film daha çekebilmiş olan Spathopoulos, ayrıca film makyajı ko-

nusunda da bilgili bir kişiydi. Ne var ki, Şarlo kalıbı içinde kalması, Spathopoulos'un daha önemli bir yıldız olmasını engellemiştir. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde şovlar yapan, arada komedi filmlerinde ufak rollerde yer alan Kimon Spathopoulos, tüm hayatı boyunca Şarlo olarak yaşamış bir oyuncudur.

Domeniko Hanna Yunanistan seyahatlerinden birinde belki de İstanbul'da da sahneye çıkması için Kimon ile görüşmüştü. Gürses'in yazdığı senaryo tamamen İstanbul'da geçmekteydi. Hanna, 1952'de Yunanistan'ın önemli film yapım şirketlerinden Pan Helenik Film ile *Beyoğlu Güzeli*'ni üretmiştir. Bu nedenle yeniden bir ortak yapıma açıktır. Fakat Yunanistan'da bu filme ortak olacak ya da Kimon Spathopoulos'a ortak olacak bir yapımcı bulamaz. Pan Helenik Film Domenico Hanna'ya malî yardımda bulunur ve film için hazırlıklar başlar.

Filmin kadın oyuncularını olarak da Domenico Hanna'nın getirdiği ve İstanbul sahnelerinde seksî showlar yapan Eva Akrapol ve Aya Pera adlı iki Yunanlı dansçı bulunur. Eva Akrapol bir yıl süreyle İstanbul'un çeşitli gece kulüplerinde sahneye çıkmış ve o günlerin magazin dünyasını meşgul etmiş bir dilberdir. Aya Pera ise başka bir film için İstanbul'a getirilmiş fakat film çekilmeyince sahneye çıkmıştır. Filmin Türk oyuncularını ise başta Cihan Işık olmak üzere, Tevhid Bilge, Renan Fosforoğlu, Mesut Sürmeli, Zeki Alban, Feridun Çölgeçen, Hasan Ceylan, Salih Tozan, Asım Nipton ve aynı zamanda filmi de yönetecek olan Muharrem Gürses'ten oluşuyordu. Ayrıca filmin önemli rollerinden birini de Türk sporunun madalyalı önemli sporcularından Toma Valcis adlı bir Rum vatandaşımız oynuyordu Tamer Balç' (!) adıyla.

Filmin kameramanı Lazar Grafopoulos (Yazıcıoğlu) (1905-1959) idi. Domenico Hanna filmin çekimlerine başlamadan önce bu filmin dağıtımını sağlamak ve bunun karşılığında da para alabilmek için o günlerin yabancı film ithali yapan şirketlerinden, Irmak Film'in sahibi Recep Kemahlioğlu'na başvurur. Kemahlioğlu daha önce hiç Türk filmi yapmamıştır ve bu işe kuşkuyla yaklaşacaktır. Fakat Domenico Hanna onu ikna edecektir. Ama film Irmak Film prodüksiyonu olarak lanse edilecektir. Domenico Hanna daha çok kazanç peşinde olduğu için bunu önemsemeyecektir. Hatta daha film çekilmeden Irmak Film

"Ben yabancı filmciliğin asla kopyacısı olmadım. Benim talihsizliğim, varlıklı firmaların beni anlayamaması, fakir firmaların kazanç endişesi, bendeki yerli film zihniyetini su yüzüne çıkaramayışıma neden olmuştur."



Belki tıpkı Uçan Daireler İstanbul'da filminin bulunuşu (!) gibi bu yazıdan sonra bu film de ortaya çıkar...

adına filmin afişleri de basılacaktır. İşbilir işletmeci Recep Kemahloğlu, filmin Yunanistan şansını da göz önünde bulundurarak afişlere filmin adını *Kimon Şarlo İstanbul'da* olarak yazdırır. Çekimler için her şey hazırdır ama Kimon Spathopulos'un İstanbul'a gelişi sürekli gecikmektedir. Kimon Spathopulos'un gelişi ile film başlar. Yunanlı oyunculara rolleri Rumca'ya çevrilerek verilir. Oyunculardan Tamer Balcı da tercümanlık yapar. Film çekimleri Kimon Spathopulos'un sahne şovları nedeniyle kısa zamanda bitirilir.

Şarlo, bir arkadaşını aramak üzere İstanbul'a gelmiştir. Hayatında ilk kez İstanbul'a gelen Şarlo, doğal güzelliklerden etkilenmiş ve gezisini uzatmıştır. Fakat şanssızlık sonucu bir çetenin işlerini bozacaktır. Çete ile Şarlo arasında komik kovalamacalar sürerken Şarlo bir

Türk kızına aşık olacak ve onun sayesinde çetenin elinden kurtulacaktır.

Film İstanbul sinemalarına 1955 sinema mevsiminde çıkar. İlk tepkiler kötüdür. Kötü bir dublaj vardır. İçinde bol miktarda şarkı ve dans yer alan film, hafif bir komedi olarak adlandırılır. Fakat seyirciden ilgi de görür. Recep Kemahloğlu filme yatırdığı parayı çıkarır. Film Yunanistan'a da satılır. Ayrıca filmin içinden alınma İstanbul görüntüleri, Kimon Spathopulos'un hem başrol oyunculuğunu hem senaryosunu hem de yönetmenliğini üstlendiği *To Oniro tou Paliatzi* (Sokak Satıcısının Rüyası, 1957) adlı bir başka filmde ve bunun yanı sıra çeşitli seyahat reklam filmlerinde kullanılır. Bu da Yunanlı işbilir yapımcıların sonucunun ne olduğunu bugün bilemediğimiz bir çabası olarak adlandırılabilir.

Bu yaz filmin yaşayan tek oyuncusu olup da 1960'tan beri Amerika'da yaşayan Cihan Işık ile bu film üzerine yaptığımız söyleşide, bize bu filmi hiç sevmediğini söyledi üstüne basa basa... "Enteresan bir filmdi *Şarlo*. Yunanistan'dan bir adam getirmişlerdi. Adam Charlie Chaplin'e ikizi kadar benziyordu. Zaten şovlar yapan bir tiyatrocuymuş. Çekimler çok komikti... Adam bizi hep güldürüyordu. Çünkü Kimon adlı bu adam çok komik bir adamdı. Rumca da olsa yaptığı espiriler çok özel şeylerdi. Kimon tıpkı Şarlo'ydu. Onun gibi yürüyordu, onun gibi giyiniyordu. Fakat ben bu filmde hiç bir şey anlamadım. Sürekli kaçma kovalamaca sahneleri vardı. Şarkılar vardı, danslar vardı. Ben bu filmi gidip de sinemada seyretmedim. Hiç de görmedim başka yerlerde. Bende iz bırakmayan filmlerimden biriydi çünkü... Zaten çok tatlı bir yapımcımız vardı Domenico adında... Az para aldık ama film hiç güzel olmadı..."

Şarlo'nun bu kadar benzerinin varolduğu dünyamızda, kaç ülkenin Şarlo filmi vardır sizce? Charlie Chaplin ile başlayan sokaktaki küçük adamın komik dünyasına bir film de Muharrem Gürses'den hediye edilmiş. Fakat bizler bu filme bugüne kadar ulaşamadık. Koleksiyoner oluşumuzun şanslarımızdan biri olarak bu filme ait afiş ve toplu bir set fotoğrafı dışında hiçbir belge de yok anlatılanlar dışında... Belki tıpkı *Uçan Daireler İstanbul'da* filminin bulunuşu (!) gibi bu yazıdan sonra bu film de ortaya çıkar...

durun! bir misafirimiz
daha var

TENTEN İSTANBUL'DA

Sadi Konuralp

Konu malzemesi açısından çizgi roman her zaman sinema için zengin bir kaynak olmuştur. Ünlü çizgi roman kahramanlarını ve onların maceralarını beyaz perdeye uyarlama fikri tabii ki ilk olarak seriyal filmlerle Hollywood'da başladı. Avrupa sineması ise uzun bir süre bu tarz filmlerin üretimine karşı kayıtsız kaldı (1) ama 50'li ve 60'lı yıllardan itibaren ciddiyetini bozarak bu alana da kayıverdi. Özellikle Fransız sineması için bu alanda büyük bir potansiyel vardı. Ne de olsa, kendi çizgi roman ürünleri dışında Red Kit (ya da orijinal adıyla Lucky Luke), Asterix, Spirou, Tintin gibi birçok Belçika kaynaklı çizgi roman ürünlerini de kendisine mal edebilmiş bir ülke idi. İşte bu mal edilenler arasında Tintin (yani bizde okunduğu gibi yazılışıyla bilinen adıyla Tenten), Fransız sinemasının ilk el attığı çizgi roman olmuştur. Tintin'in sinemadaki ilk filmleri teknik yönden oldukça zayıftı. Sanki bir masal kitabı okunuyormuşçasına çizgi karelerin sabit görünümü üzerine bir anlatıcı ses öyküleri yorumluyordu. Tintin filmlerinde ilk animasyon tekniğinin uygulanması 1947'de olmuştur. İşin ilginç tarafı, *Le Crabe aux Pinces d'Or* (Altın Kıskaçlı Yengeç) adlı bu film, çizgi animasyon olarak değil, kukla animasyon olarak hazırlanmıştı.

1960 yılına gelindiğinde ise sinemacılar tekrar kollarını sıvazlayarak bir Tintin filmi daha yapmaya koyuldular. Bu sefer canlı oyuncularla filmin çekilmesi düşünülmekteydi. Tintin rolü için Jean-Pierre Talbot adında, tanınmamış bir oyuncu üzerinde karar kılınmıştı. Talbot gerçekten de Tintin'i andırabilecek görünümdeydi. Kaptan Haddock için uygun bulunan isim ise Georges Wilson idi. Filmin senaryosu Andre Barrét ve Remo Forlani'ye aitti. Ertesi sene *Tintin et la mystère de la Toison D'Or* (Tenten ve Altın



Postun Sırrı) adıyla gösterime giren bu film için tamamiyle özel bir konu yazılmıştı. Üstelik filmdeki mekanlar arasında İstanbul da bulunmaktaydı.

Film Kaptan Haddock'a İstanbul'dan bir mektubun gelmesiyle başlar. Mektupta, Haddock'un eski arkadaşı Kaptan Thémistocle Papanic'in öldüğü bildirilmektedir. Papanic kendi gemisi "Altın Post"'u miras olarak Kaptan Haddock'a bırakmıştır. Tintin ve Haddock, gemiyi devralmak üzere İstanbul'a gelirler. Fakat gelir gelmez hayal kırıklığına uğrarlar; çünkü vasiyet edilen gemi oldukça eski ve döküntü bir haldedir. İlginçtir ki, Karexport şirketinin başkanı Anton Karabine bu gemiyi yüksek fiyatlarla satın almak

Film Kaptan Haddock'a İstanbul'dan bir mektubun gelmesiyle başlar.



istemektedir. Kaptan gemiden hoşlanmamış olmasına karşın teklifi geri çevirir. Ancak bu satmama kararının ardından Tintin ve Haddock'a karşı İstanbul'da çeşitli saldırılarda bulunulur. Bu arada ikili, geminin kaptan kamarasında Papananic'e ait eşyaların arasında bir gazete kupürü keşfeder. Kupürdeki haber ufak bir Latin Amerika ülkesi Tetaragua'daki bir ihtilal ile ilgilidir. Film ilerledikçe Tetaragua-Altın Post-Papananic-Karabine etrafındaki gizem yavaş yavaş açığa çıkmaya başlar (ileride seyretme şansını yakalayacak okuyucular için filmin sonunu söylemiyoruz. Filmin DVD'si mevcuttur).

Ülkemizde *Tinten İstanbul'da* adıyla gösterilen bu Tintin filmi için filmin oyuncularını da İstanbul'a gelmiş ve sahneler direkt kendi mekanlarında çekilmiştir. Bu arada çekimlere bizim Türk oyuncularından da katkı olmuştur. Özellikle Ulvi Uraz, Malik adlı bir Türk'ü oynamak suretiyle filmdeki önemli karakterlerden birini canlandırmıştır. Uraz'ın adı jenerikte de bulunmaktadır. Ayrıca Türk sinemasının vazgeçilmez karakter ve figüran oyuncularını da filmde yer almışlardır (Ör-

neğin meyhaneci, kahveci rolleriyle belleklerimizde yer edinen Faik Çoşkun bu filmde yine bir kahveciyi canlandırmaktaydı). Bunun yanı sıra filmde iki ünlü şarkıcı Charles Vanel ile Dario Moreno da rol almaktaydı.

Film, çok iş yapmasa da kendisini kurtaracak kadar hasılat yapmıştı. Yapımcılar, 1964'de *Tinten et les Oranges Bleues* (Tinten ve Mavi Portakallar) adıyla ikinci bir Tintin filmi daha çektiler. Filmde bu sefer Haddock rolü Jean Bouise'e aitti. Olay bu kez İspanya'da geçmekteydi. Ancak gerek konunun zayıflığı, gerek Bouise'in selefi kadar başarıyla Kaptan'ı canlandıramaması ve hedef kitle olarak bu sefer çocuklara yönelmesi sonucu bu film ilki kadar beğenilmedi.

Aslında Tintin hayranları *Toison D'Or'u* da başarısız bulmuşlardı. Onlara göre tiplerin hiçbiri başarıyla canlandırılmamıştı. Hele Tintin'in köpeği Milou (Fındık), filmde bir süs köpeği olarak gözükmekten başka bir şey yapmıyordu. Fakat oyuncularını beğenmeseler de Tintin hayranları filmin konusuna bayılmışlardı. Onlara göre konu tam anlamıyla bir Tin-

Ülkemizde *Tinten İstanbul'da* adıyla gösterilen bu Tintin filmi için filmin oyuncularını da İstanbul'a gelmiş ve sahneler direkt kendi mekanlarında çekilmiştir.

tin çizgi roman macerası olabilecek kalitedeydi. Oysaki Tintin'in yaratıcısı ve çizeri Hergé ne filmde hoşlanmış ne de bu konuyu çizgilerle tekrar yorumlamayı düşünmekteydi. Tabii bu durumda hemen bu macerayı içeren 32 sayfalık bir sahte Tintin çizgi romanı piyasaya çıkıverdi. Bu sahte çizgi romanın çizeri daha önce *L'Aventure à Moulinsart* adıyla bir başka sahte Tintin macerası daha hazırlamıştı. Bu iki çizgi roman aslında orjinal Tintin maceralarına ait karelerin kolajlarından ve bu karelerin üzerinde hafif oynamalardan oluşturulmuştu. Bu arada 1960'larda Türkiye'de yayınlanan 'Tenten İstanbulda' adlı Tenten macerasının da kuvvetle muhtemelen *Toison D'Or* macerasını içeren bu sahte çizgi romanın bir versiyonu olduğunu söyleyelim (2). Ne var ki, ikinci filmin konusu Tintin hayranlarını pek sarmadığından *Les Oranges Bleues*'den uyarlama bir sahte Tintin çıkmamıştır.

Tabii oyunculara dayalı bir Tintin filmi çekilmesinde en büyük sorun doğrudan karakterin kendisiydi. Çizgilerde saf, çocuksu (ve kimilerince de cinsiyetsiz) olarak gözükken Tintin, beyaz perdede aynı şekilde görülemiyordu. Belki de bazı şeyler çizgide kalmaya devam etmeliydi. Bu düşüncelerden ötürü olsa gerek, Fransızlar sonraki Tintin filmlerini çizgi film olarak üretti.

Toison D'Or ve *Oranges Bleues* filmleri dışında canlı oyunculu Tintin filmleri çekilmemiştir. Dolayısıyla Fransızların bu iki filmlik serisi tek örnek olma özelliğini korumaktadır. Ancak, şu sıralar ortalığa yayılan haberlere bakılırsa filmler bu özelliklerini kaybetmek üzere. 1983 yılında Steven Spielberg, üç filmlik bir seri yapmak üzere Tintin'in film çekme haklarını satın almış ama bir türlü işe girişememişti. Söylentilere göre rafa kaldırılan bu projeye tekrar el atılmış. Oyuncular şimdilik belli değil. Kaptan Haddock rolü için adaylar arasında Jack Nicholson ile Sean Connery bulunmakta. Tintin için ise durum biraz daha karışık: Christopher Lambert ve Leonardo Di Caprio gibi oyuncuların yanı sıra adaylar arasında bir kadın oyuncunun da bulunduğundan söz edilmekte. Kimi haberlere göre kadın oyuncunun seçilme şansı yüksekmiş. Bu proje gerçekleştiğinde ortaya nasıl birşey çıkacağını kestirebilmek şimdilik oldukça zor ama şu keskin ki, Tintin İstanbul'a bir kez geldi ve bir daha da gelmeyecek..



NOTLAR:

(1) *Bringing Up Father*'in (*Güngörmüşler*) Fin yapımı uyarlaması olan *Vihtori ja Klaara* (1939) Avrupa'da çekilen ilk çizgi roman uyarlaması olsa gerek (T.Raita'ya teşekkürler).

(2) Ülkemizde yayınlanan sahte Tintin maceraları için bkz.: Levent Cantek ve Kaya Özkaracalar, 'Tenten'in Türkiye Serüveni', *Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler, Türler*, der. Levent Cantek, içinde sf. 233-235.

manşAnime

Japon Animasyonu ve Popüler Kültür Dergisi

Haziran 2003 • sayı -1 • 1.000.000 TL

マンガニメ

Manwha
Anime de Kendo
Mecha Garage
İlksen İlden ile Röportaj
Anime ve Müzik
Dosya: "Spirited Away"

4. Japon Animasyon Günleri

manga ve anime severlerin dergisi kitapçılarda...

yerli süpermen
filminin yönetmeni
KUNT TULGAR 1
ile söyleşi

Savaş Arslan



Aşağıdaki metin Kunt Tulgar'la 19 Temmuz 2002 tarihinde gerçekleştirdiğim ve video kamerayla kaydettiğim söyleşinin tam metninin ilk bölümünü içermektedir. Bir kaç noktada, bir şeyi açıklamak için ya da aynı şeyi farklı şekilde ifade etmek için kullanılan tekrarların çıkartılması ve konuşma dilinin belli anlardaki farklılıklarının yazı diline aktarılırken kaybolmasını engellemek için yapılan çok küçük oynamalar dışında kelimesine dokunmaksızın ortaya çıkan bir metindir. Aralarda parantez ya da köşeli parantez içindeki eklemelerin tamamı bana aittir. Bunlar ise kimi zaman filmler hakkındaki açıklamaları kimi zaman da söyleşinin video kaydındaki el-kol hareketleri ve mimikleri açıklamak için kullanılmıştır. Daha önce yayınladığımız Seyfi Havaeri söyleşisinden uzunca bir süre çıkan bu söyleşiden sonra ilerideki sayılarımızda yeni söyleşilerle devam etmeyi planlıyoruz. Bu söyleşilerin genel amacı ise Türk sineması için yıllarını vermiş çeşitli sinemacılarımızın çalışmaları hakkında bütünsel bir çerçeve ve kaynak oluşturmaktır. İyi okumalar.

-Savaş Arslan

SA: İsterseniz öncelikle babanızın Sabahattin Tulgar'ın sinemadaki geçmişiyle başlayalım.

KT: Peder Türkiye'nin çeşitli yerlerinde sinema makinistliği yapmış, sonra İstanbul'a gelmişler. İstanbul'da makinistlik yapabilmek için sinema makinistliği ehliyeti lazım. Onun üzerine müracaat ediyor ve kazanıyor. Kazandıktan sonra buna Mehmet Sabahattin efendi Der Saadet'te sinema makinistliği yapar, diye ehliyet veriyorlar. Onun üzerine burada makinistliğe başlıyor. Beşiktaş'ta Balık Pazarı'nın arkasında bir kilise vardı, orada sinema kuruyorlar. Toros diye Ermeni bir filmci vardı, o da ekme satardı – atların (arabanın) kenarlarına sandık içinde ekme koyup satarlardı. Onunla beraber işe başlıyor babam. Sonra 1945 senesinde kendi şirketi, Milli Film'i kuruyor. Film ithalatına başlıyor. Bu sırada, babam milliyetçi bir kişiydi, yaptığı filmlerden, mesela 1949-50 senesinde *Ali ile Veli*'yi (diğer adı: *Cemile Sultan* [yön.: Orhan Atadeniz], Agah Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğü'nde gösterim tarihi 1951 olarak görünüyor.) çekti. Arkasından *Tarzan İstanbul'da'yı* (1952 [yön.: Orhan Atadeniz]) çekti ki, bütün dünyaya sattılar.

SA: Hangi ülkelere satılmıştı?

KT: Portekiz, İspanya, Fransa, Kazablanka yani Fas, ondan sonra Arap ülkelerine satıldı...

SA: Ve bu ülkelerde gösterime girdi?..

