

GECEYARISI

SİNEMA Sİ



SAYI : 5
700.000 TL

İçindekiler

Cronenberg'in Yeni Filmi: eXistenZ.....	1
Korku Sinemasında Cadılar.....	2
<i>Y. Gürhan Topçu</i>	
Vampir Dosyası 3: Kadın Vampir Filmleri.....	8
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Korku Sinemasında Film Müziği: 30'lu Yıllar.....	20
<i>Sadi Konuralp</i>	
Gölgede Kalan Spagetti Westernler-2.....	26
<i>Cenk Kıral</i>	
Önce Seyirci.....	30
<i>Fatih Özgüven</i>	
Craven'in Yönettiği İlk Film: <i>Soldaki Son Ev</i>	32
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
<i>Texas Elektrikli Testere Katliamı</i>	40
<i>Orhan Anafarta</i>	
Yeşilçam'ın <i>Şeytan'ı</i> Hollywood'un <i>The Exorcist</i> 'ini Döver!.....	50
<i>Savaş Arslan</i>	
<i>Çılgık Kraliçelerin Hollywood Jakuzi Keyfi ve öteleri</i>	62
<i>Julian Grainger (çev: Orhun Yakın)</i>	

Bizim Patika özel sayısı B. Patika Sahibi: Doruk AŞ adına Niyazi Koçak Yazışlıları Md.:Zeki Yaramaz

GECEYARISI SİNEMASI Güz 1999

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar

Kapak Fotoğrafi: Orhan Anafarta, Murat Gürzumar

Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta

Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal

Bilgisayar Laboratuvar Şefi / Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Design: Cemil Gülyüz

Redaksiyon: Savaş Arslan

Bu dergide yer alan yazılar, önceden izin alınarak kullanılabilir.

Web Adresi: <http://www.geocities.com/paris/tower/3920>

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr

Savaş Arslan: arsavas@bilkent.edu.tr

Orhun Yakın: ayakin@bir.net.t

Julian Grainger: julian.grainger@bfi.org.uk

Gürhan Topçu: topcug@erciyes.edu.tr

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr

Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr

Cenk Kıral: ckiral@superonline.com

Fatih Özgüven: conquerol@superonline.com

Teşekkür: Aydın Ramazanoğlu, Begüm Bengi, Alper Yalçınkaya, Mehmet Yıldız, Özlem Öz Cemil Gülyüz'ü tebrik eder, mutluluklar dileriz...

Duyuru: "Xena; Çirkin Kral; Yeşilçam'da Dansöz İmgesi" başlıklı yazılara ileride yer vereceğiz.

Arka Kapak: Bela Lugosi ve Arlene Francis, *Murders in the Rue Morgue* (1932) filminden sansürlenmiş bir sahnede. Francis'in yazar David Skal'a armağan ettiği fotoğraf: "David için; sevdiğin birisine bunu asla yapma..."

eXistenZ

cronenberg'in yeni filmi

30 Nisan'dan itibaren Amerika ve Kanada'da gösterime giren *eXistenZ*, Cronenberg'in son 17 yıllık üretim sürecinin ardından gerçekleştirdiği ilk tamamen özgün filmi. *Videodrome*'un (1982) ticari başarısızlığının etkisiyle 'projesini' (bkz. *Geceyarısı Sineması*, sayı 2-3) hazır metinlere parazit gibi sızarak devam ettirmeyi seçen yönetmen, 6 filmin ardından bütünüyle kendi yaratımı olan bir hikaye ile karşımızda. 17 yıllık deneyim, anlatım üslubunu farklılaştırır da, Cronenberg'in bazı eski takıntılarını hiç değiştirmemiş. *eXistenZ*'i izlerken özellikle *Crimes of the Future* (Geleceğin Suçları, 1970) ve *Videodrome*'u hatırlıyoruz: *Crimes*'in, insan fizyolojisini farklı tanımladıklarından dolayı birbirlerine düşman olan 'tarikatları' ile *Videodrome*'un, zihinsel/bedensel gerçekliği dönüştüren video teknolojisi *eXistenZ*'de bir araya gelerek 'gerçekçiler' ile sanal oyun tasarımcıları (varoluşçular?) arasındaki ölümcül bir savaşa dönüşüyor.

Gösterime girmesinden 1 yıl önce-sine kadar *Crimes*'in bir yeniden çevrimi olarak duyurulan *eXistenZ* için 'Geleceğin Suçları' da oldukça uygun bir başlık olurdu. Dünyanın en ünlü oyun tasarımcısı Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh) *eXistenZ* adlı yeni bir oyun tasarlamıştır. Oyunun yapımını üstlenen *Antenna Research* adlı şirketin küçük bir kullanıcı grubu ile gerçekleştirdiği deneme seansına sızan bir suikastçi 'Şeytan Allegra Geller'e ölüm!' diye haykırarak 'namlusundan insan dışı fırlatan' bir silahla genç kadını yaralar. *Videodrome*'daki suikast sahnelerini andıran (*Videodrome*'a ölüm, yaşasın yeni et!) bu hareketli açılış takiben Geller, özel koruması Ted Pikul (Jude Law) ile kaçmaya başlar. Suikasti düzenleyenler, sanal oyunların insan algılarını çarpıttığını düşünen fanatik 'gerçekçilerdir' ve bu insanların hizmet ettiği büyük kuruluşlar Geller hakkında 'fetva' verip başına 5 milyon dolarlık bir ödül koymuşlardır; şeytan oyun tasarımcısı tespit edildiği yerde oyunu ile birlikte öldürülecektir. Cronenberg, bir çok röportajında, bu hikayeyi Salman Rüşdi'nin başına gelen korkunç olaydan esinlendiğini belirtiyor: *Şeytan Ayetleri*

adlı kitabının islami gerçekleri çarpıttığı gerekçesiyle hakkında fetva verilen bu 'lanetli' yazar da uzunca bir süre hayatına kastedecek fanatiklerden köşe bucağın saklanmak zorunda kalmıştır. Yerleşik hayatını terkedip sürekli seyahat etmek durumunda kalan Rüşdi bu hareketliliği yüzünden kendine bir 'diz-üstü' bilgisayar aldığını söylüyor. *eXistenZ* de bir tür diz-üstü 'pod' aracılığı ile oynanıyor ve bu 'pod', Cronenberg imzalı herhangi bir teknolojik üründen bekleneceği üzere, düğmeleri ve dijital ekranı olan elektronik bir alet değil. *Antenna Research*'in, amfibik hayvan (kurbağa, semender, kertenkele vs.) yumurtalarına sentetik DNA yükleyerek ürettiği *eXistenZ*-pod şekli itibarıyla, insan bedenine dair 'müstehçen' çağrışımlar yapan pembe renkli tuhaf bir mahluk. Kullanıcının pod ile bağlantı kurma şekli ise Cronenberg izleyicileri açısından oldukça tanıdık: yaratıktan çıkan 'göbek kordonu' sırta açılan anüs benzeri bir deliğe sokuluyor (*Videodrome*, kaset, vajina...) ve oyuncu, sinir sistemi ile doğrudan bağlantıya geçen (*Scanners* ?) bu yaratık sayesinde, kendini bambaşka bir dünyada buluyor. Oyunun konusu ve değişkenlerini belirleyen temel unsur da her bir katılımcının bilinçaltında bekleyen arzu ve korkular.

Suikast sırasında *eXistenZ*'in zarar görüp görmediğini anlamak amacıyla, Allegra güvenli bir yere saklanıp koruması Pikul ile oyununu oynamaya başlıyor ve buradan itibaren, 'gerçekçiler' ve 'oyun taraftarları' arasında geçen, entrikalarla dolu mücadeleyi konu alan hikayeyi/oyunu izliyoruz. Bilgisayar ortamında oynanan *adventure*lar ve son zamanlarda popülerliği gittikçe artan FRP (*Fantasy Role Play*) oyunlarının kurallarına göre ilerleyen *eXistenZ*, sinemada gerçeklik, anlatım ve oyunculuk konularında da ilginç şeyler söylüyor. Oyun süresince, karakterlerin nasıl oluştuğuna, senaryonun ilerlemesi için katılımcıların ne zaman ne tür replikler söylemeleri gerektiğine, ve 'film / oyun'un 'gerçekle' kurduğu ilişkiye dair önemli açıklamalar duyuyoruz.

Binbir türlü komplonun içinden sıyrılan Allegra ve Ted, *eXistenZ*'in sonuna ulaşırlar, fakat...

17 yıllık deneyim, anlatım üslubunu farklılaştırır da, Cronenberg'in bazı eski takıntılarını hiç değiştirmemiş.

koru sinemasında cadılar



Y. Gürhan Topçu

Cadı, popüler kültür ürünlerinde kadınla özdeşleştirilen ve tarihsel kökeni olan bir imgedir. Popüler kültür ürünlerinde zaman zaman iyilik için çalışan, güçlerini olumlu yönde kullanan cadılara rastlasak da cadı, masallarda, edebiyatta ve sinemada çirkin, olağanüstü güçleri olan ve bunları kötülük için kullanan bir büyücü olarak canlandırılır. Her türlü kötü büyü, iğrenç sıvılar, garip otlar, beslediği garip yaratıklar ve hatta yamyamlık cadı imgesinin çağrıştırdıklarıdır. Cadıya atfedilen en önemli suç, şeytanla işbirliği yapmasıdır. Bu da tek tanrılı dinlerde en büyük günahlardan birisi olduğu için özellikle orta çağda yaratılan bir cadı paranoyası ile binlerce kadın engizisyon mahkemeleri tarafından cadılıkla suçlanarak yakılmışlardır.

Hıristiyan din bilimciler kadını, Adem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı ve şeytana uyararak insanın cennetten kovulmasına neden olduğu için aşağı görüyorlar; kadının ancak çocuk doğurup evde çalışarak bir değer taşıyabileceğini düşünüyorlardı. Kadın, doğası gereği cinselliğiyle tehditkar ve isyankar, kalıtsal olarak zayıf ve şeytani eğilimler ve kötülüklere açıktı. Kadının doğasında var olan zayıflık ve kötülükle şeytanın elçisi olduğu ve dolayısıyla her kadının potansiyel bir büyücü, cadı olduğu düşüncesi ortaçağdan itibaren ataerkil düşünce yapısının bir parçası olmuştur. Sallman (sf. 62), o dönemde yazılan kitaplarda cadıların, erkeklerin cinselliklerini nasıl gerileterek yok ettiklerinin ve bunlara karşı alınacak önlemlerin anlatıldığını belirtir.

Cadı, ataerkilliğin iki önemli

unsurunu tehdit eder: şeytanla işbirliği yaparak dini ve erkekleri iktidarstz yaparak eril cinselliği. Cadı, iğdiş edici canavar kadın olarak erkeklerin iğdiş edilme korkularının simgelerinden bir tanesidir. Ayrıca orta çağda salgın hastalıklardan, verimsiz hasattan, açıklanamayan ölümlerden ve doğal felaketlerden de cadılar sorumlu tutulurdu. Campbell, cadılık ve büyüü güçlerle kadınlar arasında bağlantı kurulmasının en büyük nedeninin; kadının sahip olduğu ve erkeklerin akıl erdiremediği gizemli yaşam verme, doğurma yeteneği olduğunu söylüyor. O dönemde hamile kadınların da doğa üstü güçlere sahip olduğuna inanılmaktaydı (aktaran Creed, sf. 74). Şeytanatar cadılık ile kadın olmak arasında kurulan ilişki de, kadını belirgin bir toplumsal-kültürel baskının nesnesi haline getirmişti. Cadılar da, İblis'i ya da şeytanları çağırıp erkeğin cinsel organına zarar vererek doğurganlığa ilişkin doğa kurallarına karşı gelen, cinsellikte serbest kadınlar olarak değerlendiriliyorlardı. Cadı, fiziksel olarak zayıf görünen fakat kötü ve gizemli güçlerle donanmış kadını, yani 'öteki'ni temsil eder. Özellikle Avrupa'da XVII. yüzyılın sonlarına kadar süren cadı histerisi XIX. yüzyıldan itibaren edebiyat, resim gibi sanat ürünlerinde varlığını sürdürür. Güçlü bir şekilde ve bir daha yok olmamak üzere insanların imgelemine yerleşen cadı, sinemada da yoğun olarak özellikle çizgi filmlerde, çocuk filmlerinde ve korku filmlerinde boy gösterir.

Cadı imgesi ataerkil toplumun imgeleminde kadınla özdeşleşmiş stereotiplerden bir tanesidir. ve kadınla

Kadın, doğası gereği cinselliğiyle tehditkar ve isyankar, kalıtsal olarak zayıf ve şeytani eğilimler ve kötülüklere açıktı.

Her kadının potansiyel bir cadı olduğu düşüncesi orta çağdan beri ataerkil düşünce yapısının bir parçası olmuştur.

özdeşleşen bütün stereotipler gibi doğrudan kadının cinselliği ile ilişkilidir. Özellikle 2. Dünya savaşından sonra, kadınların toplumsal konumundaki değişimler, erkeklerin egemenliğindeki toplumsal ve ekonomik yaşamda daha fazla yer edinmeleri ve cinsel özgürlüklerini kazanmaya başlamaları ataerkil sistemde bir bocalama ve paniğe neden olmuş ve bu da bir karşı tepki doğurmuştur. Sinema da, ataerkil sistemin bir parçası olarak, bu tepkiye katılmıştır. O dönem filmlerinde yoğun olarak işlenen temalar arasında çalışan kadınların nasıl mutsuz oldukları, ailelerinin nasıl dağıldığı, kadının mutlu ve huzurlu olabileceği tek yerin yuvası olması vardır. (Ryan ve Kellner

Politik Kamera adlı kitaplarında Hollywood'un bu tepkisini çeşitli boyutlarıyla incelemişlerdir.) Özellikle korku filmleri kadına yönelik bu eril bakışa yoğun bir şekilde yer veren bir tür olmuştur. 1950'lere dek çekilen klasik korku filmlerinde kadın, genellikle pasif bir konumda, katil, canavar, goril, vampir vb. tarafından kaçınıp çılgınlıklar atarak ya da baygın bir şekilde erkek kahraman tarafından kurtarılmayı beklerken; 50'lerden sonra yukarıda bahsettiğimiz toplumsal değişimler sonucu erkekleri, eril cinselliği, ataerkil toplumu ve onun temsil ettiği değerleri tehdit eden birer canavar olarak sunulmaya başlanmıştır. Artık korku filmlerinde kadın kurban konumundan çıkararak canavara dönüşmeye başlamıştır. Cadı da, yüzyıllar öncesinden gelen inanışların ışığında kötü güçlere sahip çirkin bir kadın olarak kadın hareketine yönelik eril bir karşı tepki için vazgeçilmez bir imge olmuştur.

Cadı imgesi, sinemanın ilk yıllarında Melies'in çektiği bazı filmlerden baş-

layarak kullanılagelmiştir. 40'larda daha çok komedilerde görülen cadı figürü, özellikle 60'lardan sonra bir korku imgesi olarak yoğun bir şekilde korku filmlerinde kullanılmaya başlanmıştır. 40'larda *The Seventh Victim* (1943), *The Soul of a Monster* (1945), *The Woman Who Came Back* (1946) gibi, 60'lardaki cadı furyasına kaynaklık edecek filmler çekilmeye başlandı. 1960'larda korkunç cadılar, *La Maschera del demonio* (1960), *Burn Witch Burn!* (1962) ve *Witchcraft* (1964) filmlerinde görmeye başlarız.

60'larda bu akıma öncülük eden filmlerden John Moxey'in *Horror Hotel'i* (Korku Oteli, 1960), 300 yıl önce yakılarak öldürülen bir cadının reenkar-

nasyonu olan otel sahibi bir kadını anlatır. Oteldeki bir oda, cadıların törenlerinde kurban edilmek üzere seçilen genç kızlara ayrılmıştır. Otel sahibi kadın meraklı, sıradan bir kadın görünümündeyken belli bir saatten sonra kana susamış bir cadıya dönüşür. Ancak filmin sonunda cadılar topluluğu dağılır ve otelin cadısı 300 yıl önce olduğu gibi yanarak ölür. Düşük bütçeli filmlerin yönetmeni Don Sharp tarafından yönetilen *Witchcraft*, bir mezarlık için iki ailenin birbirleriyle mücadele etmesini ve ailelerden birinin soyundan gelen üç yüzyıl önce ölmüş bir cadının yeniden hayata dönmesini anlatır. *Burn Witch Burn!* de ise bir üniversite profesörünün kampüsteki bazı cadılık faaliyetlerini fark etmesi ve olayların arkasında karısının olduğunu keşfetmesi anlatılır.

Mario Bava'nın, korku sineması klasikleri arasına giren siyah-beyaz filmi *La Maschera del demonio* (ABD'de *Black Sunday*, adıyla biliniyor; İngiltere vid. adı: *Mask of*

STARE INTO THESE EYES

discover deep within them the unspeakable terrifying secret of "BLACK SUNDAY"





Satan) cadı filmleri içinde özel bir yere sahiptir. *La Maschera del demonio*, 17.yüzyılda bir vampir-cadının öldürülmesiyle başlar. Asa, bir direğe bağlanıp kırbaçlanırken tekrar geri dönüp intikam alacağına yemin eder. Daha sonra Asa ve sevgilisi Javutiç, yüzlerine iç taraflarında çiviler bulunan demir maskeler çakılarak öldürülürler. İki yüzyıl sonra iki doktor, Profesör Choma ve asistanı Andre Gorobec, eski bir şatonun yanından geçerlerken arabalarının tekeri kırılır. Profesör arabanın onarılmasını beklerken, civarda bir mezar odası keşfeder. İçerideki mezarda Asa yüzünde demir maskeyle yatmaktadır. Arabanın tekerinin kırılması, mezar kapısının profesörün dikkatini çekecek şekilde açılıp kapanması ve Asa'nın adeta onları çağırması, cadının doğüstü güçlerinin habercisi gibidir. Asa'nın mezarının baş tarafında cam bir bölme vardır ve profesör onu incelerken dev bir yarasanın saldırısına uğrar. Yarasayı öldürürken cam bölmeyi kıran Profesör, Asa'nın yüzündeki maskeyi çıkarırken elini keser, ve kan, cesedin üzerine damlar. Asa'nın yüzü tamamen çürümemiştir, maskenin çivileri yüzünde delikler açmıştır ve böcekler yüzünde gezinmektedir. Profesör ve Andre dışarı çıktıklarında Katia ile karşılaşır. Katia, şatonun sahibi olan prensin kızıdır ve Asa'ya çok benzemektedir. Andre, Katia'ya aşık olur. Bu sırada Asa üzerine damlayan kanla canlanmıştır ve sevgilisi Javutiç'i çağırır. Asa'nın kalkıp sonsuza kadar yaşayabilmesi için bir bedene ihtiyacı vardır. O da Katia'dır. Javutiç, profesörü kandırarak kaçıır ve Asa'nın yattığı mezar odasına götürür. Asa gözleriyle profesörü etkileyip yanına çağırır. Profesör ona karşı koyamaz ve Asa onu öperek kendisine esir eder. Profesör, odasına gelen Javutiç'i görünce kriz geçiren Katia'nın babasını tedavi etmek baha-

nesi ile malikaneye gelir ve ertesi sabah prens ölü bulunur. Profesör ortada yoktur. Daha sonra Javutiç Katia'yı kaçıır ve Katia'nın bedeni Asa tarafından ele geçirilir. Andre Katia'yı kurtarmaya geldiğinde Katia, Asa'nın mezarında yatmaktadır. Asa, Andre'ye onun Asa olduğunu söyleyerek öldürmesini ister. Andre öldürmeye hazırlanırken Katia'nın boynundaki haçı fark ederek mezarda yatanın aslında Katia olduğunu anlar. Asa'ya dönerek pelerinini çeker. Asa'nın pelerininin altında bir iskelet vardır. Asa yardıma gelen köylülerce yakalanır ve yakılır. Asa ölünce Katia canlanır ve Andre'ye sarılır.



La Maschera del demonio, kadın ve cinsellik gibi öğeleri incelemek için iyi bir metindir. Aynı oyuncu (Barbara Steele) tarafından canlandırılan Katia ve Asa, kadının ataerkil kültür tarafından tanımlanan çift yönlülüğünü simgeler. Kötü, ölümcül ve cinselliği ile erkekleri felakete sürükleyen Asa ile iyi ve uysal Katia'yı birbirinden ayırmak mümkün değildir. Asa, kadının cinsel çekiciliğinin altında gizlenen tehlikenin simgesidir. Nitekim Andre, Asa'nın Katia'nın yerine geçtiğini anlayınca üzerindeki cübbeyi çeker. Güzel yüzünün altında korkunç bir iskelet vardır. Profesör de, Asa'nın çağırısına karşı koyamaz; yanına gider, onu öper ve felakete sürüklenir. Profesörün cadı tarafından elde edildiği bu sah-

Cadı Asa, kırbaçlanırken bir gün geri dönüp intikam alacağına yemin eder. Asa ve sevgilisi, yüzlerine iç taraflarında çiviler bulunan demir maskeler çakılarak öldürülürler.



nenin taşıdığı cinsellik, kadının cinsel açıdan erkek için içerdiği tehdit ve tehlikenin açıkça gösterilmesini sağlar. Filmdeki bütün erkekler cadının kurbanıdır. Javutiç bile. O da, Profesör gibi Asa'ya aşık olarak onun bir kuklası olmuştur ve cinayetleri Asa istediği için işler. Ataerkil sistemin bir parçası olan din, filmde önemli bir yere sahiptir. Asa canlanırken korkuyla dışardan gelen ulumaları dinleyen prense, uşağı "Haç sizi korur," der. Prens de "İsa'nın simgesine karşı koyamazlar" der. Dinin simgesi haç kötülükle iyiliği ayırır. Cadı ve emrindekiler haçtan kaçarlardı. Haç, cinselliğini erkekleri egemenliğine alıp, onlara hükmetmek için kullanan cadıyı korkutup, cadının vücuduna temas ettiğinde cadıyı yakarken, uysal, masum, baygın bir halde Andre'nin kendisini kurtarmasını bekleyen Katia'ya hiç bir şey yapmaz. Aynı oyuncu tarafından canlandırılan Asa ve Katia, kadının erkek için hem arzulanan hem de tehdit edici olma özelliğini simgeler. Katia'nın babası, cadı Asa'nın portresini görünce "Katia onun yaşayan bir kopyası," der. Javutiç de, Asa'ya Katia için "onun vücudunda yaşayacaksın," der. Katia ve Asa'nın birbirlerine dönüşmeleri de bu savı destekler. Kadın cinselliğinin içerdiği tehdit filmin sonunda yok edilir. Tehditkar ve kötü Asa ölür ve uysal ve edilgen Katia, Andre ile birlikte olur. Kadının erkek için tehdit edici yönü yok edilince geriye yumuşak, uysal erkeğin arzuladığı yönü kalır.

Kadının güzelliğinin altındaki ürkütücülüğünün korku sinemasında 50'lerden sonra sık sık kullanıldığını görüyoruz. Barbara Steele, 1964'de Michael Reeves'in *La Sorella di Satana*

(ABD'de *She-Beast* ve *Revenge of the Blood Beast* adlarıyla biliniyor) filminde Transilvanya'da turist olarak gezerken, ruhu, 200 yıl önce ölen bir cadı olan Vardella tarafından ele geçirilen Veronica'yı canlandırır. Barbara Steele, 1968'de Vernon Sewell'in yönettiği *Curse of the Crimson Altar* filminde yine bir cadıyı canlandırır. Cinsellik ve ölüm arasındaki ilişkiyi, ataerkil kültürün paradoksu olan kadın cinselliğinin hem arzulanıp hem de ondan korkulmasını simgeleyen karakterler Steele ile diğer bütün oyuncularından daha fazla örtüşmeye başlar ve Steele, korkunç yüzünü tedirgin edici güzelliğinin altında gizleyen cadıları, vampirleri 60'lar boyunca başarıyla canlandırır.

Cadı filmleri, sayısal olarak 60'larda bir alt-tür olacak düzeye ulaşır. 1960-80 arasında korku filmlerinde vampirlerle birlikte en fazla işlenen konunun büyücüler ve cadılar olduğunu görüyoruz. Tudor (sf. 66) günlük yaşamın doğaüstü güçler tarafından tehdit edilmesi temasının 60'lardan başlayarak 80'lere kadar uzanan bir süreç içinde yoğun bir şekilde işlendiğini ve bu doğaüstü güçleri içeren filmlerdeki daha fazla görsel şiddet, daha açık cinsellik ve kadın

Barbara Steele, cinsellik ve ölüm arasındaki ilişkiyi, kadın cinselliğinin hem arzulanıp hem de ondan korkulmasını simgeleyen karakterleri başarıyla canlandırmıştır.





A secret cult of lust-craved witches
torturing with fire and desire!

"DAUGHTERS OF SATAN" X

"DAUGHTERS OF SATAN"

Produced by
AUBREY SCHENCK

Directed by
HOLLINGSWORTH MORSE

Screenplay by
JOHN C. HIGGINS

düşmanlığı gibi özelliklerin bu filmlerin ana alt grubu olan cadı filmlerinde gözlemlendiğini belirtir. Cadı filmleri 70'lerde, *Cry of the Banshee* (1971), *Les Demons* (1974), *Blood on the Satan's Claw* (1971), *The Wicker Man* (1974), *Daughters of Satan* (1974), *Satan's Slave* (1977) gibi filmlerle devam eder.

İtalyan yönetmen Dario Argento da, *Suspiria* (1976) ve *Inferno* (1980) filmleri ile sinemanın korkunç cadı imgelerine katkıda bulunur. Her iki film de, kötü, iğrenç ve ölümcül cadı imgesini yineler. *The Evil Dead* ve *Evil Dead 2*'de da benzer şekilde nedensizce kötülük yapan iğrenç cadı tiplmelerine rastlarız.

Cadı filmlerinde cinsellik bir tehdit olarak işlenir. Bir çok cadı filmi, büyü ya da şeytani ritüel olarak cinsel bir boyut taşır. Doğaüstü güçler ve bastırılmış cinsellik ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olarak işlenir. İyi-kötü zıtlığına masum ve temiz aşkla sınırsız ve aşırı cinsellik zıtlığı eklenir. Doğaüstü güçler, şeytan tarafından ele geçirilme, saldırgan cinsel davranışlarla simgelenmiştir. *The Exorcist*'teki masum

kız çocuğunun şeytan tarafından ele geçirildikten sonra ağzı bozuk ve saldırgan cinsel davranışlar gösteren bir canavara dönüşmesi buna iyi bir örnektir. *Audrey Rose*'da genç kız 12. yaş gününde annesine adet kanamasından bahseder, daha sonra *The Exorcist*'te olduğu gibi ruhu ele geçirilir.

Brian De Palma'nın yönettiği *Carrie* (*Günah Tohumu*, 1976), cadı ve cinsellik konularının birlikte işlendiği filmlere önemli bir örnektir. *Carrie*, bir okulda kızların soyunma odasındaki duş sahnesi ile açılır. Ergenlik çağına henüz girmiş olan Carrie'nin bacaklarının arasından kan sızmaya başlar; Carrie ilk kez adet görmektedir. Ancak cinsel konularda bilgisi olmadığı için kanın nedenini anlayamaz, korkarak bağır-maya başlar. Evde dine saplantılı annesi Carrie'ye artık bir kadın olduğunu ve Havva'dan bu yana kadının nasıl günah içerisinde olduğunu anlatır. Adet kanaması, bu günahların başlangıcıdır ve anne, kızını kadınların günahlarından korumak istemektedir. Anne Mrs. White'ın günahlardan kadını sorumlu tutan sözleri aslında ataerkil söyleme aittir. Mrs. White, ataerkil toplumda cinsel olarak bastırılmış kadının stereotipidir. Carrie'deki bir başka ilginç nokta, *The Exorcist* ve *Psycho*'da olduğu gibi ailede bir babanın olmamasıdır. Babanın yokluğu aileyi felakete sürükler. Annesi Carrie'ye Havva'nun nasıl güçsüz ve günahkar olduğunu anlatırken, Tanrı'nın Havva'yı ve ondan sonraki kadınları cezalandırmak için üç lanet verdiğini söyler: doğum laneti, ölüm laneti ve kan laneti. Bu lanet de kan yoluyla annelerden kızlara geçer.

Kan imgesi filmde önemli bir yer tutar. Carrie'nin adet kanaması ile telekinetik güçlerinin ortaya çıkması aynı zamana rastlar. Creed (sf. 79-81), kadının kanının, tarihsel ve mitolojik olarak, cadılıkla özdeşleşen doğaüstü güçlere bağlandığını söylüyor. Tarihten gelen inanışlarda, adet gören kadınların dokunuşlarının meyveleri mahvedeceği, şarabı bozacağı ve demiri paslandırıp bıçakları körelteceği düşünülürdü. Carrie de, kazandığı güçlerle eşyaları uçurur, aynaları parçalar ve yangınlar çıkarır. Creed, ayrıca cadıların, genç kızların ilk adet kanından

60'lardan 80'lere uzanan süreçte, daha fazla şiddet, daha açık cinsellik ve kadın düşmanlığı gibi özellikler cadı filmlerinde gözlenir..

dünyanın en güçlü zehrini imal ettiklerine inanıldığını söylüyor. Carrie'nin adet kanı ile aynı zamanda doğaüstü güçlerini kazanması ve bu güçleri intikam almak için kullanması, *La Maschera del demonio*'daki Asa ve Katia gibi, Carrie'nin de saf ve masum güzelliğinin altında her yeri cehennem çeviren doğaüstü güçler sakladığının kanıtıdır. *La Maschera del demonio*'da Asa'nın intikam için dönmesi, bu dönüşü sağlayan şeyin bir parça kan olması ve Asa'nın güzelliğinin altında yatan cadının korkunç gücü gibi. Carrie'nin annesi de, kızının güçlerinden dolayı bir cadı olduğunu düşünür. Okulda mezuniyet balosu hazırlıkları vardır ve arkadaşları Carrie ile alay etmek için bir plan hazırlarlar. Arkadaşlarının planı Carrie'yi gecenin kraliçesi seçerek sahneye çıkarmak, daha sonra da önceden hazırladıkları domuz kanı dolu kovayı üzerine boşaltmaktır. Olay planladıkları gibi gelişir. Carrie, telekinetik güçlerini kullanarak salonun kapılarını kapatır; bakışlarıyla her yerde yangın başlatır ve herkes içeride yanarak ölür. Carrie eve döner; annesine sarılıp "sen haklıydın," diyerek ağlar. Ancak annesi "bir cadıya acınmaz," diyerek Carrie'yi bıçaklar. Carrie, telekinetik güçleriyle mutfaktaki bütün bıçakları annesine fırlatır. Annesi, bıçakların saplanmasıyla İsa'nın çarmıha gerildiği pozisyonu anımsatacak şekilde ölür. Sarsılmaya başlayan evde yangın çıkar ve ev Carrie ile annesinin üzerine yıkılır.

Carrie, filmin başında telekinetik güçler kazanan bir genç kızdır. Ancak anlatı o şekilde gelişir ki Carrie, kendisine yapılan şakanın intikamını sahip olduğu güçlerle korkunç bir şekilde alan bir cadıya dönüşür. Sahnede kan üzerine döküldükten sonra tıpkı Asa'nın canlanması gibi Carrie'nin de içindeki cadı ortaya çıkar. Carrie'nin beyaz elbisesi ve sarı saçları kan içerisindedeyken kendisine gülen kalabalığı süzdüğü sahne bunu ortaya koyar. Masum Katia ve kötü Asa arasındaki benzerlik Carrie'nin iki farklı yüzü için de geçerlidir. Carrie de, *La Maschera del demonio* gibi, kadının güzelliğinin ve cinselliğinin altında yatan tehlikeleri anlatır. Filmin sonunda Carrie fanatik

bir dinci olan annesi tarafından bir cadı olduğu için cezalandırılır. Carrie'nin kötülük saçan bir cadı olduğu ve bu yüzden cezalandırıldığı, sondaki kabus sahnesinde açıkça vurgulanır. Bu sahnede arkadaşı Carrie'nin mezarını ziyaret eder. Mezar taşında "Carrie White günahları için cehennemde yanıyor," yazmaktadır. Bu sırada mezardan bir el çıkarak kızı ayağından yakalar. Bu son sahne, filmde Carrie'nin ergenlik sorunları annesi ve arkadaşları tarafından anlaşılmayan bir kurban olarak değil, kötülük saçan bir cadı olarak konumlandırıldığını gösterir.

Kadının, kökeni cinselliğe dayalı saldırganlığı, 1950 sonrası korku filmlerinde oldukça sık rastlanan bir olgudur. Kadın cinselliğinin doğaüstü güçlerle birleşmesiyle meydana gelen tehdit korku sinemasında sık sık işlenmiştir. Ruhunu ele geçirilen, vampirleşen ve canavara dönüşen kadınlar ataerkil yapıyı tehdit ederler. Dişi canavarların 1950 sonrası korku filmlerinde sayıca patlama yapması ataerkil sistemin bir tür savunma mekanizması olarak görülebilir. Bu dişi canavarlar, genellikle cinselliklerini kullanarak erkekleri tuzaklarına düşürürler ve aileyi, dinsel değerleri, eril cinselliği ve erkeğin otoritesini tehdit ederler. Ataerkil toplum için tehdit yaratan bu dişi canavarların karşısında da genellikle uysal ve masum bir başka kadın vardır. Filmin sonunda dişi canavar yok edilerek cezalandırılırken, edilgin ve masum güzel erkeğine kavuşarak ve genellikle evlilikle ödüllendirilir. Böylece eril kaygılar yatıştırılır ve ataerkil sistemin devamına olan inanç pekiştirilir.

Kaynakça:

- Creed, Barbara, 1993 *The Monstrous Feminine*. London:Routledge Press
- Hogan, J. David, 1986 *Dark Romance*. Jefferson: McFarland & Co.
- Lindsey, S. Shelley, 1996 "Horror, Femininity, and Carrie's Monstrous Puberty", B.K. Grant (Ed.), *The Dread of Difference*. Austin: Univ. of Texas Press. 279-295.
- Sallman, Jean-Michel, 1996 "Cadı", *Sanat Dünyamız*. Yaz 1996, Sayı 63: 61-70.
- Schechter, Harold, 1992 "The Bloody Chamber: Terror Films, Fairy Tales, and Taboo", *Gender Language and Myth, Essays On Popular Narrative*. Toronto: Univ. of Toronto Press
- Tudor, Andrew, 1991 *Monsters and Mad Scientists*. Cambridge: Blackwell

Kadının kökeni cinselliğe dayalı saldırganlığı, korku filmlerinde sıkça rastlanan bir olgudur. Kadın cinselliğinin doğaüstü güçlerle birleşmesiyle meydana gelen tehdit korku sinemasında sık sık işlenmiştir.

vampir dosyası 3

Kadın Vampir Filmleri

Kaya Özkaracalar



Dracula's Daughter (1936)

**Dracula'nın kızının
genç bir kızı
kurban seçtiği
sahne lezbiyenlik
çağrışımlarına
yolaçacaktı.**

Sinemada Dracula filmlerinden sonra en sık rastlanan vampir filmleri, kadın vampirlerle ilgili olanlardır. Bugüne kadar 100'den fazla kadın vampir filmi çekilmiştir. Sinemada bir kadın vampirin boygösterdiği bilinen (1) ilk film Danimarkalı yönetmen Carl T. Dreyer'in 1931 tarihli *Vampyre*'dir. Bugün bir başyapıt sayılsa da bu film, gösterime girdiği dönemde gişede başarısız olmuş ve ilk anda yankı uyandırmamıştı (2).

Hollywood'un ilk Dracula filminin (1931) devamı, Dracula'nın kızının öyküsünün anlatıldığı *Dracula's Daughter* (Dracula'nın Kızı; 1936) ile çekildi. Yapımcılar, projeyi ilk tasarladıklarında "erkeklerin, kadın vampirin tahakkümü altında olmaktan zevk aldıkları" bir film düşünmüşlerdi. Ancak film, tutucu çevrelerde korku filmlerine yönelik tepkilerin gittikçe arttığı bir

dönemde çevrildiği için sansür yetkililerinin talebi üzerine, senaryo tam üç kez baştan aşağı yeniden yazıldı ve bu arada tüm sado-mazoşist öğelerden vazgeçildi. Öte yandan filmde Dracula'nın kızının genç bir kızı kurban seçtiği sahne, lezbiyenlik çağrışımlarına yol açacaktı!... Film aynı zamanda vampirin, vampirlikten kurtulmaya çalıştığı ilk vampir filmi olma özelliğini de taşıyor. *Dracula's Daughter*, Dracula'nın son sahnesi olan kontun öldürülüşünün hemen ardından başlıyor: Dr Van Helsing, Dracula'yı öldürdüğü için olay yerinde tutuklanır. Dracula'nın kızı Kontes Marya Zaleska, babasının cesedini morgdan kaçıırır ve önce Şeytan'a, ardından Tanrı'ya hitaben okuduğu dualarla birlikte cenazesini kaldırır. Babasının ölümünün ardından üzerindeki lanetin kalkacağını ve vampirlikten kurtulacağını sanmaktadır. Ancak bir süre sonra hala vampir olduğunun farkına varır ve bir psikiyatristten yardım ister. Daha sonra psikiyatristin genç ve güzel asistanını Transilvanya'ya kaçıırır ve film trajik bir sonla biter.. (3)

Ancak *Dracula's Daughter*, bir kadın vampir filmi olarak klasik dönem korku sinemasında izole bir örnektir. Kadın (üstelik genellikle biseksüel!) vampir filmleri 1960'lardan itibaren yaygınlaşır, 1970'lerin başlarında bir furya halini alır. 1970'lerin başları, aynı zamanda korku sinemasının da patlama yaptığı yıllardır. Bu dönemde çekilen korku filmleri içinde diğer alt türlerle oranla en yaygın alt-türün (dönemim tüm korku filmlerinin yaklaşık yüzde 20'si) kadın vampir filmleri olması, korku filmlerindeki

patlamayı kadın vampir filmlerinin sürüklediğini ortaya koyar.

Kadın Vampirler, Cinsellik ve Toplum
Feminist yazarlar, döneme damgasını vuran ünlü İngiliz Hammer stüdyosu yapımı kadın vampir filmlerinde çıplak kadın vücutlarının "sanatsal" kaygılardan ziyade erkek izleyicilerin zevkine hitap etmek gibi ticari kaygılarla sergilendiğine ve kadın vampirin, bir kadın ile bir erkek arasındaki (heteroseksüel, monogamik, resmi evliliğe dayalı) 'ideal' ilişki için tehdit oluşturan bir düşman olarak "sunulduğuna" dikkat çekerek, bu filmleri feminist hareketin kazanımlarına karşı erkek egemen zihniyetin bir tepkisi olarak "okuyorlar" (4).

Ancak Hammer filmleri üzerinden bu yargıya varan feminist yazarlar da bu genellemeye uymayan *La Rouge aux Lévores* (1970) gibi bazı istisnai örnekler bulunduğunu kabul ediyorlar (5). Bu yazarların ele aldığı ayrıksı örnekler, "sanat sineması" ürünü sayılabilecek korku filmleri. Hem Hammer filmlerini hem de feminist yazarların dikkat çektiği ayrıksı filmleri aşağıda ilgili bölümlerde ele alacağım. Ancak kadın vampir filmleri konusunda Hammer filmlerinden yapılan genellemelere ters düşen örnekler, yalnızca sanat sinemasıyla sınırlı değil. Özellikle kıta Avrupası kaynaklı düşük bütçeli erotik korku sineması çok ilginç bazı ürünler içeriyor.

Erotik nitelikte bir dizi kadın vampir filmi çekmiş olan düşük bütçeli Fransız yönetmen Jean Rollin'in (6) özellikle üç filmini burada ele almak gerekiyor. *Le Frisson des Vampires* (Vampirlerin Dehşeti; 1970; İngiltere'de *Sex and the Vampire* adıyla gösterilmişti) ilk bakışta kadın vampir filmlerinin standart şemasını uyguluyormuş gibi gözüküyor. Feminist film analistlerinin belirttiği gibi bu şema şöyle özetlenebilir: Vampir, 'doğal düzeni' (heteroseksüel, monogamik, evlilik hedefli/temelli cinsellik) tehdit ederek bir gerilim yaratır ve sonunda vampirin ortadan kaldırılmasıyla 'doğal düzen' yeniden sağlama alınır. Bu şemada erkek karakter, 'iyiliği', yani 'doğal düzenin' taşıyıcılığını; vampir, 'kötülüğü', yani 'doğal düzene' yönelik tehditi

simgelerken, kadın karakter, bu ikisinin hakimiyet mücadelesi verdiği nüfuz alanını simgeler. *Le Frisson des Vampires*, yeni evli bir çiftin bir şatoya gelmesiyle başlar. Çift, gelinin ikiz (erkek) kuzenlerini ziyaret etmek amacındadır. Şatoda ikizlere eşlik eden esrarengiz bir kadın, gelini baştan çıkarır ve gelin, kocasına ilgi göstermemeye başlar. Buraya kadar herşey standart şemaya uygundur. Ancak hernekadar kadın vampir sonunda öldürülse de gelin, kocasına dönmez. Kocasının onu çağırmasına karşın, genç kadın ku-

Feministler, kadın çıplaklığının erkeklerin zevkine hitap etmek gibi ticari kaygılarla sergilendiğini kaydediyorlar.



zenleriyle birlikte kumsalda sabah güneşinde 'ölür'. Film, doğal düzenin olumlanarak teyit edilmesiyle bitmez. Heteroseksüel monogamik evliliğin doğal düzenine lezbiyenlik adına değil ama üçlü ensest-vari bir ilişki adına karşı çıkılmasıyla biter. Filmin kahramanları bu karşı çıkışın umutsuzluğu nedeniyle doğal düzenin zaferini engellemenin tek yolu olarak intiharı, yani kendilerini feda etmeyi tercih etmişlerdir.

Rollin'in bir sonraki kadın vampir filmi de vampirin yokoluşunu Hammer filmleri gibi kutlamak yerine trajik bir



Les Avaleuses

**Cinsel arzuları
ölümcül derecede
tehlikeli sunmak,
yani seks ile ölümü
birlikte sunarak
her ikisini
özdeşleştirmek
sıkça rastlanan bir
tema.**

şekilde sunar. Filmin adı bile, *Requiem pour un Vampire* (Bir Vampir İçin Ağıt; 1971), vampirin yokoluşuna (yani doğal düzene yönelik tehdidin yok edilerek doğal düzenin zaferine) nasıl baktığının göstergesidir. Film, iki kaçak kızın 'vampirlerin sonuncusunun' şatosuna gelmesiyle başlar. Kızların vampirleştirilmesi, diğer vampir filmlerinde olduğu gibi onların cinsel uyanışları anlamına gelir. Ancak bunu sağlayan vampir, patriarkal bir karakter tarafından yok edilmez, vaktinin dolduğunun bilincinde olarak tevekkül içinde karanlığa karışır. Bu final de, izleyicilerin vampirin yokoluşuna sevinmelerini değil, tam tersine bundan hüznü duymalarını sağlamayı amaçlayacak şekilde çekilmiştir.

Rollin'in 1975 tarihli *Lèvres de Sang*'ı (Kanlı Dudaklar) daha da radikaldir. Filmin konusu genç bir adamın, cazibesine kapıldığı gizemli bir genç kadınla ilgili bir aile sırrını çözmeye çalışmasıyla ilgili. Aslında bu genç kadın geçmişte öz babasını vampirleştirdiği için aileden dışlanmış kendi öz kardeşidir. Finalde genç adam, annesine karşı çıkararak kardeşini öldürmeyi red eder. Son sahnede iki sevgili (iki kardeş!) çırılçıplak bir halde ıssız bir kumsaldaki boş bir tabutun içine birlikte yatarlar ve dalgalar tabutu açıklara doğru sürükler.

Avrupa düşük bütçeli istismar

sinemasının en ünlü adı olan Jesús Franco'nun (7) kült filmi *Vampiros Lesbos* (1969) da ilk bakışta standart vampir filmi şemasına uyar gözükür. İstanbul'da çalışan (filmin en azından dış mekan sahneleri İstanbul'da çekilmiştir) bir işkadını, erotik düşlerinde gördüğü ve orgazm olmasına neden olan gizemli kadının, bir gece klübünde striptiz yapan Kontes Nadina (8) olduğunu farkeder. Filmin en unutulmaz anları, Nadina'nın önce bir aynada kendi görüntüsünü öptükten sonra üstündeki elbiseleri çıkararak bir mankene giydirdiği ve onunla öpüştüğü striptiz sahneleri. Dracula'nın varisi olan Kontes, kadını baştan çıkarır. Finalde Kontes, 'öldürülür' ama Hammer filmlerinin aksine patriarkal bir figür tarafından değil, bizzat kadın karakter tarafından. Daha da önemlisi, gökyüzünde uçan bir uçurtma görüntüsünün eşliğinde Kontes'in hüznü sesinin öbür kadının adını seslendiği final sahnesinde izleyicilerin sempatisinin vampire yönlendirilmesinin amaçlandığı açıktır.

Franco'nun 1973 tarihli vampir filmi (Fransa-Belçika ortak yapımı filmin değişik piyasalar için üç ayrı versiyonu hazırlanmıştı: hardcore *Les Avaleuses* [Yutanlar], softcore *La Comtesse aux Siens Nus* [Çıplak Göğüslü Kontes; İng. vid. adı: *Female Vampire*] ve seks öğesi asgariye indirilmiş *La*

Comtesse Noire [Kara Kontes; ABD: *Erotikill*]) ise standart vampir şemasından tamamen ayrılmaktadır. Bu arada hemen belirteyim ki yanılmıyorsam bu film, anlatının vampirin bakış açısından aktarıldığı ilk vampir filmi. Anlatıcı üst-sesin vampire ait olduğu filmin konusu kısaca şöyle: (Franco'nun gözde oyuncularından ve şimdiki hayat arkadaşı Lina Romay'ın canlandığı) Kontes Irina Karnestien, seks sırasında zevkin doruklarına çıkardığı kurbanlarını oral seks sırasında orgazm anında öldürmekten kendini alamadığı için bir vicdan muhasebesi yaşamakta ve zaman zaman masturbasyon yapmayı tercih etmektedir. Kendisine aşık olan bir şairle sevişmekten bu yüzden kaçınır. Ama şair, zaten yaşama arzusunu yitirdiğini söyleyerek ısrar eder ve beklenen son gerçekleşir. Kuşkusuz cinsel arzuları ölümcül derecede tehlikeli sunmak, yani seksi ölümle birlikte sunarak her ikisini özdeşleştirmek korku sinemasında sıkça rastlanan bir tema. Böylesi pek çok filmin sonunda, doğal düzenin sınırları dışındaki cinsel arzuların bastırılması ile doğal düzen sağlama alınır. Ancak seks ve ölümün özdeşleştirildiği bir filmde, cinsel arzuların ölümcül sonuçlarına karşın tercih edilebilir olarak sunulması ise çok ama çok enderdir.

Bu film, temasının çarpıcılığının yanısıra Daniel White imzalı başarılı müziği ve bazı sahnelerdeki yarı-düşsel atmosfer ile de dikkat çekici. Bu sahnelerin en büyüleyicisi, Kontes'in sırtındaki pelerin, belindeki kemer ve ayaklarındaki çizmeler hariç çıplak bir şekilde sisler içindeki bir ormanda yürüdüğü ve fonda hüznü, gizemli bir caz parçasının çaldığı jenerik sahnesi. Filmde adli tıp doktorunu canlandıran Franco, aynı zamanda senaristlik ve görüntü yönetmenliğini de üstlenmiş.