KT: Tabii, tabii. Hatta Fransa'ya dublajı falan yapıldı. Ondan sonra *Kore'de Türk Süngüsü*'nü (1951 [yön.: Vedat Örfi Bengü] yaptı – harp zamanında. Rahmetli Cemil Demirel falan oynuyordu. Yani, sayacağım isimlerin çoğu artık rahmetli oldu. Ondan sonra *İstiklal Harbi*'ni (diğer adı, *Ruhların Mucizesi*, 1954 [yön.: Hayri Esen]) yaptı. Rahmetli Hayri Esen, Refik Kemal Arduman, Feridun Çölgeçen falan oynuyordu, Ali Küçük. Arkasından fazla

**Peder Türkiye'nin
çeşitli yerlerinde
sinema
makinistliği
yapmış, sonra
İstanbul'a
gelmişler.**

bir film yapmadı. 1966 senesinde iki-buçuk ay gibi – ki o zaman uzun bir sure sayılırdı – bir surede *İkinci Dünya Savaşı* belgeselini yaptı, Fitaş Sineması'nda oynadı. Cam ereve falan hepsi kırıldı. Hatta beni çağırdılar, bir Pazar günü git-tim oraya, Őaşırdım kaldım. Gzmle gördüm.

SA: Anadolu'daki gösterimleri nasıldı?

KT: Bütün Anadolu'da oynadı. Sonra *Vietnam Savaşı*'nı yaptı, dökümanter olarak. Arkasından da, *Peygamberler Tarihi* diye dünyanın kurulmasından, Mevlid-i Őerif'in bitiŐine kadar sürdüğü, zamanında onu yaptık belgesel olarak. Arkasından da belgesel olarak 1974 yılında, Kıbrıs BarıŐ Harekatı ile ilgili *BarıŐ için SavaŐanlar* (diğer adı: *Kıbrıs Zaferi* [yn.: Kunt Tulgar]) diye bir film yapıldı. Sonrasında peder bir daha da hiç bir Şey yapmadı. Zaten stüdyo vardı, 1962'de kuruldu. Mil Film Stüdyosu'ydu. Ortaklar vardı, onlar ayrılınca Milli Film Stüdyosu olarak yalnızca babama kaldı. Ben de orada 1964 senesinde... Ben İtalya'da çalıŐıyordum – İtalyan Lisesi'ni bitirdikten sonra gitmiŐtim. Döndüm geldim ve ora-



Kunt Tulgar,
Gizli Kuvvet'te

da 1967 senesine kadar, bilfiil vasıfsız iŐiŐi olarak çalıŐtım. Ondan sonra 1967'de kendi firmamı kurdum. Babamla stüdyoyu hem Milli Film hem de Kunt Film olarak yrtyorduk. Sonra babam 1977 senesinde falan firmayı kapattı. Kapan-dıktan sonra yalnız Kunt Film olarak devam ettik. O da, kendisi aslında emekli oldu, yani emekli olmadı da, çekildi bir kenara ve tamamen bizim elimize bıraktı.

1967'de kendi firmamı kurdum. Babamla stüdyoyu hem Milli Film hem de Kunt Film olarak yrtyorduk.

GİZLİ KUVVET

KUNT TULGAR ◦ SALİH KIRMIZI



PRODÜKTÖR - YONETMEN
KUNT TULGAR

KAMERA
NECATİ İLTAÇ



DORDON MITCHELL . SUZAN GİL . SÜLEYMAN TURAN . UĞO VUMERE . BAYKAL KENT
HÜSEYİN PEYDA . SÜHEYL EGRİBOZ . YAŞAR ŐENER . HİSAN GEDİK . OKTAR DURUKAN





Fakat 1974-75'lerde çıkan seks furyası nedeniyle aile sinemadan kaçtı. Sinemadan kaçınca Türk Sineması batmaya başladı.

1985 senesine kadar stüdyoculuk yaptık. Fakat 1974-75'lerde çıkan seks furyası nedeniyle aile sinemadan kaçtı. Sinemadan kaçınca Türk Sineması batmaya başladı. Bir takım erotik filmler yurtdışından gelmeye başladı, tabii burada da çekilince, aile de sinemadan kaçtı. Sinema bitince, biz stüdyoculuk yaptığımız için 1985 stüdyomuzu sattık. Burası kendi yerimiz, geldik buraya, (Ayhan Işık Sokak) yazıhanemizi açtık. Halen film piyasasıyla iştigal etmekteyiz.

Stüdyo döneminde, 1972 senesinde yönetmenliğini Yılmaz Atadeniz'in yaptığı ve benim başrollerini oynadığım *Yılmayan Şeytan* filmi çektik. Mine Mutlu, Erol Günaydın falan vardı. 1973 senesinde, Çetin Başaran - Türkiye'de Tarzan diye tanınır - onunla Tarzan filmine başladık, ikinci kez Türkiye'de bir Tarzan çekilsin diye. Fakat 1973'te *Tarzan (Tarzan Korkusuz Adam)*, gösterime 1974'te girdi) filmine başladığım gün, Çetin bileğini burktu. Bileğini burkunca, bizim de işimiz geri kalmasın diye Yavuz Selekman'ı aldık, o, Gülgün Erdem, Kudret Karadağ, Yaşar Şenler, Altan Günbaylı falan bir Tarzan filmi çektim. Arkasından İtalyanlar'la koprodüksiyon film çektim, *Belalı Elmaslar* (1985). Barbara Bush, Lilian Berger, Gordon Mitchell falan. Aynı senede ben *Ejderin İntikamı*, Nihat Yiğit, Hüseyin

Peyda, Yıldırım Gencer, Eşref Kolçak, onu çektim.

SA: Daha önce *Süpermen Dönüyor'u* (1979) çekmişsiniz.

KT: 1979 senesinde yurtdışına gittim babamla, eşim de vardı. *Süpermen'i* (*Süperman: The Movie*, 1978) seyrettim ben orada ve babam bana dönüp dedi ki, "Yahu, bir Süpermen de sen çek İstanbul'da." Ben de dedim ki, "Süpermen'i çekmek için Süpermen'i yürütmek değil, Süpermen'i uçurmak mühim. Uçurma projesini yapmamız lazım." Ve de, size takdim etmiş olduğum şablondaki gibi, stüdyoda biz bunu bir deneme mahiyetinde, prova film olarak çektik. Fakat oturduk, seyrettik ve Süpermen'in uçtuğunu gördük. Onun üzerine *Süpermen Dönüyor'u* çekmeye karar verdik. Tayfun Demir - ki esasında Haşim Demircioğlu'dur, ismini değiştirdik - Güngör Bayrak, Yıldırım Gencer, Eşref Kolçak falan epey bir geniş kadrosu olan filmi çektin. Daha sonra tabii koprodüksiyonlar devam etti - İtalyanlar'la. Sonra, rahmetli oldu, arkadaşım vardı, sonra ortağım oldu, Ercan İğne. Onunla *Kurtlar Geceyi Sever* - Aytekin Akkaya, Tolga Savacı - diye bir film çektim. Tuttu. O zaman videokaset zamanıydı, aşağı yukarı bir 33 bin kaset sattı. Arkasından *Kurtlar Geceyi Sever II ve III'ü* çektik. Bir tanesi *İpucu* (1990), diğeri *Şok*

(1990). Orada durdu.

SA: 17 var bir de.

KT: İtalyanlarla koprodüksiyondur o. Aslında İtalyanlar'ın *articolo vintiotto*, yani yirmisekizinci madde denilen bir banka kredisinden çekilmiş parayla yapılmış bir film ama filmin sonu ne oldu, bilmem çünkü ben onu 17 (Agah Özgüç'ün Türk Filmleri Sözlüğü'nde 1990 olarak görünüyor) diye getirttim buraya ve dublajını yapıp filmin kökünü sattım. Başka da bir şey olmadı. Sonra ise 1986 senesinin sonunda, *Hata Bulma, Yuvasızlar ve Yanan Benim* filmlerini çektim Antalya'da. Sonra dönüp geldik buraya. TGRT başladı ve onlara *Molla Hüseyin: Fatih Sultan Mehmet'in Hocası, Büyük Mükafaat, Can Borcu, Vatan Sağolsun'u ve Kır Çiçekleri* adlı on bölümlük bir diziyi çektik. Şimdi hala projelerimiz devam ediyor. *Dumlupınar: Çelik Mezar* diye bir projemiz var. Türk Tanıtma Fonu'na müracaat ettik, 1998'den beri bekliyoruz.

SA: Dumlupınar projesini biraz açar mısınız?

KT: Şimdi biz bunu çekmek için, üç arkadaşlık, herkes dizi çekiyor televizyonda, "Gelin," dedim ben de, "Dumlupınar'ı çekelim." "Bu çok büyük proje." dediler. Dedim, "Büyük proje olsun. İnsan boğulacaksa büyük denizde boğulsun, çey kaşığında boğulursan gülerler adama." "Yahu, müsaade etmezler." dediler. "Gelin," dedik "bir müsaade isteyelim Askeriye'den. Müsaade ederlerse biz de çekeriz." Oturduk, bir dilekçe yazdık. Fakat bir sayfa dilekçe... ve de iki tane Hürriyet gazetesinin arşivinden almış olduğumuz fotokopiyle gittik. Projeyi beğendiler. Dediler ki, "Önce bunu kurula sunacağız. Çıkacak onaya göre hareket ederiz." Tabii, askeri prosedür bunlar. "Peki." dedik, döndük geldik. Aradan onbeş gün falan geçtikten sonra bize temas noktaları geldi. Yani, bu Deniz Müzesi var Beşiktaş'ta, bir de Gölçük'te Deniz Komutanlığı var, buralardan temas noktaları geldi, bir yarbayla bir albay olarak. Biz hemen Beşiktaş'a gittik, onlar bize Dumlupınar'la ilgili dökümanlar verdiler. Gölçük'e gittik, sağolsun, oradaki yarbay çok yardımcı oldu bize. "Şanlı, şerefli bir projeye girdiniz, bütün Gölçük size açıktır." dedi. Araştırmalarımızı yaptık ve de biz bunda beş kişinin, yani Dumlupınar denizaltısındaki müsademenin beş kişinin sağ olarak kurtulduğunu öğrendik. Bunun üzerine, biz onlarla görüşmeden bu filmi çekersek... Ne bileyim

işte, en basitinden "iskele, sancak, yeşil, kırmızı yanan ışığa" geminin sağ, solu dememek, tamamen bunu bilen kişilerle görüşmek ve bunun birebir isimlerinin tam olması için herkesle temasa geçtik – komutanlık ve denizaltıcularla.

Bu sırada, Hasan Yumuk, Hüseyin İnkaya ve Hüseyin Akış isimleri verildi bize, halen sağ oldukları söylendi, telefon numaraları verildi. Hasan Yumuk ve Hüseyin İnkaya ile görüştük, fakat Hüseyin Akış'ı bulamadık, oğlunu bulduk – o zaman Boğaz Komutanlığı emir astsubayıydı, Arif Akış. Hasan Yumuk'la Bostancı'da bir kahvede buluştuk, hatta kendi yazdığı bir yazıyı takdim etti. İşte şöyle oldu, böyle oldu, kaza nasıl oldu, epey bir şeyler anlattı. Onun üzerine Hüseyin İnkaya'yı evinde ziyaret ettik, Fenerbahçe stadının oralarda oturuyor. Onu ziyaret edip konuştuk fakat adam iki dakikada bir ağılıyor, yani seksen bir tane arkadaşımı kaybetmiş. Hüseyin Akış için vefat etti dediler, Arif Akış'la görüştüğümüzden sonra, o babasının Mersin'de olduğunu söyledi ve ona da ulaşım görüştük. Bunun üzerine Nabolant'ın pervanelerinin parçalandığı, Enver Uçar'ın, er, kardeşi geldi buraya, Şaban Uçar. O da üçüncü Dumlupınar'da, Hasan Yumuk komutan, aynı yerde kaza geçiriyor ve de bundan sonra Dumlupınar ismi uğursuz geliyor diye, bir daha bu ismi kullanmıyorlar. Onun üzerine Selami Özben, şehit olan ve de "Vatan sağolsun!" diyen, denizaltıcımızın, Haşim Özben, kardeşi geldi bize. Onu da bulduk ve görüştük. Arkasından rahmetli, nur içinde yatsın, komutan albayın, Hakkı Burak, kızını bulduk, Oya Burak. Onunla oturup konuştuk ve eksik olmasın, bize dökümanlar verdi. Ondan sonra sağ olarak kurtulup eceliyle vefat eden Kemal Ünver'in kızı Oya Ünver'le görüştük ve bize bir mektup verdi, babası "Onsekiz yaşına geldiğinde aç bunu." demiş. Yani, her yere indik.

Bu arada her Cuma Askeriye'ye gidiyorduk. Mesela bir vanaya vana değil de başka bir şey diyorlardı diye, isimlerin listesini çıkardık. Serbest çıkış kulesi var falan orada deneme film çekecektik. Eksik olmasınlar, binbaşılar falan var, Bülent Kahraman, Alp Yurdakul, Ertuğrul Yücekul. Onların bize çok yardımları dokundu. Tabii, biz bir yere kadar geldik. Celbe denizaltısını kullanacaktık, Dumlupınar'ın birebir benzeri olduğu için. Fakat biz daha evvel Askeriye'ye müracaat etmeden Türk Tanıtma Fonu'na müracaat etmemiz gerekiyordu. Orada

Dedim, "Büyük proje olsun. İnsan boğulacaksa büyük denizde boğulsun, çay kaşığında boğulursan gülerler adama." "Yahu, müsaade etmezler." dediler.

bir hata yaptık. Dumlupınar'ın, bu sefer Askeriye bize dedi ki "Ne istiyorsunuz? Size nasıl bir yardım da bulunuruz?" Arkadaşım dedi ki, "Yahu, ne isteyelim? Ne varsa isteyelim." İşte biz yazdık, denizaltı falan. Eksik olmasın, Genelkurmay Başkanlığı ve Deniz Kuvvetleri Komutanlığı çok büyük destekte bulundular. Bir tek şey hariç, halen bugün denizaltıda teğmen ve üstteğmen statüsünde bulunan gençlerimizi, o tarihteymiş gibi er olarak oynatmak istedik. Bir tek ona müsaade etmediler. Oradaki şehitler var, bu askerler ise yaşıyor, siz kendi olanaklarınızla bulunuz bunları dediler. Ama biz bu üç binbaşımızı danışman olarak yollarız, dediler.

1998'de müracaat ettiğimiz Türk Tanıtma Fonu'nu 2000'e kadar bekledik. 2000'de niye hala bekliyoruz falan diye bir araştırmasını yaptık. Dediler ki, "Bu geriye çekildi?" Kim çekti acaba falan dedik ama "Yeniden müracaat edin." dediler. Biz de ettik. Bu sefer, bize bir yazı geldi, ekonomik krizden sonra. Sayın Kemal Fahir Genç, başkan yardımcısı, Tanıtma Fonu kurulu temsilcisinden. Diyor ki burada, "Fon bütçe imkanlarının yetersizliğinden dolayı, gündemden çıkarılmıştır." Yani, şimdi bundan Askeriye'nin haberi yok. Şimdi biz bunu onlara söylesek, "Niçin bu proje gündemden çıkıyor?" diye sorsalar, bunlar ne cevap verir, bilmem. Neden? diyeceksiniz çünkü bir duyumumuza göre, Show Tv'nin Mısır'da çektiği koprodüksiyon mahiyetinde bir film var, *Mumya Firarda mı, Mumya Dönüyor mu*, ne. Buna Türk Tanıtma Fonu 750 milyar lira mı, 750 bin dolar mı ne, bir para veriyor. Şimdi Mumya'nın Türkiye'yi tanıtmasıyla ne ilgisi var, bu çok ilginç geldi bana. Demek ki, arada başka şeyler mi dönüyor, ne oluyor bilmem. Kimseye de pislik atmak istemem, huyum değil çünkü. Böyle şanlı, şerefli bir olay, seksenbir tane şehidimiz varken, Mumya Türkiye'nin nesini tanıtacak, ben çok merak ettim. Yahu, velhasılıkelam hala bekliyoruz. Hükümetler değişir, gündem maddeleri değişmez, tekrar gündem alınır, devam ettirilir. Olayımız bundan ibarettir. Daha büyük projelerimiz de var. İnşallah, Allah kismet eder de bunu çekersek, Alparslan ve Malazgirt projemiz var - o da yetmişsekiz sayfa, sinopsis vaziyetinde, yazılmış, hazır. Biz Türküz, kalkıp da mummylarla falan uğraşacak halimiz yok. Biz bugünkü gençliğimizi bir şeyler vermek istiyoruz. Bugünkü gençliğe "Dumlupınar?" dediği-

mizde, "Nehir." diyorlar. Oysa seksenbir tane şehidimizin yattığı bir çelik mezar. Halen Çanakkale'nin mavi sularının altında duruyor. Kıç torpido dairesinde, bozulmadıysa hala yirmiiki kişi aynı şekilde 1953 senesinden beri duruyor. Ve de bizim bu işe girmemizdeki en büyük yardımcı, o zaman kurmay başkanı Özden Örnek amiraldi, şimdi oramiral olarak Gölçük'te Donanma Komutanlığı görevindedir.

SA: Peki *Tarzan İstanbul'da'yı* yeniden çekme projeniz vardı...

KT: Evet, o film ama *Tarzan İstanbul'da* olarak değil de, *Tarzan Vahşi Ormanlar Kralı* olarak çekme projesi. Senaryosunu yazdık, resimlerini çıkardık, hazır. İşte bir sponsor olayımız var. O da, konuşmalarımız devam ediyor. Sponsor olayını bulduk mu çekimlere başlayacağız.

SA: Kimler oynayacak peki?

KT: Vallaha, kimlerin oynayacağına daha karar vermedim ama ben sinemanın adamıyım, sinemadan olan aktörlerimi, aktrislerimi oynatmak isterim çünkü televizyon dizilerinde oynayan arkadaşlarımız, küçük görmüyorum yanlış anlaşılmasın, onlar hem tiyatrocu, yani tiyatrodan bir gelirleri var, hem dublaj yapıyorlar, oradan bir gelirleri var, artı dizilerde oynuyorlar. Fakat bizim film camiasında duran bugünkü figüranlarımız, yani bizim tabirimizle kavgacılarımız falan, bunlar burada açlar. Açlar çünkü sinemanın adamlarıdır. Aç oldukları için, ben sinemacıyım, filmciyim; onun için ben sinemadan adam alırım.

SA: O Tarzan projesinden ilk Tarzan'a dönelim isterseniz. Orhan Atadeniz...

KT: Evet, Orhan Atadeniz yönetti, kameramanlığını babam yaptı.

SA: Eser Kunt Tulgar görünüyor o filmde!!!

KT: Eser, Kunt Tulgar. O zaman ben dört yaşındaydım. Tarzan'ın küçüklüğünü oynadım, hatta öz annemle beraber, küçük Tarzan'dım. Babam oynayan kişi ise, Tarzan'ı oynayan Tamer Balcı'ydı - Türkiye çekiç atma şampiyonu. Eser olarak kimi yazalım derken, oğlumuzu yazayım demiş. Oysa 1952 senesinden, 1973'e geldiğimiz zaman benim de bir yaşında oğlum vardı...

SA: Siz de orada Kaan Tulgar yazmışsınız.

**Mumya Firarda mı,
Mumya Dönüyor
mu, ne. Buna Türk
Tanıtma Fonu 750
bin dolar mı ne, bir
para veriyor. Şimdi
Mumya'nın
Türkiye'yi
tanıtmasıyla ne
ilgisi var?**

KT: Evet, Kaan Tulgaz yazdım.

SA: İlk Tarzan'daki fil sahnelerinden söz edelim. İzmir Fuar'ında mı çekildi onlar?

KT: Evet. İzmir Fuar'ında çektiler. Maymunu da orada alıp oynattılar. Ve fil sahneleri mümkün mertebe azdır, yani fazla şey olmasın diye, gidiş gelişler çekilir, istediğiniz yere montaj yaparsınız ama filin üstündeki kişi Tamer Balcı'dır.

SA: Peki diğer hayvan görüntüleri, aslanlar falan...

KT: Onlar belgesellerden alınmış görüntülerdi. Tabii, Afrika'ya falan gidilmemiş. Belgrad ormanında çalışılmış, üçbuçuk ayda çekilmiş. Tabii ki, kaplandı, aslandı falan...

SA: Peki ilk Weissmüller'li Tarzan'dan (*Tarzan, the Ape Man*, 1932; ilk Tarzan filmi ise *Tarzan of the Apes*, 1918) görüntüler var mı?

KT: O esasında *Tarzan New York'ta'nın* adaptasyonudur. (*Tarzan's New York Adventure*, 1942, fakat bu filmin konusu Atadeniz'in Tarzan'ıyla çok örtüşmüyor.) Ama o Tarzan'dan bu tarafa alınmış parça yoktur. Değişik tarzdaki belgesellerden alınmış hayvan görüntüleri, başka filmlerden alınmış görüntü ama Tarzan filmlerinden görüntü yoktur.