Carmilla Filmleri

Kadın vampir filmlerinin ayrıntılı bir haritasını çıkartmak için bu filmlerinin başlıca iki esin kaynağı olduğunu belirtmek gerekli: Lezbiyen bir vampir öyküsü olan 'Carmilla' ve genç kalmak için genç kızların kanında yıkanan gerçek bir tarihsel kişi olan Kontes

Bathory (9). Dreyer'in *Vampyre* filminin jeneriğinde 'Carmilla'dan esinlendiği belirtilse de filmin konusu ile Carmilla arasında paralellik yoktur. 'Carmilla'nın beyazperdeye ilk uyarlanması 1960'da Roger Vadim'in *Et Mourir de Plaisir* (Ve Zevkten Ölmek; ABD'de *Blood and Roses* olarak biliniyor [ABD yapımı olmayan filmlerin ABD'deki adları bundan sonra kısaca "ABD:" şeklinde kaydedilecek]) filmi ile olmuştur. (10)

Ancak asıl ünlü Carmilla filmleri, Hammer'ın çektiği üçlemidir. Üçlemenin ilk filmi olan ve orjinal öyküye kısmen sadık kalan *Vampire Lovers*'da (Vampir Aşıklar; 1970) Carmilla'yı Ingrid Pitt canlandırıyor, Dracula filmlerinin vampir avcısı Peter Cushing de yardımcı rolde yer alıyordu. Carmilla, *Lust for a Vampire*'da (Bir Vampire Du-

Ancak cinsel arzuların ölümcül sonuçlarına karşın tercih edilebilir olarak sunulması çok ama çok enderdir.



yulan İhtiras; 1970; T. vid. adı: *Vampir*) köylü bir kadının Karnestein şatosunda kurban edilmesiyle dirilecekti. *Twins of Evil*'de (Kötülük İkizleri; 1971; T. vid. adı: *Belanın İkizleri*) Cushing'in canlandırdığı cadı avcısı Gustav Weil'e Venedik'ten ikiz yeğenleri konuk gelir. Serbest davranışlara eğilimli Frieda, Kont Karnestein tarafından vampirleştirilir. Filmin bir sahnesinde Frieda, bir genç kızın boynunu değil de dolgun göğsünü ısıyor! Film, gerek Cushing'in başarıyla canlandırdığı bağınazlık derecesinde tutucu cadı avcısı ile bastırılmış cinsel eğilimlerle özdeşleşen vampirlik arasındaki zıtlığı çarpıcı biçimde yansıtması, gerekse gotik bir atmosfer içindeki erotik sahnelerinin güzelliği ile dikkate değer bir üründür.

Lust for a Vampire

Hammer üçlemesinin ticari başarısının ardından İspanyollar *La Novia Ensangretada*'yı (1972; ABD: *Blood Spattered Bride*) çektiler: Yeni evli bir çiftin, Carmilla'nın pençesine düşmelerini anlatan filmin bir sahnesinde, iki kadının iki kişilik bir tabutta uyudukları görülüyor (11).

Bathory Filmleri

Kontes Bathory'den 'esinlenen' filmlerin ilki olarak İtalyan korku sinemasının öncüsü Riccardo Freda'nın çekmeye başladığı ve onun yarıda bırakması üzerine (jenerikte adı eş-yönetmen olarak geçerse de) görüntü yönetmeni Mario Bava'nın tamamladığı 1957 tarihli *I Vampiri* filmi sayılır. ABD'de bir banyo ve ırza geçme sahnesi eklenerek *The Devil's Command-*



Le Rouge Aux Levres

ment adıyla gösterilen filmin aslında Bathory ile çok zayıf bir ilişkisi var: Paris'te kansız kalmış kadın cesetleri bulunmaya başlanır. Bir doktor, bir kontesi yeniden gençleştirmek için bu kurbanların kanlarını kullanmaktadır. (12) İngiliz Hammer stüdyoları, Carmilla ile eşzamanlı olarak Bathory temasına da el atmıştır. Dracula ile hiçbir ilgisi olmasa da *Countess Dracula* (1970) adını taşıyan bu film, yönetmen Peter Sasdy'nin daha önceki filmi *Taste the Blood of Dracula*'da olduğu gibi çekirdek aile içi (ebeveynler ile evlatlar arasındaki) ilişkileri ele almasıyla dikkat çekicidir: Ingrid Pitt'in başarıyla canlandığı Kontes Bathory, kışkandığı kendi öz kızı Ilona'yı esir eder ve gençleştikten sonra onun yerine

geçerek sevgilisiyle evlenir; finalde ise kendisine kurban bulamayınca Ilona'ya saldırır. *Countess Dracula*'nın ticari başarısı üzerine kıta Avrupası'ndaki istismar sinemacıları da 'Bathory filmleri' çektiler: *Ceremonia Sangrienta* (Kanlı Ayın; 1972; ABD: *Female Butcher*) ve *Il Plenilunio delle Vergine*'in (Bakirelerin Dolunayı; 1973; ABD: *The Devil's Wedding Night*) (13).

Belçikalı yönetmen Harry Kümel'in çektiği ve Bathory'yi Delphine Seyrig'in canlandırdığı *Le Rouge Aux Levres* / *Les Levres Rouges* (Kırmızı Dudaklar; 1971; ABD: *Daughters of Darkness*) ise lezbiyenlik yanlısı yönelimleriyle dikkat çekiyor. Yeni evli bir çift olan Stefan ve Valerie balaylarında ıssız bir otelde kalırlar ve aynı otele gelen lezbiyen bir çift görünümüne Kontes Bathory ve nedimesi Ilona ile tanışır. Otel görevlisi, Kontes'in 40 yıl önce de otele geldiğini ve bu zaman zarfında hiç yaşlanmamış olduğunu söyler. Valerie'yi gözüne kestiren Kontes'in isteği doğrultusunda Ilona, Stephan'ı baştan çıkarır ama Stephan kazara onun ölümüne neden olur. Bu arada Kontes ve Valerie de birlikte olurlar, daha sonra Stephan'ı, kanını içerek öldürürler. Otelden kaçarlarken arabaları kaza yapar ve Kontes ölür. Artık Valerie onun yerini alacaktır. Filmin açık hava sahnelerinin çoğu şafak vakitlerinde çekildikleri için belleklerden silinmeyecek bir güzellik taşıyorlar. Ancak film görsel yönünün yanı sıra içeriği ile de kaydedeğer niteliklere sahip. Pekçok filmde kadın vampir, bir kadın ile bir erkek arasındaki 'ideal' ilişki için tehdit oluşturan bir düşman olarak gösterilirken, bu filmde tam tersi söz konusu: Stefan, aslında kadınlara karşı sadistçe davranan gizli bir biseksüeldir ve Kontes, Valerie için adeta bir kurtarıcıdır. Kontes, bir sahnede Valerie'ye şöyle der: "O, senden bütün erkeklerin kadınlardan istediğini istiyor; bir köle, bir şey, bir zevk nesnesi olmanı."

Ülkemizde ancak geçen yıllarda sinemalarda gösterilen *Hunger*'da (Açlık; 1983), Catherine Deneuve ve Susan Sarandon gibi tanınmış iki kadın oyuncunun lezbiyen bir sevişme sahnesinde açıkça yer almaları, lezbiyen çevrelerde büyük bir memnuniyetle karşılanmıştı. Ancak konusu günümüz ABD'sinde

Erkek, aslında sadist bir biseksüeldir ve Kontes, kadın için adeta bir kurtarıcıdır.



Contes Immoraux

geçen filmin teması içinde lezbiyenlik aslında bir yan unsur olarak yer alıyor, filmde vampirlik asıl olarak insanlığın yaşlanma ve ölüm korkusundan kaçış çabalarının bir metaforu olarak sunuluyor. Filmin jeneriğinde, goth rock akımının öncüsü Bauhaus grubu, 'Bela Lugosi's Dead' adlı ünlü şarkılarını söylüyorlar. Avustralya yapımı *Thirst* (Susuzluk; 1979) ise vampir temasına alışlagelmiş dışında yaklaşan gerilimi yüksek bir korku filmi. Başarılı bir iş kadını, dünya çapında, gizli bir kan-içiciler örgütü tarafından kaçırılır ve örgütün karargahına getirilir. Bu örgüt, bilinen anlamda doğaüstü varlıklar olarak vampirlerden değil de, kendilerini kan içen üstün bir ırkın üyeleri sayan kişilerden oluşmaktadır. Rehinerlerine, Kontes Bathory'nin soyunda geldiğini söyleyerek başlarına geçmesini isterler ve bunu gerçekleştirmek için baskı ve beyin yıkamaya girişirler. İster inanın, ister inanmayın güzelliğini korumak amacıyla katlettiği genç kızların kanında yıkanan Bathory'nin öyküsü, bir komedi filmine de konu olmuş. Belçika yapımı *Mama Dracula*'da (Anne Dracula; 1980) Kontes, bakire bulmakta zorlanmaya başlayınca yapay kan üretmesi için bir doktorun yardımını ister.

Kontes Bathory'nin öyküsünü tarihsel gerçeklerden pek sapmadan beyazperdeye yansıtan tek film ise meslek yaşamını Fransa'da sürdüren Polonya asıllı yönetmen Walerian Borowczyk'in çektiği erotik *Contes*

Immoraux (Ahlaksız Kontes; 1974; ABD: *Immoral Tales*) olsa gerek. Dört ayrı kısa öyküden oluşan filmde Bathory'yle ilgili bölüm, Kontes'in bir köyden genç kızları toplayıp şatosuna götürmesiyle başlıyor. Kızlar önce şatoda yıkanıp temizleniyorlar. Daha sonra Kontes, çıplak kızların, üzerindeki incileri kapmalarını teşvik ediyor; kızlar inciler için birbirleriyle boğuşurken içeriye kılıçlı adamlar giriyor... Ve evet, sonra Kontes kanla dolu bir fiçı içinde banyo yapıyor.

ABD ve İngiltere'deki Diğer Kadın Vampir Filmleri

Kuşkusuz Carmilla ve Bathory filmlerinin yanısıra çok sayıda başka kadın vampir filmi de var. 'Seks ve şiddet' içeren lezbiyen/biseksüel kadın vampir filmlerinin en tanınmış İspanyol yönetmen José Larraz'ın İngiltere'de çektiği *Vampyres* (Vampirler; 1974). *Aurum* Korku Ansiklopedisi'nin çok doğru bir şekilde ifade ettiği gibi, film "vampirliği, erkeklerin kadınları hem arzulanan hem de korkulan nesnelere olarak gördüğü bir fantazi" olarak ele alıyor ve "sevip ölesiye sevmeyi" sergiliyor. Filmin açılış sahnesinde lezbiyen bir çift sevişirken kimliği belirsiz bir kişi tarafından öldürülürler. Aynı çift daha sonra film boyunca, baştan çıkararak evlerine getirdikleri erkekleri, kanlarını içerek öldürürler. Vampirlerden birinin yaşamasına göz yumduğu bir adam ellerinden sağ kurtulur ve vampirler evden kaçarlara.

Kontes Bathory'nin öyküsünü tarihsel gerçeklerden pek sapmadan yansıtan tek film ise *Contes Immoraux* olsa gerek. Film, Kontes'in bir köyden genç kızları toplayıp şatosuna götürmesiyle başlıyor. Kızlar şatoda önce yıkanıp temizleniyor.



Vampyres

Larraz'ın Vampyres filmi, vampirliği, erkeklerin kadınları hem arzulan hem de korkulan nesnelere olarak görüldüğü bir fantazi olarak ele alıyor ve "sevip ölesiye sevmeyi" sergiliyor.

Film, adamın kabus görüp görmediği kuşkusuyla sona erer. Filmin en ünlü sahnesinde kadın vampirler, kurbanlarıyla sevişirken onun kanını içiyorlar ve sonra da kanlı dudaklarıyla birbirlerini öpüp adam aynı yatakta kanlar içinde kendinden geçerken birbirleriyle sevişmeye başlıyorlar. İngiltere'de toplam üç dakikası kesilerek gösterilen film, *Playboy* dergisi tarafından "tüm zamanların ısırık başına en fazla seksilik bulunan Dracula filmi" olarak nitelenmişti. Filmdeki vampirlerden daha genç ve çok daha güzel olanını canlandıran Anulka *Playboy*'un kapak kızlarındandı. (14)

Kanımcı Amerikan kadın vampir filmlerinin en kayda değer olanı, Katolik Kilisesi'nin tepkisini çeken *Lemora* (1973). Richard Blacburn'ın yönettiği bu filmin konusu şöyle: Kilisede şarkı söyleyen ve bir rahibin yanında yaşayan 13 yaşındaki bir kız, bir gün *Lemora* adında bir kadından firari bir gangster olan babasının ölüm döşeninde olduğunu söyleyen bir mektup alır ve onu içkiyle, dansla, lezbiyen seksle cezbedecek bu vampirin ormanın derinliklerindeki evine gider. Finalde ise kasabasına döndüğünde kendisini himaye eden rahiple sevişir. Acaba daha önceki herşey bir rüya mıydı? Ancak sevişmenin sonunda genç kızın rahibi ısırarak üzere olan vampir dişlerini görürüz...Film, vampirliği, genç kızın içinde uyanmaya başlayan cinsel arzuların katalizörü/metaforu olarak sunan ve bunu olumsuzlamayan ilginç temasının yanısıra masalımsı, düşsel havası ile de dikkat çekiyor. Amerikan kadın vampir filmlerinin en tanınmışlarından biri, korku türünde ürün veren çok az sayıdaki kadın yönetmenden biri olan (Roger Corman'ın yanında yetişen) Stephanie Rothman'ın çektiği *Velvet*

Vampire (Kadife Vampir; 1971). Film, bir ırza geçme teşebbüsü sahnesiyle başlıyor. Ancak saldırıya uğrayan Diana Le Fanu adlı kadın aslında bir vampir olduğu için, saldırgan bir anda kurban oluveriyor. Kadın daha sonra genç bir çifti, çöldeki evine davet ediyor ve orada erkeği baştan çıkarıyor. Filmin en ünlü bölümü bir rüya sahnesi. Genç çift aynı anda aynı rüyayı görüyorlar: bir çöldeki büyük bir yatakta yatmaktadırlar; Diana, kırmızı bir gecelikle ortaya çıkar ve genç adamı yataktan alıp götürür. Genç çift uyanıyorlar ve yeniden uyduklarında yine aynı rüyayı görüyorlar. Diana'nın soyadının, *Carmilla*'nın yazarı Sheridan Le Fanu'yla aynı olması ilginç.

Amerikan-İspanyol ortak yapımı ve Haçlı seferlerinden kalma bir lahitin açılması sonucu canlanan bir kadın vampirin öyküsünün anlatıldığı *Hannah, Queen of the Vampires*'in (1973; *Vampirler Kraliçesi*; vid. adı: *Crypt of the Living Dead*) özelliği ise Türkiye'de çekilmiş olması. Yapım yardımcılığını Peri Osmanoğlu'nun üstlendiği filmde küçük rollerde İhsan Gedik gibi Türk oyuncular da oynuyor.

Innocent Blood (Masum Kan; 1992) ise komedi öğeleri ağır bassa da, son yıllarda sinemalarda gösterilen pek çok korku filminden daha kanlı ve de daha erotik bir film. (15)

Latin Amerika ve Asya'dan Kadın Vampir Filmleri

Filipinler'de ensest temasını işleyen *Creatures of Evil* (Kötülük Yaratıkları, 1970; *Curse of the Vampires* olarak da biliniyor) adlı çok ilginç bir vampir filmi çekilmiştir. Babalarını ziyarete gelen genç kız ve ağabeyi, öldüğünü sandıkları annelerinin aslında vampir olduğunu ve babaları tarafından mahsende zincire vurulmuş olduğunu keşfederler. Annesini serbest bırakan oğul, onun tarafından vampirleştirilir, sonra da kendisi kardeşini vampirleştirir. Sonunda yalnızca haçlarla değil aynı zamanda dev İsa ve Meryem heykelleriyle silahlanmış yetkililer, dinadamları ve köylüler evi basarlar. Ancak temasının çarpıcılığı ve özellikle mahsendeki bazı korkunç sahnelerle karşın genç ve nişanlısı arasındaki ilişkinin melodram kalıplarında iş-

lenmesi, ne yazık ki filmin etkisini bozuyor. (16)

Meksika'da ise, özellikle dar gelirli toplumsal kesimler arasında son derece sevilen bir kahraman olan 'gümüş maskeli güreşçi' Santo'nun en ünlü filmi, bir grup genç ve güzel kadın vampirle mücadele ettiği *Santo contra las Mujeres Vampiras*'dır (Santo Vampir Kadınlara Karşı; 1961; ABD: *Samson vs Vampire Women*). Filmin özellikle bir yeraltı mezarlığında kadın vampirlerin dirildiği açılış sahnesi hem başarılı bir gotik atmosfere, hem de mütevazı bir erotizme sahip (17).

Kıta Avrupası

Avrupa korku sinemasının en önemli yönetmenlerinden İtalyan Mario Bava'nın ilk ve en ünlü filmi olan *La Maschera Del Demonio* (İblisin Maskesi; 1960; ABD: *Black Sunday*, İngiltere vid. adı: *Mask of Satan*), son derece başarılı biçimde çekilmiş mezarlıklar, gizli geçitler, çarpan kapılar, şimşek ve gökgürültüleri, sisler, kukuletalı adamlar ve tehlike altındaki genç kadınlarla dolu mükemmel gotik atmosferiyle dikkat çekiyor. Film, aynı zamanda Barbara Steele'in (18) ilk korku filmi olma özelliğini taşıyor. [*La maschera del demonio*'nun konusu için

bkz: bu sayımızdaki sf.: 4-5.] O döneme göre yüksek düzeyde şiddet sahneleri içerdiği için İngiltere'de uzun süre yasaklanan film hakkında *Aurum Korku Ansiklopedisi*'nin yaptığı yoruma eklenecek söz yok: "Steele'in oynadığı çifte rol [cadı-vampir ve masum ikizi], kadınlara tanınan iki seçeneği sergiliyor: bakire ya da orospu. Filmin dehşeti, kadındaki cinselliğin ortadan kaldırılamayacağını ve tüm yaralarıyla birlikte geri geleceğini göstermesinden kaynaklanıyor. Filmdeki anlatıya göre asıl tehlike, Asa ve Katya'nın birleşme olasılığında yatıyor. Bunu ise yalnızca din (haç) engelleyebilir. Cinsellikten kaynaklanan ve kadın korkusuna dönüşen suçluluk duygusu çok az filmde bu kadar açıklıkta sergilenmiştir."

İtalya'da *Maschera del demonio* ile aynı yıl *L'Amante del Vampiro* (Vampirin Sevgilisi; 1960; ABD: *The Vampire and the Ballerina*) adlı bir vampir filmi daha çekilmişti: Bir fırtına sırasında ormanda kaybolan iki balerin, bir şatoya sığınır. Şatoda yaşayan kontes değişik bir şekilde kan içen bir vampirdir: önce uşağı kurbanların kanını içer daha sonra da kontes onun... Gotik tarzdaki İtalyan vampir filmlerinin *La Maschera del Demonio*'dan sonra en ünlü olanı ise yine Steele'in başrolde olduğu ve

La Maschera del Demonio, kadındaki cinselliğin yok edilemeyeceğini ve tüm yaralarıyla birlikte geri geleceğini gösteriyor.



La maschera del demonio



Spermula

Antonio Margheritti'nin "Anthony M. Dawson" takma adı altında yönettiği *La Danza Macabre* (Ölüm Dansı; 1963; ABD: *Castle of Blood* ve *Castle of Terror*). E. A. Poe'nun bir öyküsünden esinlenen filmin konusu kısaca şöyle: Bir yazar, bir şatoda geceleyebileceğine dair bahse girer. O gece şatoda bir dizi korkunç olayla karşılaşır. Ortaya çıkan güzeller güzeli bir kadının (Steele) kalbi atmamaktadır. Margheritti bu filmi yıllar sonra *Nella Stretta Morsa del Ragno* (Örümceğin Sıkı Pençesinde; 1971; ABD: *Web of the Spider*) adıyla, bu kez renkli olarak yeniden çevirecekti. Steele'in rolalmadığı bu yeniden çevrimde Klaus Kinski, Poe'yu canlandırıyor.

Fransa'da Rollin'in yukarıda sözedilen filmlerinden başka da çok ilginç kadın vampirleri çıkmıştır. *Spermula* (1976), adının yaratabileceği beklentilerin aksine pornografik bir film değil: filmdeki seks sahneleri pek 'açık' sayılmazlar ve üstelik pek fazla seks sahnesi de yok zaten. Öte yandan resim ve heykel öğrenimi görmüş ve moda fotoğrafçısı olarak çalışmış olan yönetmen Charles Matton'ın yarattığı dekorlar, kostümler ve ışık kullanımı oldukça etkileyici. Ancak film, Fransa'da pornografi karşıtı tepkinin isterik boyutlarına ulaştığı bir dönemde çekildiği için, yönetmenin sinema

kariyerinin sona ermesine neden olmuştu. Bugün ise erotik Fransız sinemasının başyapıtlarından sayılıyor.

La belle captive (Güzel Esir; 1983) ise 20'nci yüzyılın ikinci yarısındaki en önemli Fransız yazarı olarak tanınan, 'yeni roman' akımının öncüsü Alain Robbe-Grillet'in yazarlık kariyerine paralel olarak yürüttüğü yönetmenlik kariyerinin her biri diğerinden çarpıcı en güzel ürünlerinden biri (19). Filmin hikayesi şöyle: Bir 'örgüt' adına çalışan gizli bir ajan olan Walter, bir gece kulübünde gizemli ve güzel bir kadınla tanışır. Daha sonra görev icabı Korent Kontu'na acil bir mesaj iletmek üzereyken bu kadını yolda yaralı ve elleri zincirli olarak bulur ve yardım sağlamak amacıyla bir malikaneye götürür. Malikanede doktor olduğunu söyleyen bir kişi onları bir odaya kilitler. Walter ve kadın burada sevişirler. Sabahleyin ise ortalıkta ne kadından ne de doktordan iz yoktur, malikane ise harap haldedir. Walter daha sonra gazeteden sözkonusu kadının geceleyin ölen Korent Kontu'nun kayıp nişanlısı olduğunu öğrenir. Olaylar giderek daha da içinden çıkmaz bir hal alacaktır. Avrupa seks ve korku sineması hakkındaki *Immoral Tales* adlı kitapta, erkek baş karakter Walter'i ısırarak "gerçekliğin sınırlarını aşır irrasyonel erotik fantaziler dünyasına girmesini sağlayan" vampir Marie-Angé'in "ihtiras ve dehşetin kaynaştığı bir fantazi diyarından gelen düşsel bir elçi" olarak betimlenmesi çok yerinde. Filmin görüntüleri filme adını veren tablo başta olmak üzere Magritte'nin ve ayrıca Manet'nin tablolarından esinlenmiş. Konusu ise Robbe-Grillet'in çeşitli eserleriyle devamlılık taşıyor.

İspanyol korku sinemasının en tanınmış karakteri, Paul Naschy takma adını kullanan Jacinta Molina'nın (20) canlandığı iyi kalpli kurtadam Kont Daninsky'dir. Daninsky'nin karşısına, daha serinin ilk filmi olan *El Retorno del Hombre Lobo*'dan (Kurtadamın Dönüşü; 1968) itibaren kadın vampirler çıkacaktı. İspanya'da büyük ticari başarı kazanan film ABD'de ise konusuyla hiçbir ilgisi olmayan *Frankenstein's Bloody Terror* adıyla ve bir hayli makaslanarak gösterilmiş ve bu yüzden haksız yere kötü bir film olarak

Spermula aslında pornografik bir film değil. Ancak porno karşıtı tepkinin isterik boyutlara ulaştığı bir döneme denk geldiği için yönetmenin kariyerinin sona ermesine neden olmuştur.

değerlendirilmişti. Ancak Danisky filmlerinin üçüncüsü olan *La Noche del Walpurgis* (Walpurgis Gecesi; 1970; ABD: *The Werewolf vs the Vampire Woman*), Avrupa'da büyük bir ticari başarı kazanarak İspanyol korku sinemasının patlama yapmasına neden olacaktı. Bir önceki filmde öldürülmüş olan Danisky, bu filmin başında vücudundaki gümüş kurşunun morgda "batıl inançları olmayan" doktorlar tarafından çıkarılması sonucu canlanıp doktorları kanlı biçimde parçalamasıyla başlıyor. Bilimsel bir araştırma çerçevesinde vampir Kontes Waldessa'nın mezarını bulmak için bölgeye gelen iki genç kadın öğrenci Danisky'ye misafir olurlar. Kurtadam olarak kimseye zarar vermemek için geceleri kendini zincire vuran Danisky ile öğrencilerden biri arasında aşk başlar. Bu arada öğrencilerin yanlışlıkla Kontes'in mezarı üzerine kan damlatmaları üzerine Waldessa canlanır ve diğer öğrenciyi vampir yapar ve Danisky'nin sevgilisini Şeytan'a kurban etmeye hazırlanır. Şeytan'ın gölgesinin görüldüğü final sahnesinde sonunda iyiler kazanır ve bu arada Danisky bir dahaki filme kadar huzura kavuşur. Filmde mavi tonun hakim olduğu ve hafif ağır çekimle gerçekleştirilen, Kontes'in yer aldığı gece sahneleri gerçekten de ürpertici bir güzellik taşıyor (21)

Sözedilmesi gereken bir diğer kadın vampir filmi ise Amerikalı Joe Sarno'nun yönettiği, İsviçre yapımı, *Der Fluch der Schwarzen Schwestern* (1973; ABD: *Veil of Blood*; VCD adı: *Vampire Ecstasy*). Ortaçağlarda yakılan bir kadın vampirin, bir şatodaki bir grup kadın tarafından yeniden canlandırılmasını anlatan film hem gerilimli bir atmosfer, hem de bir hayli açık sayılabilecek erotik sahneler içeriyor. Örneğin vampirin canlanmasını bekleyen kadınlar mahzende yaptıkları ayinde çıplak olarak dans ediyor, dildolarla masturbasyon yapıyor ve birbirleriyle sevişiyorlar. Öte yandan şatoda geceleme zorunda kalan ve vampirin hizmetkarlarının büyüü altına giren iki genç kadının samanlıkta sevişirken, onları izleyen diğer kadınların yüzlerinde tehditkar ifadelerle, yabancı bir dilde ilahiler söylediği sahne ise oldukça ürpertici. (22)

NOTLAR:

(1) Sessiz sinema dönemindeki vampir filmlerinin çoğu kayıp durumda olduğu için o yıllarda kadın vampir filmi çekilip çekilmediği tam olarak bilinmiyor, kayıtlarda yalnızca adlarına rastlanan bazı filmlerdeki vampirlerin, kan içici 'gerçek' vampirler değil de 'vamp' kadınlar oldukları sanılıyor.

(2) Filmin hasılat açısından çok başarısız olması, yönetmenin sinemaya tam on yıl ara vermesine neden olmuştu. Sinema tarihçilerinin aktardığına göre Dreyer, filmin diğer çalışanlarına bu filmdeki amacını şöyle anlatmıştı: "Sıradan bir odada oturduğumuzu düşünün. Aniden kapının önünde bir ceset olduğu söyleniyor. Bir anda, oturduğumuz oda değişmiştir, her şey başka bir görünüm almıştır, ışık ve atmosfer değişmiştir fiziki olarak hiçbir değişiklik olmasa da. Çünkü aslında biz değişmişizdir ve nesnelere biz onları nasıl algılıyorsak öyledirler. Filmde bu etkiyi yaratmak istiyorum." Leonard Wolf'a göre ise Dreyer bu filmde gerçek yaşamdaki kabuslarla gerçek kabuslar arasındaki ayırım ortadan kalkınca ortaya çıkacak dehşeti sergiliyor:

La Noche del Walpurgis, büyük bir ticari başarı kazanarak İspanyol korku sinemasının patlama yapmasına neden olacaktı.



uyanıp kabusun biteceğine olan inancın yokolmasıyla ortaya çıkan dehşeti. Dreyer filmin yapımını, Julian West takma adı altında başrolde oynayan Baron Nicholas de Gunzburg ile ortaklaşa üstlenmiş. Filmin konusu şöyle: David Gray (West), bir köydeki hana gelir. Yaşlı bir adam ona bir kitap verir. Gray daha sonra tek bacaklı bir adamı koridorlarda izler. Gölgelemler dansına tanık olduktan sonra yaşlı bir kadının bir doktora zehir verdiğini görür. Yaşlı adam, Gray'e iki kızından birinin hasta olduğunu söyler ve anında bir silah sesi duyulur, adam öldürülmüştür. Gray, adamın daha önce verdiği kitabı okur: *Vampirlerin Garip Öyküleri*. Kızın durumunun giderek daha da kötüleşmesi üzerine doktor, Gray'den kızı kan nakli yapmasını ister. Kan kaybından bitkinleşen Gray, sinema tarihinin en korkunç sahnelerinden birinde, tabut içinde mezarlığa götürülmekte olduğunu görür. Daha sonra mezarlıkta kendine gelir

Akademik film araştırmalarında Rollin'in filmleri ya tamamen gözardı edilmiş ya da filmler izlenmeden yapıldığı bariz olan son derece yanlış değerlendirmelerle kısaca sözedilip geçilmiştir.

ve, bir uşakla birlikte, vampirin mezarını açarak göğsüne bir kazık saplar. Hayalimsi varlıklar tarafından kovalanan doktor ise bir değirmene kaçar ve una gömölerek ölür.

(3)'Dracula'nın kızı' tiplemesi yıllar sonra tüm zamanların en düşük bütçeli yönetmenlerinden Andy Milligan'ın *Blood* (Kan; 1974) adlı filminde de boy gösterecekti. Bu ilginç filmde Dracula'nın kızı ve kurtadamın oğlu evlenerek ABD'ye yerleşirler ve yamyam bitkiler yetiştirmeye başlarlar. Milligan'ın ilk filmi olan *Naked Witch* (ıplak Cadı; 1961) de kalbindeki kazık çıkarılınca canlanan vampir bir cadının öyküsünü anlatıyordu.

(4) Bu feminist değerlendirmelerin en kaydadeğer örneğini Andrea Weiss, *Vampires and Violets: Lesbians in Film* (New York: Penguin Books, 1993) adlı eserinde yapıyor. Weiss'inkine paralel ama biraz farklı, ve daha erken, bir yorum için ise bkz: Bonnie Zimmerman, 'Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film' *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1996) içinde sf. 379-387.

(5) Zimmerman sf. 101 ile Weiss sf. 382 ve devamı.

(6) Yalnızca çok dar bir hayran kitlesi arasında tanınan Rollin ve filmleri hakkında geniş kapsamlı bilgi için bkz: Kaya Özkaraalar, 'Kayalıkların Dibindeki Sahillerin ve Harabe Őatoların Ozanı Jean Rollin', *Geceyarısı Sineması*, no. 1, sf. 12-15. Bu arada Rollin'in *La Fiancee du Dracula* (Dracula'nın Gelini) adlı yeni bir kadın vampir filmi projesi olduğunu eklemeliyim. (Akademik film araştırmalarında bugüne kadar Rollin'in filmleri ya tamamen gözardı edilmiş ya da, daha ender olarak ama daha da kötüsü, son derece yanlış değerlendirmelerle kısaca sözedilip geçilmiştir. Örneğin Weiss, Rollin'in zincirler, vs. ile dolu "şoke edici" ikonografisinin, diğer vampir filmlerindeki terk edilmiş Şatolar, vb. ile karakterize edilen romantik Gotik imajlardan çok farklı olduğunu öne sürüyor. Oysa Rollin'in filmleri sert sado-mazoşist imgelerin yanısıra tam da terk edilmiş Şatolar, ırsız sahiller, kayalıklar gibi Gotik motiflerin son derece romantik bir tarzda kullanımıyla doludur. Weiss'in, Rollin'in filmlerini izlemeden yalnızca bazı sahnelerin bir-iki fotoğrafına bakarak yorum yaptığından kuşku duyuyorum.)

(7) Franco, 1930'da İşpanya'da entellektüel ve sanatçı bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Gençliğinde ucuz romanlar yazarak yaşamını kazandı. Hukuk ve felsefe öğrenimini yarıda bırakarak Paris'te sinema eğitimi aldı. Franco'nun *Gritos en la noche*'si (1961; Gece İçindeki ığlıklar; ABD ve İng. vid adı: *The Awful Dr. Orlof*), ilk İşpanyol korku filmi sayılır. 1959 tarihli *Les yeux sans visage* (Yüzsüz Gözler; ABD ve İng. vid. adı: *Eyes without Face*) adlı önlü bir Fransız filminden esinlenen filmde, yüzü tahrip

olmuş kızını tedavi etmek için genç kadınları kaçırıp onların yüz derilerini soyan bir doktorun öyküsü anlatılıyordu. Mükemmel bir siyah-beyaz sinematografinin yanısıra bu film bir sahnesinde o dönemde korku filmlerinde pek rastlanmayan bir öğe olan erotizme yervermesiyle dikkat çekti. Franco, filmin İşpanya'da çok iyi iş yapması üzerine çok sayıda başka 'Dr Orlof' filmi daha çekecekti. Bu arada Orson Welles'in dikkatini çeken Franco, önlü yönetmenin *Chimes at Midnight* (1963) filminde yardımcı olarak çalıştı. Franco'ya dünya çapında ün getirecek olan film ise sürrealist *Necronomicon* (1967; ABD ve İng. vid. adı: *Succubus*) olacaktı. Filmin en az konusu kadar çılgınca olan yapım öyküsü şöyle: Filmin yapımcısı, mali kaynak bulmak için milyoner bir tanıdığını sete davet etmiş ve başroldeki kadın oyuncu Janine Reynaud'un onu kendisine hayran bırakmasını sağlamıştı; Reynaud'un aynı filmde rol alan kocası da karısının milyonerle flört etmesine göz yummuştu. Film, içediği sadomazoşizm sahneleri sayesinde ABD'de büyük yankı uyandıracaktı. Franco'nun diğer bir kaydadeğer filmi *Expériences Erotiques de Frankenstein*'dir (Frankenstein'in Erotik Deneyimleri; 1972; İng. vid. adı: *The Erotic Rites of Frankenstein*). Franco 1973'ten sonra genellikle ya sıradan hardcore porno filmler ya da günün modası neyse o türde (yamyam, zombi, kadınlar hapisanesi, Nazi toplama kampı filmleri, vb) seks ve şiddet istisman filmleri evirecekti. Bugüne kadar 160 civarında filme yönetmen imza atan ve halen film çekmeye devam etmekte olan Franco'nun yeni bir vampir filmi çevirmekte olduğu kaydediliyor.

(8) Kontes'i Franco'nun başarısız Dracula uyarlaması *El Condé Dracula*'da Mina rolünü üstlenmiş olan Portekiz asıllı güzel Soledad Miranda canlandırıyor. Miranda, *Vampiros Lesbos*'un Berlin'de başarılı bir biçimde gösterime girmesi üzerine Alman yapımcılardan iki yıllık bir sözleşme için teklif aldı. Ancak ertesini gün, sözleşmeyi imzalayamadan, yarışı olan eşinin kullandığı arabanın kaza yapması sonucu ağır yaralanarak hastaneye kaldırıldı ve günlerce can ekiřtikten sonra öldü. Eřinin kazadan sağ kurtulması dikkat çekti.

(9) Carmilla ve Bathory ayrıntılı bilgi için sırasıyla bkz: *Geceyarısı Sineması*, no.3, sf. 28-29 ve 34).

(10)'Carmilla', *La Maldición de los Karnestein* (Karnesteinler'in Laneti; 1963; ABD: *Terror in the Crypt*) adlı bir İtalya-İşpanya ortak yapımını da esin kaynağı olacaktı. İngiliz Hammer stüdyolarının Dracula filmlerinin başrol oyuncusu Christopher Lee, bu siyah-beyaz filmde Carmilla'nın babasını canlandırıyor.

(11) İşpanya'da yıllar sonra bir de *Carmilla* (1987) adlı bir tv filmi çekilecekti. Bu öyküden uyarlanan en son film ise Amerikan yapımı *Carmilla*'dır (1989). Franco'nun diğer vampir filmi *La fillé de Dracula* (Dracula'nın

Kızı; 1971) ise vasat bir ürünü olarak değerlendiriliyor. Filmin vampir meraklıları için özelliği, hem Dracula'dan hem de Carmilla'dan unsurları sinemada ilk kez biraraya getiriyor olması: Dracula'nın ölümünden sonra Maria Karnstein, Kont'un soyundan geldiğini öğrenir.

(12) Daha sonra Belçika'da Bathory'den esinlenen *La Fée Sanguinaire* (1968) adlı (bazı kaynaklara göre kısa metrajlı) bir erotik film çekildiği de kaydedilmektedir.

(13) İspanyol yapımı *Ceremonia Sangrienta* yetkililer ve köylülerin vahşetinin, Kont ve Kontes'den aşağı kalmadığını sergilemesi açısından dikkat çekici. İtalyan yapımı *Il Plenilunio delle Vergine*'in görüntü yönetmenliğini, kısa bir süre sonra Avrupa porno sinemasının tahtına oturacak olan Joe D'Amato yapmış ve, evet, filmde bol bol çıplak kadın sahnesi var.

(14) İngiltere'de daha sonraki yıllarda *Mark of Lillith* (Lilith'in İşareti; 1986), *Reflecting Skin* (1990) ve *Razor Blade Smiley* (1998) adlarında başka kadın vampir filmleri daha çevrilecekti.

(15) Diğer Amerikan yapımı kadın vampir filmleri: *Devil's Mistress* (1966), *Texas Chain Saw Massacre*'in yönetmeni Tobe Hooper'ın yönettiği bilim-kurgu *Life Force* (1985), *Friday the 13th*'in yönetmeni Sean Cunningham'ın yönettiği ve hardcore versiyonu da olduğu söylenen porno-komedi *Case of the Full Moon Murders* (1972), *Satan's Black Wedding* (1974), *Brides Wore Black* (1980), *I, Desire* (1982 [TV film]), *Tomb* (1985), *Because the Dawn* (1988), *Fright Night Part 2* (1989), *Def By Temptation* (1990), *Out for Blood* (1990) ve üçü de komedi niteliğindeki *Once Bitten* (1985), *Vamp* (1986), *Beverly Hills Vamp* (1989), hakkında pek bilgi bulunmayan ama muhtemelen bilim-kurgu seks-komedisi (!!!) niteliğindeki *Vampire Vixens from Venus* (1995) ile aynı adlı ünlü çizgi-romandan uyarlanan (daha doğrusu esinlenen!) *Vampirella* (1996).

(16) Filipinlerde çekilen diğer kadın vampir filmleri: *Blood Thirst* (1965), *Drakulita* (1969), David Carradine'in kadın vampirlerden oluşan bir hareme sahip bir vampir rolünde olduğu *Vampire Hookers* (1979). Ayrıca Asya kıtasından Japon yapımı *Chi O Su Ningyo* (1970) ve G. Kore yapımı *Huptyokwi Yanyo* (1981) da kadın vampir filmleri. Yeşilçam'da ise bir kadın vampir ilk kez *Tarkan Altın Madalyon*'da Eva Bender'in canlandığı vampir-cadıyla yer almıştı; ancak bu film İnterstar'da çıplak Goşa'nın kan içtiği sahneler kesilerek gösteriliyor. *Karanlık Sular*'da (1995) da vampir bir küçük kız karakter var.

(17) Devamı *Santo en la Venganza de las Mujeres Vampiro* (Santo ve Vampir Kadınların İntikamı; 1969) adıyla çekildi. Meksika'da çekilen diğer kadın vampir filmleri: *La Maldición de la Llorona* (1961), *Alucarda* (1975), düşük bütçeli Amerikan korku filmleri oyuncusu David Carradine'in başrolde olduğu

Mary, Mary, Bloody Mary (1975), yine ABD-Meksika ortak yapımı ve komedi niteliğindeki *Nightlife* (1989 [TV film]).

(18) 1938 doğumlu Barbara Steele, önce ABD'de çeşitli filmlerde küçük rollerde oynadı. Hollywood'daki bir grev sırasında (sayesinde!) İtalya'ya giderek *Maschera del demonio*'da başrol oynadı ve filmin dünya çapında büyük başarı kazanması üzerine biranda korku sinemasının bir numaralı yıldızı oldu. Bu filmin ardından Roger Corman'ın başarılı Poe uyarlaması *Pit and the Pendulum*'da (1961 [bu filmin fotommanı ülkemizde 'Şatodaki Dehşet' adıyla *Korku Fotommanı* sayı:1 olarak yayınlanmıştı]) rol aldı. Ancak Steele kariyerini esas itibarıyla yıllar boyu İtalya'da sürdürdü. Riccardo Freda'nın ölüsvicilik temalı *L'Orribile Segreto del Dr Hichcock*'su (1962) başta olmak üzere çok sayıda İtalyan korku filminde oynadı. Steele'in İtalyan korku filmlerinin çoğu (ve ayrıca *Pit and the Pendulum*) gotik tarzdaki korku sinemasının en güzel örnekleri arasında yer alırlar. Avrupa'dayken ayrıca Fellini'nin ünlü *8 1/2*'sinde küçük bir rol aldı. Steele, 1960'ların sonlarında sinemayı bıraktı. 1970'lerin ortalarından itibaren ise genellikle misafir oyuncu niteliğindeki küçük rollerle sinemaya döndü; örneğin Cronenberg'in *Shivers*'inde (1975), Malle'in *Pretty Baby*'sinde (1978), Dante'nin *Piranha*'sında (1978), ayrıca ülkemizde de gösterilen *Dark Shadows* (*Karanlık Gölge*; 1991) adlı tv dizisinde küçük roller aldı. Steele'in oynadığı son film, F.O.Ray'in yönettiği *The Prophet*'dir (1998).

(19) Robbe-Grillet ve eserleri hakkında bkz: Kaya Özkaracalar, 'Robbe-Grillet'nin Öteki Yüzü', *Antrakt*, Aralık 1997, no. 69, sf. 20-21.

(20) İlk Danisky filminin senaryosunu yazan Molina, başrolü oynaması düşünülen Lon Chaney Jr'nin bu öneriyi reddetmesi üzerine bu rolü üstlenmişti.

(21) Danisky'nin filmlerinin dokuzuncusu olan *El Retorno del Hombre Lobo*'da (Kurtadamın Dönüşü; 1980) Danisky, Bathory ile mücadele ediyor, filmin bir sahnesinde Bathory, kurbanlarının kanyıyla düş abırken görülüyor. İspanyol yapımı diğer kadın vampir filmleri: komedi öğeleri taşıyan *Malenka* (1968), konusu Afrika ormanlarında geçen ve ırkçı yönelimler içerdiği kaydedilen seks ve şiddet filmi *La Noche de los Brujos* (Büyücülerin Gecesi; 1970), yamyamlık öğeleri içeren *La Orgia de los Vampiros* (Vampirlerin Gece Orjisi; 1973; yakında İngiltere'de Pagan video tarafından piyasaya *Vampires' Night Orgy* adıyla sürülecek) ile Luis Bunuel'in oğlu Juan Bunuel'in çektiği *Leonora* (1975).

(22) Kıta Avrupası'ndan diğer kadın vampir filmleri ise her ikisi de B. Almanya yapımı olan seks-komedisi *Gebissen Wird Nur Nachts* (1971; ABD: *The Vampire Happening*) ve komedi *Lady Dracula* (1976).

Bugüne kadar 160 dolayında filme yönetmen olarak imza atan ve film çevirmeyi halen sürdüren Jesus Franco, bu günlerde yeni bir vampir filmi daha çekiyor.

korku sinemasında film müziği

30'lu yıllar...

Sadi Konuralp

Phantom of the Opera'daki (1925) o ünlü maske çıkartma sahnesi, kuşkusuz filmin en unutulmaz sahnesidir: Mary Philbin, org çalan Lon Chaney'nin arkasına geçip çaktırmadan maskeyi çıkartmaya çalışır. Lon Chaney ise durumun farkında olmadan org çalmayı sürdürmektedir ve maskenin çıkartılması ile Chaney'nin meşhur makyajlı surati görülür. Lon Chaney org çalmayı arında keser. Bu sessiz film sahnesi sinema salonlarında (ve özellikle sinema saraylarında) gösterilirken hiç şüphesiz org kullanılmaya çalışılmıştır. Sesli sinemanın ilk yıllarında da benzer şekilde, *The Black Cat*'de (1934 kötü adam Hjalmar Poelzig (Boris Karloff) ve *The Raven*'da (1935) Dr. Richard Vollin (Bela Lugosi), orgla Bach'ın *Re minör Tokato ve Füg* eserini çalarlar. Hatta bu eser, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932) filminin jeneriğinde de çalınmıştı. Filmin senaryosuna göre bu müzik eseri, Dr. Jekyll (Fredrick March) tarafından çalınacaktı.

Görüldüğü gibi org, korku sinemasına daha ilk örneklerden itibaren girivermiştir -hem perdede hem de perde arkasında. Korku filmlerinde (özellikle iyi eğitim görmüş) kötü adamların çoğu org çalar -hatta çılgın bilim adamları bile (1873'de yayınlanan bir eser olarak *Denizler Altında 20 000 Fersalt*'da bile Kaptan Nemo org çalmaktadır). Filmlerde ince narin kadınlar nasıl piyano çalmak zorundalarsa onlar da org çalmaktadırlar.

Bunun dışında gotik romanlarda mekan genelde karanlık, yüksek tavanlı şatolar ve malikanelerdir. Bu tarz özelliklere sahip bir başka yapı da hiç kuşkusuz kilisedir. Kilisenin görkemli

yapısını dolduracak sesi ise ancak kilise orgları çıkartabilmektedir. İşte orglar bu açıdan hem dini mesaj içerirler hem de film içinde geçen mekanın mimari yapısını insan zihninde kilise boyutlarıyla vermeye çalışırlar.

Bir başka deyişle, org sesi hem dini hem de karanlık güçler hissi uyandırabilmektedir. Aslında müzik tarihine baktığımızda Hristiyanlığın ilk başlarında orgu, çalınması yasaklanmış bir müzik aleti olarak görürüz: çünkü org Roma uygarlığına aitti (daha doğrusu Eski Yunan ve Roma uygarlığında *hydraus* adıyla bilinen bir çalgıydı) ve bundan ötürü şeytani bir müzik aleti olarak kabul edilmişti. Zamanla Romalıların Hristiyanlara yaptıklarının acıları unutulduğunda, org dinin simgesi oluverdi.

Orgun korku filmlerinde yer almasında, tabii, Johann Sebastian Bach'ın da parmağı var. Özellikle *Re Minör Tokato ve Füg*'ün dinleyiciyi hafif tedirgin edici özelliği, daha sonraları korku filmlerinde orgla bu tarzda eserlerin bestelenmesine yol açmıştır. Korku filmlerinde bu tarzda yapılan müzik *gotik müzik* olarak adlandırılmıştır. Hatta rock müziğinde bile bu tür esintiler yüzünden gotik rock türü doğmuştur (Oysaki Bach'ın müzikleri barok döneme aittir ve tarihte gotik mimari olmasına karşın gotik müzik devri hiç olmuştur).

Zamanla, film müziğinde kilise organının sesini, yine aynı (veya ona yakın) tınıyla verebilecek elektronik müzik aletleri almıştır. Bunların arasında en başta Hammond org, Moog ve günümüz synthesizerleri gelmektedir. Bunun en başlıca sebebi, kayıt

Org, korku sinemasına daha ilk örneklerden itibaren girivermiştir - hem perdede hem de perde arkasında. Narin kadınlar nasıl piyano çalmak zorundalarsa, kötü adamlar ve çılgın bilimadamları da org çalmaktadır.



The Mummy

işlemleri için bunların daha ucuz ve daha kolay bulunur olmalarıdır. Bunun dışında bu aletler yardımıyla çok daha değişik tınılarda sesler oluşturmak mümkündür. Ne var ki, bu amaçlarla korku filmlerinde elektronik müzik aletlerinin kullanılması ancak 50'li yıllardan itibaren gerçekleşebilmiştir.

En başlıca gaye seyirciyi bir şekilde tedirgin etmek ve germek olduğundan, korku filmleri, müzik unsurunu bu amaç doğrultusunda en iyi şekilde kullanmaya çalışır. Film türü ne olursa olsun, gerilim sahneleri pek çok filmde yer almaktadır. Tiz keman sesleri, uzatılmış kalın yaylılar, rahatsız edici akorlar, bu tür sahnelerde yer alan müziklerdeki ortak özelliklerdendir. Dolayısıyla korku filmlerinde kullanılacak müzik tekniklerinin gerilim sahnelerinde yer alan müzikleri andıracağı şüphesizdir. Ama bunun yanı sıra yukarıdaki org örneğinde de görüldüğü gibi, korku filmleri, sinema tarihi içerisinde kendisine ait bir tür oluştururken, bu filmlerin müzikleri de bir farklılaşma sürecine girmiştir. Bu açıdan, film müziğinin tarih eksenini boyunca korku filmlerine ne şekilde katkılarda bulunduğunu ve filme nasıl yaklaştığını incelemekte yarar vardır.