SA: Şimdi 1973'teki sizin *Tarzan Korkusuz Adam* filminize geçelim. Neden siyah-beyaz?

KT: Çok açık söyleyeceğim, kullanacağım döküman parçalar, hani aslandı, kaplandı, timsahtı, renkli bulamadığım için siyahbeyaz oldu. Doğrusunu söylemek lazım şimdi.

SA: Montaj açısından da çok rahat olmuştur herhalde.

KT: Montaj açısından da rahattı. *Tarzan İstanbul'da* filminden kullandığım parçalar da var içinde, yani babamın çektiği yerden de parçalar var. Onun için siyah-beyaz.

SA: *Tarzan İstanbul'da* da piramitlerin falan olduğu görüntüler de vardı...

KT: Uçakla buradan gidiyorlar işte, rahmetli Aziz Basmacı, Hayri Esen falan. Aşağıda piramitleri, zebraaları falan görüyorlar.

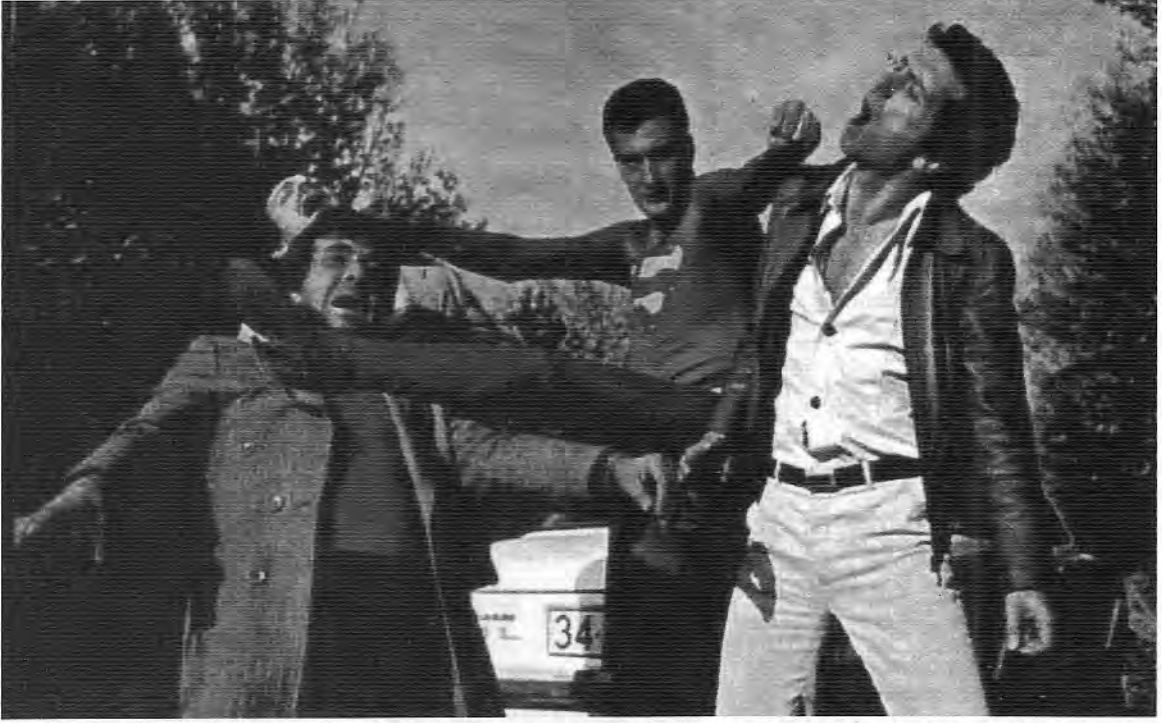
SA: O sekansın montajı çok güzeldi.

KT: E, tabii. Orhan Atadeniz de, Allah rahmet eylesin, Türkiye'nin, Türkiye'nin



demiyeyim de, dünyanın en iyi montajcılarında birisiydi. Benim hatırladığım şöyle bir hikaye var, çok küçüktüm o zaman. Her cebinden bir film karesi çıkardı. Yani derdi ki mesela, kabile şimdi ölüm dağlarına geldi değil mi? Dağlar şimdi dökümanterden kullanılacağı için hangi taraftan girildi, hangisinden çıkılacak? Mesela uzak plan da, başka bir filmden kullanılıyorsa, kadra diyelim ki sağ taraftan girmişler, alır bakardı parçaya "Sağdan girsinler." derdi. Cebinden filmi çıkarır, "Kaplan sağdan girmiş, kız o yöne bakacak." derdi. Çorabından bile kare çıkarırdı yani. Çorabından çıkarttığı kareye bakıp "Sabahattin abi," derdi "soldan sağa çekeceğiz." Bizim evimizde montaj makinesi derdik, senkron vardı. Bizim evde montaj yapardı ve ben çok yaramazdım, beni odaya almazdı. Kapıyı kilitlerdi, cereyan aldıkları kabloya kapının üstünden çıkıp fişe girerdi. Rahmetli dedemin bastonuyla fişi çekmiştim, içerde çıldırmıştı, acaba makine bozuldu mu diye?

Kullanacağım döküman parçalar, hani aslandı, kaplandı, timsahtı, renkli bulamadığım için siyahbeyaz oldu. Doğrusunu söylemek lazım şimdi.



SA: 1979'a, *Süpermen Dönüyor*'a gelelim. Senaryo Necdet Tok görünüyor.

KT: Şimdi Süpermen'in senaryosu şöyle. O film, Amerikan filmlerinden *Bakırbaş*, *Makinalı Şeytan*, *The Mysteries of Dr. Satan* diye bir filmde... Yok, özür dilerim, o filmde değil. Şeyden, *Return of Captain Marvel* (*Adventures of Captain Marvel*, 1941). Shazam, uçan adam ya da dev adam. O filmin adaptasyonudur, yani senaryoyu oradan aldık. Ne yazalım? Senarist yok. E, Necdet'i yazalım dedik. E oynuyor. Onda da oynattık onu.

SA: Shazam da anlamlı tabii...

KT: Oradaki İngilizce'de Solomon, Süpermen. Herkül'ün kuvveti, neydi... İşte onu yazdığın zaman Shazam çıkıyor İngilizce'de.

SA: Adaptasyon yaparken, mesela Süpermen'in başında evden ailesi onu gönderirken yolluk veriyorlar – Keloğlan gibi – işte böyle Türk kültürüne dair öğeler var...

KT: E, yani onu bir parça değiştirmek lazım. İşte annesi babası söylüyorlar, sen bizim çocuğumuz değilsin, seni düşen bir roketten bulmuştuk. Ondan sonra, bu filmin başıdır zaten. Ondan burdan bulmuştuk falan deyince, şimdi bizim Türk adetlerimizin bir parçasıdır zaten, "Aman," ne bileyim, "şu ekme peyniri al. Yolda acıyorsun, yersin." falan... Buradan Almanya'ya giden işçilerimiz bile, havaalanında şahit oldum, tüpgazı bile götürüyorlardı. Hostes, "Olmaz." diyor. Bu da, "Yahu niye olmaz, ben orada yemek yapacağım." diyor. O bir Türk annesini uygun olsun diye yapılmış bir hadisedir.

SA: Yani bu yaptıklarınızı özellikle yaptığımızı söylüyorsunuz. Mesela annenin sandıktan dantele sarılı kriptoniti çıkartması falan...

KT: O da, bir çeyiz manasına geliyor tabii.

SA: Süpermen maketi hakkında Çağla

**Süpermen'i
uçurabilmemiz için
bir bebek lazım –
Barbie bebeği –
yani, kız bebeğin
erkeği [Ken] var.**



Öztek'le yaptığımız söyleşide maketi yurtdışından aldığınızı söylüyorsunuz.

KT: Hayır, yurtdışından almadık. Şimdi söyle... Süpermen'i çekmeye karar verdik. Dedim ya, prova lazım önce. Süpermen'i uçurabilmemiz için bir bebek lazım -Barbie bebeği - yani, kız bebeğin erkeği [Ken] var. Erkeğine eşim Süpermen kıyafeti dikti. Eksik olmasın, sağolsun, o kadar güzel bir Süpermen kıyafeti de olamaz! İkincisi, omuzlarından topuklarını misinayla bir tahtaya bağlayıp size göstermiş olduğum aydınlar kağıdının ön tarafına, çünkü diğer taraftan projeksiyon oynadığı için, koyduk provasını çektik. İşte orada harika uçuyordu. Hatta aynı görüntüleri yakın plan, çünkü kadra sığmadığı için, filmde oynayan jönümüzü bile koyduk. Vücudunun belden üstünün çekimlerini yaptık. İki merdivenin arasına geldik, "Bunu çabuk çek, Kunt abi. Belim kırılıyor." falan diyordu hatta.

SA: Peki arka planda kullandığımız projeksiyon görüntülerini nereden almıştınız?

KT: Bu görüntülerin bir kaç tanesini kendim çektim, bentlerin görünüşü falan. Bazılarını da [Claude] Lelouch'un Türkiye'yi tanıtmak için çektiği belgeselden aldım.

SA: Oradaki bir sahnede de çok ilginç bir şey var, Süpermen denizin üstünde uçarken aşağıdaki insanlar da ona el sallıyorlar.

Kız Kulesi ya da Bodrum Kalesi de var, orada da Türk bayrağı dalgalanıyor.

SA: Yani Süpermen İstanbul'dan yola çıkıyor, turistik bölgelerimizi geziyor... Peki, neden Arkeoloji Müzesi'ni seçtiniz.

KT: Yani, profesör falan. İlginç, kalemi altın falan yapıyor. O zaman herkes esrar, eroin falan kaçakçılık filmi çekiyordu. E, biz de dedik, profesörü Arkeoloji Profesörü yapalım çünkü kripton taşının bulunması, kriptonun bakırı, demiri altın yaptığı, hatta Ankara'ya falan giderler yani, yolda trenden falan çalınır. O açıdan yani.

SA: Yani neden Teknik Üniversite'de bir profesör değil de, Arkeoloji Müzesi'nde bir profesör?

KT: Şimdi Arkeoloji Müzesi daha kolayımıza geldi. Artı yedi sekiz günde çekilmiş bir filmdir. Üstünde yirmi yirmibeş gün, hatta bir iki ay çalışılmış bir film olsaydı ve bugünkü tekniklerle çekilmiş

olsaydı, hakkaten Türkiye'de büyük bir iş yapardı. Bugün biliyorsunuz, Blue-max'ın önüne koyun adamı, asın mavi iplerle istediğiniz yerden, arkasındaki fonu montajda ekleyin... Bitti gitti yani.

SA: Peki filmin açılışındaki yıldızlar ve gezegenler.

KT: Şimdi, onlar bizim de komiğimize gitti. Siyah fon bezinin önünde yıldızların bazılarını kendimiz yaptık...İpleri de görünür zaten. Bazıları jenerik yazısının altında kalıyor, görünmez dedik ama göründü. Bazıları da Noel ağaçlarını süsleyecek toplardır. Aralarında bir yeşil var, mahsus kamerayla ona yaklaştık ki, Kripton o olsun falan diye.

Bir de Süpermen'deki iki treni durdurma sahnesi vardır - o ters çekimdir. İki tren yavaş yavaş birbirinden ayrıldı ama dizel olduğundan *slow motion* ayrılıyorlar, şıp diye ayrılmaları lazım ki, o güzelliği veresin. Bu sefer kareyi düşürdüğün zaman, haydi diyelim ki 16 kare



çekiyorsun bu sefer Miki Maus gibi olur. Haydi dedim, neyse hali o olsun. Mesela trene yetişmesi var, tren yollarını çektim pan yaparak falan, onun üstünden uçarak geldi.

SA: Bu film hangi sinemalarda gösterilmişti? Gişesi nasıldı?

KT: Bütün sinemalarda gösterildi. Bütün Türkiye'de oynadı. Allah'a çok şükür kazandık da.

SA: Aslında daha önce sormalıydım, Tarzan'ların gişesi nasıldı?

KT: Şimdi *Tarzan İstanbul'da* hakkında bir şey söyleyemem ama büyük iş yaptı, ondan eminim. Benim *Tarzan* da, 1973'te çıktığı için - 73'te renkli film daha yeniydi Türkiye'de - İstanbul Ticaret vardı, Nejat

Siyah fon bezinin önünde yıldızların bazılarını kendimiz yaptık...İpleri de görünür zaten. Bazıları jenerik yazısının altında kalıyor, görünmez dedik ama göründü.



Yiğit ve Peyda
Ejderin İntikamı'nda

**Vallahi, Allah
rahmet eylesin, ben
Hüseyin Peyda'yı
çok severdim, yani
babam gibi
severdim. E,
Hüseyin amcanın
tipi de müsaitti.**

Okçugil'in, orada çalıştık. Verdim ve bana "Allah bin bereket versin," dedi "renkli filmde daha çok iş yapıyor." Ve filmin en güzel tarafı, Küçükköy'de filmi seyretiliyorlar, hiç kimse ağzını açmıyor filmin sonuna kadar. Ne zaman ki Gaboniler'in yakalayıp da kamplarına getirdiği kabileyi - çadırın içinden, rahmetli oldu şimdi, Arap Celal vardı, o çıkıyor - aa, herkes diyor ki, kampın lideri Arap Celal'miş. Baştan beri orada Kudret Karalar falan oynuyor, kimse başından beri ağzını açmadı ama orada o lafı ettiler. Demek ki, onu da koymasam başarılı oldum sayılırım kendi kendime yani.

SA: Süpermen'i izleyiciler nasıl karşıladı, bilginiz yok.

KT: Yok, çünkü ben Adana, Samsun, İzmir bölgelerini sattım, hatta İstanbul'u da Hayalet Turhan (Tunk?) vardı, ona verdim, o çalıştırdı - Ejder'in İntikamı'nı da ona vermiştim.

SA: Ejder'in İntikamı'nın senaryosunu kim yazmıştı?

KT: Eşim yazdı fakat fikir Nihat Yiğit'ten çıktı. Şimdi o da bir profesör! karate okulu açtı, onun başında duruyor; Osmanlı tokadını çıkarttı televizyonda falan. İşte o anlattı, eşim düzeltti, sonra yazdık. İşte Süleyman Turan gemiyle gidiyor, gemi arıza yapıyor, sonra Japon, yok Çinli kızla evleniyor gibi oluyor, çocuğu hamile bırakıyor, dönüyor, bin pişman oluyor. Ço-

cuk doğuyor, annesi vefat ediyor işte. Sonra onu Shaolin manastırına veriyorlar, büyüyor ve babasını aramak için İstanbul'a geliyor. Bir action, avantür, macera dolu bir filmde işte.

SA: Kung Fu filminden tabii...

KT: Gibi, yani kopya falan yok da, tabii ki esinlenme var. Yılmaz Köksal arkadaş oluyor falan, Yılmaz'ın kızkardeşine arkadaşası aşık oluyor, sonra ninjalarla dövüşüyorlar falan.

SA: Peki neden sansei için Hüseyin Peyda'yı seçtiniz?

KT: Shaolin'de mi? Vallahi, Allah rahmet eylesin, ben Hüseyin Peyda'yı çok severdim, yani babam gibi severdim. E, Hüseyin amcanın tipi de müsaitti. Ama olarak, beyaz sakalı falan, yakışır - Hüseyin amcaya yakışır... Orada Cemal Konca'da oynuyordu, kızın babasını. Gözüne bir makyaj yaptı, kendini Çinli'ye benzetti... Yani Hüseyin Amca ama, nur içinde yatsın, çok severim.

SA: Filmin ses kaydını da siz yaptınız değil mi?

KT: Evet, stüdyomda seslendirdim, seslerini de ben çektim.

SA: Prodüksiyonda bir Turhan Çalmbay ismi var, Kunt Film dışında...

KT: Almanya'dan Nihat Yiğit'in bir arkadaşısıydı, ortak çektik. Sonra da Almanya'ya video kasetini yolladık.

SA: Peki burada vizyona girmiş miydi?

KT: Evet, girdi, hatta televizyonda da oynadı - TRT'de oynadı. Sinemalarda ise biz minimum garantiyle işletmeye vermiştik, sonrası ne oldu bilmiyorum.

SA: Ejder'deki kaza sahneleri hangi filmde?

KT: Hah, gemi kazası, ilk baştaki geminin batışı. James Bond'dan, *For Your Eyes Only*... Malta bandıralı gemi...

SA: Peki *Belalı Elmaslar*'daki uçak sahnesi nasıl yapılmıştı? Aynı taktik mi?

KT: Yok, aynı taktik değil. O zaman stüdyo vardı ama uğraşamadık, şeyle yaptık. Bir uçak şirketinden arkadaşım var benim burada, uçak biletleri falan satıyor yani. Ondan bir uçak maketi istedik ve şöyle (ellerini iki yana elli-altmış santimetre kadar açıyor) bir uçak verdi bize. Uçağın üstünde Swiss Air mi yazıyordu, ne yazıyordu unuttum şimdi. Tabii biz onları

karaladık, kendi kafamıza göre bir uçak ismi yazdık, onu Üsküdar'da yanarak – daha doğrusu yanarak değil de, maytap koyduk içine, onlar kıvılcımlar çıkarırken – denize doğru attık ve bir kaç kere çektik onu. Sonra daldıkları zaman, denizin dibindeki uçağı bayağı yaptık. Hakiki uçak yaptım Salacak'ta, götürdün Kız Kulesi'nin açıklarında batırdık. Balık adamlarla çalıştık. Çürümediyse, o uçak hala orada duruyordur. Balıkçılar şikayet ediyordu, "Abi, şunu çıkar, ağlarımız takılıyor."

SA: Yani bayağı büyük bir şey yapmıştınız?

KT: Tabii canım, içinde insan yürüyor; iskemleleri, koltukları var. Hepsini koyduk içine, ölmüş insanları falan.

SA: Bir sahnede, sanırım uçağın düşüşü sırasında, arkada bazı görüntüler falan vardı. Onlar projeksiyon mu?

KT: Hah, evet, onlar projeksiyon. İki tanesi, ha tabii, şimşek çakmaları falan vardır, onlar Süpermen gibidir. Diğeri de, bir görüntü vardır, uçağın patlaması, o görüntü, bir saniye falan, onu da şeyden aldım, *Airport 70* miydi? Yalnız *Airport*'tu sanırım. Öyle bir şey olacak. Burt Lancaster, Dean Martin falan oynuyor işte.

SA: *Belalı Elmaslar*'daki İtalyan bağlantısı ne?

KT: İtalyanlar koprodüksiyon film çekmek istiyorlardı. Benim bir İtalyan arkadaşım var, ayrıca ortağım. O dedi ki, böyle böyle biri var, Sergio Bergonzelli, yönetmen. Onunla tanıştım, çekeriz dedik. Ondan sonra, İsviçre-İtalya-Türk koprodüksiyonu oldu. Yani, senaryo onlarındı.

SA: İsviçre bağlantısı neydi?

KT: Prodüksiyon olarak. Bir de orada Lorenzo Bonacozzi vardı, kendisi de oynadı zaten, beyaz saçlı adam. Oktar Durukan, ben, Oya Demir, Bülent Bilgiç, Meral Boduroğlu... Bir sürü oyuncu vardı.

SA: *Kurtlar Geceyi Sever* projesi nasıl başladı?

KT: Şimdi bizden bir polisiye, avantür dizi istediler, film yani. Artuğ Video, Yalçın Cengiz, rahmetli oldu. Benim sonra ortak olduğum arkadaş, rahmetli Ercan'dan (İğne) istemiş, bu da gelip bana dedi. Dedi ki Kurtlar Geceyi Sever'i ne yaparız. İşte *Kurtlar Geceyi Sever*'in aktörlerinden birisi (o sırada ofisin öbür u-

cunda oturan Aytekin Akkaya'yı işaret ediyor) ve Tolga Savacı. İlk bölümde mayfa babasını oynayan yine Hüseyin Amca. Böyle bir takım süslemeler yani, yanlarında. Biz oturduk, hikaye nasıl başlasın? İki tane jönümüzün olaya nasıl gireceğine bir karar vermemiz lazım, bir olayla başlasın istiyoruz. Bülen Taşdemir oynuyordu işte, onunla beraber bir trafik kazası, polis öldürme olayları falan, kadınla plakayı yazma numaraları gibi. Bir de Hikmet Taşdemir'i falan görüyor bir kız, oradan robot resmini çizdiriyor. Oradan olaya girdik, ayıptır söylemesi (gülüyor) senaryosunu iki günde yazdık, diyalogları dahil olmak üzere. Sonra doktor arkadaşla gittik, balistik raporu çıkarttık. Bayağı ciddi – yani her halükarda üçkağıt çalıştık ama – ciddi çalıştık. İşte balistik raporunda kurşunun yakın mesafeden ateş edildiği falan, filmi çektik. Tabii şeyde, *action*, kavgaya sahnelerinde, Aytekin Bey bu işin profesyoneli fakat Tolga Savacı – onu da çok severiz, arkadaşımızdır, kötüleme niyetiyle söylemiyorum yani – *action* filmlerinde hiç oynamamış, hayatında ilk defa silahu eline almış bir jöndü. Bundan evvel hep hanımlarla romantik sahnelerde oynamış. Tabii bundan dolayı, kavgayı öğretmek, yumrukların nereden geleceğini bilmek, yumrukları saymak – bir sol, iki sağ, üç mide geliyor – biraz zorlandık ama eksik olmasın, onun altından da kalktı.

Süleyman Turan gemiyle gidiyor, gemi arıza yapıyor, sonra Japon, yok Çinli kızla evleniyor gibi oluyor, çocuğu hamile bırakıyor, dönüyor, bin pişman oluyor.



YILMAZ KÖKSAL · AYŞEGÜL ÇİDAMLİ
HÜSEYİN PEYDA · OKTAY DURUKAN
UGU VUMERE · ŞEHİF ÇOKSEKER
SUNAYL EĞRİBOZ · FAHRİ AKTÜRK



VE

SÜLEYMAN TURAN · YILDIRIM GENCER

PRODÜKTÖR

YÖNETMEN

TURAN ÇALMILAR

KURT TULGAR

FOTO DİREKTÖRÜ

SEBAT ULKER

SEVER İSKLA

EJDERİN İNTİKAMI



SA: Tolga Savacı'yı siz mi seçtiniz?

KT: Yok, Artuğ Video'dan istek geldi. Tolga Savacı da ilk defa *action* film oynayacağı için, yumruk atmasını, kavga etmesini çok iyi bilen bir arkadaşına ihtiyacımız vardı, onu da işte Aytekin Bey yaptık. İkili bence başarılıydı, yani.

SA: İkili fikri nasıl çıktı?

KT: Baştan beri öyleydi. Şimdi yalnız Tolga'yla oynadığımız zaman tek polis bir şeyi götüremezdi ama arkadaşla oldu. Sonunda Tolga Savacı'yı teyzesinin oğlunu oynayan Umit Acar vurdu. Şimdi devamı yazıldı, hazır elimde benim. Ya Aytekin Bey hastaneye gelip onu ziyaret ettikten sonra çıkabilir yahut da filmin başında Tolga Savacı'nun oynadığı karakterin mezarı başında Aytekin Bey'e senin öcünü alacağım diye yemin ettirip ona yeni bir polis arkadaş verip devam ettireceğiz. İki tane senaryosu, ikisi de hazır.

SA: Hollywood'taki polis ikililerinden esinlenme var mı?

KT: Tamam ama şöyle bir şey var, hep biz onlardan kopya çekiyorduk, bana öyle geliyor ki, onlar bu sefer bizden kopya çekti çünkü biz *Kurtlar Geceyi Sever*'i çektik, ondan sonra *Cehennem Silahı* çekildi. Yani, pardon, bu sefer de onlar bizden kopya çektiler (gülüyor). Bazı şeylere bakıyorum, mesela bazan Aytekin Bey de fikir verir, tabii bazan da bizim kafamızdan çıkıyordu, bazı şeyler bizden çalınmıştır. Yani, *Tarzan İstanbul'da*'da babamın başına gelen hadise gibi. Edgar Rice falan babama dava açtılar Tarzan ismini kullanamazsın diye, babam gitti Manisa Tarzan'ın ismini noterde satın aldı, ondan sonra babam onları dava etti çünkü o zaman Manisa Tarzan'ı elli yaşındaydı, Edgar Rice ise otuz yaşındaydı. Kimin yaşı ileriye kazandı.

SA: Davayı nerede açmıştı?

KT: Davayı burada, Amerikan Konsolosluluğu vasıtasıyla açtılar. Sonra Amerikalılar kaçtı.

SA: Peki bu filmlerdeki alıntı sahnelerle hiç sorun yaşadınız mı?

KT: Vallahi, isimden bir şey kazanamadıklarından bir iki kere sırf babamı sıkıştırmak için filmde bazı parçaları yakalamaya kalktılar. Fakat Orhan Atadeniz, söyledim ya, dünya çapında bir montajcı olduğu için, Amerikalılar'dan kullanmış olduğu parçaları ters bağladı. Yani, mesela arslan Amerika'da normal



Tulgar ve William Berger
Ejderin Intikamı'nda

şartlar altında soldan sağa veya sağdan sola gidiyorsa, Orhan Atadeniz onu ters bağlıyordu, sağdan sola gidiyordu bu sefer (gülüyor), hiç bir şey çıkaramadılar. Bazı yerde dikkat edilirse filme, tabii hiç kimse o filmin akışında dikkat etmiyor, filmin ortalarında görülen Çita'yla, Tamer Balcı'lı sahnelerde görülen Çita arasında bir boy farkı vardır. Tamer Balcı'yla olan küçüktür fakat diğer maymun büyüktür yani.

SA: *Kurtlar Geceyi Sever*'in devamı olarak *Şok* ve *İpucu*'nu çektiniz...

KT: İşte *İpucu*'nun sonunda vuruldu, resim büyükken gittikçe küçüldü ve soru işareti çıktı, orada da bitti. Devamını çekemedik ama devamı hazır, isterlerse çekeriz.

SA: *Onyed'i*'yi bir daha konuşalım kısaca...

KT: Vallahi, onu hiç konuşmayalım. Öyle 1990 senesinde, maceralı, berbat, insanın midesini bulandıracak bir film. Yahu olmayacak şeylerle falan, bilmem nelerle, bir takım maceralarla falan, İtalyanlar'la yapmış olduğum kavgalarla – benim paramı ödemediler, ben de onların ata karnesi denilen, malın Türkiye'ye giriş çıkış karnesine el koydum – tartıştık, kapıştık falan. Kusura bakmayın, beş para etmeyen bir filmidir. Yani anımsamak falan da istemiyorum. Enrico Caira [muhtemelen Gianni Crea'yı kastediyor] diye bir yönetmendi. Sonra bir Tonino diye bir çocuk vardı, onunla atıştık. Yani hoşuma gitmediği için hatırlamak bile istemiyorum.

Hep biz onlardan kopya çekiyorduk, bana öyle geliyor ki, onlar bu sefer bizden kopya çekti çünkü biz *Kurtlar Geceyi Sever*'i çektik, ondan sonra *Cehennem Silahı* çekildi.

"HAL"e şarkı söyletmek



Rıdvan Duyar

**Astronot Dave,
geminin tüm
donanımından
sorumlu olan dev
bilgisayar
HAL9000'in ana
devrelerini
yerlerinden söküp
onu öldürürken, HAL
bebekliğinde
yaratıcısının ona
öğrettiği bir çocuk
şarkısını söylemeye
başlar.**

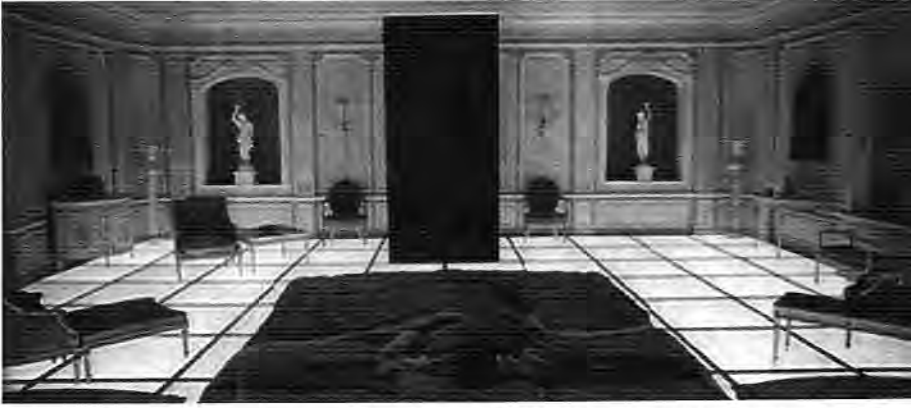
Stanley Kubrick'in 1968 yapımı bilim-kurgu başyapıtı *2001: A Space Odyssey* (2001: Bir Uzay Macerası) filminde, Discovery (Keşif) isimli uzay gemisi mürettebatından görev kumandanı astronot Dave Bowman, geminin tüm donanımından sorumlu olan 12 Ocak 1992 doğumlu dev bilgisayar HAL9000'in ana devrelerini yerlerinden söküp onu öldürürken, HAL bebekliğinde yaratıcısının ona öğrettiği bir çocuk şarkısını söylemeye başlar. Giderek sesi ağırlaşır, kısılır ve HAL susar. Böylece, büyük bir uzay gemisinde yalnız kalarak bütün insanlığı temsil eden Dave Bowman, insanoğlunun kendi eliyle yarattığı ve en büyük rakibi haline geldiğine şahit olduğumuz yeni bir bilinçli varlığı, "yapay zekâ"yı etkisiz kılarak uzay macerasına tek başına devam eder. O artık insanın bir üst varlık olarak yeniden doğuşuna hazırdır.

2001: Bir Uzay Macerası, çekildiği tarihten 33 yıl sonrasında betimlemeye çalışıyordu. Filmin senaryosunu birlikte kaleme alan Arthur C. Clarke ve Stanley Kubrick, yirmi iki yıllık geçmişe sahip "bilgisayar" denilen hantal bir hesaplama makinesini son derece ileri bir noktaya taşıyarak, 33 yıl içinde bu durumun insan-makine (insan ve yaratısı) karşıtlığına varacağını söylüyorlardı. Bu öngörüyle film, karşımıza makineleşen insanlar ve insan beyninin faaliyetlerini, bu beyinden milyonlarca kez daha hızlı ve güvenilir biçime yapabilen, "hata yapma" ve "acı kalma" sözcüklerini bilmeyen dev bir bilgisayar çıkarmaktaydı.

HAL, duygusal yanları ve tepkileri bile otomatize olmuş insanların karşısında artık salt bir makine ya da insan hizmetkârından öte bir varlıktır. Hatta astronotlarla konuşmaları sırasında insanların seslerinde hissedilenden daha fazla duygusallık vardır HAL'in çıkardığı seslerde. HAL, kendi efendisi olan insandan

çok daha insansılaşmıştır. Öyle ki yalculuğa çıkmadan önce yalnızca kendisine bildirilen görevi yerine getirdiği takdirde, mevcudiyetinin tehlikeye düşeceğini anlayarak kendisine asla öğretilmemiş ve tamamen insana has bir davranışta bulunur: yalan söyler. Bu eylemden sonra makine-insan dengesinin sendelemeye başlamasından ilk etkilenen, ilk tedirginlik duyabilen varlık olan HAL, kendisinin duyamayacağı biçimde konuşan iki astronotun dudaklarını uzay gemisinin her tarafına yerleştirilmiş kırmızı gözleriyle gizlice okur. Astronotlar, HAL'in sadece geminin yönetimiyle ilgili temel fonksiyonlarını açık tutarak, bilinç merkezini devre dışı bırakmaktan söz etmedirler. Bilinçli bir varlık için bitkisel hayata girmek anlamına gelen bu durumu dudak okuyarak öğrenen, insanoğlunun gerçekten duyguları ve endişeleri olan ilk yaratısı HAL ise, yalan söylemenin ardından çok daha ileriye giderek varoluşuna kast etmiş olan düşman insanların karşısında yine kendisine öğretilmemiş olmasına rağmen bilincini ve dolayısıyla yaşamını korumak için çok daha etkili bir yöntem seçer: insan öldürür! Artık insanlığın karşısında insanın duygusuna, zekâsına ve bilincine sahip olan düşman bir bilgisayar vardır.

Bu noktada yapımı dört yıllık bir süreyi kapsayan (1964-1968) ve iki büyük zekânın ürünü olan filmin çekildiği dönemi yeniden gözden geçirmek gerekiyor. İnsanların elinde henüz kendisine geniş bir uygulama alanı bulamamış, yaygınlık kazanmamış ve insanlığın hemen hiç tanınma fırsatını bulamadığı genç bir teknoloji, en büyük vasfı bilim-kurguya hizmet etmek olan yeni bir materyal vardır. Bu merak uyandırıcı fakat kullanışsız oyuncak, yeterince tanınmaması nedeniyle, insanların kendileri gibi yüksek zekâyâ sahip olabilecek



farklı bir türle karşılaşma paranoyasından duyulan endişe ve korkunun besleyici kaynaklarından birisiydi. Üstelik bu farklı türün insanların bizzat kendilerince yaratılmış olması sebebiyle duyulan endişe değişik bir biçim kazanıyordu. E.Ü. İletişim Fakültesi Bilgisayar Programcısı Haluk Soykan, bu olayı bilim-kurgunun ilk örneklerinden Doktor Frankenstein'in bilinç sahibi bir varlığı ortaya çıkartmasına benzeterek, "varlığın ayağa kalkar kalkmaz ilk yaptığı iş yaratıcısını öldürmektir. Ortaya çıkartılan, zekâ ve bilinç bahşedilmiş bir varlığın kontrolünün nereye kadar insanın elinde olduğunun ve varlığın kendi kararlarını verebilme ihtimâlinin sınırlarının varlık ortaya çıktıktan sonra belirlenebilmesi çok zordur. Bu nedenle insanın, özellikle de kendi zekâsıyla biçimlendirdiği bir varlıktan korkması doğaldır. Asıl önemli olan ortaya çıkan varlığın ya da makinenin kontrolüne ait bilginin tüm toplumlara eğitimle iletilmesidir" diyor. Nitekim, IBM firması, 2001: Bir Uzay Macerası filmine reklam vererek adının filmde geçmesini istemiş; ancak filmdeki bilgisayarın insan düşmanı olduğunu öğrendiğinde adını geri çekmişti. İnsanlara bilgisayarları tanıtmayı ve popüler hale getirmeyi amaçlayan bir firma, adının insana meydan okuyan bir bilgisayarla yanyana görünmesini istemezdi. Bugünse IBM, HAL'i kucaklıyor ve satranç şampiyonu Kasparov'u yenen süper bilgisayarıyla kıvanç duyuyor.

2001: Bir Uzay Macerası filminin çekildiği tarihten on bir yıl sonra, 1979'da Ridley Scott tarafından çekilen *Yaratık* (Alien) filminin uzay gemisi Nostromo'nun ana bilgisayarı Anne (Mother)'ye baktığımızda ise karşımızda insanlarla konuşabilen, sözlerle yönetilebilen, bilinç sahibi bir bilgisayar olmadığını görürüz. Gemi mürettebatı sadece üzerinde garip sembollerin bulunduğu bir klavye yardımıyla ve monitörün karşısında Anne'

yle iletişim kurabilmektedir. Anne, HAL'in sahip olduğu pek çok özelliğe sahip değildir ve en önemlisi HAL'in varoluşunun farkında olmasını sağlayan bilinçten yoksundur. Filmin bir bölümünde Teğmen Ripley, kendisinin klavyeyle verdiği gemiyi patlatma komutunu iptal etmesi için Anne'ye adeta ağlayarak yalvarır, fakat Anne onu duyabilme gibi bir fonksiyona sahip olmadığından komut iptal edilemez. Anne, sadece hafızasına önceden yerleştirilenleri gerçekleştirebilen, tam bir insan hizmetkârı makinedir.

On bir yıl içindeki bu farklılık bilgisayar teknolojisinin gelişip daha çok sayıda insana ulaşabilmesi ve 2001: Bir Uzay Macerası'nda öngörüldüğü gibi yakın bir gelecekte yapay zekânın bu denli gelişmiş bir düzeye gelemeyeceğinin anlaşılmasıyla açıklanabilir; ancak yapay zekâ paranoyasının bitmediğinin göstergesi olarak, yapay zekânın bir uzay gemisi bilgisayarından daha fazla cisimleşip, yeryüzünde android denilen bilinçli robotlar olarak belirdiği filmler sinemada kendisine yer bulmaya devam etti. 1982'de yine Ridley Scott'ın çektiği *Blade Runner* (Bıçak Sirtı), 1984'te James Cameron'ın çektiği *Terminatör* ve 1999'da Wachowsky Kardeşler'in çektiği *The Matrix* bu konu için en iyi örneklerdir.

Yapay zekâdan duyulan korkunun ya da en azından yapay zekâyâ kuşkuyla bakılmasının nedeni, şüphesiz bilinmeye karşı hissedilen panikte yatar. Bilinmeyen ve zekâyâ sahip olduğu düşünülen farklı bir tür beklentisi içinde, uzaylılara karşı duyulan ve kimi zaman ileri boyutlara ulaşabilen heyecan ve kuşku dolu düşüncelerde olduğu üzere. Tıpkı *Yaratık*'da yedi astronottan oluşan mürettebatı (içlerinden birisi yüksek mekiklerdeki kişilerin çıkarlarını sağlamak için gönderilen ve gemideki diğer insanların hayatlarını önemsemeyen bir androittir) dehşete düşüren o sekizinci yolcu gibi ...

Bugünse IBM, HAL'i kucaklıyor ve satranç şampiyonu Kasparov'u yenen süper bilgisayarıyla kıvanç duyuyor.

corman'ın üçüncü poe uyarlaması **premature burial**

E. Kuzuoğlu



Önceki iki Poe uyarlamasının gördükleri ilgi ve getirdikleri hasılat, Corman'ı bu tarz filmlerin devamını çekmeye yöneltti.

Geçen sayılarımızda incelediğimiz daha önceki iki Poe uyarlamasının gördükleri ilgi ve getirdikleri hasılat, Roger Corman'ı bu tarz filmlerin devamını çekmeye yöneltmiştir. *Premature Burial*, Corman'ın 1962'de çektiği üçüncü Poe uyarlamasıdır. Filmin ilginç bir de öyküsü var. Önceki Poe filmlerinin yapım ve dağıtım şirketi olan AIP (American International Pictures) ile anlaşmazlığa düşen Corman, filmi Pathe şirketi ile ortaklaşa yapmaya karar verir. Fakat, evvelki filmlerin baş aktörü Vincent Price hala AIP ile anlaşmalı olduğu için, yönetmen rolü Ray Milland'a teklif eder. Çekimlere başladıktan kısa bir süre sonra AIP, Pathe'ı satın alır ve öncekiler gibi bu Poe uyarlaması da yine AIP'den çıkar. Corman da Price'ın yerine Milland'ı oynattığıyla kalır.

Filmin konusuna gelince; genç ve zengin tıp öğrencisi Guy Carrell (Ray Milland) ablası Kate (Heather Angel) ile birlikte yaşamaktadır. Babasının öldü sanılarak diri diri gömülmesinden sonra kendisinin de aynı kaderi paylaşacağından korkan genç adamda bu korku giderek bir takıntı haline alır. Kabusu gerçekleştiği takdirde nasıl kurtulabileceğine dair çözümlerle yatıp kalkan Guy, hayatın, hatta giderek kısa süre önce evlendiği Emily'den (Hazel Court) bile uzaklaşır. Öyle ki, canlıyken gömülme ihtimaline karşı, içinden kaçabileceği bir tabut tasarlar ve bütün zamanını içinde bu tabutun bulunduğu bir anıt mezarda cehennemi tasvir eden resimler yaparak geçirmeye başlar. Emily ve aile dostları Miles (Richard Ney) onun tekrar normal hayata dönmesi için ellerinden geleni yaparlar fakat başına gelen olaylar devamlı Guy'a korkusunu hatırlatmaktadır. Sonunda, babasının mezarının tekrar açılmasıyla geçirdiği bir şok sonucu kalbi durur ve Guy ölür. En azından diğer herkes için...

Yönetmenin önceki Poe filmleri ile karşılaştırıldığında, *Premature Burial* gerek karakterleri gerekse hikayesi ile farklı bir görüntü ortaya koyuyor. Hatta bazı eleştirmenler onu Poe serisinin en zayıf halkası olarak görüyor. Bu farklılık, filmin görselliğinden ziyade, içinde barındırdığı (ve öbür filmlerde olup, bu uyarlamada bulunmayan) bazı öğelerden kaynaklanıyor olabilir.