Korku filmleri, altın klasiklerini, daha sesli sinemanın başlarında Universal Stüdyosu yapımlarıyla vermiştir. Ama ilginçtir ki, bu filmlerde müzik çok az kullanılmıştır. Örneğin ilk Universal korku filmi *Dracula* (1931) filminin iki yerinde müzik bulunmaktaydı: filmin jeneriğinde ve konser salonu sahnesinde. Jenerik müziği

olarak Tchaikovsky'nin *Kuşu Gölü* ballesinin ünlü müziği çalınıyordu. Günümüzde hüzünlü ve biraz da romantik olarak algıladığımız bu eserin filmde kullanılmasının sebebi sessiz film dönemine dayanıyordu. Sessiz film döneminde, filmlere sinema salonlarında bulunan piyano (ya da sinema salonu büyükse bir orkestra) ile eşlik edilmekteydi. Çeşitli kuruluşlar (ya da kişiler), müzisyenlere yardımcı olması amacıyla, birçok müzik eserini belli kategoriler altında toplayarak bir takım müzik katalogları oluşturmuşlardı. Müzisyenler, belli bir film sahnesine ne tür bir müziğin gidebileceğini, bu kataloglar yardımıyla seçiyor ve çalıyorlardı. Genelde *Kuşu Gölü*, bu kataloglara göre gizemli (misterioso) olarak kabul edilmekteydi. Sesli döneme geçildiğinde, düşük bütçeli filmlere müzik hazırlanmasında yine bu kataloglardan yararlanılmıştı. *Kuşu Gölü* müziği, bu şekilde, 30'lu yıllara ait birçok korku filminde jenerik müziği olarak kullanılmıştır: *Murders in the Rue Morgue* (1932), *The Mummy* (1932), *Mystery of the Blue Room* (1933). (Tim Burton'un *Ed Wood* filminde, Bela Lugosi karakteri için *Kuşu Gölü* müziğinin çalınmasının sebebi de budur. Ancak melodinin artık hüzünlü olarak algılanması, filme ayrı bir hava katmış; müzik bir şekilde Lugosi'nin "kuşu şarkısı" olmuştur). Konser salonu sahnesinde ise Schubert'in *Bitmemiş Senfonisi* ile Wagner'in *Die Meistersinger* üvertürü dip müzik olarak verilmiştir.

Sesli film döneminin ilk yıllarında optik ses kuşağı üzerinde oynana-

Tiz keman sesleri, uzatılmış kalın yaylar, rahatsız edici akorlar seyirciyi tedirgin etmek ve germek amacıyla yaygın şekilde kullanılmıştır.

İlginçtir, korku sinemasının altın klasiklerinde müzik az kullanılmıştır. Frankenstein filminde müzik sadece başlangıç ve bitiş yazılarında kullanılıyordu.

madığından, seslendirme teknolojisi diye bir şeyden söz etmek mümkün değildi. Oysa, bir çok ülkenin seyircisi alt yazı sistemine bir türlü ısınmamıştı. Hatta bir seferinde Fransa'da bir Amerikan filminin gösterimi esnasında, seyirci "En Français!" (Fransızcasını istiyoruz!) diyerek ayaklanmış, tepkisini dile getirmişti. Yabancı ülkelere filmlerini pazarlamak isteyen filmciler, önlere çıkan bu dil engelini yabancı dil versiyonları çekerek halletmeye çalışmışlardır. Bu yöntemde, orjinal filmin setinde farklı oyuncular ve farklı ekipler tarafından filmin değişik dillerdeki versiyonları çekiliyordu. Dracula'nın da bu şekilde çekilmiş İspanyolca bir versiyonu bulunmaktadır. İşte George Melford'un yönettiği bu İspanyolca versiyonda müzikler biraz daha farklıdır. Jenerik müziği aynı olmasına karşın, Schubert'in *Bitmemiş Senfonisi*'nin girişindeki yaylılara ait kısım, Dracula'nın tabuttan



çıkmasının gösterildiği iki sahnede kullanılmıştır. Konser salonu sahnesinde ise, Wagner'in müziğiyle yetinilmiştir. Bunun dışında orjinal *Dracula* müziksiz olarak biterken, İspanyol versiyonu Tchaikovsky'nin *Romeo ve Jülyet* eserinden ufak bir alıntı ve hemen ardından sessiz film dönemlerindeki kapanış müziklerini andıran bir org müziği ile sona ermektedir.

Aynı şekilde, stüdyonun ikinci filmi *Frankenstein* (1931, Whale) filminde müzik sadece başlangıç ve bitiş yazılarında yer almaktaydı. Başlangıç müziği, Stüdyonun kadrolu bestecilerinden Bernhard Kaun tarafından bestelenmişse de, bitiş yazıları için yine sessiz film repertuarından yararlanılmıştı (Giuseppe Becce'nin *Grand Appassionato* eseri).

Müziğin ihmal edilmesinde başlıca iki sebep vardı: Birincisi sessiz filmde sesli filme geçiş dönemindeki bocalama idi. Sessiz film zamanında müzik, sessizliği bastırmak amacıyla kullanılıyordu. Artık ses geldiğine göre müziğe gerek kalmamıştı ama yapımcılar müziğin filmlerdeki etkisini de inkar edemiyorlardı. Bundan ötürü müzikten tam olarak da vazgeçilemiyordu. Fakat konuşmalar esnasında çalınan müziğin duyulmasının seyirciyi rahatsız edebileceği korkusu da vardı. Bu korkularında haksız da sayılmazlardı; teknik olarak ses kayıtlarının yetersizliği, böyle durumlarda diyalogların anlaşılmasına neden olabiliyordu. Bu nedenle filmlerdeki müzikler daha çok jeneriklerde ve bitiş yazılarında yer alıyordu.

Filmlerin düşük bütçeyle hazırlanması da diğer sebebi; çünkü 1931 başlarında filmlerde müzik olgusunun seyirciyi pek de rahatsız etmediği anlaşılmış ve müzik rahatlıkla kullanılmaya başlanmıştı. Ama film için özel müzik bestelemek para demek olduğundan ya *Frankenstein*'da olduğu gibi sadece jenerik müzikleri besteltiliyor ya da eski müzikler filmlerde tekrar tekrar kullanılıyordu. Ve bütün bunların yanı sıra, bu korku filmlerinin yapımcısı Carl Leamle, Jr.'ın filmlerde müzik kullanma anlayışı da önemli bir etkendi.

Bu filmleri izlemek yeni kuşaklar için ilginç bir deneyim olabilir: çünkü

kulaklarımız günümüze ait korku filmlerinde daima müzikle meşgul edilmektedir. Oysa 30'lu yılın bu tarz filmlerinde gerilim, tamamen oyuncuların ve görüntülerin üzerine kuruludur. Sanki bir çeşit tiyatro oyunu izlenmektedir. Bu izlenim yanlış da sayılmaz; *Dracula* ile *Frankenstein* filmleri aslında özgün romanların sahne uyarlamalarından yola çıkılarak hazırlanmıştı (Birincisinin sahne uyarlaması Hamilton Deane ile John Balderstone tarafından yapılmıştır. İkincisinde ise uyarlama Peggy Webling'e aittir). Ama bu teatral kökene karşın filmler istenilen gerilimi yakalamayı başarabilmiş ve dönemin seyircilerini etkileyebilmiştir. Açıkcası, günümüzde bu tarzda bir korku filmi çekebilmek çok zordur. Hiç bir yönetmen kolay kolay böyle bir riske giremez. Universal filmleri, bu açıdan, günümüzde imkansız sayılanı gerçekleştirmiştir.

Tabii, 30'lu yıllardaki bütün korku filmleri düşük bütçeyle çekilmiyordu. Büyük bütçelerle korku filmleri çekilmesi durumunda müziğe de önem veriliyordu. Bu tarzda hazırlanmış iki film, aynı zamanda film müzikleri açısından, dönemin diğer korku filmlerine göre daha farklı yerdedirler: Bunlardan birincisi RKO yapımı *King Kong* (1933), diğeri ise Universal yapımı *Bride of Frankenstein*'dir (Frankenstein'in Geline; 1935).

King Kong, genel olarak bir macera filmi yapısındadır. Bir film çekim ekibi, Sumatra'nın batısında bulunan bir adada film çekmeye çalışırlar. Haritalarda bulunmayan bu ada, içinde vahşi yerliler, hayvanlar, tarih-öncesi yaratıklar ve tabii bir de dev goril Kong'u barındırmaktadır. Filmin müziklerini üstlenen Max Steiner - ki aynı zamanda RKO'nun genel müzik direktörüydü - bu nedenle filmde gerilim yaratmaktan ziyade, filme egzotik bir hava katmayı tercih etmişti. Elbette Kong'un ortaya çıkışı ve Ann'i (Fay Wray) avcuna alması esnalarında, müzik gerilim ve korku duyguları oluşturmaya çalışmıştır. Fakat ileriki sahnelerde "güzel ve çirkin" teması filme daha çok hakim olduğundan, müzik, dev goril ile Ann arasındaki sahnelerde hafif hüzünlü ve romantik kalmayı tercih etmiştir.

Filmin hemen hemen tamamı, mü-



ziklerle örtülüdür. Sadece adadan önceki New York ve gemide geçen sahneler, Tiranozor ile dövüşme ve Kong'un uçaklarla savaştığı sahnede müzik yoktur. Filmin skoru, film müziğinde *leitmotiv* olarak bilinen bir tekniğe göre yapılmıştır. Buna göre filmdeki her karakter, her unsur vs. için iki-üç saniyelik müzik motifleri mevcuttur. Bu karakter ve unsurlar perdede gözükürlerken, müzik olarak da bunlara ait motifler duyulur.

Filmde Kong'un da teması bulunmaktadır. Her ne kadar *King Kong* skoruna bir korku filmi skoru olarak bakmamız zor da olsa, bu açıdan *King Kong* teması, korku film müziklerinde belli bir öneme sahiptir. Bir kere korku filmleri arasında canavar için kullanılan ilk temadır. Bu tema (veya motif) sadece üç notadan meydana gelmekte olup film boyunca bunun üzerinde tematik olarak fazla bir oynama yapılmamaktadır. Aşağı doğru iniş hissi veren bu tema melodik değildir. İşte bu soğuk, biçimsiz diyebileceğimiz tema, daha sonraları pek çok korku filmlerinde kurt adam, Frankenstein canavarı ya da vampir gibi yaratıkların müzik temalarının oluşturulmasında önemli bir prototip vazifesi görecektir.

King Kong skoru, daha sonraki yıllarda başkaları tarafından çeşitli RKO-Pathe haber belgesellerinde ve *The Last Days of Pompeii*, *The Last of the Mohicans*, *Muss 'Em Up*, *We're Only Human*, *Back to Bataan*, *Michael Strogoff* gibi filmlerde de kullanılmıştır. Hatta Max Steiner bile, filmde kullandığı kimi temalardan,

Kulaklarımız günümüze ait korku filmlerinde daima müzikle meşgul edilmektedir. Oysa 30'lu yılların filmlerinde gerilim tamamen oyuncuların ve görüntülerin üzerine kuruludur. Sanki bir çeşit tiyatro oyunu izlenmektedir.

King Kong skoru daha sonra başkaları tarafından haber-belgesellerinde ve pek çok filmde kullanılmıştır. Hatta Max Steiner bile filmde kullandığı temalardan A Stolen Life ve Casablanca gibi filmlerde tekrar yararlanmıştır.

A Stolen Life ve *Casablanca* gibi filmlerde tekrar yararlanmıştır.

Bride of Frankenstein'a gelince: Birinci filmin ilgi görmesi, serinin bu ikinci filminin hazırlanmasında harcamalara kısıtlama getirilmemesini sağlar. Bu sayede *Bride of Frankenstein*, Leamle yapımları içerisinde ilk özgün müziğe sahip korku film olma özelliğini kazanmış olur. Müziklerin hazırlanma işi, normalde stüdyonun kadrolu bestecilerinin göreviydi. Ne var ki, yönetmen James Whale, o sıralarda *Liliom* (1933) filmini izlemiş ve müziklerine hayran kalmıştı. Bu filmin müziklerinin bestecisi Franz Waxman'ın müzik tarzının kendi filmi için çok uygun olacağını düşünen Whale, bu şekilde besteleme işini Almanya'dan gelen bu yeni besteciye teklif etti. Waxman bu teklifi kabul ederek, filme uzun bir skor hazırladı.

Bride of Frankenstein filminin skoru da *King Kong*'daki gibi, *leitmotiv* tarzında hazırlanmış olup hafif gerilimli ve hafif romantik bir havadadır -hatta arada bir mizah duygusunun katıldığı yerler de var denebilir. Frankenstein canavarının teması, demin bahsedilen prototip esasında olup beş notadan ibarettir. Bunun dışında bu skor, Universal'ın ilk uzun korku film skorudur.

Hiç kuşkusuz, filmde müziğin en büyük katkıda bulunduğu yer, Dr.

Pretorius ile Dr. Frankenstein'ın dişi canavarı yaratma sahnesidir. Bu sahnede amaç, seyirciyi tedirgin etmek değil, insanlığın gerçekleştirmekte olduğu bilimsel bir deneye seyirciyi tanıklık ettirmek ve bu arada da bu deneyin gizemliliği ve çekiciliğini vurgulamaktır. Bu amaç doğrultusunda, kalp atışını ima eden timpaniler eşliğinde, Debussy akorlarının hakim olduğu, Richard Strauss tarzında korno motiflerinin bulunduğu ve tabii orgun da yer aldığı bu kısımlar, perdedeki elektrik efektleri ile çok güzel bir uyum sağlayıp, sahneye çok hoş bir hava vermiştir. Pretorius'un ortaya çıkan yaratığı "*Frankenstein'ın gelini*" şeklinde tanıtmasını müzik, düğün çanları ile vurgular.

Bride of Frankenstein skoru daha sonraları *Flash Gordon* (1936), *Flash Gordon's Trip to Mars* (1938) ve Universal'ın bazı B-filmlerinde de kullanılmıştır. Hatta Amerika'daki müzikçiler birliği AFM'nin (*American Federation of Musicians*) 1938'de eski film müziği kayıtlarının başka filmlerde kullanılmasına yasak getirmesinden sonra bile, Waxman'ın skoru *Flash Gordon Conquers the Universe* (1939) ve *Buck Rogers* (1940) filmlerinde yeniden çalınıp kaydedilmesi suretiyle kullanılmıştır.

Universal'ın düşük bütçeli filmlerinde tekrar tekrar kullanılan müzik



skoru sadece *Bride of Frankenstein* değildir. Bunun yanı sıra, Heinz Roemheld'in *The Invisible Man* ile *Black Cat* filmlerine yazdığı müzikler ve Karl Hajos'un *Werewolf of London* skoru da aynı tarzda kullanılmıştır. (Aslında *Black Cat* skoru Roemheld'in çeşitli klasik müzik eserlerinden derleyerek oluşturduğu bir skordur. *The Invisible Man* filminde ise karın yağdığı iki sahnede müzik bulunmaktadır: kar yağma sahneleri. Hajos, *Werewolf of London* içinse 15 dakikalık bir müzik hazırlamıştır).

Dracula'nın devamı niteliğindeki *Dracula's Daughter*'ın (1936) Heinz Roemheld tarafından hazırlanan müziği, yukarıda bahsedilen iki filmin skoruna göre üstün olmasa da, ilginç özellikler taşımaktadır. Bu filmde de *Dracula*'nın kızı Kontes Marya Zeleska (Gloria Holden) için 4 notalık bir 'canavar' motifi bulunmaktadır. Ancak müzik onu sadece kötü yönüyle göstermek istemez. Babasının cesedini kaçırdığı ve törenle yaktığı sahnelerde kadın karakterin kaçınılmaz kaderi hüznü bir melodi ile verilirken, psikiyatrist Jeffrey Garth (Otto Kruger) ile tanıştığı parti sahnesinde Zeleska'nın Macar milliyeti vurgulanır. Zeleska, insan olabilmek için çabalamaktadır ve müzik bu kadının ızdıraplarını vermeye çalışır. Ne var ki, bu çabası sonuçsuz kalacak ve vampirliğine devam edecektir. Filmin ortalarından itibaren, karakter sadece 'canavar' motifi ile temsil edilir.

Aslında film esnasında temada görülen bu değişikliği besteci Roemheld'in, tema çakışmalarını önlemek amacıyla yaptığını da düşünebiliriz: Filmde Zeleska'nın kurbanlarından biri olan ve ona modellik eden Lili (Nan Grey) adlı genç kızın teması da hüznü bir temadır. Filmdeki kurbanlar arasında sadece Lili'nin teması bulunmaktadır; çünkü onun da Zeleska gibi önlenemez bir kaderi vardır. Tam intihar edecekken ona yaşama ümidi verilir (Zeleska'nın uşağı Sandor, kızı hanımı için modellik yapması teklifinde bulunur) ve kız çok geçmeden bu seçilen yolun da ölüme gittiğini farkeder. Lili'nin teması keman, *Dracula*'nın kızının teması ise obua ile çalınmakta ve bunun dışında bu iki tema bir-

birlerine benzemektedir. Besteci, bu iki temanın aynı sahneler içerisinde bir arada çalınmasının yol açacağı karışıklıktan kaçınmak istemiş olabilir.

Filmde müzik açısından bir başka ilginç sahne de, Zeleska'nın kendisinin artık 'kötü' olmadığına inandırmaya çalıştığı sahnedir. Sandor'a bunu ispatlamak için piyano başına geçer ve Chopin'in 2 numaralı Noktürnünü çalmaya başlar. Bu müzikten güzel şeyler algıladığını iddia eder. Ancak Sandor, onun tam tersine bu müzikteki 'kötü şeyleri' hissettiğini söyler. Zeleska'nın hissettiklerini müzikten anlarız. Tek bir piyano ile başlayan müziğe, Sandor'un sözleri ile birlikte orkestra da eşlik etmeye başlar ve müzikte gitgide bir gerilim oluşur. Sonunda kadın gerçekleri görür ve piyano çalmayı bırakır. O artık, en başta belirttiğimiz gibi, "piyano çalabilen o ince ve narin kadınlardan" biri değildir.

Dracula's Daughter, Carl Leamle döneminde çekilen korku filmleri serisi içerisinde en uzun müzik skoruna sahiptir (yaklaşık olarak 45 dakika) ve bunun yanında serinin en son filmidir. Oğlu Carl Leamle, Jr.'ın başarısız yönetimi nedeniyle babası ister istemez 1936 yılında Universal şirketini satmak zorunda kalır. Şirketin yeni sahipleri bu korku furiasını devam ettirmek istemezler -en azından 1939'a kadar.

Sonuç olarak müzik, sesli sinemanın ilk yıllarına ait korku filmlerinde çok az yer almış ve mevcut müziklerin çoğu başka başka filmlerde tekrar kullanılmıştır. Buna karşın, bu müzikler, ileriki yıllarda çevrilen korku filmlerindeki müzikler için prototip görevi görmüşlerdir.

Sesli sinemanın ilk yıllarına ait korku filmlerinde müzik çok az yer almış olsa da bu müzikler ileriki yıllarda çevrilen korku filmlerindeki müzikler için prototip işlevi görmüşlerdir .

gelecek sayıda

korku sinemasında

film müziği:

40'lı yıllar

GÖLGEDE KALAN SPAGETTİ WESTERNLER 2



Cenk Kırıl



UNA PISTOLA PER RINGO (1965)
(Ringo İçin Bir Tabanca)

Yapım: İtalyan-İspanyol ortak
Yapımcı: Luciano Ercoli, Alberto
Pugliesi

Senaryo: Ducio Tessari
Görüntü Yönetmeni: Fransico Marin
Müzik: Ennio Morricone
Yönetmen: Duccio Tessari
Oyuncular: Giuliano Gemma, Lorella
de Luca, Fernando Sancha, Antonio
Cases, Nieves Navarro, Jorge Martin,
Paco Sanz

Türün önemli yönetmenlerinden Tessari, kariyerine 1950'lerde kamera-
man ve dokümanter film yönetmeni
olarak başladı. Roma'ya gelişi ile be-
raber yönetmen yardımcılığı ve senaryo
yazımı ile uğraştı. Hatta, filmin resmi
kayıtlarında yazmamasına rağmen,
Leone'ye "Bir Avuç Dolar"ın senaryo
yazımının gerçekleştirdiği günlerde
yardımcı olduğu söylenir. Guiliano
Gemma ile yaptığı "Ringo" serilerinden
sonra daha politik içerikli western

filmleri çekmeye başladı. Bir banka
soygunu sonrasında aldıkları rehinelere
ile kaçan ve vahşet yaratan eşkiyalara
durdurmak için Şerifin kiraladığı Ringo
isimli adam devreye girer. Türün diğer
bir önemli ustasının en iyi ürününü
görmek gerekir.

EL CHUCHO QUIEN SABE? (1966)
(ABD: Bullet for the General)

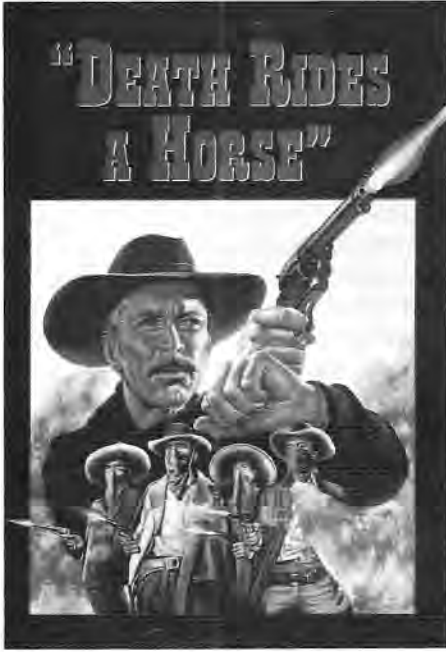
Yapım: İtalyan Yapımcı: Bianco
Manini
Senaryo: Salvatore Laurani, Franco
Solinas

Görüntü Yönetmeni: Antonio Secchi
Müzik: Luis Enrique Bacalov
Yönetmen: Damiano Damiani
Oyuncular: Gian Maria Volonte, Lou
Castel, Klaus Kinski, Martin Beswick

"Spagetti Western" türü içerisinde
yapılan ve nadir olarak başarıyı yaka-
layan "Politik Western" filmlerinden
birisidir. Sinema kariyerine kısa
dokümanter filmler çekerek başlayan
Damiano Damiani daha sonraki yıl-
larda senaryo yazarlığına soyunmuştu.
Toplumsal içerikli filmlerde oynaması
ve solculuğu ile tanınan Gian Maria
Volonte'nin en iyi western filmlerinden
birisidir. Devrime ihanet ederek kendi
çetesi ile takılan El Chunchu (G.-
M.Volonte), bir tren soygunu sırasında
Lou Castel ile tanışır ve onu da çetesine
katar. Aslında Meksika ordusu ta-
rafından El Chunchu'yu pasifize etmesi
için kiralanan Castel, film geliştikçe El
Chunchu ile ilginç bir ilişki içine girer.
Filmin konusu ile beraber L.E.Bacalov
tarafından (Ennio Morricone'nin
yardımları ile) bestelenen müzikleri de
oldukça etkileyici. Politik Western tür-

**El Chucho quien
sabe? toplumsal
içerikli filmlerde
oynaması ve
solculuğuyla
tanınan Volonte'nin
en iyi western
filmlerinden biri.**

rüne ilgi duyanların "Spagetti Western" janrı içerisinde bu temanın nasıl işlendiği görmeleri açısından ilginç bir film. Yönetmen Damiano daha sonra 1975 yılında Sergio Leone'nin denetiminde *The Genius* filmi ile tekrardan "Spagetti" arenasına geri döner ama ilk filmi kadar başarılı olamaz.



DA UOMO A UOMO (1967)
(ABD: *Death Rides A Horse*)
Yapım: İtalyan Yapımcı: Alfonso Sansone, Enrico Chroscieki
Senaryo: Luciano Vincenzoni Görüntü Yönetmeni: Carlo Carlini
Müzik: Ennio Morricone
Yönetmen: **Guilio Petroni**
Oyuncular: Lee Van Cleef, John Phillip Law, Anthony Dawson, Jose Torres, Mario Brega, William Bogart, Luigi Pistilli, Carla Cassola, Bruno Corazzari

Spagetti Western türünde sadece 5 film yapan Guilio Petroni'nin en önemli ve kayda değer filmi. *Bir Kaç Dolar Daha İçin* filmindeki iki kuşak arası çekişmeyi ve Tonino Valerii'nin *Days of Anger* filmindeki öğretmen/öğrenci arası derslerin benzeri sahneleri içeren bir film. Çekimlerin kalitesi ve filmin genel ritmi gayet iyi ayarlanmış. Lee Van Cleef, türün içerisinde Leone filmleri dışında oynadığı en "baba" rollerin birinde. İflah olmaz Van Cleef hayranlarının kaçırması gereken bir

film. Daha sonraları akrobatik ve sulandırılmış "Spagetti Western" filmlerinde rol alacak olan Van Cleef, Petroni'nin yönetmenliğinde oyunculuğunun ağırlığını hissettirme şansını bulmuş. İngiliz aktör John Phillip Law'ın ise türdeki yegane filmi. Yıllar önce ailesi katledilmiş bir gencin, çocukluğunda hatırladığı bu olayın intikamını, eski sabıkalı Ryan (Van Cleef) ile beraber almaya çalışırken başına gelen olaylar. Morricone'nin müzikleri diğer filmlerdeki aksine kendini çok fazla belli edemiyor. Herhalde değişik bir çalışma yapmak istemiş ama bence pek başarılı olamamış. Yine de, filmin bütününe ele alırsak, sürükleyiciği ve Lee Van Cleef'in kartal profilli ölüm bakışları üzerinden sunduğu güçlü oyunculuğu uğruna seyredilir.