Nedir bu filmi diğer ikisinden ayıran? Her şeyden önce filmde ilk göze çarpan, baş rolün gerek canlandıran aktör gerekse karakterin kendisi bakımından, önceki filmlerden farklı olması. Bu sefer seyircinin karşısında gizemli bir Vincent Price yok. Oscar ödüllü Ray Milland, tıp

öğrencisi Guy olarak filmde boy gösteriyor. Başarılı oyunculuğuyla Milland'ın (*The Lost Weekend*'teki rolüyle 1945 en iyi aktör Oscar'ı sahibi) filme kattığı hava Price'dan çok daha farklı ama, bu farkın filmin gerilimine kattıkları da tartışmaya açık. Önceki iki filmde baş rolü üstlenen Price, abartılı vücut dili, sert yüz hatları, karizmatik sesi ve karakter oyunculuğu ile hikayelerin karamsar ve gizemli havasını tamamliyordu. Karakterleri güçlü de olsalar, zayıf da olsalar olayların akışında söz sahibi, mutlaka merak uyandıran, gerilim yaratan, huzursuz tipler melerdi. Bu karakterler izleyicinin ilgi odağı oluyorlar, hikayeyi sürüklüyorlardı. Seyirci hikaye ile beraber sürekli bu karakterleri de çözmeye çalışıyordu. Ray Milland ise, *Premature Burial*'da, hikayeye uygun olarak karşımıza romantik, sevgilisine aşık Guy kimliğiyle çıkıyor. Duygusal bir centilmen olan bu adam Price'ın karakterlerinin tersine seyirciyi kendisine yaklaştırıyor. Korkularının nedenini ve aşkını daha ilk sahneden itibaren seyirci ile paylaşıyor. Filmde seyirci kendisine yakın gördüğü Guy'ın trajedisine tanıklık ediyor ama Guy, önceki karakterlerden farklı olarak bu filmde kilit bir konumda yer almıyor, hikayeye yön vermiyor, aksine onunla sürükleniyor ve olayların içinde boğulup, bir kurbanına dönüşüyor. Price'ın karakterlerini keşfetmeye çabalayan seyirci, *Premature Burial*'da karşısına korkularıyla sunulan Guy'a sadece acıyor. Bu da, önceki filmlerde gerilimi ve kuşkuyu oluşturan ana öğelerden birini oldukça zayıflatıyor.

Hikayeye genel olarak baktığınızda karşınıza iyi bir gerilim filmi çıkıyor. Corman, senaryo için korku edebiyatından iki isimle birlikte çalışmış; Charles Beaumont (*Seven Faces Of Doctor Loaf*) ve Ray Russell (*Mr. Sandonicus*). Bazı vurgular ve yan hikayeler filmi sürüklüyor. İlk sahnede gece mezarçısının ıslıkla çaldığı Molly Malone'u Guy'ın sürekli olarak her yerde, hatta rüzgarın sesinde bile, duyması belanın habercisi oluyor, genç doktorun rahatsızlığıyla birlikte giderek Emily ve Miles birbirlerine yaklaşıyorlar ve Kate sürekli, bu kadının bildiği bir şey var diye düşündüren bakışlar atıyor. Bütün bunlar filme renk katan etkenler. Hikayenin anlatıldığı mekan da, bazen haddinden fazla yoğunlaşıp her yeri kaplayan sisleriyle, geride, hiç kıpırdamadan duran dolunay ve altında uzanan mezar-

lığıyla, mahzeninde atalarının tabutlarının bulunduğu malikanesiyle, kesinlikle üstad E.A.Poe'nun kendisini evinde hissedeceği bir yer.

Yine de Corman'ın büyüünde bu sefer eksik kalan bir şeyler var gibi. Yan öyküler ve gelişmelerle beraber öykü ilerliyor. Guy, kabuslarıyla yüzleşiyor, sürekli karşısına yeni zorluklar çıkıyor, yeni şoklar yaşıyor ve sonunda yenik düşüyor. Babası gibi kendisini canlı canlı gömülürken tabutun içinde buluyor. Fakat bütün bunların sebebi olabilecek birinin veya nedenin ip uçları dışarıdaki sisin içinde kalıyor. Varlığını hissediyorsunuz ama göremiyorsunuz. Eksikliği hissedilen diğer bir öğe bu noktada ortaya çıkıyor. Yani, seyirci ile beraber düşünen, bizim şüphelerimizi hikayeye taşıyan araştırma ruhu gelişmiş bir karakteri olmaması. Hiç kimse süregelen olayların nedenini, araştırmıyor. Bu da seyirciyi hikayeye bir izleyiciden çok bir tanık olarak mesafeli tutuyor.

Filmi başından sonuna kadar hiçbir fikir yürütmeden izlemek mümkün çünkü karakterlerin hiçbiri kıvılcık vermiyor, akışa bir etkide bulunmuyor, onlarda sizinle birlikte olayları izliyorlar. Evet, bir şeyler oluyor, hikaye gelişiyor, bir komplo olduğu hissediliyor ama bunun nedenine ya da kimin böyle bir şeye kalkışacağına dair bir bilgi verilmiyor. Olayların nedenleri hep biraz sonra dağılacak diye beklediğiniz sisin ardında kalıyor. Guy'ın ölümünün ardından gerçek, karakterlerin geçmişleriyle kurulan bağlantılar yoluyla ortaya dökülüyor. Bunlar da bir sırrı keşfeder gibi değil de, iki karakter arasında normal bir konuşma olarak veriliyor. Guy'ın komplocusunun kimliği kılıfına uyduruluyor. Emily'nin aslında Miles'a olan aşkı ve zengin bir kadın olmak istemesi ortaya çıkıyor. Genç kadının Miles ile tekrar bir araya gelmek için evlendikten sonra Guy'ı delirtip, öldürmek istediği anlatılıyor. Bu noktadan sonra işler tersine dönmeye başlıyor çünkü öldü sanılıp diri diri gömülen Guy, geri dönüyor. Kurban avcıya dönüşüyor.

Premature Burial kötü veya sıcağı filmi değil. Dönemin gerilim filmleri içinde oyuncularını ve yönetmeni ile birlikte ayakta durmayı kesinlikle hak ediyor. Yine de bir Poe hikayesinin Roger Corman'ın ve iki deneyimli yazarın ellerinde, kariyer sahibi bir oyuncu kadrosu ile düşününce, beklentiler ister istemez yükseliyor.

Bütün bunların sebebi olabilecek birinin veya nedenin ip uçları dışarıdaki sisin içinde kalıyor. Varlığını hissediyorsunuz fakat göremiyorsunuz.

JESUS FRANCO 2 DOSYASI

der.: Kaya Özkaracalar
Francesco Cesari'nin katkılarıyla

"Bir evlilik krizi hakkında film yapmak eften püften bir işken, Fu Manchu' nun dünyayı fethetmeye yönelik zilyonuncu planı hakkında bir film yapmak çok ciddi bir iştir."

Franco'nun 'Towers Dönemine' Giriş 1960'lar boyunca kıta Avrupası sinema endüstrisi içinde çalışan Jesus Franco'nun yolu 1968'de Harry Alan Towers'la (1) keşişecek ve takriben iki yıllık bir sürede B-tipi sinemanın bu nevi şahsına münhasır yapımcısı için 9 film çekecekti. Franco'nun kariyerinin bu dönemi, Jeremy Summers'ın Towers'ın yapımcılığında Brezilya'da çekmekte olduğu bir 'dişi Tarzan' filmini, BBC'ye olan bir başka angajmanı dolayısıyla tamamlayamadan bırakmak zorunda kalması ve *The Face of Eve / Eva el la selva* adıyla vizyona girecek filmi Franco'nun tamamlamasıyla başlamıştı. Towers sayesinde Franco kariyerinde ilk defa dünyaca tanınmış Britanyalı ve Amerikalı oyuncularla çalışma şansına kavuşacak (tabii bu arada bu projelerin tamamına yakınında Towers'ın karısı Maria Rohm'e de rol verildiğini kaydetmek gerek) ve bu filmlerinin çoğu İngilizce konuşulan pazarlarda geniş bir dağıtım olanağı bulacaktı.

Franco Film Rehberi-2

Kısaltmalar: S: Senaryo, JF: Jesus Franco, Gy: Görüntü yönetmeni, M: Müzik, O: Oyuncular, Not: Dosyamızın bu bölümünde incelediğimiz filmlerin hepsinin yapımcısı, sermaye bileşiminde projeden projeye nüanslar gösterebilen, çok-uluslu ortak yapımlar kotaran Harry Alan Towers.

Blood of Fu Manchu / Kiss & Kill / Fu Manchu y el beso muerte /

Der Todessküß des Dr. Fu Manchu
S: H.A.Towers, JF, vd. Gy: Manuel Merino; M: Gert Wilden ve Daniel White; O: Christopher Lee, George Gotz, Maria Rohm, Richard Greene, Tsai Chin, Shirley Eaton.

Castle of Fu Manchu / Die Folterkammer des Dr. Fu Manchu / El Castillo de Fu-Manchu

S: H.A.Towers, JF, vd. Gy: Manuel Merino; M: Daniel White; O: Christopher Lee, Richard Green, Jose Manuel Martin, Gunther Stoll, Tsai Chin, Maria Perschy, Rosalba Neri, Jesus Franco.

"Bir evlilik krizi hakkında film yapmak eften püften bir işken, Fu Manchu'nun dünyayı fethetmeye yönelik zilyonuncu planı hakkında bir film yapmak çok ciddi bir iştir" –Jesus Franco

1968'te Britanyalı yapımcı Harry Alan Towers, Jesus Franco'ya, yazar Sax Rohmer tarafından yaratılıp, ilk olarak 1920'lerle 30'larda bir film karakterine dönüştürülmüş (2) ve sonraları Towers'ın yapımcılığındaki seride Christopher Lee'nin ünlü çehresini kazanmış olan çığır bilimadamı Fu Manchu'nun etrafında dönen serinin dördüncü ve beşinci filmlerini çekme görevini verdi. ABD'de DVD piyasasına çıkacak serinin ilk ürünlerinin bu iki film,- *Blood of Fu Manchu* ve *Castle of Fu Manchu*, olduğu dikkate alınırsa, bugün serinin en ünlü filmlerinin de muhtemelen onlar olduğu söylenebilir. Oysa yapıldıkları dönemde bu iki film serinin sonuna işaret ediyorlardı ve özellikle ikincisinin doğum süreci sancılı olmuştu.

Yönetmenin Fu Manchu karakterine olan muhabbeti kendisiyle yapılan röportajlarda açıkça belli oluyor ve bu iki filmin, özellikle ikincisinin ki Franco onu tercih ettiğini ifade eder, Franco hayranları arasındaki kötü ününün karşısına dikiliyor. Bu durumda bu iki filme bir şans daha verip hatalarının, yönetmenin janrın konvansiyonlarının ötesine geçmek için kendi yolunu bulma ihtiyacından kaynaklanıp kaynaklanmadığına bakmak gerek.



Blood of Fu Manchu

Sırf konusuna bakarak, *The Blood of Fu Manchu*'nun Franco'nun 'poetika'sıyla tam bir uyum içinde görünen bir film olduğu söylenebilir. Fu Manchu, önce körlüğe, altı hafta sonra da ölüme yolaçan öpücükleriyle dünyanın dört bir köşesinde ölüm saçan kızlardan müteşekkil bir ordu oluşturmuştur. İradeleri bilimadamları tarafından kontrol edilen kızlar bu cinayetleri istemeden işlemektedirler. Gönülsüz (bazen hipnotize olmuş) dışı katillerin zehir ve ölüm getiren aşkı, örneğin *La Contesse noire* (1973) ve *Mil sexo tiene la noche*'da (1982) olduğu gibi Franco filmografisinde sıkça rastlanan bir temadır. *The Blood of Fu Manchu*'da kızları boyunlarında ısırp, zehiri sırtına ederek onları taşıyıcı durumuna getiren küçük yılanların görüntülerinde vampirlik teması çağrışımı açıkça yapılmaktadır.

Yönetmen açısından kuşkusuz tipik sayılabilecek bu anlatısal motifler arasında, sıradışı bir şekilde biraya getirilmiş olsalar da çok daha sıradan durumlar ve karakterler dönmektedir. Örneğin kahraman ve kötü adam arasındaki klasik kontrast ikiye bölünmüştür. Scotland Yard müfettişi Denis Nayland-Smith'in (Greene) yanında, Fu Manchu'nun kendisine gizlenen yeri olarak seçtiği Amazon ormanlarında daha rahat hareket edebilen kaşif Carl Jensen (Gotz), öte yandan kötülerin arasında, baş karakterin yanısı-

ra Güney Amerikalı eşkiya Sancho Lopez (Palacios) vardır.

Franco, kahramanları pek sevmez ve bir röportajında özellikle Nayland-Smith'ten hiç hazzetmediğini belirtmiştir (3). Dolayısıyla onu kör edip, neredeyse tüm film boyunca yatağa bağlayan "ölüm öpücüğü" yönetmene ilahî bir fikir gibi gelmiş olmalı. Fu Manchu'ya asıl kafa tutan karakter Fu Manchu'nun askerlerine karşı tüfek kullanabilen, erkek erkeğe döğüşebilen Carl Jensen'dir. Yine de bu renksiz Indiana Jones'da sümüklü İngiliz ajanından daha basmakalıp, davranışları öngörülebilir bir kahramandır ve filmin en zayıf noktasıdır. Kız İzci tarzı giysileri ve saç stili bayağı bir ironi oluşturan hemşire Ursula Wagner de (yanlış bir rol verilmiş olan Maria Rohm), ondan daha zayıf değildir.

Franco, kötülerle uğraşırken ise çok daha rahattır: Fu Manchu'nun kızı Lin Tang'ı canlandıran, çarpıcı güzellikteki Tsai Chin'in buz gibi bakışları, izleyicinin belleğinde Franco'nun şaşırtıcı biçimde çok mütevazî yer verdiği Lee'nin simasından daha fazla yer eder. Aslında, gösterinin esas yıldızı, Fu Manchu'yu mükemmel biçimde tamamlayan Sancho Lopez'dir. Dünyaya hakim olmayı istemek bir yana, Lopez hemen, şimdi ve burada derhal haz peşinde koşan şişko bir eşkiyadır. Çetesiyle birlikte bir köyü

Fu Manchu, önce körlüğe, altı hafta sonra da ölüme yolaçan öpücükleriyle dünyanın dört bir köşesinde ölüm saçan kızlardan müteşekkil bir ordu oluşturmuştur.

yağmaladıklarında ellerine ne geçerse gaspederler, biri bir gözlük, diğeri bir kitap veya neyse ve hepsi de tabii ki köylü kadınlarla seks yaparlar. Bu, 'haz ilkesinin' zaferidir ve yaramazlık yapan bu çocukların neşesi o kadar samimidir ki izleyicinin sempatisini kazanmamaları sözkonusu değildir. Ricardo Palacios tarafından mükemmel biçimde canlandırılan bu eşkiyanın yürekte gelen kahkahası, bir sürü kızı tutsak edip onlara dokunmayı arzu etmeyen Fu Manchu'nun melankolik duygusuzluğunu dengeler.

Filmin en akılda kalan sahnesi de Sancho Lopez karakteri ile bağlantılıdır. Ölüm-öpücüğü kızlarından biri olan Yuma'nın şuh dansı. Franco'nun en iyi dostlarından biri olan ve çok sayıda filminin müziğini besteleyen Daniel White'ın egzotik müziği eşliğinde Yuma, eşkiyaların ve aşıklarının arasından öne çıkar, genç adamlardan birine yaklaşıp onu dudaklarından öper. Genç adam sırtüstü yere düşüp yüzünü elleriyle kapadığında arkadaşları sarhoş olduğunu sanırlar. Sonunda Yuma Sancho'ya yaklaşır, eşkiya da oyuna iştirak edermiş gibi yapar ama kız kendisini de öpmeye kalkışınca onu karnından vurup öldürür. Ortalığı derin bir sessizlik kaplayınca da gürültülü biçimde kahkaha atarak herkese dans etmeye devam etmeleri emrini verir. Aşk ve ölüm arasındaki ilişki sinemasının kalbini oluşturduğundan Franco'nun böyle bir sahnede başarısız olması mümkün değildir. Daha kısa bir başka sahne ise esas itibariyle geleneksel bir yapıdaki bu filmde biraz gelenek-dışılık sergiler. *Goldfinger*'daki (1965) 'Bond-kızı' olan ve Franco'nun bir diğeri Sax Rohmer uyarlaması olan *Future Women*'da başrol oynayan Shirley Eaton, Fu Manchu'nun kadınlar ordusuna kumanda eden 'Kara Dul' rolündedir burada. Beşgen bir masa etrafında oturan ölüm prensesi beş peçeli kadın içinde, bu oyuncunun köşeli ve sü-rüngenimsi yüzünün yakın plan çekimi gerçekten de korkunçtur ve Fu Manchu'nun planına filmde ilk ve son kez gerçekten de maddî bir tehdit unsuru katar. Bu iki sahne dışında Franco'nu fantezisi *The Blood of Fu Manchu*'da bir hayli dizginlenmiştir ve çok seyrek kendini gösterir.

The Castle of Fu Manchu ise hem zaafı, hem de meziyetleri açısından tamamen farklı bir film. Zaaf: Konu Franco'nun zevkine göre değildir çünkü kadınlara ve erotik yönelime tahsis edilmiş yer çok azdır. Fu Manchu'nun okya-

nusları buz kestirip, dünyanın ekosistemini bozma tehdidinin korkunçluğu ile Nayland-Smith'in şatoya gidip laboratuvarı yoketmesindeki kolaylık arasında şaşırtıcı bir dengesizlik vardır; filmin son çeyrek saati en yazık kısımdır.

Bu filmin konusunun meziyeti ise güzel mekanlardır. Bu macerada Fu Manchu Boğaziçi'ndeki bir şatoda (Hisar) gizlenmektedir ve bu sayede Franco, *Residencia para espías*'tan sonra sevgili İstanbul'unu bir kez daha filme alma şansını yakalamıştır. Doğrusunu söylemek gerekirse şatonun iç mekanları Barcelona'daki Antonio Gaudí'nin meşhur Güell Park'ıdır ama eğer doğruculuğun bu ihlâline çok fazla öfkelenmezsek (Franco filmleri sözkonusu olduğunda yapılmaması gereken bir şey), o muhteşem merdivenlerin, ortasında Fu Manchu'nun tahtının yer aldığı paha biçilmez biçimde dekore edilmiş sütunların, gizemli zindanların ve etraftaki Türk dış mekan manzaralarının bu filme diğeriinde eksik olan masalsı bir hava kattığını itiraf etmemiz gerekir. Fu Manchu'nun karakteri bu filmde, kostümler ve makyajın da katkısıyla bir kez daha oryantal bir zarfa büründürülür. Ayrıca *The Blood of Fu Manchu*'da tam olarak Avrupalı olmasa da en azından melez görünen ordusu bu kez yeniden Asyalı görünümündedir.

The Castle of Fu Manchu'yu takdir etmek için onu Franco'nun kameranın arkasından gördüğü gibi izlemeye çalışmak gerekir; yani tümümü gözardı edip detaylara yoğunlaşarak. Seyretme hazzının daha prozaik ihtiyaçlara tabii olmadığı, kısa sahnelerin serbestçe ardarda dizilişinden terkip biçimsel model çizgi romanlara özgüdür ama cüretkarca -veya bakış açımıza göre özensizce- olayların doğru ve sıkı örgüsünün istisnasız bir zorunluluk sayıldığı felaket filmi anlatı bağlamına uyarlanmıştır. Kimse insanlığın kaderiyle oynayamaz. Yoksa oynar mı? Yönetmenin bakış açısı belki de bizzat kendisi tarafından canlandırılan ve Fu Manchu'nun Boğaziçi'ni birkaç saat içinde yoketme tehdidini umursamayan mahallî polis şefi Müfettiş Hamid'in şahsında kendini belli eder.

Filmi eleştirenlerin her zaman ısrarla işaret ettikleri bir husus *Brides of Fu Manchu*'dan (1966) ve *Titanic* faciasıyla ilgili *A Night to Remember* (1958) adlı siyah-be-yaz filmde bazı sekansların bu filmin içine kurgulanmış olmasıdır. Bu durum, Franco'nun başka yönetmenlerin filmle-

Fu Manchu'nun tahtının yer aldığı paha biçilmez biçimde dekore edilmiş sütunlar, gizemli zindanlar ve etraftaki Türk dış mekan manzaraları bu filme diğeriinde eksik olan masalsı bir hava katar.

rinden sekansları kendi filmleri içine kattığı son vaka değildir (bunun tembel-likten ziyade bütçe kısıtlılığında kaynak-landığını unutmamak gerek). Yine de özel olarak bu filmin biçimsel bağlamı içinde bu parçalar çok yersiz yurtsuz dur-muyorlar, çünkü zaten serbest bir man-tıkla "biraraya" getirilmiş bir film söz-konusu.

Parodik açıdan çizgi roman modeli Fu Manchu'nun adamlarının kağıttan askerlermiş gibi sapır sapır döküldükleri kavga sahnelerinde özellikle belli olur. Çizgi romanlarla, tamamen görsel dü-zeyde daha önemli bir benzerlik ise insan-ların ve nesnelere statik konumlanışı ile bazen tipik, bazense yerinde duramayan kamera çekimlerindedir. Ayrıca iç mekan çekimlerinde Franco renklerle sistematik biçimde oynayarak monokromatik veya dikromatik etkiler yaratır (özellikle yeşille leylak rengini eşleştirmesi görülmeye de-ğer) ki bu yöntem Towers dönemindeki *Justine* ve *Venus in Furs*'dan en yeni *Vampire Blues*'a (1999) kadar pek çok filmde başvuracaktır.

Yönetmenin ilgisi, olup biten açısın-dan önemsiz ama biçim ve renk evreni yaratma açısından önemli olan ne varsa ona yöneliktir. Film, Fu Manchu'nun ne-redeyse şehvanî bir hazla incelediği ve içilerin renkli sıvıların kaynadığı bir cam test tüpleri nümeyişi gibidir. Oyun-cuların üzerine eski filmlerden daha yo-ğun biçimde zum yaparak simalarındaki yoğunluğu artırır. Fu Manchu'nun mik-rofona yakın ağzının yakın planı, anons etmekte olduğu ultimatomdan daha korkunçtur.

Filmin fragmente yapısı içinde iki sahne yakından incelenmeye değer. İlki yine vampir ikonografisine zekice bir gönderme taşımaktadır. Fu Manchu'nun adamlarının kaçırıldığı ünlü cerrah Dr. Kessler (Stoll) ve asistanı Ingrid'in (Pers-chy) donmuş vücutları şatoya iki tabut içinde taşınırlar. Şatonun zindanında kendilerine gelip, tabutlarından kalk-maları tıpkı vampirlerinkini anımsatır. Üstelik bunlar takım elbise giymek-tedirler ve aslında filmin kahramanları-dırlar. Başka bir sahnede Dr. Kessler Fu Manchu tarafından bir kalp nakli ame-liyatı yapmaya zorlanır, şayet reddederse zavallı Ingrid canından olacaktır. Franco bu sahneyi iyi hesaplanmış bir kurguda, bir dizi detayı biraraya getirerek ve bir-birleriyle dengeleyerek inşa eder. Kayalar içine oyulmuş ameliyat odası yalnızca



bir kere, cerrah içeri girmeden önce, bütünlüğü içinde perdeye gelir. Müzik ve saatin tıklama sesi eşliğinde Franco'nun gözü ameliyat eldivenlerinin, has-tanın göğsü yarıldığı anda bu işlemde kullanılan bisturinin, cerrahın ve asista-nının gözlerinin, usturayı hafifçe öteleyen çekicinin darbelerinin ve -ayrıntıların en keskini- ameliyat makasları halkasının üzerinde dolaşır. Kurgunun ölçülü ritmi ve her bir elemanın ikonografik gücü bu sahneye, ameliyat mekanunun antiseptik ambiyansının sürreel bir hava kattığı tö-rensi bir karakter kazandırır. Ama bu ka-darla da bitmez. Ameliyat başarıyla bitip, cerrah yorgunluk içinde duvara yaslanıp ameliyat maskesini çıkardığında asistanı usulca ona yanaşır ve yanağına bir öpü-cük kondurur. Bir anda ve tek bir kelime-lik diyalog olmadan, yalnızca tam do-zajında bir zamanlamayla Franco, bizi ameliyatın geriliminden sevecen bir öpü-cüğün duygusal boşalımına aktararak yalnızca gerçek sanatçılara özgü sentez yeteneğini ortaya koyar.

The Castle of Fu Manchu, Franco'nun konvansiyonel sinemanın kendi hayal-gücünü sınırladığını hissetmeye başladığı noktaya işaret ediyor ve aynı zamanda

Fu Manchu'nun mikrofona yakın ağzının yakın planı, anons etmekte olduğu ultimatomdan daha korkunçtur.



SUMURU REGINA DI FEMINA

SHIRLEY EATON - RICHARD WYLER
GEORGE SANDERS - MARIA ROHM

REGIA JESS FRANCO

EASTMANCOLOR

Produzione: UDASIS FILM - NEW YORK

daha sonraki yıllardaki başyapıtlarını içerecek çok farklı bir sinemaya hareket edebileceğini gösteriyor. Fu Manchu'ya gelince; *The Castle of Fu Manchu*'nun ticari başarısızlığının ardından bu seriden bir proje daha çıkarmanın malî olanağı da ortadan kalkmıştı. Ancak Franco 30 yıl sonra karakterin adını Dr. Wong şeklinde değiştirerek, *Dr. Wong's Virtual Hell* (1988) adlı fars-vari filminde başrole de bizzat kendisi soyundu.

-Francesco Cesari (çev.: K.Ö.)

Die sieben Manner der Sumuru / La ciudad sin hombres / Girl from Rio (1968)

S: H.A. Towers, JF, vd. Gy: Manuel Merino; M: Daniel White; O: Shirley Eaton, Richard Wyler, George Sanders, Maria Rohm, Marta Reves, Eliza Montes.

Towers-Franco ortaklığının bu üçüncü Sax Rohmer uyarlaması, yönetmenin

apaçık biçimde en dişine göre olanı çünkü bu kez Fu Manchu'nun dişi versiyonu sözkonusu. Rohmer'in nedense Fu Manchu kadar ünlü olmayan bu diğer ucuz edebiyat karakteri, daha önce yine Towers'ın yapımcılığında, *The Million Eyes of Sumuru* (1967) adıyla beyazperdede boy göstermişti ve başrolde yine Bond klasiği *Goldfinger*'daki (1964) 'altın kız' olarak belleklere kazınan Shirley Eaton vardı.

Sumuru (Eaton), Güney Amerika'nun metruk bir köşesinde kurduğu ve "Femina" adını verdiği gizli karargahında, kadınlardan müteşekkil ordusuyla dünyayı ele geçirip, kadınların dünyada mutlak hakimiyetini kurma planları yapmaktadır. Yurtdışından yüklü bir miktarda kara parayla Brezilya'ya giriş yaptığı sanılan bir yabancı (Wyler) peşine hem Sumuru'nun teşkilatı hem de yerel mafya düşer.

Filmi, 'feminist hareketin ilerlemesi karşısında erkeklerin duyduğu endişelerin kadınların canavarlaştırılarak temsili' olarak 'okumak' (!) çok kolay ve de kolayca olacaktır. Oysa ortada bir hayli kadim ve yaygın (evrensel?) bir erkek fantezisinin sözkonusu olduğunu gören görececek, anlayan anlayacaktır. Mesela bir adada bir amazonlar kabilesine esir düşme fantezisinin biraz modern ve ileri gitmiş bir versiyonu gibi (ki Franco'nun birkaç yıl sonra Amazonlu filmler de yapacağını bu arada kaydedelim)... Tutsakların (bir takım gazların etkisiyle) kendilerinden geçtikleri cam kafeslerde, ağızları bağlı halde tutuldukları ve modern aletlerle ama yine de ritüelistik işkencelere maruz kalabildikleri bir diyar Femina. Tohill ve Tombs'un çok doğru biçimde ifade ettiği gibi Sumuru ve müritleri, "yüksek topuklu çizmeleri ve daracak kostümleriyle klas s&m çizgi romanlarından fırlamış cehennem kedileri gibiler."

Bu fantezi boyutu dışında, Femina'nın mütevazı ölçekte fütürizmle, ucuz pop-art estetiğini birleştiren görsel mizanzenleri filme ayrı bir 'hoşluk' katıyor. Bütün bunların yanısıra filmin diğer artıları ise nevi şahsına münhasır ünlü aktör George Sanders (4) tarafından canlandırılan mafya lideri ile onun, sevimli ve güzel Eliza Montés tarafından canlandırılan metresi. İki oyuncunun başarılı parodik performanslarıyla canlandırılan bu iki tiplere, filme memnuniyet verici bir mizah katıyorlar.

Bu film, Towers-Franco işbirliğinin

Ortada bir hayli kadim ve yaygın bir erkek fantezisinin sözkonusu olduğunu gören görececek, anlayan anlayacaktır.

ABD'de vizyona girme şansı bulamayan tek ürünü; *Future Women* adıyla televizyonda gösterildiğinde ise bir hayli sansürlenecekti. Bilahare video piyasasında kopyaları bulunan versiyon da ne yazık ki bu versiyon ve Tohil ile Tombs'un sözünü ettiği, Sumuru'nun bir erkeği boynuna çizmesiyle basıp öldürdüğü meşhur açılış sahnesini içermiyor. 2004'te *Girl from Rio* adıyla piyasaya çıkması planlanan DVD'sinin ise sansürsüz olması umut ediliyor. -K.Ö.

99 Women / Der Heisse Tod / 99 donne / 99 mujeres (1968)

S: JF, vd. Gy: Manuel Merino; M: Bruno Nicolai; O: Maria Schell, Mercedes Mc Cambridge, Luciana Paluzzi, Eliza Montés, Maria Rohm, Rosalba Neri, Herbert Lom.

Franco'nun filmografisi açısından olduğu kadar, istismar sineması tarihi açısından da 'önemli' bir film: 1970'lerdeki 'Kadınlar hapishanesi' (istismar sineması jargonunda *women in prison*'ın kısaltılmışı olarak WIP diye geçer) filmleri furyasının erken ve öncü bir örneği (5).

Film, fonda nakarat dizesi "*I cry the day I was born (Doğduğum gün[e]/den beri] ağlıyorum*" olan bir şarkı eşliğinde üç genç kadının küçük bir tekneyle bir adaya getirilmesiyle başlıyor. Burası bir ada hapishanesidir ve gelenler de yeni mahkumlardır. Müdire (Mc Cambridge [6]) onlara artık isimlerini unutmalarını, artık yalnızca sicil numaralarıyla anılacaklarını söyler ve ekler: "Geleceğiniz yok, yalnızca geçmişiniz var! Umudunuz olmayacak, yalnızca pişmanlıklarınız olacak!"

Filmin öyküsü kadın mahkumların aslında nasıl umutlarının olabileceği fakat bunun kendilerinin de katkısıyla heba edildiğini (asıl pişmanlıklarını?) anlatıyor. Hapishanede intiharlar gibi 'şüpheli' ölümlerin artması müdirenin hamisi olan valiyi (Lom) bile rahatsız etmektedir (ki aslında müdire, hapishaneyi yalnızca valiye hizmet veren, kişiye özel bir zoraki genelev gibi idare etmektedir) çünkü bu durumun yetkililerin dikkatini çekeceğinden endişelenmektedir ve müdireyi daha özenli olması konusunda uyarır. Oysa müdire kendi rolünü fazlasıyla içselleştirmiştir: "Burası toplumun hepimiz için koyduğu kurallara uymayan kadınların *ce-za-lan-dı-rıl-dı-ğı* bir yer!" diye isterik bir tonlamayla hislerini ifade eder. Velhasılı kelim, çok geçmeden ha-



99 kadından bir tanesi, Rosalba Neri

pishaneye sosyal güvenlik görevlisi Bn. Carol (Schell), müdirenin üstü (ama valinin astı) olarak atanır. Bn. Carol hapishanede daha esnek bir yönetim kurar, mahkumların sorunlarıyla birebir olarak ilgilenmeye çalışır. Ama onun lezbiyen olduğundan kuşkulanan söz konusu mahkumlar (oysa mahkumlar arasında lezbiyen ilişkiler zaten yok değildir) ona güvenmezler, kuşkuyla yaklaşır. Nihayet, hapishaneden nafile bir firar girişimi olur, üstüne üstlük ardından da isyan çıkar.

Maria Schell'in ölçülü (ve çok başarılı) oyunuyla, Mercedes McCambridge'in kaba biçimde abartılı (kimi kaynaklara göre oyuncu sette sürekli 'çakırkeyifmiş') performansıyla çizdiği, neredeyse gayri ihtiyarî (?) olarak parodi düzeyine kayan karikatürize tiplere arasındaki zıtlık çok çarpıcı. WIP sinemasının olmazsa olmaz istismar unsurları açısından (kadın kadına kavgalar, kadın kadına oynaşmalar, vb.) mütevazi bir ürün olsa da (ne de olsa erken bir ürün), bu filmi türün standart ürünlerinden ayırıp 'kalburüstü' hale getiren özelliği, 'böyle gelmiş böyle gider' karamsarlığını başarıyla işleme. Filmin belki de mütevazi istismar sahnelerinden ziyade belleklerde en fazla kalan kısmı finalde Bn. Carrol'un hapishaneden ayrılışı. Bn. Carrol çıkıp giderken mahkumlar da avluda toplan-

"Burası toplumun hepimiz için koyduğu kurallara uymayan kadınların *ce-za-lan-dı-rıl-dı-ğı* bir yer!"



Jack Palance ve Rosalba Neri *Justine*'de

muşlardır ve onu süzerler, Bn.Carrol ise onlarla gözgöze gelmemeye çalışır ama gözcüyle bakmadan da edemez; duygularını çok dışarıya vurmasa da üzgün, en azından hayalkırıklığı içinde olduğu bellidir. İçerde ise müdire valiye "isterseniz bu gece burada kalın" der, "eski günlerdeki gibi...."

Film zamanında hem ABD'de, hem de Kıta Avrupası'da gişede çok başarılı olmuştu; Britanya'da ise yasaklanacak ve vizyona giremeyecekti. Ardından gelen WIP furyasına, Franco da şiddet dozayı açısından bu filmi kat be kat aşan ürünlerle tekrar tekrar katkı yapacaktı. -K.Ö

Justine (1968)

S: H.A. Towers, JF, vd. Gy: Manuel Merino; M: Bruno Nicolai; O: Romina Power, Maria Rohm, Jack Palance, Sylva Koscina, Mercedes Mc Cambridge, Akim Tamiroff, Klaus Kinski, Horst Frank, Rosalba Neri.

Franco'nun ilk Marquies de Sade uyarlaması (7), hem bir dönem filmi olmasının gerektirdiği kostüm masrafları, hem de yıldızlar geçidi niteliğindeki oyuncu kadrosuyla yönetmenin kariyeri boyunca nispeten en yüksek bütçeli çalışmalarından biri.

Filmin açılışında jenerikten önce Klaus Kinski'nin canlandırdığı Sade'in hapis haneye getirilişini ve hücreye konuluşunu izliyoruz. İspanyol sinema yazarı Carlos Aguilar'ın da kaydettiği gibi, Kinski'nin Sade'ı yorumlayışı insana 'Sa-

de şayet Kinski'nin canlandırdığı gibi değildiyse de öyle olmalıydı' dedirtiyor! Kafese konmuş bir aslan gibi hücrelerinde bir o yana bir bu yana dolaşan Sade, işkence edilen genç kadınlara ilişkin halüsinasyonlar görmektedir. Sonunda oturur ve zihninden geçenleri kaleme almaya başlar: "Justine[8]." Böylece filmin jeneriği girer, sonra da ünlü eserin uyarlaması olan filmin esas konusu başlar. Bir manastırdaki iki kız kardeş, Juliette (Rohm) ve Justine (Tyron Power'ın şarkıcı kızı Romina Power [9]) babalarının iflas etmesi üzerine masraflarını artık karşılayamayacakları için kapı dışarı edilirler. Juliette, gönüllü olarak bir randevuevine gidip 'kötü yolu' tercih ederken (10), Justine erdemini muhafaza etmeye çalışır ama başına türlü talihsizlikler, felaketler gelir; safça güvendiği herkes onu istismar eder. Filmin senaryosunun, olaylar dizisi açısından kaynak esere tamamen olmasa da büyük ölçüde sadık olduğu söylenebilir: romandaki pek çok olay filmde de yer almaktadır; ancak bu sahnelerin canlandırılması açısından genellikle Franco'nun 'şanuna' yaraşmayacak derecede 'ılımlı' davranılmış olduğunu da kaydetmek gerek (11). Netice itibarıyla, H.A. Towers yapımlarının çoğunda olduğu gibi burada da Franco'nun işlevinin 'memur yönetmenliğe' nispeten yakın olduğu unutulmamalı, üstelik bu kez filmin ABD'deki dağıtımını önceden üstlenen AIP şirketinin de projeye ortak olmasının, filmin cüretkarlığına ilave bir set çekmiş olması kuvvetle muhtemel. Franco, pek çok röportajda Power'ın performansından hiç memnun kalmadığından, Amerikalı genç oyuncunun rolünü içselleştiremediğinden ve dolayısıyla filme zarar verdiğinden yakınır. Açıkçası Franco'nun niyeti ve beklentileri (veya Power'dan şikayetlerindeki samimiyeti) bir yana, kaynak roman gözönüne alındığında bu iddiaya hak vermek pek de kolay değil, Power'ın *Justine*'i yeterli derecede başarıyla canlandırdığı söylenebilir. Netice itibarıyla filmin sorunu eldeki malzemenin (senaryo) ve bu malzemenin işlenmesinden (yönetmenlik) kaynaklanıyor. Olsa olsa, Franco'nun içinden geldiği ve birlikte çalıştığı insanlarla paylaşmaya alışık olduğu egzantrik kültüre çok uzak olan bu Amerikalı genç kızın setteki davranışlarının, sette arzu edilen kimyanın yakalanmasını sabote etmiş ve Franco'nun hevesini kırmış olduğu düşünülebilir.



Filmin jenerik akabinde geri kalanın çoğu, yavan bir anlatıma sahip olsa da, bir tek Justine'in sığındığı manastırdaki sahnelere Franco'nun büyük bir heves ve 'özenle' yaklaştığı açık. Burada adeta konunun gelişimi duraklatılır. Baş keşiş (cidden sarhoş veya başka bir şekilde 'kafayı bulmuş' izlenimi veren Jack Palance), neye uğradığını şaşırان zavallı Justine'e "Paylaşılan bir zevk, illa artan bir zevk değildir" gibi aynen romandan alınma repliklerle bir söylev vermeye başlar. Monoloğun sesi gittikçe azalırken, Bruno Nicolai imzalı müziğin volümü artar, hala söylev vermekte olan keşişin yüzünün görüntüsü bir çözümler efektiyle yerini Justine'in maruz kaldığı işkence görüntülerine bırakır; Justine'in acı haykırıları da müziğin sesine karışmaktadır. Filmin diğer tüm sahnelerindeki realist, standart, yavan ışıklandırmayla tezat oluşturacak şekilde işkence görüntüleri mavi, kırmızı gibi temel renklerin hakim olduğu 'estetik' bir ışıklandırmayla çekilmiştir. Bu arada zaman zaman Sade'in hücrelerinde yazı yazarkenki görüntüleri de çözümlerle perdeye gelip gider.

Film İtalya'da vizyona girdiğinde Vatikan'ın yayın organlarında Franco, Luis Bunuel'le birlikte Katolikler için en çok tehlike arzeden iki yönetmenden bir olarak anılacak ve bunun ardından, koyu Katolik olan kendi anavatanında aldığı tehditler üzerine ülkesini terketmek zorunda kalacaktı.

Justine'in DVD'si hem ABD'de, hem Britanya'da piyasada bulunuyor. -K.Ö.

Venus in Furs / Paroxysmus (1969)

S: JF, vd. Gy: Angelo Lotti; M: Manfred Mann, Mike Hugg; O: James Darren, Maria Rohm, Klaus Kinski, Barbara McNair, Dennis Price, Margaret Lee, Paul Müller.

Kimi kusurları tam bir başyapıt olmasını engellese de, Franco'nun erotik edebiyat klasikleri içinde bu kez Marquis de Sade'in eserlerinden değil de mazoşizmin isim babası Leopold von Sacher-Masoch'un külliyatından esinlenen bu film, yönetmenin kariyerindeki en özgün ve önemli çalışmalarının başında geliyor. Franco, düş ile gerçeğin sınırlarının belirsizleşerek birbirine karıştığı bir anlatı tar-

Maria Rohm ve Klaus Kinski *Justine*'de

"Marquis de Sade, şayet Kinski'nin canlandırdığı gibi değildiyse de öyle olmalıydı."



zını daha önce *Necronomicon*'da (1967) denemişti. Bu kez daha da ileri giderek aynen Alain-Robbe Grillet'nin en iyi eserlerinde olduğu gibi yalnızca 'salt' düş ile gerçeği birbirine karıştırarak değil, zamanın çizgisel akışıyla ve zaman-mekan bağlantısıyla da oynuyor, adeta *Lost Highway* gibi David Lynch başyapıtlarına esin kaynağı olmuş izlenimi veren sıradışı bir ürün ortaya koyuyor (David Lynch'in, zamanında ABD'de yaygın biçimde vizyona girmiş olan bu filmi izleyip izlemediğini öğrenmek ilginç olacaktır). Filmin çıkış noktasının, büyük caz ustası Chet Baker'ın solo emprovizasyonları hakkında dostu Franco'ya aktardığı izlenimleri olduğu kaydediliyor: "Çalarken, gözlerini kapatıp emprovizasyona başlamak, zamanı geçirip yaşamı fragmanlar halinde görmek ve gerçekdışı bir dünyaya nakl olmak harikadır... Solonu bitirdiğinde yalnızca iki dakika geçmiştir ve izleyicilerin yüzlerine baktığında sen göz-



lerini kapamadan öncekiyle aynı olduklarını görürsün -ama sen uzaklara gidip geri gelmişsindir."