LA RESA DEI CONTI (1966)
(ABD: *The Big Gundown*)
Yapım: İtalyan-İspanyol ortak
Yapımcı: Alberto Grimaldi
Hikaye: Franco Solinas, Fernando Morandi
Senaryo: Sergio Sollima, Sergio Donati
Görüntü Yönetmeni: Carlo Carlini
Müzik: Ennio Morricone
Yönetmen: **Sergio Sollima**
Oyuncular: Lee Van Cleef, Tomas Milian, Walter Barnes, Luisa Rivelli, Fernando Sancha, Nieves Navarro, Benito Stefanelli

Spagetti western dünyasının yönetmenleri arasında en kayda değerleri arasında nedense bir Sergio ismi bolluğu var. Sergio Sollima, Spagetti Western filmlerine geçmeden evvel bazı mitolojik ve ajan/casus türü macera filmleri üzerinde uğraştı.

Bence Spagetti Western filmleri arasında şiddet ve gösteriş dozajı en iyi ayarlanmış filmlerden en önemlileri Sergio Sollima'ya ait olanlardır. Sergio Corbucci'nin sürrealist vahşet sahnelerinin tersine, Sollima'nun filmleri daha makul düzeyde şiddet içeren ve zaman temposu Leone'ye en yakın şekilde kontrol edilmiş filmlerdir. Lee Van Cleef'in Leone sayesinde yakaladığı haklı ününü, Leone'den sonra en güçlü oyun tarzı ile devam ettirdiği filmler Sollima'nun filmleridir. Lee Van Cleef dürüst ve ünlü bir kanun adamıdır.

Da uomo a uomo'da, Lee Van Cleef en "baba" rollerinin birinde. İflah olmaz Van Cleef hayranlarının kaçırması gereken bir film.

SABATA



Demiryolu ağının genişlediği günlerde pastadan büyük bir pay kapmak için politik desteğe ihtiyacı olan, yörenin en zengin ve hırslı iş adamı Van Cleef'in ününü kullanmaya çalışır. Bunun için Van Cleef'i acımasız bir katilin (T.Milian) peşine salar. Amacı katili Van Cleef'e yakalatarak; politik arenada iyi bir başlangıç yapmaktır. Ancak, kovalamacı sırasında Van Cleef kendisine anlatılanların gerçekler ile uyuşmadığını görür ve hesaplaşma başka bir şekle dönüşür.

Bazı çekimler ve Ennio Morricone müzikleri yer yer Leone'nin *İyi, Kötü ve Çirkin* filmi andırır. Filmin en çarpıcı yerlerinden birisi Tomas Milian'ın sazlıklar arasındaki kaçışının görüntüleniştir.

Ayrıca, filmin sonunda usta oyuncu Lee Van Cleef'in Avusturya'lı Baron ile yaptığı düello ise Morricone'nin en ilginç müziği eşliğinde gerçekleşir. Klasik bestecilerin eserlerinden ödünç alarak oluşturduğu düello müzikleri Ennio Morricone'nin daha evvel Leone filmlerinde yaptığı denemelerdi. Burada ise, Ludwig von Bethoven'in Fur Elise eserinin piyano girişinin bir Meksika gitarı ile karıştırılmış hali ortaya çok ilginç ve gerilimi son derece yerinde yansıtan bir sahne yaratmış. Lee Van Cleef, Leone'nin *Bir Kaç Dolar Daha İçin* filmindeki gibi babacan tavırlı kanun adamını çok ustaca canlandırıyor.

SABATA (1969)

Yapım: İtalyan **Yapımcı:** Alberto Grimaldi

Senaryo: Renato Izzo, Frank Kramer (Gianfranco Parolini)

Görüntü Yönetmeni: Sandro Mancori

Müzik: Marcello Giombini

Yönetmen: Frank Kramer (Gianfranco Parolini)

Oyuncular: Lee Van Cleef, William Berger, Pedro Sanchez, Franco Ressel, Robert Hundar, Linda Veras

"Spagetti Western" türüne en çok emek veren ve türün en özel tiplerinden Lee Van Cleef'in bir filmi daha. Asıl adı Gianfranco Parolini olan Frank Kramer yönetmenliğindeki Sabata, diğer bazı benzerleri gibi, gelecek yıllar içerisinde seri haline dönüşür. Daha evvel 1968'de "*Sartana*" filmi ile oldukça sükse yapan Parolini, bu sefer değişik bir tiplmeyi Western kalıpları içerisinde önümüze sunuyor. Fellini hayranlığıyla bilinen Parolini, her filmde olduğu gibi, bu filmde de akrobatları kullanır. Film gösterildiği yıllarda, özellikle müziği sayesinde, yurdumuzda da oldukça ilgi toplamıştı. Lee Van Cleef geçmiş rollerinin dışında bir tipleme ile karşımızda. Kendi terimiyle, adeta Vahşi Batı'da James Bond karakterini canlandırmakta. Oldukça havalı ve özenli bir siyah renkli kıyafeti, kendine has esprili "trickleri" ile Van Cleef bir nevi gerçek üstü tipi canlandırmakta. Filmde o güne kadar rastlanmayan "trickler" vardır. Van Cleef'in ceketinin manşetinde sakladığı ufak tabancası, Banjo içerisine saklanmış Winchester tüfek bunlara birer örnek olarak gösterilebilir. Daugherty kasabasına gelen ve tam olarak kim olduğu hiç bilinmeyen esrarengiz "kahraman" (veya kelle avcısı) Sabata, kasabanın kodamanları tarafından çevrilen dümenleri bozar ve onlara şantaj yapmaya başlar. Film içerisinde bir çok akrobatik gösterim filmin o güne kadar izlediğimiz ciddi hikayeler ile çekilen westernlerin dışında bir film olduğunu vurgular. Marcello Giombini'nin barok çağın esintilerini taşıyan müzikleri ise tek kelime ile mükemmel. "Spagetti Westernlerin" Leone kalıbı dışında yapılan ve türü bir ölçüde dejenere eden akrobatik westernlere en iyi ve rahat

Sabata'da Lee Van Cleef geçmiş rollerinin dışında bir tiplemeyle karşımızda. Adeta Vahşi Batı'da James Bond karakterini canlandırmakta.

seyredilecek bir örnek.

İlerleyen yıllarda, yönetmen Parolini, iki adet daha "Sabata" serisi çeker. İlki, hemen bir yıl sonra orjinal adıyla *Indio Black* olarak çekilir, ve başrolünde Yul Brynner oynar. Bu kez müziklerini de Ennio Morricone'nin ortaklarından Bruno Nicolai yapar. Ancak, film dublaj aşamasındayken, yapım ekibinin dahiyane fikirlerine daha fazla karşı koyamayan Parolini, filmin "Adios Sabata" olarak değişmesine izin verir. Bu filmin enteresan olan bir diğer yönü de, Brynner İspanya'da Lee Van Cleef'in yarattığı tiptemenin devamını oynarken, hemen hemen aynı günlerde Van Cleef de Amerika'da Brynner'in rol aldığı unutulmaz *Muhteşem Yediler*'in devamı niteliğindeki filmde oynamaktadır. Daha sonra, Parolini, Sabata serilerinin kendi adına üçüncü filmi olan *The Return of Sabata*'yı, ilk ve orjinal Sabata karakteri olan Lee Van Cleef ile çeker, ama gerek gişelerde, gerekse de eleştirirler açısından hiç birisi ilk Sabata'nın tadını ve başarısını yakalayamaz. Hatta Marcello Giombini'nin müzikleri bile ilkindeki muhteşemliğin çok uzağında kalır. Belki de bazı şeyleri tadında ve ilk halinde bırakmak en doğrusu olsa gerek. Aslında "Sabata" serisi de tıpkı *Django* gibi başka yönetmenler tarafından da devam ettirilir, ama hiç birisi orjinal Sabata ile sadece isim benzerliğinden öteye gidemez.

IL MIO NOME E NESSUNO (1973) (ABD: *My Name Is Nobody*)

Yapım: İtalyan-Fransız-Alman ortak

Yapımcı: Fulvio Morsella (Rafran)

Hikaye: Sergio Leone

Adaptasyon: Fulvio Morsella, Ernesto Gastaldi

Senaryo: Ernesto Gastaldi

Görüntü Yönetmeni: Guiseppe

Ruzzolini (Amerika) Armando

Nanuzzi (İtalya/İspanya)

Müzik: Ennio Morricone

Yönetmen: Tonino Valerii (Sergio Leone denetiminde)

Oyuncular: Henry Fonda, Terence Hill, Jean Martin, Piero Lulli, Leo Gordon, R.G.Armstrong, Remus Peets

Vahşi Batının tanınmış silahşörü Jack Beauregard (H.Fonda) artık emekli



olarak Avrupa'ya yerleşme planları yaparken, karşısına bir anda çocukluğundan beri ona hayran bir "Hiçkimse" (Terence Hill) çıkar. Amacı Beauregard'ı ikna ederek son bir kez "kötülere" dersini vermesini sağlamak ve onun yerine "Birisi" olarak Vahşi Batı'nın tarihine geçmektir. İyi işlenmiş bir hikaye, zaman zaman belli olan Leone dokunuşları ve dozu iyi ayarlanmış bir komedi unsuruyla değişik bir western filmi olarak karşımızda. Aslında daha sonraki yıllarda çoğalan kötü kopyalarını ele aldığımızda bu yaklaşımın tek filmi olmadığı kesin. Ama, hiçbirisi bu film kadar espriyi koruyamadı. Leone'nin fikir babalığı yaptığı ve onun Rafran şirketinin yapımcılığında çekilen filmde, usta Leone bazı sahneleri sözverilen sürenin içinde bitmesi uğruna (başlangıçtaki berber sahnesi ve içki yanması sahnesi) bizzat kendisi yönetmiş. Bu sebepten dolayı, her ne kadar yönetmen Tonio Valerii olarak kayıtlara geçse de, bunu bir Leone filmi saymak pek de yanlış olmaz. 70'li yılların başında türeyen "Trinity" filmlerinin ilgi görmesiyle Leone hem kendi parodisini yapmak ve hem de pazardan pay kapmak için bu filmi tasarlamış. Aslında kronolojik olmasa da, öz olarak bir çok kişi bu filmi "Spagetti Western" türünün bitişi olarak niteler.

Kronolojik olarak olmasa da, öz olarak, pek çok kişi *Il Mio Nome e Nessuno*'yu spagetti western türünün bitişi olarak niteler.



Önce seyirci

Fatih Özgüven

En tuhaf komedyeni, en zavallı seks yıldızını, en düşük bütçeli canavarı, hiç tanımadığım Parisli entellektüel kızı, en pis haydudu, en salak kovboyu sevebilirim.

Herkesin bildiği bir sırrı açık etmenin vakti (*) geldi diye düşünüyorum: Sinemada en önce, en başta, aslında seyirci olduğumuzun. Evet; "Okumamanın hedefi ne?"- ya da başka türlü söylesek, bana zimmetli bütün silahlarımı indirip, bütün donanımımı omuzlarımdan yere bıraktığımda karşımda, yukarıda perdedeki kıpırdayan resimle aramdaki ilişki, en saf haliyle, ne? Şu: kendimi ona bırakmak, onun içine gömülmek, onun tarafından kuşatılmak istiyorum. Benimle ne isterse yapsın. Ne istiyorsa: üzsün, güldürsün, heyecanlandırınsın, kızdırsın. Yeter ki, önce, başlangıçta, herşeyden önce benimle ilgilensin, yani beni ilgilendirsin. Bana sevdiğimin işaretlerini versin. En başta sadece bunun için buradayım.

Karşılığında ben de onu seveceğim. En tuhaf komedyeni, en zavallı seks yıldızını, en düşük bütçeli canavarı, hiç tanımadığım Parisli entellektüel kızı, en pis haydudu, en salak kovboyu sevebilirim. Buna hazırım. Sinemaya ne eleştirel melekelerimizi geliştirmek (onlar bir yandan gelişirler), ne teoriler kurmak (onlar bir yandan kurulurlar), ne de bildiğimiz bir takım şeyleri doğrulamak için (bu en alçakçası!) gideriz. Sinemaya öncelikle filmler dünya görüşümüzü silkelesin, düşüncelerimizi değiştirsin, görme biçimlerimizi tepe taklak etsinler diye de gitmeyiz. Sinemaya en önce, en başta bu bir çeşit dünya ile aramızda bir sevgi ilişkisi kurmak için gideriz. En başta seyirciyim.

O kıpırdayan resimle aramdaki bu saf, ilksel ilişki sırasında hangi işaretleri ararım, arıyorum? Çok basit. Bana bir hikaye anlatsın. En önce, "bana iyi bir hikaye anlatsın," demiyorum. "Bana

bir hikayeyi iyi anlatsın da," demiyorum. (Onlar daha sonra, belki.) "Bana şu, şu hikayeyi anlatsın, şu, şu hikayeyi anlatmasın," demekten bile vazgeçebilirim. En önce, herşeyden önce sadece durmasın, anlatsın, diyorum. İnsan çocukken uykuya dalmadan önce ona hikaye anlatan birisi gibi anlatsın. Yatağında karanlıkta, gözlerim açık yatmış beklediğim yerde, odamın kapısının önünde, yaklaşan ayak seslerini duyayım. Kapının kolunun indiğini, içeri birinin girdiğini göreyim. Uyuyormuş gibi yapsam da uyanığım. Gözlerim 'Ardına Kadar Kapalı'. Adının tam çevirisi sanıyorum 'Uzaktaki Topuk Sesleri' olan *Yüksek Topuklar* filmindeki (*Tacos Lejanos*) anne gibi topuk tıkırtıları ta kapımın önüne gelip sonra yavaş yavaş uzaklaşmasın. *Geçmiş Zamanı Ararken*'in ilk kitabının ilk sayfalarında annesinin allahrahatlık versin öpücüğünü bekleyen çocuk kadar gergin, had safhada nevrotiğim. Koltuğumda yavaşça kaykıluyum, dizlerimi önümdeki koltuğun arkasına dayayayım, reklamlara tahammül edeyim, gelecek programlara bir görünüp bir kaybolan harikulade birer Atlantis muamelesi yapayım- onları anlatan sese aşık bile olabilirim.

O an algılamamın en üst noktasındayım. Daha doğrusu, algılamaya açık ve hazır olma halinin en üst noktasındayım. Aynı zamanda şu bütün silahlarından arınmış halimle sonsuz incinebilir, müthiş yara alabilir bir haldeyim de. Her an hayal kırıklığına uğrayabilirim. Öyle olursa 'çıkarcı'ım. Sinemayla karşı karşıyalığım kitaplarla kurduğum türden bir karşı karşıyalık değildir (Videoyla biraz öyledir.) İstedğim zaman kapatıp sonra tekrar açamam. Bu bir merasim, ve ben onu

yarıda kesersem, kestim demektir. Alın-
ganım. ("Çok sıkıldım, arayı bekle-
meden çıktım") Kesmemek isterim.
Edilgenim. ("Hiçbir filmde yarıda
çıkamam") Kendisi kesilecek olursa
gerilirim. Sabırsızım. ("Makinist! Ma-
kinist!") Diken üstüneyim.

Seyircilik hali içinde sonsuz huysuz
ve talepkar olmakla birlikte, merasimin
kurallarında, gidişatında, dekorunda,
'duygu'sunda anlaşabilirsek hikayenin
unsurları konusunda sonsuz hoşgörülü
olabiliriz. Bana herşey anlatılabilir. En
akla hayale sığmaz şeyleri kabul
edebiliriz. O jant kapakları uçan daire
mi, peki. Şu boyanmış gökdelenler
New York mu, tamam. Duygulanma
taklidi yapan şu kızın (1,2,3 diye sa-
yabiliriz onun hareketlerini, o kadar
belli ki) duygusuna, hatta duygulanma
taklidi yaparkenki beceriksizliğinin o
müthiş saydamlığına varım. Özellikle
varım. Yeter ki o da kendini bu mera-
sime kaptırmış olsun. Ya da masa-
larında küçük lambalar olan bir gece
kulübündeyiz diyen perişan bir
dekordan nefret eden bir başka kızın
masalarında küçük lambalar olan bir
gece kulübündeyiz diyen perişan
dekordan nefret ettiğini yüz ifa-
desinden anlayayım. Şu durmadan
yumruklar patlatan adamın yumruk-
larının çıkardığı sese, adamın kızın
sigarasını yakarken onu biraz sonra
yatağa atacağından eminmiş taklidi
yapışına da inanırım, yeter ki kolunu
tam da öyle kaldırsın, çakmağını o
taklidin inancıyla yaksın. İnanmak
sevmeektir. Hepsini sevebiliriz. Sevmek
için buradayım. 'İyi' olmaları şart değil.
Oldukları yerde olsunlar, anlatsınlar.
Yalan söyleyebilirler yeter ki maval
okumasınlar. Onların hikayelerine
duydukları inanç dolayısıyla ben de
onların hikayelerine gireyim.
'Sevildiğimi bileyim'

O kadar kötü ki, iyi' her zaman
seyrettiğim film üzerinde entellektüel
bir üstünlük kurmak için söylediğim
bir cümle değildir. Kötü bir filmin
kötülüğü, dikiş yerlerinin belli oluşu
benim için bu sevgi ilişkisinde varolan,
olması gerektiğini düşündüğüm o
mutlak teslimiyet halinde, o algılamaya
açık olma durumunda sahip olmam
gerekten alçakgönüllülüğün bir
ifadesidir. Eski Türkçedeki o güzel
kelimeyle söylersek bir 'mahviyet-
kar'lığın dile getirilişi. Bu dünya

muhtemel dünyaların en kusursuzu
değil ve karşımda hareket eden resimle
kurduğum ilişki bana alçakgö-
nüllülüğü de öğretmeli. Gerçek bir
sinema seyircisiysem 'nitelikli film'
avcısı değilim. Hatta belki 'niteliksiz
filmler' daha çok gönlümü çeler. Gerçek
sevgi alçakgönüllülüğü, kendimden
vazgeçmeyi de, kendimi sevilenin
inmemi istediği noktaya kadar
indirmemi ister.

Bu tarif ettiğim şeylere bakılacak
olursa bir aşık, bir mistik, bir çilekeş,
bir münzevi miyim? Bir mazoşist, bir
sinir hastası, bir afyonkeş, bir yedi-
uyuyan, bir düşperest? Hem hepsiyim,
hem de değilim. O sırada öyleyim.
Işıklar yanar, karanlık bir geçitten
çıkarak güneşiğime çıkarım, gözlerimi
kırpıştırırım. Birşeyin kırılması sah-
nesini geriye doğru sarar gibi dağılmış
parçalarını toplar, yapıştırırım.

Şunu söylemeli: sinema hakkında
konuşurken söylediğim ikinci cümlede
kurduğumu dile getirdiğim ilişkinin
türü ne olursa olsun, ilk cümledeki
ilişkim seyirciliktir. Öyle olmalı. Aksi
takdirde saf seyirci değilim, sos-
yoloğum, psikoloğum, etnoloğum,
antropoloğum, kritoloğum. Halbuki,
tam tersine, seyredirken sosyopat,
psikopat vb. vb., olmalıyım. Oraya
aramak üzere gittiğim işaretlere' sadık
olmalıyım. Böyle şeylerin Fransızcası
kulağa daima daha iyi gelir diyorsanız,
benim politikam bir *politique des auteurs*
olmamalı, bir *politique des spectateurs*
olmalı. Bir auteur politikası benim işime
yaramaz, benim işime bir seyirci
politikası yarar. Seyirciliğime sadık
olmalıyım. Politika lafında bile bir
sinsilik kokusu var. Kendime bir
seyircilik stratejisi kurmalıyım. Ken-
dimi mutlak seyircilik durumuna
sokmalıyım. Seyircilik durumunun
içine gömülmeliyim. Seyirciliğimi
fetişleştirmeliyim. Seyirciliğimi
nesneleştirmeliyim. Seyrettiğimi ancak
o zaman gerçek anlamıyla dışlaştırım.
Benden çıkar, benim karşımda durur.

Şimdi sinema 'hakkında' konuş-
maya başlayabilirim...

(*) Şimdiye kadar vakti gelmediyse bu biraz
da 'yeri gelmediği' içindi. Böyle bir derginin
tam da, ne iyi ki, bunun yeri olduğunu
düşünüyorum. Vakit ve yer, birinden biri
tutmazsa bazı şeyler söylenemiyor.

**Kendime bir
seyircilik stratejisi
kurmalyım.
Kendimi mutlak
seyircilik durumuna
sokmalıyım.
Seyircilik
durumunun içine
gömülmeliyim.
Seyirciliğimi
fetişleştirmeliyim.
Seyirciliğimi
nesneleştirmeliyim.**

Craven'ın yönettiği ilk film

soldaki son ev

Kaya Özkaracalar

**Pek çok eleştirilen
tarafından şiddet
istismarı
sinemasının en
nefret edilesi
ürünlerinden
addedilen Last
House on the Left,
şiddetin sinemada
sunumu açısından
eşine az rastlanır
bir film.**


Popüler 'Elm Sokağı'nda Kabus' dizisinin yaratıcısı olarak tanınan ve gişede büyük bir başarı elde ederek korku sinemasının yeniden canlanmasına vesile olan *Scream* (Çığlık) filmiyle adını bir kere daha duyuran Wes Craven, sinemaya yıllar önce pek makbul sayılmayan ürünlerle, seks ve şiddet filmleriyle girmişti. Craven'ın gençliğinde yazıp yönettiği ilk sinema filmi, son derece ilginç, etkileyici ve de 'düşündürücü' bir ürün. Pek çok eleştirilen tarafından şiddet istismarı sinemasının en nefret-edilesi ürünlerinden addedilen, bazı ülkelerde yasaklanan ve ABD'de bugün Craven'ın filmlerinin piyasada en zor bulunanı olan *The Last House on the Left* (Soldaki Son Ev), şiddetin sinemada temsili açısından açıkçası eşine az rastlanır bir film. *Last House*, şiddet olgusunu büyük bir ciddiyetle ve de zekice 'sörünsallaştırıyor.' Üstelik bunu filmdeki karakterlerin ağzından çıkan ifadelerle değil, sinemasal özellikleriyle perçinleyerek gerçekleştiriyor. Ancak filmin kendisini derinlemesine değerlendirmeden önce üretim ve dağıtım/tüketim öyküsünü (1) ayrıntılı biçimde aktarmakta fayda var.

1939'da alt gelir grubundan bir ailenin çocuğu olarak doğan Wes Craven, felsefe yüksek lisansını bitirdikten sonra İngilizce ve beşeri bilimler hocası olarak çalışmaya başladı. Bir grup öğrenciyle birlikte *The Searchers* (Aryıcılar) adlı, konusu *Mission Impossible* (Görevimiz Tehlike) dizisini çağrıştıran 16 mm.'lik bir kısa film çekti. Daha sonra Craven birlikte gitar çalıp uyuşturucu kullandıkları bir arkadaşının film montajı yapan ağabeyinin iş-

yerinde önce ayak işlerinde çalışmaya başladı ama kısa sürede kurgu işini öğrenerek profesyonel filmcilğe adım attı. Bu yıllarda düşük bütçeli bağımsız yapımcı-yönetmen Sean Cunningham'la tanıştı ve Cunningham'ın ikinci filmi olan *Together*'ın (Birlikte) kurgusuna yardımcı oldu. Ayrıca filmin bazı sahnelerini bizzat kendisi çekti. Cinsel eğitim verme iddiasında yarı-belgesel bir film olan *Together*, 1971'de gösterime girdi ve en çok hasılat getiren filmler listesinde 2'nci sıraya kadar yükseldi. Bugün hiçbir kopyası bulunmayan ve kayıp addedilen bu *soft-core* filmin en can alıcı sahnesinin, bir zencinin penisinin Marilyn Chambers

SHOULD YOU SEE **SACK THEATRES**

Together?

 **YES** IF YOU WANT TO FIND OUT WHY EVERYONE ELSE IS TALKING ABOUT THIS MOVIE.

NO IF YOU SHOCK EASILY, OR YOU THINK AN X - RATING IS NOTHING BUT A DEFINITION FOR SMUT.

YES IF YOU'VE EVER BEEN IN LOVE, AND KNOW HOW BEAUTIFUL THAT EXPERIENCE CAN BE.