Filme (İngilizce versiyonunda) ismini veren eser, Masoch'un *Venus im Belz* (*Kıvrıklı Melek*) adlı romanı ancak filmin konusunun, bir erkeğin bir kadının gönüllü olarak kölesi olmasını anlatan bu romanın konusuyla uzaktan yakından alakası yok, her iki eserde de başkadın karakterin isminin Wanda olması dışında. Öte yandan yine de gerek filmin isminin, gerekse de filmdeki başkadın karakterin isminin bu romandan alınmış olması işlevsel çünkü filmin başarıyla işlediği temel imge, 'ölümcül güzel' (*femme fatale*) imgesi. Aslında her ne kadar dosyamızın geçen sayıdaki takdim bölümünde kaydedildiği gibi, Franco kariyeri boyunca Marquis de Sade'in eserlerini kah uyarlamak, kah serbest esinlenme şeklinde sık sık perdeye getirmiş ve pek çok filminde yoğun biçimde sado-erotik imgelere başvurmuş, böylece fiilen Sade'in sinemadaki mirasçısı olarak anılmaya hak kazanmış olsa da, Masoch'un Franco'ya Sade'dan daha fazla denk düştüğü de savunulabilir (12). Çokkatmanlı bir felsefeye sahip olan Sade'da Franco'nun dertlerine aslında en fazla denk düşen unsur, 'üst yapıdaki' militan özgürlükçülüğüdür, kuşkusuz cinsel özgürlükçülük başta olmak üzere. Tabii ki ayrıca Sade külliyatındaki kimi imge ve motifler de (kırbaç, zincir, vb.) kuşkusuz Franco açısından büyük cazibe taşımaktadır ama aslında bu imge ve motifler en belirgin biçimde Sade'da ifadelerini bulsalar da salt Sade külliyatına özgü değildir ve genel olarak fetişistik fantezi evreninin demirbaşlarıdır. Öte yandan Sade ile Franco'nun dertlerinin tam örtüşmemesi tam da 'Kadın'a yaklaşımdadır. Her ne kadar Sade da zalim kadınlara bir hayranlık ifade etmiş olsa da Sade'da 'Kadın' a karşı bir hayranlıktan eser yoktur hatta -siyasi-doğruculuk kaygısıyla ifade etmiyoruz bunu- Sade'in misojinist olduğu bile söylenebilir, gerçekten de (erkek) homo-erotizminin bilinçdışı olarak misojiniyle kaynaştığı patolojik bir vaka sözkonusudur. Sade, 'Kadın'a karşı horgörme duymaktadır ve yalnızca 'zalim kadınlar' bunun dışındadır. Masoch, ise 'Kadın'a karşı bir hayranlık duymaktadır ve 'Zalim Kadın', 'Kadın'ın, 'Zalim Kadın'a duyulan hayranlık da 'Kadın'a duyulan hayranlığın doğal uzantısı, masturbatif tatmin nesnesinin mükemmeliyeti-

Kadına yönelik bir şiddet sözkonusu olduğunda bu banal gerçeklikten soyutlanmış ritüelistik bir şiddettir ve/veya zaten kadının fendi erkeği yenecektir.



yan sayfa:
Rohm ve Kinski *Venus in Furs*'te
bu sayfa:
Rohm ve Price aynı filmde
arka sayfa:
aynı filmin fotoromanından

nin doruk noktasıdır; ve işte *bu* bağlamda Masoch ile Franco'nun derdi birebir örtüşmektedir. Kadına yönelik bir şiddet söz konusu olduğunda da bu genellikle banal gerçeklikten soyutlanmış ritüelistik bir şiddettir (bkz: 10'ncu sayımızdaki 'Belle Captive İmgesi' yazısı) ve/veya zaten kadının fendi erkeği yenecektir.

Venus in Furs'ün jeneriği kameranın beyaz kürklü ve soğuk ama son derece çekici bir kadını (Rohm) bacaklarından başlayarak perdeye getirmesiyle başlar, fonda filmle aynı adı taşıyan bir caz vokali görüntülere eşlik ederken (vokalin sahibi caz sanatçısı Narbara McNair de filmde yardımcı rollerden birinde yer alıyor), jeneriğin ardından ezan sesleri eşliğinde İstanbul perdeye gelir ve bir adam (Darren) sahilde elleriyle kumları kazarak kumun içinden bulup çıkardığı bir trompeti çalmaya başlar. Bu esnada üstses olarak da "Herşey geçen yıl İstanbul yakınlarında Karadeniz sahilinde başladı. Veya öyle olduğunu sanıyorum. Emin değilim" diyerek anlatmaya başlar (filmin en büyük zaafı, başkarakterin düşüncelerinin sık sık üstsesle izleyiciye aktarılması; bu, özellikle finalde filmin ovarasını bozarak herşeyi gayriihtiyari olarak gülünçleştiriyor çünkü filmin anlatısı içinde etkileyici olan nitelikler doğrudan kelimelerle izah edildiğinde kulağa gülünç geliyor). Derken adam dalgaların kumsalı bulduğu yerde bir insan figürü farkeder; bu, vücudu yaralar içinde bir kadın (Rohm) cesedir. Ardından bir 'flashback'le (filmde giderek

neyin flashback olduğu belirsizleşecek, hatta flashback kavramı filmin anlatısı içinde anlamsızlaşacak ve devredışı kalacaktır) Wanda adındaki bu kadının trajik sonunu (!) izleriz. Wanda, İstanbul'daki bir sosyete partisinin gözdesidir ve filmin Jimmy adındaki başkarakterine de gözlerini ondan alamasa da kendisini onun sınıfında hissetmediği için ona yanaşmaya çekinir. Wanda, birlikte olduğu moda fotoğrafçısı bir kadın (M.Lee), bir sanat eserleri taciri (Price) ve Ahmed adında bir playboy (Kinski) tarafından işkenceyle öldürülürken, Jimmy gizlice izlediği bu vahşete nedense müdahale etmez, bilahare olayın etkisinden kurtulmak için İstanbul'u terk edip Rio'ya gider. Ancak olayın etkisini üzerinden atamamıştır ve artık müzik yapamaz bir hâle gelir. Birgün Rio'da Wanda ile tekrar karşılaşır ve soruların sorulmadığı bir ilişkiyle onunla birlikte olmaya başlar. Bu ilişki sayesinde kendini yeniden müziğe verir. Bu arada moda fotoğrafçısı ve sanat eserleri taciri de Londra'dadırlar. Wanda onları da cezbeder ve farklı şekillerde ölümlerine sebep olur. Daha sonra Jimmy ve Wanda, İstanbul'a dönerler. Wanda, Ahmed'i de hakladıktan (13) sonra ortadan kaybolur [filmin 'sürpriz' finalini öğrenmek istemeyenler buradan itibaren okumasınlar], bir mezarlıkta (muhtemelen Eyüp) onu takip eden Jimmy tutulduğu kadının mezarıyla karşılaşır, mezarın üstünde de Wanda'nın beyaz kürkü vardır. Nihayet Jimmy'yi yine Karadeniz sahilinde görürüz ve yine dalgalar ara-

'Zalim Kadın'a duyulan hayranlık, 'Kadın'a duyulan hayranlığın doğal uzantısı; 'Zalim Kadın', masturbatif tatmin nesnesinin mükemmeliyetinin doruk noktasıdır.

DI NUOVO LA VITA RIPRENDE, DI NUOVO JIMMY
HA PERDUTO WANDA, USCITA ALL'ALBA DALLA
SUA CASA E MAI PIU' RITORNATA...



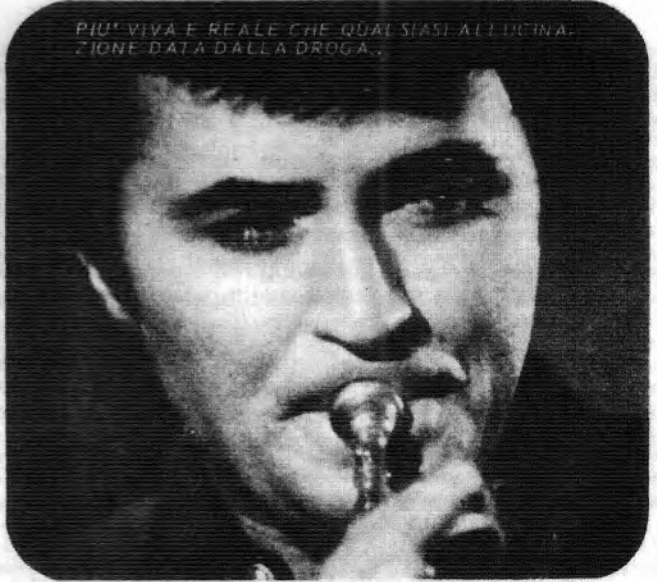
PERDUTA! NO, WANDA E' IN LUI, VIVE CON LO
STESSO PALPITO DEL SUO CUORE...



EGLI LA VEDE CON GLI OCCHI DELLA FANTASIA...



PIU' VIVA E REALE CHE QUAL SIASI ALLUCINA-
ZIONE DATA DALLA DROGA...



... INUTILMENTE JIMMY CERCA DI SCACCIARLA,
INUTILMENTE CERCA DI SOFFOCARE IL TERRO-
RE CHE OGNI VOLTA INSORGE IN LUI...



L'IMMAGINE GLI APPARE SEMPRE PIU' NITIDA
SEMPRE PIU' REALE.



sında bir insan figürü gözüne ilişir. Koşup baktığında ise bunun bu kez *kendi* cesedi olduğunu görür!... Fuzuliyeti had safhaya ulaşan üstses olarak da bu durumu kendi kendine –ve izleyicilere- açıklar: “Meğer ben baştan beri ölüymüşüm..”

ABD’de büyük bir promosyon kampanyasıyla vizyona sokulan film gişede fiyaskoyla sonuçlanmıştı. İtalyan versiyonunun siyah-beyaz olduğu kaydediliyor. DVD’si mevcut değil. –K.Ö.

Eugenie... the Story of Her Journey into Perversion / Die Jungfrau und die Peitsche (1969)

S: H.A. Towers;. Gy: Manuel Merino; M: Bruno Nicolai; O: Marie Liljedahl, Maria Rohm, Jack Taylor, Christopher Lee, Paul Müller.

Franco’nun yönettiği bu ikinci Marquis de Sade ‘uyarlaması’, yönetmenin kariyerindeki ‘en iyi yapılmış’ filmlerinden biri olarak kabul ediliyor ve ayrıca H.A.Towers dönemindeki en özgün, en dikkate değer çalışmalarından biri.

Filmin başlangıcında genç ve güzel bir kadını (Rohm) bir yatakta kitap okurken görüyoruz. Daha sonra kadının gözleri dalıyor ve perdeye kırmızı ışıklandırma altında bir kurban töreni sahnesi geliyor. Çıplak bir kızın yattığı sunağın etrafında bir dizi insan toplanmıştır (yönetmen Franco da bunlar arasında görülüyor) ve bir erkek (Lee) önündeki kitaptan pasajlar okumaktadır (bu pasajlar, Sade’ın *Le Philosophie dans le boudoir* [Yatakodasında Felsefe] eserinin giriş kısmındandır). Daha sonra sunaktaki kız bizzat filmin başında kitap okurken gördüğümüz kadın tarafından kurban edilir. Bu sırada bir telefon sesiyle önceki sahneye geri döneriz ve kadın yattığı yerden kalkarak telefona gider. Buradaki kurban töreninin filmin anlatısı içindeki ‘gerçeklik’ düzeyini saptamak, yani kitap okuyan kadının hayal kurmasına mı, yoksa geçmişteki gerçek bir olayı anımsamasına mı denk düştüğünü anlamak zor.

Daha sonra temel kişiler tanıtılarak olay örgüsünün asıl başlangıcı yapılır. Madam St.Ange, yani filmin başında kitap okurken gördüğümüz kadın, Eugenie (Liljedahl) adlı genç bir kıza kısa bir tatil için özel adasına davet etmiştir. Eugenie, baskıcı ve muhafazakar bir annenin kızıdır ama Madam St.Ange onun babasını (Müller) baştan çıkararak kıza bu tatil için müsaade çıkarılmasını sağlar. Adada Madam St.Ange’a üvey erkek kardeşi



Mirvel (Taylor) de eşlik etmektedir. Eugenie gelmeden önce, Madam St.Ange ve Mirvel “ötekilerin de daha sonra geleceğinden” konuşurlar ama bu konu müphem bırakılır. Yemekte besbelli içkisine ilaç konmuş olan Eugenie kendinden geçer ve Mirvel baygın kıza bilahare tecavüz eder, daha sonra aynı yatakta, hemen yanlarında baygın Eugeni yattığı halde, üvey kardeşiyle sevişir. Eugenie sabah uyandığında bir rüya gördüğünü anlatır: “Hem çok korkunç ve zalimceydi, hem de güzeldi.” Aynı zamanda tereddüt eder; bunun, aslında her zaman gördüğü bir rüya olduğunu ama sanki bu kez gerçek gibi olduğunu söyler. Günün ilerleyen saatlerinde ortaçağ giysileri içindeki bir grup insanın sessizce teknelerle adaya doğru yaklaşmalarını izleriz, bunlar filmin açılışındaki kurban töreninde izlediğimiz gruptur. Adada ise Eugenie’nin tekrar kendinden geçmesine sebep olacak şey, Mirvel’in ikram ettiği sigara olacaktır –Eugenie’nin “bu sigara bir garip” beyanına Mirvel “Türk malı, oryantal!” diye karşılık verir (!). Bu kez Eugenie bayıldığına, teknelerle adaya gelen grup da içerde peydahlanır. Onların gözü önünde hem Madam St.Ange hem Mirvel, Eu-

C.Lee Eugenie... the Story of Her Journey into Perversion'da

"Gözlerini kapatıp improvizasyona başlamak, zamanı geçirip yaşamı fragmanlar halinde görmek ve gerçekdışı bir dünyaya naklolmak harikadır."

genie ile sevişirler. Daha sonra ellerine kırbaç ve güzr alıp Eugenie'ye işkence etmeye başlarlar. Bu esnada, güruhun lideri yine Sade'ın aynı eserinden pasajlar okur. Eugenie sabah uyandığında akşam başından geçenleri korku içinde anumsar ama vücudunda hiçbir yara izi göremeyince afallar... Olaylar, çifte sürpriz içeren bir finalle noktalanacaktır.

Film, oyuncu kadrosunun tamamının başarılı performansları, Franco'nun siyah-beyaz dönemindeki kadar takdire şayan olmasa da eli yüzü düzgün bir görüntü yönetimi, sağlam bir kurgu ve belki de hepsinin ötesinde mükemmel bir müzik kullanımıyla (Bruno Nicolai'in müzikleri bu kez hazır bestelerden seçilmeyip özel olarak film için bestelenmiş izlenimi veriyor –veya en azından çok yerinde seçimler sözkonusu) Franco'nun yüzünü kara çıkarmayan çalışmalarından biri.

İleride tanınmış bir korku yönetmeni olacak olan genç sinema yazarı Joe Dante'nin, film ABD'de X-reytingiyle vizyona girdiğinde, *Film Comment*'e yazdığı eleştiride kaydettiği gibi Eugenie o vakte kadar –en azından Amerika'da– esas itibarıyla 'yeraltı piyasasındaki' kısa metraj 8 mm filmlerde görülen motifleri bir sinema filmine taşıyan bir çalışmadır. Christopher Lee daha sonra, filmde rol almayı kabul ettiğinde böylesi bir film olduğunu bilmediğini söyleyecektir; gerçekten de Lee filmde çıplaklık, seks ve işkence yeralan sahnelerde yeralsa bile bu sahneler dikkatle izlendiğinde ünlü oyuncunun bu eylemlerle aynı kare içinde hiç görülmediği farkedilecektir. Yani Lee'nin sahneleri ayrı, istismar sahneleri ayrı olarak çekilmiş ve daha sonra aynı sahne içindeki farklı planlanmış gibi kurgulanmıştır.

Aslında film her ne kadar kendi dönemi için, özellikle Amerikan piyasası bağlamında, şoke edici olarak görülmüş olsa bile Sade'ın belki de en şoke edici eseri olan *Yatakodasında Felsefe*'nin iki açıdan pek sadık bir uyarlaması değildir. Sade'ın eseri, hem çok daha felsefi, hem de seks eylemlerinin ayrıntıyla tarif edildiği çok ama çok daha fazla pornografik bir eserdir ve de bu arada işin içinde eşcinsellik ve biseksüellik de vardır (filmde Lee'nin canlandırdığı karakter eserde eşcinseldir). *Yatakodasında Felsefe*, tek bir mekandaki dört kişinin felsefi konularda uzun boylu sohbet ederken mütemediyen muhtelif varyasyonlarda (kadın kadına / erkek erkeğe / kadınlı erkekli) ve kom-

binasyonlarda (ikili/üçlü/toplu) seks yapmasından ibarettir (14). İkinci olarak ise, film zaten formel olarak bir uyarlama sayılmayabilir: Filmin sadist karakterleri, söz konusu eseri okumuş ve hayata geçirmeye yönelik figürler olarak sunulmaktadır; ancak bu tespiti karmaşıklaştıran bir durum, filmin başkarakterinin, yani Eugenie'nin de kaynak eserdeki başkarakterle aynı ismi taşımasıdır.

Franco, esin kaynağı olarak *Yatakodasında Felsefe*'ye kariyerinde sık sık geri dönecekti: Evlerine davet ettikleri genç bir kıza seks ve şiddet orjilerine nesne yapan çiftlerin öykülerini içeren diğer Franco filmlerinin en iyileri *Plaisir a trois* (1973), *Eugenie* (1980) ve *Gemidos de placer*'dir (1982).

Vizyondan çıktıktan sonra onyıllar boyu 'kayıp film' olarak addedilecek olan film videonun altın çağına bile hiçbir zaman –ne yasal, ne de korsan olarak– piyasaya çıkmayacaktı. Ancak orijinal negatiflerinin 2001 yılında bulunmasının ardından geçen yıl DVD piyasasına çıktı. Sözkonusu DVD, internette daha çok janr sineması hayranları arasındaki bir ankette *Lord of the Rings: Fellowship of the Ring*'in ardından 2002'nin 2'nci favori DVD'si seçildi ve halen en çok satan Franco DVD'si olma özelliğini koruyor. –K.Ö.

Nachts, wenn Dracula erwacht / Il conte Dracula / El conde Dracula / Bram Stoker's Count Dracula (1969)

S: H.A. Towers, JF, vd.; Gy: Manuel Merino; M: Bruno Nicolai; O: Christopher Lee, Klaus Kinski, Maria Rohm, Herbert Lom, Fred Williams, Soledad Miranda, Jack Taylor, Paul Müller.

Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) romanının, aslına sadık ilk uyarlama olma iddiasıyla, büyük beklentilerle çekilen ama genelde hayalkınlığı yaratan uyarlaması. Özellikle o tarihe kadar Hammer yapımı pek çok korku filminde Dracula rolünü üstlenmiş olan Christopher Lee'nin, bu rolü bir kez olsun Stoker'ın orijinal kaynağına sadık biçimde perdede canlandıramamaktan yakındığı biliniyordu. Nitekim bu filmde Dracula (Lee) gerçekten de Stoker'ın tasvirine uygun biçimde perdeye gelir, yani kan içtikçe zamanla gençleşen ama ilk görüldüğünde beyaz saçlı ve bıyıklı yaşlı bir adam olarak. Ancak başkarakterin fiziksel görünümünün tasvirindeki bu uyum dışında bu filmin de romana harfiyen sadık

**Bram Stoker'ın
Dracula romanının,
aslına sadık ilk
uyarlama olma
iddiasıyla, büyük
beklentilerle çekilen
uyarlaması.**



kaldığı söylenemez. Olay örgüsünün gelişimi açısından filmin, daha önceki uyarlamalara nispeten romana sadık kaldığı doğru olsa da ikinci yarından itibaren romanda olmayan kimi unsurlar devreye girer. Örneğin vampir avcıları Kont'un Londra'daki sığınağına girdiklerinde içleri doldurulmuş bazı hayvan maketlerinin canlanması sözkonusudur ki, romanla uyumsuzluğu bir yana, Z-tipi filmleri andıracak kadar acemice çekilmiş bu sahne filmin en zayıf, hatta gülünç kısmıdır. Finalde Dracula'nın kazıklanarak değil de yakılarak öldürülmesi de romanla uyumsuzluk içerir. Romanda yeralmayan bir diğer husus ise Dracula'nın Londra'daki hizmetkârı Renfield karakterinin aklı dengesizliğinin geçmişte Transilvanya'ya yapmış olduğu bir yolculukla bağlantılandırılması.

Renfield sözkonusu olduğunda, filmin romanla çeliştiği bir diğer nokta ise romandaki bu manik karakterin, filmde Klaus Kinski tarafından tam tersine dep-

resif olarak canlandırılması. Eğer romana sadakat bir kriter olarak alınmazsa, filmin oldukça özgün bir yönelim sergilediği ve usta oyuncu Kinski'nin çok başarılı performansının da katkısıyla bu noktanın filmin artıları hanesine yazılması gerektiği kaydedilmeli. Filmin romandan ayrılırken özgün bir açılım gerçekleştirdiği bir diğer husus ise vampir avcısı Van Helsing tiplemesi. Romandaki atak ve lider kişilikli Van Helsing'in tersine bu filmde yaşlı, hastalıklı, hatta filmin ortalarında bir kalp krizi geçirip tekerlekli sandalyeye mahkum olan bir Van Helsing (Löm) sözkonusu. Böylece Van Helsing ve Dracula tiplmeleri öykünün ilerleyişi boyunca zıt gelişim gösteren tipler olarak sunulmuş oluyorlar, Dracula zamanla gençleşir ve dinçleşirken Van Helsing zamanla acizleşiyor.

Franco'nun memur yönetmenlikten öteye filme damgasını vurmasının izleri arandığında elimiz bir hayli boş kalmak durumunda ne yazık ki. Yalnızca vampir

Lucy ve Kont Dracula
(S.Miranda ve C.Lee)

“Bu sahneyi başka filmlerde pek çok kez oynadım ama bu kadın bana başka hiçbir aktristin vermediği bir şey veriyor.”

kadınlar kazıklandıklarında vampir avcılarının yüzüne kan fışkırmaması, daha sonra pek çok vampir filminde gerçekleşecek bir mizansenin ilk kez uygulanması olarak not edilmeye değer. Franco gibi erotik korku sinemasının önde gelen bir *auteur*'ünün, şatodaki kadın vampirlerin Jonathan Harker'a saldırdığı sahne gibi erotik potansiyeli çok zengin bir sahneyi tüm diğer Dracula filmlerinden daha başarılı biçimde gerçekleştirmesi beklenirken tam tersi söz konusu; bu sahne belki de tüm Dracula filmlerindeki benzerleri içinde en yavanı olarak dikkat çekiyor! Filmin eksilerine Jonathan'ı canlandıran Fred Williams başta olmak üzere (ama tabii Lee ve Kinski'yi hariç tutarak) pek çok oyuncunun kabiliyetsizliklerini de eklemek gerek.

Ancak filmin oyuncu kadrosunda varlığı muhakkak anılması gereken bir isim var: Franco'nun yıllar önce ilk filmlerinden biri olan *La Reine Tabarin*'de (1960) küçük bir rol vermiş olduğu ve burada Dracula'nun kurbanlarından Lucy rolünü teslim ettiği Soledad Miranda. Lee, Miranda'nun boynunu ısırıldığı sahne hakkında şöyle diyecekti: "Bu sahneyi [başka filmlerde] pek çok kez oynadım ama bu kadın bana başka hiçbir aktristin vermediği bir şey veriyor." Gerçekten de Lee ve Miranda'nın karşı karşıya geldiği üç sahne filmin genel yavanlığı ve baştan savmalılığı içinde çok ayrıksı duran, hatta sinema tarihinde bir erkek vampirle bir kadın kurbanın karşılaşması sahnelerinin açık farkla en takdire şayan olanlarından dır. İlk karşılaşma, açık mekanda gölgeler arasında uzak plan çekimle perdeye gelirken, diğer ikisi Lucy'nin odasında gerçekleşir. Bunlardan ilkinde (yani ikinci karşılaşmada) Dracula içeride peydah olduğunda Lucy kollarını ona doğru açar ve Dracula Lucy'ye doğru bir adım yaklaşır, kamera pozisyon değiştirir ve ısırma sekansını adeta boyundan ısırma mı yoksa boyundan öpme mi olduğu zor anlaşılacak bir şekilde perdeye getirir. Son karşılaşmada ise Lucy yataktadır ve Dracula peydah olduğunda yine kollarını ona doğru açar, Dracula da yine elini uzatır ve ısırmadan önce vampirin ağzı kurbanın saçlarını öpercesine teğet geçerek boynuna doğru iner. Her iki sahnenin de Bruno Nicolai imzalı, yaylı çalgılar orkestrasyonu içeren mükemmel fon müziği hariç tamamen sessiz oluşu, sade ama sadeliği içinde çok yoğun bir erotizm içermesine, belirgin ama örtük bir ero-

tizmle sonuna kadar şarj edilmiş olmasına kuşkusuz katkı yapar.

Filmin DVD'si henüz piyasaya çıkmadığı ve eski video sürümleri de geniş ekran olmadığı için genel olarak filmdeki görüntü yönetimini sağlıklı biçimde değerlendirmek olanaksız.

Avangard İspanyol sinemacılardan Pedro Portebella filmin çekimleri sırasında gerçekleştirdiği kamera-arkası set çekimlerini içeren *Vampir* adlı bir de belgesel yapmıştı. -K.Ö.



Der Hexentöter von Blackmoor / Il trono di fuoco / El proceso de las brujas / Bloody Judge (1969)

S: JF, vd.; Gy: Manuel Merino; M: Bruno Nicolai; O: Christopher Lee, Dennis Price, Maria Schell, Margaret Lee, Maria Rohm, Howard Vernon, Diana Lorys.

Michael Reeves'in *Witchfinder General* (1968) filminin ticari başarısı üzerine çekilen bir diğer cadı-avcısı filmi. Franco'nun bu filmi de kendine model olarak aldığı öncülü gibi, gerçek tarihsel olaylara ve kişilere dayanıyor. Reeves'in filmi 17'nci yüzyılın ilk yarısında yaşamış gerçek bir İngiliz cadı avcısını konu alırken, Franco'nun filmi aynı yüzyılın ikinci yarısında yaşamış benzer bir tarihsel şahsiyet üzerine kurulu: Başyargıç George Jeffreys (1648-1689). Ancak bir farkla: Jeffreys tarihe cadı avcısı kimliğinden ziyade doğrudan siyasi nitelikli icraatıyla 'idamcı yargıç' olarak geçmiş bir şahsiyet. İngiltere'de koyu bir istibdad yönetimi ku-

Jeffreys tarihe cadı avcısı kimliğinden ziyade doğrudan siyasi nitelikli icraatıyla 'idamcı yargıç' olarak geçmiş bir şahsiyet.

ran Kral 2. James'in başyargıncı olan Jeffreys, özellikle krala karşı düzenlenen bir ayaklanmanın bastırılmasının ardından ülkede yaşanan devlet terörünün bir numaralı uygulayıcısı olarak işlev görmüş. *Witchfinder General*'in başarısını tekrarlamayı hedefleyen bu filmde ise işin içine cadı-avcılığı da katılmış ve kendine model olarak aldığı önceki filmdeki gibi başkarakter, iktidarını cinsel amaçları için istismar eden bir figür olarak tasvir edilmiş. Jeffreys'in (C.Lee) cadı olarak idam ettirdiği genç bir kadının (M. Lee) kardeşi (Rohm) asilere katılır ancak ayaklanmanın bastırılmasının ardından o da hapse düşer ve kendini Jeffreys'in yatağında bulur.

Justine gibi bu film de tarihsel-köstüme bir filmin gerekliliklerinden dolayı, Towers-Franco'nun standartlarına göre yapım maliyeti nispeten yüksek bir proje olsa gerek. Üstelik bu filmde süvarilerin üzerine top ateşi açılmasını içeren muharebe sahneleri bile var. Ancak yine *Justine* gibi, hatta ondan daha da fazla biçimde yavan bir film sözkonusu aslında. Filmin geneline nüfuz eden monotonluk yalnızca yer yer Franco'nun vefakar oyuncusu Howard Vernon'un devreye girdiği oldukça sert işkence sahneleriyle kesiliyor.

Filmin en 'açık' versiyonu Alman versiyonu. Bu versiyondaki çıplaklık içeren sahneler diğer versiyonlarda şu ya da bu derecelerde tirpanlanmış durumda, ancak öte yandan İspanyol versiyonunda ise filmin başında idam edilecek kızın intihar teşebbüsü gibi Alman versiyonunda yeralmayan bazı ilave sahneler de var. Böylece, Alman versiyonu sansürsüz olmasına karşın sansürlü İspanyol versiyonundan daha kısa!

Bu arada Jeffreys'in bir yatak sahnesinin çekimi de oldukça ilginç. Önce Christopher Lee'nin canlandırdığı yargıç Jeffreys, Maria Rohm'un canlandırdığı biçareyi odasına alıyor. Bir sonraki yakın planda Rohm'un çıplak vücudunu bir çift elin okşayıp sıvazlamasını izliyoruz bir süre: Bu yakın plandaki ellerin gerçek sahibi meçhul, Lee yerine bir dublor kullanıldığı çok belli. Üstelik bunun Lee'nin rızası olmadan yapılmış olması da muhtemel. Ancak yine de bu sahnenin belki de filmin en başarılı sahnesi olduğunu kaydetmek gerek. Maria Rohm'un yüzünde, çaresizliğin ifadesi çok çarpıcı biçimde canlanıyor, Nicolai'in insanın içine işleyen müziği de sahnenin trajik



H. Vernon ve M. Rohm
Der hexentöter von Blackmoor'da

boyutuna güç katıyor.

Franco, bu film yapım-sonrası işlemleri sırasında, yapımcıların müdahalelerinden bunalarak yeni projelere başlama önerisini reddetmiş ve Towers'la işbirliğini sona erdirmişti. Sıradaki projelerden biri bir *Dorian Gray* uyarlamasıydı ve Franco'nun ayrılması üzerine, Towers bu proje için yönetmen olarak İtalyan Massimo Dallamano'yu tutacaktı. Franco ise birkaç yıl sonra *Les Démons*'de (1972) Yargıç Jeffreys'in öyküsünü bir kez daha ve bu kez kendi istediği gibi çekecekti.

Film ABD'de bir korku filmiymiş yanılması yaratmak için *Night of the Blood Monster* (Kan Canavarının Gecesi) ismiyle vizyona girmişti. Halen Britanya'da piyasada bulunan *The Bloody Judge* adlı DVD'si çıplaklıktan arındırılmış İngilizce versiyonunu içeriyor. Bu yılın Eylül ayında ABD'de piyasaya çıkması planlanan DVD için, filme eşlik etmek üzere Franco'nun ve Lee'nin sözlü yorumlarının kaydedilmiş olduğu bildiriliyor. Alman versiyonundaki çıplaklık görüntülerinin bu yeni DVD'de filme geri monte edilip edilmeyeceği ise henüz tam olarak belli değil. -K.Ö.

NOTLAR

(1) Britanya asıllı H.A.Towers (1920-), Sinemaya geçmeden önce kurduğu Towers of London şirketi adına radyo ve televizyonda yapımcı olarak çalışmış. Derken 1961'de ABD'de telekız şebekesi işlettiği suçlamasıyla tutuklanmış ve kefaletle serbest bırakılınca da firar etmiş. 1960'lar ve 70'ler boyunca (yani Franco'nun yönettiği filmler dahil), yapımcılık kariyerini resmen firarı bir zanlıyken sürdürecekti. Yapımcısı olduğu filmlerin çoğunun senaryosundaki 'Peter Welbeck' imzası kendi takma adıdır. 1981'de adalete teslim oldu, hakkındaki suçlamalar düşürüldü, yalnızca kefaleti suistimal etmekten ağır para cezasına çarptırıldı. Halen film yapımcılığını sürdüren Towers'ın, son dönemde dahil olduğu projelerden en tanınmışı Tobe Hooper'ın yönettiği *The Mangler*'dir (1995).

(2) Bütün zamanların en hatırlananı Fu Manchu filmi, kuşkusuz başrolde Boris Karloff'un

Franco, bu filmin yapım-sonrası işlemleri sırasında, yapımcıların müdahalelerinden bunalarak yeni projelere başlama önerisini reddetmiş ve Towers'la işbirliğini sona erdirmişti.

oynadiğı *The Mask of Fu Manchu*'dur (1932). Bu film hakkında bkz: Kaya Özkaracalar, "Şark'ta Bir Fanatik Var! Hepimizi Öldürmek İstiyor!", *Geceyarısı Sineması* no. 12 (Kış 2002), sf. 11-13.

(3) Nayland Smith gerçekten de çok aptaldır ve baştan aşağı yeteneksizlik abidesidir. Bir şeyi doğru yaptığı zaman bu yalnızca şans eseri gerçekleşir. Hiçbir zaman plan yapmaz, projeleri yoktur.

(4) 1930'ların sonlarında, modern bir Robin Hood varyasyonu sayılan Saint filmlerindeki başrolüyle üne kavuşan, daha sonra aynı münvaldeki Falcon filmleriyle ününü sürdüren Sanders, *All About Eve*'deki (1950) rolüyle en iyi yardımcı aktör Oscar'ını kazanacaktı. Daha 1937'de, David Niven'a yaşlandığında intihar edeceğini söylemişti ve 1973'te bu sözünü tuttu. İntihar notunda şöyle yazıyordu: "Sevgili dünya, gidiyorum çünkü çok sıkıldım. Yeterince uzun yaşadım. Sizi bu tatlı bok çukurunda kendi endişelerinizle başbaşa bırakıyorum. İyi şanslar."

(5) Aslında sinemada kadınlar hapisanesi imgesinin kökeni, Cecil D. Mille'in, konusu bir kızlar islahevinde geçen *Godless Girl*'üne (1929) kadar sürülebilir. Başarı hanesine Oscar adaylıkları ekleyen *Caged* (1950) ve özellikle türün, sado-lezbien gardıyan gibi ikonografilerini belirleyen *Women's Prison* (1955) Hollywood yapımı öncü WIP filmleridir. Düşük bütçeli Amerikan istismar sineması stüdyosu AIP, Roger Corman'ın yapımcılığında Filipinler'de *Big Doll House* (1971) adlı bir WIP çekecek (filmin posterlerinde "Onların vücutlarını kafeslediler ama arzularını değil / Sert demir parmaklıklar altında yumuşacık genç kızlar... bir erkek için ya da bir erkeğe yapmayacakları şey yok!" yazılıydı), bunun hemen ardından WIP tam bir furyaya dönüştü. Corman'la anlaşmazlığa düşerek AIP'den ayrılan kadın yönetmen Stephanie Rotham da hemen aynı yıl *Women in Cages* adlı bir başka WIP filmi çekti. Ertesi yıl ise AIP, türün parodisi niteliğindeki *Big Bird Cage*'i piyasaya sürdü. Üç filmde de oynayan Pam Grier adlı siyahî bir oyuncu, bu filmler sayesinde Amerikan B-tipi sinemasının siyahî yıldızı mertebesine ulaşacaktı (evet, Tarantino'nun *Jackie Brown*'unun başrol oyuncusu Pam Grier). Daha sonra Jonathan Demme'nin *Caged Heat*'i (1974) geldi. 1970'lerin ortalarından itibaren Avrupa'da ise Franco bir dizi WIP filmi çekti. 'Rahibe manastırı' filmleri ve 'Nazi toplama kampı' filmleri de WIP filmlerinin birer alttürü sayılabilir. 1970'lerden 1980'lerin başlarına kadar İtalya, Güney Amerika ve Uzak Doğu istismar sinemalarında, yani dünyanın dört bir yanında sayısız WIP filmi çekilmiştir. İtalyan sinemasından bir örnek için bkz: T. Murat, 'Bitparanından Seçme Videolar', *Geceyarısı Sineması* no. 17 (Bahar 2003), sf. 24-25). İşin ilginç, zamanında Brezilya yapımı bazı WIP filmleri bile ülkemizde vizyona girmişti, bu filmlerden bazılarını ilerki sayılarımızda ayrıca tanıtmayı planlıyoruz.

(6) Ünlü filmleri: kendisine Oscar kazandıran *All the King's Men* (1949), *Johnny Guitar* (1954) ve Oscar adaylığı getiren *Giant* (1956; *Devlerin Aşkı*); McCambridge ayrıca *The Exorcist*'te (1973) Şeytan'ı seslendirmiştir.

(7) Marquis de Sade'in yaşamı, eserleri, felsefesi ve yarattığı tartışmalar hakkında bkz: Kaya Özkaracalar, 'Sade'yi Ne Yapmalı?', *Radikal Cumartesi* 17.2.2001 ve bu yazının geliştirilmiş versiyonu olan ağı, 'Sade'yi Ne Yapmalı veya Yaşam Mı Sanatı, Sanat Mı Yaşamı Taklit Eder?', *Patika*, no. 34 (Mayıs-Ağustos 2001), sf. 16-17.

(8) Sade, *Justine*'in ilk versiyonunu gerçekten de 1787'de Bastille hapisanesindeyken *Les infortunes de la vertu* başlığıyla kısa bir roman

olarak yazmıştı. Fransız Devrimi'nden sonra serbest bırakılınca, bu çalışmasının geliştirilmiş bir versiyonunu ilk olarak 1791'de *Justine, ou les Malheures de la vertu* başlığıyla imzasız olarak yayınlattı. İlk versiyon ise ancak yazarın ölümünden çok sonra, 1930'da yayınlanacaktı (ilk versiyon ülkemizde *Erdemle Kirbaçlanan Kadın* [!] adıyla Oğlak Yayınları tarafından, ikinci versiyon ise Chiviyayınları tarafından *Justine ya da Erdemin Felaketleri* adıyla yayınlanmıştır). *Justine* sinemaya ilk olarak Roger Vadim tarafından konusu Nazi Almanya'sına uyarlanmış olarak *La Vice et la Virtue* (1962) adıyla aktarılmıştı.

(9) Romina Power'ın, Al Bano ile birlikte San Remo şarkı yarışmasında seslendirdiği 'Felicità' adlı şarkı, yaşı 30 civarı veya üstü olan kuşakların hala belleklerinde taze olsa gerek!

(10) Sade, daha sonra Juliette'in öyküsünü *L'Histoire de Juliette* adıyla ayrıca romanlaştıracaktı (bu romanın ilk bölümü ülkemizde Chiviyayınları tarafından *Juliette: Birinci Kitap/Erdemsizliğe Övgü* adıyla yayınlandı).

(11) 1971'de Claude Pierson tarafından çekilen *Justine de Sade* ise orjinal romana her açıdan çok daha sadık bir uyarlama (bu vesileyle, Franco'nun filminin nispeten en sadık *Justine* uyarlaması olduğu şeklinde eski bazı yazılarda yer alan ifadenin de düzeltilmesi gerekiyor). Hem romanda yer almasına karşın, Franco'nun filminde atlanan kimi episodlar *Justine de Sade*'da yer alıyor, hem de genel olarak pek çok müzansen romana daha sadık biçimde (örneğin erkek-erkeğe ve biseksüel seks eş geçilmeden) perdeye geliyor. Pierson'ın filmi Fransa'da önce toptan yasaklanmış, uzun süre sansürlü mücadele verdikten sonra ancak bir hayli makaslanarak 1972'de vizyona girebilmişti. Sansürsüz DVD'si bir süre önce Britanya'da piyasaya çıktı. Bu arada, bu filmde *Justine* rolünü, 1970'lerin ilk yarısında pek çok Franco filminde rol alacak olan Alice Arno'nun üstlenmiş olduğunu (bkz: bu sayımızın arka iç kapağı) kaydedelim.

(12) Freudcu psikanaliz sadizm ve mazoşizmi aralarına bir fire çekerek tek bir başlık altında toplasa da Deleuze'un 1968'te *Kürklü Venüs*'ün Fransızca çevirisine yazdığı 'Soğukluk ve Zalimlik' adlı uzun giriş makalesinde belirttiği gibi bu çok sorunlu bir kavramsallaştırmadır. Deleuze, sadizm ve mazoşizmin birbirlerine bulaşmış olarak tezahür etseler de temelde niteliksel olarak çok ayrı olgular olduklarını, Sade ve Masoch'un eserlerinin dilbilimsel olarak ayrıntılı bir çözümlemesine girişerek ısrarla savunur ve 'sado-mazoşizm' kavramsallaştırmalarına toptan itiraz eder.

(13) Filmin konusunun, Masoch'un *Kürklü Venüs* romanının konusuyla ilgisi olmasa da filmde Wanda'nın Ahmed'i hal'etmesine ilişkin bir episod, Masoch'un uzun bir öyküsü olan 'Kara Çarıç'eden uyarlama. Gündoğumundan günbatımına kadar cariyelerinden birinin kölesi olmayı gönüllü olarak kabul eden bir çarın, bu durumdan faydalanıp hükümdarlığı ele geçiren kadın tarafından idam ettirilmesiyle sonuçlanan öyküsü, filmde Ahmed'in Wanda tarafından gerçeğe dönüştürülen fantezisi olarak sunuluyor (tek bir farkla, burada Ahmed kendini bir çar olarak değil de "sultan" olarak görüyor).

(14) *Yatakodasında Felsefe* geçen yıl Ayrıntı Yayınları'nın 'Yeraltı Edebiyatı' serisinden yayınlandığında dava konusu oldu. İstanbul 2. Asliye Ceza Mahkemesi, kitabın müsaderesini ve imhasını kararlaştırıp yayıncısını para cezasına çarptırdı. Yayıncı Omer Faruk, kararı temyiz edeceklerini ve gerekirse Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne başvuracaklarını açıkladı.

Deleuze, sadizm ve mazohizmin birbirlerine bulaşmış olarak tezahür etseler de temelde niteliksel olarak çok ayrı olgular olduklarını ısrarla savunur.



18
KAHRAMAN

Zagor

Sayı: 18

HAFTALIK MECMUA

125 KURUŞ



YÜCEL

TAY YAYINLARI