NO IF YOU THINK IT'S A MOVIE YOU CAN'T BRING YOUR WIFE TO.

NO ONE UNDER 18 CAN OR WILL BE ADMITTED UNDER ANY CIRCUMSTANCES • A UNIFORMED GUARD WILL CHECK ALL I.D.S.

SAXON LI 2-4600 219 TREMONT

tarafından bir çiçekle okşanması sonucu ereksiyona uğramasının gösterildiği sahne olduğu kaydediliyor.

Last House'ın Yapılışı

Together'ın dağıtımıcısı Hallmark şirketi, filmin olağanüstü başarısı üzerine Cunningham'dan çok sert bir şiddet filmi yapmasını istedi. Cunningham da bu filmde senaristlik ve yönetmenlik görevini Craven'a önerdi. Craven, aradığı konu için Bergman'ın, ırzına geçilip öldürülen kızlarının intikamını alan bir ailenin öyküsünü anlattığı *Jungfrukällan* (1960; ABD: *Virgin Spring*) filminden esinledi. Craven'ın yazdığı ilk senaryo taslağı, yapılan filmde bile daha sertti. Örneğin sapıkların öldürdükleri kızın cesedinin ırzına geçmesini içeren bir sahne vardı. Ancak bu sahne ve seks içeren diğer bazı sahneler (filmde başlarında olması düşünülen duşta mastürbasyon sahnesi ve kızların rock grubuyla sevişmelerini hayal ettikleri sahneler) senaryo son şeklini aldığı anda çıkarılacaktı. Filmde rol alacak oyuncuların Fred Lincoln, Jeramie Rain ve Sandra Cassell daha önce bir-iki küçük bütçeli istismar filminde oynamışlardı ama *Last House*'ın diğer başrol oyuncularını için bu film ilk sinema deneyimleri olacaktı (2). Cunningham, evindeki hizmetçi kadın Ada Washington'a bile küçük bir rol (tavuk taşıyan kamyon şoförü) verdi. Çekimler, 1971'in Ekim ayında yaklaşık dört haftada tamamlandı. Dış mekan çekimleri Cunningham'ın evinin etrafındaki ormanlık arazide gerçekleştirildi. *Last House*, belgesel film kameramanı Victor Hurwitz tarafından, Super 16 filme çekilmiştir. Ekip, uzun metrajlı konulu film (*feature*) yapma konusunda deneyimli olmadığı için devamlılık aksaklıkları kurguda (3) ciddi zorluklara yol açacaktı. Filmin müzikleri ise sapıkların lideri Krug rolündeki profesyonel müzisyen (Elvis Presley'nin *I Got Stung* ve *Come Along* şarkılarının yazarı) David Hess (4) imzalıdır.

Filmin Hikayesi

Last House, (aslında belirli bir gerçek olaydan esinlenmiş olmamasına karşın!) "tanık olacağınız olaylar, gerçektir" ibaresiyle başlıyor. Tipik bir orta-



üst sınıf Amerikan ailesi olan Collingwoodlar'ın tek çocuğu olan Mari (Sandra Cassell), kız arkadaşı Phyllis ile birlikte Bloodlust (Kanşehveti) adlı bir rock topluluğunun konserine gidecektir. Ebeveynleriyle kuşak çatışmasını yansıtan bazı konuşmalar geçer. Baba Dr. John (Gaylord St. James), bu grubun konserlerinde canlı civcivlerin öldürüldüğünü duymuştur, "Siz Aşk Nesli değil miydiniz?" der ve kızına konser dönüşü kutlayacakları doğum günü hediyesi olarak barış amblemi olan bir gerdanlık armağan eder. Kızlar konsere giderken yolda radyo iki tehlikeli suçlunun hapisten kaçtığını duyurur.

Last House daha sonra bu tehlikeli sapıklar güruhunu takdim eder: "İki rahip ve bir rahibeyi öldürmüş olan" Krug (David Hess), arkadaşı Sansar (Fred Lincoln), uyuşturucu bağımlısı oğlu Junior (Marc Sheffler) ve metresi Sadie (Jeramie Rain). Bir yerlerden feminizmle ilgili bir şeyler okumuş olduğu anlaşılan Sadie, "eşit temsili" sağlamak için birkaç kız bulununcaya kadar erkeklerle birlikte olmayı reddeder. Bu arada Mari ve Phyllis (Lucy Gratham), uyuşturucu ararken Junior'a rastlarlar ve ucuz mal vaadiyle sapıkların evine gelip tutsak alınırlar. Öte yandan Mari'nin anne ve babası mutlu mutlu doğum günü partisi hazırlıkları yapmaktadırlar. Ertesi sabah, sapıklar güruhu, kızları arabalarının bagajına

Craven, aradığı konu için Bergman'ın bir intikam öyküsünü anlattığı Jungfrukällan filminden esinlendi.

**Film önce arabalı
iki sinemada Krug
& Company adıyla
gösterime girdi
ancak hiç ilgi
görmedi.**

tıkıştırıp yola koyulurlar ama tesadüfen tam Colingwoodlar'ın evinin yakınlarında arabaları bozulur. Grup, kızları alıp "biraz eğlenmek için" ormana girer. Öte yandan kızları eve dönme-yince Colingwoodlar şerife haber vermişlerdir. Şerif (Marshall Anker) ve yardımcısı (Martin Kove), yolda sapıkların terk edilmiş arabasına rastlar ama önem vermezler. Daha sonra yolda gördükleri arabanın kaçaklara ait olduğunu polis telsizindeki tariften fark edip geri dönerler ama yolda benzinleri biter. Bu arada ormanda sapıklar, kızları türlü eziyet ve aşağılamalara maruz bıraktıktan sonra zalimce öldürürler. Sapıkları kasvetli bir hava sarmıştır, gölde yıkanıp temizlenirler ve bir araba tamircisi bulmak için en yakın eve (Colingwoodlarınki!) giderler.

Evde telefonlar bozuktur ve iyi kalpli Colingwoodlar gençlere geceyi

evlerinde geçirmeyi önerirler. Grup kendilerini seyyar satıcı olarak tanıtırsa da durumlarında bir gariplik olduğu bellidir. Kaldıkları yatak odasında Mari'nin resimlerini gören sapıklar, kimin evine geldiklerinin farkına varırlar. Sansar, kabuslar görür. Bayan Collingwood (Cynthia Carr), Mari'nin gerdanlığının Junior'da olduğunu fark eder. Daha sonra kocasıyla birlikte evlerinin az ötesindeki göl kıyısında kızlarının cesedini bulurlar. Karı-koca intikam planları yapar. Bn. Collingwood, Sansar'ı kandırıp sessizce evin dışına çıkarır ve oral seks sırasında cinsel organını ısırtıp kopartır, daha sonra dışarı koşan Sadie'yi bıçaklar. İçeride Bay Collingwood Krug ile mücadeleye girer. Krug, müdahale eden Junior'ı intihara zorlar. Bundan faydalanan Bay Collingwood, eline geçirdiği bir elektrikli testere (5) ile Krug'u haklar. Şerif ve yardımcısı son anda içeri girerler ve işini bitirmekte olan elektrikli testereden fıskıran kanlar yüzlerine sıçar.

Film Gösterime Giriyor

Film, 11 Temmuz 1972'de arabalı iki sinemada *Krug & Company* (Krug ve Beraberindekiler) adıyla gösterime girdi ve bir hafta gösterimde kaldı ancak hiç ilgi görmedi. Başka yerlerde *Sex Crime of the Century* (Yüzyılın Seks Suçu) adıyla gerçekleşen diğer deneme gösterimleri de aynı şekilde fiyaskoyla sonuçlandı. Daha sonra *Last House on the Left* adında karar kılındı. Bu adla hazırlanan posterlerde ve ilanlarda kullanılan tanıtım sloganı (6) filmin gişede patlama yapmasını sağlayacaktı: "Bir film bu kadar ileri gidebilir mi? On yedi yaşındaki Mari ölüyor. Ama en kötü şey başına henüz gelmedi! Bayılmamak için tekrarlayın: bu yalnızca bir film, yalnızca bir film, yalnızca bir film, yalnızca bir film, yalnızca bir film, yalnızca bir film". *Last House*'ın tanıtımında bu sloganların okunduğu yerel radyo reklamlarının büyük payı oldu.

Filmelerini ülkenin her tarafında aynı anda gösterime sokacak kadar çok çoğaltamayan bağımsız dağıtımçıların yaptığı gibi *Last House* da aşamalı olarak bölge bölge gösterime girdi. Önce Hallmark tarafından Doğu Sahili'nde



**KRUG
& COMPANY**

A film you'll never forget—ask anyone who has seen it!

Produced by Sean S. Cunningham, Written and Directed by Wes Craven. Original Score by David A. Hess.
Starring David Hess, Jerome Rabin, Fred Sorenson, Marc Matheson, Sandra Gessen, Lucy Siawonch
with Marshall Anker, Martin Kove, Cynthia Carr, Garfield SS, Lando, Ray Edwards
and introducing Alex Washington

DAILY CO. HIT SAM PECKINPAH'S
"THE WILD BUNCH"
RATED R WILLIAM HOLDEN-ERNEST BORGNINE

PEI. & SAT. LATE SHOW "BEGUILED" AT 12:30
54.4057 New England's Finest DRIVE-IN
RYE 20 Parkway Boston Rd.

54 SECONDS FROM THE EASTFIELD MALL

gösterime sokuldu, bu yörenin doyuma ulaşmasının ardından düşük bütçeli filmlerin ulusal çaptaki en büyük dağıtıcısı olan AIP tarafından ülkenin diğer yörelerine dağıtmaya başlandı. *Last House* yalnızca arabalı sinemalarda değil kent merkezlerindeki sinemalarda da gösterime sokulduğu için pek çok yerde böylesine filmlere alışık olmayan izleyici kitlelerinin sert tepkisini çekiyordu. Filmi yarıda bırakan izleyiciler, işletmecilerden filmi gösterimden indirmesini talep ediyorlar, hatta yer yer bunun için imza kampanyaları başlatıyor, bazı yerlerde de gösteriler yapıyorlardı. Bu gelişmeler üzerine dağıtımçılar yerel basına ilan vererek bir "açık mektup" yayınlattılar. Bu açık mektupta filmin şiddeti yüceltmediği, tam tersine filmde "dejenerelerin" layık oldukları cezayı bulduğu dolayısıyla filmin önemli bir toplumsal mesaj taşıdığı ifade ediliyordu. Açık mektupta son olarak "kızlarını bu filme götürün çok sayıda anne-babanın filmi caydırıcı bulduğu" öne sürülüyordu. Ancak film Boston, New York gibi metropollerde gösterime girdiği bu görüşü pek kimsenin paylaşmadığı iyice ortaya çıktı. *New York Times* eleştirmeni filmi yarıda terk etti örneğinin. Aktör David Hess, New York prömiyerine götürdüğü annesinin kendisiyle bir hafta konuşmadığını, şerif rolündeki Michael Anker ise *Last House*'da oynadığını söyleyince bir kasting ajansından kapı dışarı edildiğini anlatırlar. Ne olursa olsun film altı ay içinde 1.5 milyon dolardan fazla gişe hasılatı elde edecek ve en çok iş yapan filmler listesinde 3. sıraya kadar yükselecekti.

Last House İngiltere'de ise sansür kuruluna sunulduğunda gösterime sokulmasına izin verilmedi ve yasaklandı. Videonun ilk ortaya çıktığı ve bu alandaki mevzuatın henüz tam işlerlik kazanmadığı 1980'li yılların başlarında bu ülkede video piyasasına sürüldü ama kısa süre sonra toplatıldı ve yasaklandı. Bu yasak halen sürüyor. Film, Avustralya'da da yasaklanmıştır.

Last House ABD'de genellikle değişik oranlarda kesilerek gösterildi ve değişik video versiyonları arasında da bazı farklılıklar var. Hatta başvuru kaynaklarında süresi 91 dakika olarak verilen filmin orijinal versiyonunun



tam olarak hala mevcut olup olmadığını kesin olarak saptamak çok zor gözüküyor (7). Hallmark yöneticileri, filmi Amerikan sinema endüstrisinin oto-sansür kurulu MPAA'ya kesilmiş olarak sundukları halde piyasaya sansürsüz olarak sürdüklerini söylüyorlar. Hallmark'ın buna cüret etmiş olabileceğine inanmamak için bir neden yok ama film daha sonra ülkenin dört bir yanında gösterime girdiğinde pek çok yöredeki bölgesel dağıtımçılar ve işletmeciler tarafından çeşitli oranlarda kesilerek gösterildiği de şüphesiz. Film, *Friday the 13th*'in ticari başarısının ardından 1981'de yeniden gösterime sokulduğunda da bağırsak deşilmesi sahnesi başta olmak üzere pek çok sahne yoktu.

Filmde Şiddetin Sunumu

Last House ekibi bugün geriye dönüp baktıklarında film hakkında değişik hisler taşıyorlar. Craven, *Last House*'ın "kolay elde edilemeyecek bir yoğunluk taşıdığını", "çok korkunç" olduğunu ve "keyifle izleyeceği bir film olmadığını" söylüyor. Cunningham, "*Last House*, yalnızca bir oyalanmaydı" diyor. Hess ise tam tersine *Last House*'ı yaparken "sanki başka bir güç tarafından yönlendirildiklerini" söylüyor: "Hepimiz daha sonraları başka başka şeyler yaptık ama hiçbiri *Last House* kadar etkili olmadı. Bir daha onun gibi

Filmin adı değiştirildi ve yeni ilanlar için yeni tanıtım sloganları bulundu:
"Bayılmamak için tekrarlayın: bu yalnızca bir film, bu yalnızca bir film, bu yalnızca bir film, bu yalnızca bir film"

bir film yapılmadı ve yapılmayacak!(8) Graham daha da ileri giderek filmin, "bir deha ürünü olduğunu", "mevcut sınırları aşip yeni sahalara açtığını" belirterek "böylesine devrimci bir şeyin parçası olduğumuz için kendimizden geçip her şeyimizi ona vermiştik" diyor. Rain ise tam tersine "böyle bir filmde oynamış olduğu için çocuklarından özür dilediğini" ve "dünyaya katkısının böyle bir şey değil, daha olumlu şeyler olmasını" arzu ettiğini ifade ediyor.



ABD'nin Atilla Dorsay'ı sayılabilecek Leonard Maltin'in film ve video rehberinde, *Last House* için "itici; teknik açıdan bir yeteneksizlik ürünü ve gerçekten de hasta ruhlu" deniliyor ve 4 yıldıza kadar çıkan klasmanda hiç yıldız verilmiyor. Yukarıda belirtildiği gibi film İngiltere ve diğer bazı ülkelerde halen yasak.

Last House'da özellikle sapıkların ellerine geçirdikleri iki kıza uyguladıkları şiddeti gösteren sahneler gerçekten de rahatsız edici. Kızların 'basitçe' (!) ırzlarına geçilerek öldürülmeleri değil, onurları kırılacak şekilde aşağılanmaları ve eziyete uğramaları (Mari'nin önce ayakta dururken pantolonunun içinde altına işemeye zorlanması ve sonra her iki kızın da soyunup birbirleriyle "sevişmeye" zorlanmaları) ve özellikle acı çekecek şekilde fiziki şiddete maruz kalmaları (Sansar'ın Phyliss'i sırtından bıçakladıktan sonra yerde acı içinde sürünürken tekmelemesi, sonra ba-

ğır saklarını deşip dışarı çıkartmaları, Krug'un Mari'nin önce göğsüne bıçakla adını yazması, sonra kız acı içinde kıvrılırken ırzına geçmesi) söz konusu. Üstelik bütün bu korkunç eylemler filmde gösteriliyorlar. Craven ve ekibi, seyirci ile perdede temsil edilen şiddet eylemi arasında hemen hemen hiçbir mesafe koyucuya başvurmayıp şiddet eylemini gösteriyorlar: klasik korku filmlerinin aksine, şiddet eylemi tam gerçekleşeceği anda kameranın odağı dışına çıkmıyor örneğin (9).

Kuşkusuz Avrupa'daki daha da erken ama sınırlı örnekleri bir yana bıraksanız bile, Amerikan düşük bütçeli istismar sinemasında H.G.Lewis'in 1960'lı yıllarda başlattığı *gore* filmleri geleneği mevcut. Ancak *Last House*'ın şiddeti göstermesi ile Lewis tarzı *gore* filmlerinin şiddeti göstermesi arasında çok önemli farklar var. Lewis'in filmlerindeki şiddette bir absürlük söz konusu, bu özellik onları haşin değil de komik yapıyor denilebilir (günümüzde Tarantino filmlerinde olduğu gibi). Öte yandan İtalya'da Mario Bava ve Dario Argento filmlerinde gösterilen şiddet ise estetik edilmiş, yani perdedeki görüntülerin tasarımının renk, gölge, ışık, müzik, vb. unsurların ustaca kullanımını sayesinde göze güzel görünmesi sağlanmış bir şiddet. Diğer bir deyişle Lewis tarzı filmler ve Bava ile Argento'nun filmlerinde perdede şiddetin gösterimi, farklı tarzlarda da olsa bir haz yaratıyor. Gösterilen eylem gerçek yaşamda benzerlerine tanık olsanız itici gelecek sert bir şiddet eylemi de olsa, Lewis tarzı filmlerde içine oturduğu bağlam sayesinde absürd, bir çeşit kara mizah öğesi halinde, Bava ve Argento'nun filmlerinde ise sahnenin görsel (ve işitsel) tasarımı sayesinde estetik, güzel bir öğe halinde sunulabiliyorlar. *Last House*'da ise perdede izlenen şiddet eylemi kesinlikle güzel, estetik ya da absürd, komik gözüküyor. Benzer bir eyleme gerçek yaşamda tanık olduğunuzda ne hissederseniz, onun perdede temsilini izlediğinizde aynı hisleri duymanızın sağlanması amaçlanmış ve başarılı olmuş.

Last House'ın bu etkiyi gerçekleştirebilmesi bazısı gayrı-ihiyari pek çok nedene bağlı. Öncelikle belirtmek

"17 yaşındaki Mari ölüyor. Ama en kötü şey başına henüz gelmedi!"

gerekir ki sapıkların lideri Krug rolündeki David Hess, ilk oyunculuk deneyimi olmasına karşın en usta oyunculara taş çıkartacak mükemmellikte bir performans sergiliyor ve dehşet verici derecede gerçekçi bir sapık portresi çiziyor. Ote yandan Phyllis'in bağırsaklarının deşildiği sahnede kasten daha düşük çözünürlükte film kullanılması gibi bilinçli tercihlerden, görüntü yönetmeninin belgesel filmlerde çalışarak yetişmiş bir kameraman olmasının doğal sonucuna ve muhtemelen film ekibinin uzun metrajlı ve konulu film yapma konusundaki deneyimsizliğinden kaynaklanan devamlılık sorunlarına kadar pek çok etken, filme sanki sinema için yapılmış bir film değil de, bir grup sapığın gerçek eylemlerinin gizli bir amatör kamerayla, ya da bizzat sapıkların kendileri tarafından filme alınmış belgesi havası kazandırıyor.

Filmde Şiddetin Sorunsallaştırılması Peki, filmde şiddetin gerçekçi biçimde sunulmasının anlamı ne? Bununla ne amaçlanıyor? *Last House*, eleştirilenler ve sansürcüler tarafından bir şiddet istismarı olarak mahkum edilmesine karşın akademideki kimi film yorumcuları tarafından şiddeti sorunsallaştıran bir başyapıt olarak alkışlanıyor. Aslında bu film hakkında en ayağı yere basan değerlendirmeyi bence *Psychotronic Film Ansiklopedisi* yapıyor: "Bergman'ın *Virgin Spring*'inin, modern Amerika'daki yaşamın hasta ruhunu sergileyen bir yeniden çevrimi mi? Yoksa hasta ruhlulara hitap eden, kaba ve itici bir istismar filmi mi? Her ikisi de."

Last House, yukarıda üretim ve dolaşım/tüketim öyküsünün anlatıldığı bölümde de görüldüğü üzere kuşkusuz bir istismar sineması ürünü: Seks ve özellikle şiddet istismarı filmleri dağıtan küçük bütçeli bir şirketin "çok sert bir şiddet filmi" sipariş etmesi üzerine yapılmış, finansörlerin ve hedef izleyici kitlesinin bu yöndeki beklentilerini karşılamayı amaçlayıp bunu başaran ve de bu sayede gişede iyi iş yapan bir film.

Ancak *Last House*'ı salt bu gerçeğe indirgemek de doğru değil. Gençliğinde Vietnam Savaşı karştı sokak



"Last House, Amerika'daki yaşamın hasta ruhunu mu sergiliyor? Yoksa hasta ruhlulara mı hitap ediyor? Her ikisi de."

gösterilerine katılmış olduğunu kaydeden Craven, o döneme kadar şiddeti şu ya da bu şekilde hazmedilebilir şekillerde temsil eden filmlerden farklı bir ürün ortaya koyarak *Last House* ile şiddetin aslında nasıl bir şey olduğunu göstermeyi amaçladığını söylüyor. *Last House*, ayrıca daha da önemlisi şiddetin salt bir takım 'öteki' öznelerle, yani 'sapıklara' atfedilerek, 'biz'den, yani 'normal' insanlardan dışsallanacak bir şey olmadığını altını da çiziyor. Kızlarının 'Kaşehveti' adında bir rock konserine gitmesinden tedirgin olan, ona barış amblemleri gerdanlık armağan eden, neşeli neşeli doğum günü partisi hazırlıkları yapan, tanrı misafirlerine cömertçe kapılarını açan tipik orta sınıf ebeveynlerin de aslında 'sapıklar' kadar (hatta onlardan daha da fazla!) şiddet





Last House, ceza/intikam amacıyla uygulanan şiddetin de son tahlilde cezalandırılan intikamı alınan şiddetten farksız olduğunu, her ikisinin de korkunç olduğunu sergiliyor.

potansiyeli ve yeteneği taşıdığını görüyoruz *Last House*'de (10). Öte yandan kızları vahşice katlettikten sonra neşeleri kaçan ve kasvetli bir havaya bürünen, kurbanlarının ailesinin evinde olduklarının farkına varınca korkudan kabuslar gören sapıkların da aslında insan olduklarını anımsıyoruz. *Last House*, ceza/intikam amacıyla uygulanan şiddetin de son tahlilde cezalandırılan/intikamı alınan şiddetten farksız olduğunu, her ikisinin de korkunç olduğunu sergiliyor.

Craven'ın *A Nightmare on Elm Street* (*Elm Sokağı'nda Kabus*; 1984) filmi, tür olarak gerçekçi değil de fantastik sinema ürünü olsa da tematik açıdan *Last House*'ın devamı sayılabilir. *Last House*'da evlatlarını öldüren sapıkların bir karı-koca tarafından katledilmesi anlatılırken, *Nightmare*'de "evlatlarının kanını yerde bırakmamaya" kararlı anne-babalar tarafından vahşice linç edilmiş bir çocuk katilinin (*Nightmare*'deki Freddy Krueger'in soyadının *Last House*'daki Krug'un adına benzemesi de kayda değer!) 'geri dönerek' etrafa yeniden dehşet saçmaya başlaması konu ediliyor. Katili katletmek, işe yaramak yerine, tam tersine er ya da geç vahim sonuçlar verecektir.

Günümüzde bizler açısından pek manidar filmler bunlar.

NOTLAR:

(1) Bu konulardaki bilgileri aldığım kaynak: David A. Szulkin, *Wes Craven's Last House on the Left: The Making of a Cult Classic* (FAB Press, 1997).

(2) Daha önce ABD istismar sinemasının en düşük bütçeli yönetmenlerinden Andy Milligan'ın eşcinsel pornosu *Vapors*'da rol almış ve ünlü *The French Connection*'da figüranlık yapmış olan Lincoln, 1970'lerin ortalarından itibaren sado-mazoşist pornolar yönetmeye ve bunların bazılarında oynamaya başladı. Cassell, Rain ve Marc Sheffler, sinemaya devam etmediler; her üçü de televizyonlar için yapımcı/yazar olarak çalışıyorlar (Rain, bir dönem Richard Dreyfuss'la evliydi).

(3) *Last House*'ın kurgusunda Craven'a yardımcı olarak sinemaya adım atan Steve Miner ileriki yıllarda yönetmenliğe terfi edecekti. Miner'in yönettiği en son film, *Halloween H20*'dir.

(4) Hess, *Last House*'dan sonra Avrupa'ya giderek bir plak şirketi kurdu. Bu dönemde Avrupa yapımı filmlerde seslendirme yaptı. Birkaç yıl sonra yeniden oyunculuğa başladı ve çok sayıda filmde (genellikle Avrupa yapımı düşük bütçeli korku/şiddet filmleri) rol aldı, 1980'de ise *To All A Goodnight* adlı bir korku filmi yönetti.

(5) *Last House*, elektrikli testerenin cinayet aleti olarak kullanılması açısından ünlü *Texas Chainsaw Massacre*'dan (1974) önce yapılmış bir film olmasına karşın, ondan da önce H.G.Lewis'in *The Wizard of Gore* (1969) filminde de bir elektrikli testere sahnesi vardı.

(6) Hallmark'ın tanıtım görevlileri sloganı nasıl akıl ettiklerine dair çeşitli öyküler anlatsalar da aslında bu sloganın benzerleri daha önce başka filmlerinin posterlerinde kullanılmıştı. Her ikisi de 1964 tarihli olan William Castle'in *Strait-Jacket*'inin posterinde "Kendinize sürekli söyleyin: Yalnızca bir film... Yalnızca bir film... Yalnızca bir film..." ve H.G.Lewis'in *Color Me Blood Red*'ininkinde "Kendinize tekrar edin: Bu yalnızca bir film" yazıyordu.

(7) *Last House*'ın ABD video piyasasına sürülen ilk versiyonu 82 dakikalık ağır biçimde sansürlenmiş bir versiyondur. Bu durumu fark eden video yetkilileri

Craven'a başvurarak sansürsüz bir kopya tedarik etmesini istediler ve Craven'ın yardımlarıyla hem bağırsak deşme sahnesinin hem de Mari'nin göğsüne bıçakla "Krug" yazılması sahnesinin yer aldığı 83.5 dakikalık yeni bir versiyon ertesi yıl piyasaya çıktı. Ancak Craven'ın bizzat tedarik ettiği bu kopyadan da daha uzun kopyalar bulunuyor. Kanada menşeli bir versiyonda ilave olarak Mari'nin altını ıslattığı sahne ve sert diyalogların yer aldığı bazı sahneler var (Bu versiyonun PAL'e dönüştürülmüş kopyası 86 dakika tutuyor ki bu da orijinal olarak 90 dakikaya denk düşer). İşin ilginç bu versiyonda kapanış jeneriğindeki künye yazıları yok (ama jenerik yazılarının üzerine bindirileceği görüntüler müzikli olarak var); dolayısıyla bu versiyonun filmin yapım-sonrası işlemleri sırasında seslendirmenin yapıldığı ama jenerik yazılarının henüz hazırlanmadığı aşamasındaki çalışmakopyasından (*working print*) çoğaltıldığı sanılıyor. Kafanız şimdiden allak bullak olduysa da dahası var: *Last House*'ın İngiltere'deki *Krug & Company* adını taşıyan korsan bir video versiyonunda diğer versiyonlarda bulunmayan çok sayıda ilave diyalog sahneleri var, üstelik filmin finali de biraz farklı! Bu versiyonda anne-baba, kızlarını göl kıyısında bulduklarında Mari henüz yaşıyor ve son nefesini vermeden önce katillerinin kimler olduğunu söylüyor... Tüm bunların yanı sıra bir de sözüm ona snuff filmlerle ilgili, Almanya menşeli bir "belgeselde" (!), *Last House*'daki bağırsak deşme sahnesi filmin mevcut tüm video versiyonlarından daha da uzun bir şekilde yer alıyor ("belgeselde" bu sahnelerin gerçek bir snuff filminden olduğu öne sürülüyor!!...). Bağırsak sahnesinin bu fazladan kareleri, muhtemelen *Last House*'ın kurgu aşamasında çıkarılmış ve kullanılmamış kareler (*outtakes*). Cunningham, bağırsak deşme ve Mari'nin göğsüne "Krug" yazılması sahnelerini kısaltarak kurguladıklarını anlatır.

(8) *Last House* 1985'te ABD'de video piyasasına sürüldüğünde "pek yakında" devamının çekileceği duyurulmuştu. *Friday the 13th Part V*'in yönetmeni Danny Steinmann'ın çekmesi ve Hess'in yine başrolde olması planlanan, hatta Craven'ın bir senaryo taslağı hazırladığı bu proje hiçbir zaman gerçekleşmedi.

Ancak *Last House*'ın çok sayıda taklidi çekildi ve hem bu taklitlerden bazıları, hem de ilgisiz bazı başka filmler ABD'de sanki *Last House*'ın devamıymış gibi gösterime sokuldular. İtalyan istismar sinemacıları bir trende yolculuk eden iki kızı zalimce öldüren bir grup sapığın bu kızlardan birinin ailesinin yanına gelmesi ve anne-babanın intikam almasını anlatan *L'Ultimo Treno della Notte* (Gecenin Son Treni; 1974) adlı bir film çektiler. Bu film ABD'de *Last Stop on the Night Train* (Gece Treninin Son Durağı) adının yanı sıra *The New House on the Left* (Soldaki Yeni Ev) adıyla da piyasaya çıktı. *Last House: Part II* adıyla gösterilen filmin de aslında bu İtalyan filmi olduğu söyleniyor. Mario Bava'nın *Ecologia del Deltitto* (Bir Suçun Ekolojisi; 1973; *Kanlı Körfez*; İng. vid. adı: *Bay of Blood*) adlı filmi de ABD'de *Last House: Part II* adıyla yeniden gösterime sokulmuştu. *La Settime Donna* (Yedinci Kadın; 1978) adlı bir İtalyan şiddet filmi de ABD'de *The Last House on the Beach* (Kumsaldaki Son Ev) adıyla gösterilmişti. *Last House on Dead End Street* (Çıkılmaz Sokaktaki Son Ev) adlı film için ise bkz: *Geceyarısı Sineması*, no. 3, sf. 2-3.

(9) Tek istisnası, Phyliss'in elinin kesilmesi eylemi. El kesme eyleminin bizzat kendisini görmüyoruz, yalnızca daha sonraki bir sahnede kesik bir el görüyoruz.

(10) Craven, yönettiği ikinci film olan *Hills Have Eyes*'da (1977; T. vid. adı: *Tepenin Gözleri*) da aynı temayı işliyor.



karanlık güneş
ve elektrikli testere gürültüsü

texas elektrikli testere katliamı



Orhan Anafarta

Yıllar önce izlediğim Teksas Elektrikli Testere Katliamı'nı [TK] (Tobe Hooper, 1974) son zamanlarda tekrar izleyene kadar gördüğüm en kanlı *slasher* (kesici) filmi olarak hatırladım. Belleğimde canlandırdığımın yarısı kadar bile yoğun şiddet sahneleri ve kan içermeyen bu film, bütün sahnelerine yayılan karanlık ve tekinsiz bir 'ton' sayesinde zamanla hayalimde 'izlenmesi güç bir dehşet gösterisine' dönüşmüştü. TK üzerine yazılmış birçok kaynak, ardından üretilen iki devam filmindeki grafik katliam sahnelerinin de etkisiyle olsa gerek, filmi alabildiğine kanlı bir *slasher* olarak bahsederken, diğer bazı kaynaklar ise bu algının sebebini ya Hooper'ın 'ham' kamerasının yarattığı belgesel etkisine ya da filmi 'göstermeden ima edebilme' başarısına bağlıyorlar. (Bu arada, TK'nın İngiltere ve Almanya'da gösterimi yasaklanmıştı) 'Göstermeden ima etme' yorumunun kaynağı olan *The Overlook Film Encyclopedia*, bu etkiye bir de Hooper ve Wayne Bell'in simbal ve zil tislamalarından oluşturduğu 'kıyamet habercisi' müziği ekliyor (sf. 298).

70'lerin *slasher* filmlerini toplumsal semptomların belirdiği kollektif kabuslar olarak ele alan yazılara göre TK, çuvallayan Amerikan Rüyası'nın dehşet verici sonuçlarını göstermektedir; Amerika'nın en 'vahşi' eyaleti Texas'ın taşralarında gezmeye çıkan bir grup gafil genç, medeniyetin ulaşamadığı bu tekinsiz bölgede, kendilerinden önceki nesillere ısrarla dayatılan gelenek ve aile değerlerinin 'korkunç bir karikatürü' ile karşılaşır. Wes Craven'in *Hills Have Eyes*'inde (Tepenin

Gözleri, 1977) farklı bir yorumunu gördüğümüz bu eski kuşak mezbahacı aile, şımarık şehirli çocuklara belli bir mesafeden komik görünebilir: Texas köylüsü görgüsüz bir baba ve gerizekalı iki oğlu pompalı tüfeklerin kullanıldığı bir dönemde inekleri hala balyozla öldürmekte ve her akşam yıkık dökük ahşap bir evin karanlık salonunda bir araya gelip akşam yemeklerini yerken eski günlerden ve geleneklerden konuşmaktadırlar. Fakat, şehirli gençler bu komik aileye yanlışlıkla konuk olduklarında ise komedi histerik bir dehşete dönüşür: çizgi filmlerde görmeye alıştığımız türden gürültülü ve hiç bitmeyen kovalamacalar, karşısındaki insanları katledilesi davalar olarak gören deliler, vs. Bu açıdan değerlendirildiğinde TK'yi izleyicinin belleğinde 'korkunç' bir film yapan unsurlar listesine birarada durmaya zorlanan komedi ve korku kodlarını da ekleyebiliriz. Zıtlıkların rahatsız edici bir şekilde birbirinin içine geçmesi durumu hikayenin birçok farklı katmanında karşımıza çıkar. Filmin genel görünümüne aslolarak hakim olan gerilim ise aydınlık-karanlık zıtlığının iç içe geçmesidir. Bu saydığım hassas gerilim unsurları ile bir süre devam eden TK, sonlarına doğru elektrikli testere gürültüsü ve çığlıklara boğulur - tekrar izleyene kadar film ile ilgili çok az hikaye detayı hatırlamamın bir sebebi de bu uzun ve histerik final olsa gerek. Mikita Brotzman da *Meat is Murder* adlı kitabında TK'nın sonlarına doğru toplumsal semptom okumayı olası kılan anlatısal tutarlılıktan uzaklaşıp yoğun bir 'kaos ve histeri karnavalına' dönüştüğünü yazıyor (sf. 114).

Bir grup gafil genç medeniyetin ulaşamadığı tekinsiz bir bölgede kendilerinden önceki nesillere ısrarla dayatılan gelenek ve aile değerlerinin 'korkunç bir karikatürü' ile karşılaşır.

Yukarıda genel hatlarıyla bahsettiğim anlatı özelliklerini dikkate alarak yazımın devamında TK'nin bazı bölümlerine biraz daha yakından göz atmak istiyorum.

Kıyamet alametleri ve karanlık güneş
Filmin açılışında, kalın bir erkek sesi siyah zemin üzerinde yavaşça yukarı doğru kayan bir metni izleyicilere okur: "İzlemek üzere olduğunuz film beş gencin, özellikle Sally Hardesty ve sakat kardeşi Franklin'in, başına gelen bir trajedinin hikayesidir. Bu insanlar genç olmaları durumu daha da trajik yapmaktadır. Eğer çok, çok uzun yaşamış olsalardı bile hiç biri o gün görecekleri kadar büyük bir çılgınlık ve vahşet ile karşılaşacaklarını tahmin edemezdi. Onlar için sıradan olan bir yaz akşamı gezisi tam bir kabusla dönüştü. Bu gençlerin o gün başlarına gelen olaylar daha sonra Amerikan tarihi kayıtlarındaki en tuhaf suçlardan biri olarak keşfedilecekti: Texas Elektrikli Testere Katliamı." Yazıların kaybolmasının ardından siyah zemin üzerinde olayların geçtiği tarihi okuruz: "18 Ağustos 1973." Tarih bilgisi 3-4 saniye içinde kaybolur ve perdedeki karanlık devam ederken birtakım sesler duyulmaya başlar: nefes nefese kalmış birisi kürekle toprağı kazmaktadır. Beyaz yazılar için opak bir zemin işlevi görmüş olan sinema perdesi seslerin yarattığı derinlik ile gizli ve tehditkar bir olayın gerçekleştiği 'karanlık bir mekan' haline gelir. Çok geri planda birbirine karışan zil ve simbal tıslamaları kademeli olarak belirginleşirken perdedeki karanlık mekanda flaşlar patlamaya başlar. 2-3 saniyelik aralarla parlayan kamera flaşı, mezardan yeni çıkarılmış ve çürümekte olan bir cesedin detaylarını aydınlatır. Her ışık patlamasına kulak tırmalayıcı bir gıcırta eşlik eder. Zil ve simbal seslerinin yanısıra filmde sıklıkla duyduğumuz diğer bir ses olan bu tiz gıcırta'nın nür bir enstrümana ait olduğunu anlayamamakla beraber, çalışan bir elektrikli testerenin metal bir yüzeye sürüldüğünde böyle bir ses üreteceğini zannediyorum. *The Overlook Film Encyclopedia*'nın *musique concrete* olarak adlandırdığı bu sesler, filmin 'kıyamet alameti' olarak vurguladığı her gö-

rüntünün ardında duyulurlar. Armonik tezatlar ve ritim ile oluşturulan gerilim temaları ile karşılaştırıldığında kaotik sayılabilecek bu gürültülerin TK'nın tekinsiz tonuna büyük bir katkıda bulunduğunu düşünüyorum.

Filmin açılışında bir belirip bir kaybolan ceset parçaları ile duymaya başladığımız gıcırta ve tıslamalar ilerleyen görüntülerde 'evrensel lanet' temasıyla sıkı bir bağ kurmaya başlıyor. Son flaş patlamasının aydınlığı sona erer ve karanlık perde yavaşça ağararak göz kamaştırıcı öğle güneşinin aydınlattığı çürümüş bir ceset kafası görünür. Bir yandan da radyo spikerinin sunduğu haberi dinleriz: Texas'ın bir mezarlığında 'tüyler ürpertici bir sanat eseri' bulunmuştur, bir takım mezar soyguncuları cesetlerin bazı parçalarını aldıktan sonra artıkları 'heykeller' yapıp bunları mezar taşlarının üzerlerine dikmektedirler. Kamera çürüyen ceset kafasından geriye doğru hareket ettikçe bu komik/korkunç sanat eserinin tamamını biz de görürüz. Gürültüsü gittikçe artan simballer yüzünden zorlukla duyulan



radyo spikeri şehir polisinin olayla ilgili yorumunu aktarır: "bu hadisenin suçluları eyalet dışı mihraklardır..." *Hearths of Darkness*'in yazarı Tony Williams, polisin 'dış mihraklar' açıklamasını Amerikan toplumunun yaklaşan kıyameti görmezden gelme çabası olarak yorumluyor (sf. 187). Daha sonra görüleceği gibi, dehşetin kaynağı yıllardır toplumun çekirdeği sayılmış olan ailedir, fakat otoriteler bu gerçeği reddedip ortaya çıkartılan bu tatsız olayın kaynağını eyaletin dahi dışına itmeye çabalamaktadırlar. Bu gaflet durumunu vurgulamak istemişcesine Hooper'ın da ışık ve sesi kullanarak radyo spikerinin 'akılcı' yorumlarına muhalefet

Texas'ın bir mezarlığında 'tüyler ürpertici bir 'sanat eseri' bulunmuştur, bir takım mezar soyguncuları cesetlerin bazı parçalarını aldıktan sonra artıkları 'heykeller' yapıp bunları mezar taşlarının üzerlerine dikmektedirler.

ettiğini görüyoruz. Öncelikle, mezar taşı üzerine oturtulmuş olan 'heykeli' aydınlatan gün ışığı 'normal' bir ışık değildir. Kameranın çerçevelediği nesnenin arkasında kalan güneş, korkunç figürü görünür kılmaktan çok karartır ve detaylarını boğar. Spiker, şehirde çöken bir bina ve cinsel organları kesilmiş bir cesedin bulunması gibi diğer felaket haberlerini bildirmeye başladığında ise perdede güneşin, büyük ihtimalle bir belgeselden alınmış olan, devasa ve koyu kırmızı bir görüntüsü belirir. Görünüşe göre simbal seslerinin kaynağı bu karanlık güneştir, zira kızıl yüzeyden ateşler fışkırdıkça sesler boğularak yükselir ve radyo spikeri duyulamaz olur.

Sinema salonunu kızılımsı bir karanlığa boğan bu dev güneş imgesi ve ona eşlik eden gürültülü simballer filmin resmettiği dünyayı adeta kozmik bir güçle lanetliyor. Tony Williams'a göre, TK'nin bir çok yerinde karşımıza çıkan bu 'astrolojik' motif artık çok



yakınımızda olan kıyametin temsilcisi (sf. 189). Filmin talihsiz gençlerinden birinin, başlarına gelen her olayı elindeki astroloji kitabına bakarak açıklamasını da göz önünde bulundurarak, Williams'ın 'astrolojik sembol' yorumunu anlamlı buluyorum. Fakat kanımca, koyu kızıl güneş imgesinin herhangi bir sembolik yorumu önceleyen en güçlü etkisi, filmin ışık ve renkleri kullanışıyla da desteklenen, 'aydınlığa hükmeden karanlık' hissidir. TK'nin gündüz sahnelerinin tamamına alabildiğine deriniksiz ve 'monoton' bir gün ışığı hakimdir. Değdiği her nesneyi aynı yoğunlukta aydınlatan bu 'ham' ışık üç boyutlu mekan hissini ve renk derinliğini azaltır. Başka bir çok korku-gerilim filminden tanıdığımız, renk ve gölge etkileşimleri ile farklı

görsel ifadeler yaratan 'dramatik' ışığın yoksunluğu, TK'yi adeta ifadesiz bir görselliğe sürükler. Bu ham ışığın anlamını vurgulamak amacıyla da Hooper'ın filmin bir çok yerinde kamerayı gökyüzündeki kızılımsı güneşe yönelttiğini görüyoruz; hatta zaman zaman güneşin yerini karanlık gökyüzünde parlayan dolunay alıyor (ya da çok kısıp bir diyafram ile çekildiği için etrafı tamamen karanlık görünen dev güneş) - görüntülenen olay günün ortasında gerçekleşiyor olsa bile... Sonuçta ortaya çıkan etki: ışığı heryere ulaşan karanlık güneşin lanetlediği tekinsiz bir dünya...

Mezbahalara yolculuk

Açılış jeneriğinin bitiminde Hooper, kamerasını kademeli bir şekilde gökyüzünden yere indiriyor. Gürültülü ve boğuk simbal seslerinin eşlik ettiği dev kızıl güneş ani bir kesmeyle karanlık gökyüzünde parlayan beyaz bir daireye dönüşür ve bu görüntü otoyol kenarında yatmakta olan ölü bir armadillonun yakın çekimine zincirler (*dissolve*). Perdenin yarısını kaplayan hayvan leşi görüntüsünün arka planında da filmin talihsiz gençlerini taşıyan minibüsün yol kenarına park ettiğini görürüz - ses kanalında hala devam eden felaket haberleri de aracın radyosundan gelmektedir. Karanlık güneşin, bir dizi görüntü ve ses aracılığıyla yeryüzüne inip seyahat eden gençler üzerinde odaklanan uğursuzluğu etkisini hemen gösterir ve tekerlekli iskemlesi üzerinde zorlukla tuvalet ihtiyacını gidermeye çalışan Franklin (Paul Partian) yoldan geçen bir tır kanyonunun gürültüsünden irkilip banketten aşağı yuvarlanır. Bu sahnenin ardından, yoluna devam eden minibüsün içinde Pam'in (Teri Mc Minn) başlarına gelen uğursuz olay ile ilgili astroloji kitabından okuduğu yorumları dinleriz; üzerlerindeki lanetin sebebi, özünde 'kötü' bir gezegen olan Satürn'ün bugünlerde bulunduğu tehdit edici pozisyonudur. Williams, Pam'in astrolojik açıklamalarını 'gerçek' bir tehlike ile karşılaşma fikrini savuşturmanın bir metodu olarak yorumluyor (sf. 189). Tehdit, astrolojik bir görünümde ortaya çıktığında onu ciddiye almamak daha

Diğer birçok korku-gerilim filminden tanıdığımız, renk ve gölge etkileşimleri ile farklı görsel ifadeler yaratan 'dramatik' ışığın yoksunluğu Texas Elektrikli Testere Katliamı'nı adeta ifadesiz bir görselliğe sürükler.

kolaydır, nitekim minibüstekiler Pam ile gülerek dalga geçerler. Fakat, ciddiye alındığı taktirde gezegenlerin ve güneşin üzerimizdeki etkisi her şeyden daha tehlikelidir; zira, bu etkiden kaçıp kurtulmanın yolu yoktur. Görünüşe göre Pam'i, konuşurken yüzüne doğru yaptığı zoom ile, sadece 'kamera' ciddiye alır...

'Ölü heykelleri' konulu radyo haberinden huzursuz olan gençler eyalet mezarlığı civarında durup Sally'nin dedesinin mezarını kontrol etmek için minibüsten inerler ve Franklin araçta yalnız kalır. Bu noktadan itibaren TK'nın bir 'korku filmi' olduğuna dair daha tanıdık anlatı unsurları görmeye başlıyoruz. Franklin, hiç bir yere kimildayamadığı minibüsün içinde otururken çimenlerin üzerinde yatan bir 'yerel sarhoş'un (John Henry Faulk) kendi kendine konuşmasına şahit olur: "... buralarda birtakım şeyler dönüyor... tuhaf şeyler görüyorum... ihtiyarın teki öylesine konuşuyor diyebilirsiniz..." *Slasher*larda sıklıkla karşılaştığımız 'ecellerine doğru yolculuğa çıkan gençleri ciddiye alınmayacak şekilde uyaran deli/bilge' tipinin bir çeşitlemesi olan bu sarhoş, Franklin'e de anlatsal bir işlev yüklüyor. Tekerlekli sandalyesine bağımlı olan Franklin, durağanlığı ve 'özel ilgisi' sayesinde arkadaşlarının göremediği bütün tehlike işaretlerini görür ve hisseder fakat bunları arkadaşlarıyla paylaşamaz.



Franklin ile özdeşleşmeye başladığımız bu ilk sahnenin (işlevi dışındaki) kendine özgü etkisinin de Hooper'ın kullandığı çekim açısından kaynaklandığını düşünüyorum. Çimenlere sırtüstü yayılıp konuşan sarhoşun yüzüne tersten bakarız. Ters durması sebebiyle ifadesi zorlukla algılanan bu insan yüzünün tekinsizliği ses ka-

nalında yine duyulmaya başlayan boğuk simbal sesleri ile pekişir.

Gençler yollarına devam ederken mezbahaların bulunduğu bir alanın yanından geçerler. Tersten görünerek ifadesizleşen insan yüzünün tekinsizliğini kullanan Hooper benzer bir etkiyi ölümü bekleyen hayvanların yüzlerindeki kin dolu ifadeyi vurgulayarak yaratıyor. Etraflarını saran iğrenç kokunun farkına varan gençler minibüsün camından dışarı baktıklarında sıra sıra ineklerin kafesler içinde dizildiği büyük bir mezbaha gö-



rürler. Franklin birden heyecanlanıp mezbahacıların hayvanları nasıl öldürdüğünü ballandırarak anlatmaya başlar: "... büyük bir balyozu kafasına indirirler... bazen ilk seferde ölmez, tekrar tekrar vurmaya gerekir..." Franklin'in konuşması sıralar halinde bekleyen ineklerin bir dizi yakın çekimi ile kesilir. Yine duyulmaya başlayan simballer eşliğinde, katledilmeyi bekleyen hayvanların önlerinden geçen minibüse adeta düşmanca baktıklarını görürüz. Ağızlarından salyalar akıtarak hızlı hızlı soluyan ineklerin bu perişan görüntüsünün TK'nın finalinde gerçekleşecek olan insan katliamına bir motivasyon oluşturduğunu düşünüyorum: 'kafaları ezilerek öldürülme sırası sizde!..' Filmin ilerleyen sahnelerinde iç içe geçen bir çok anlatı unsurunun boğduğu bu anlam, hayvanların kindar bakışlarında bir anlık da olsa okunabiliyor. Bu sahnenin 'ödeşme' senaryosuna kıyasla çok daha güçlü olan işlevi ise, korkunç gerçekliğini hayalimizde bastırmayı yeğlediğimiz, mezbaha denilen cehennemi sinema perdesine taşımak. Kamera tekrar minibüsün içini görüntülediğinde Franklin'in katliam prosedürlerini daha da detaylı bir şekilde anlatmaya

Tersten görünerek ifadesizleşen insan yüzünün tekinsizliğini kullanan Hooper benzer bir etkiyi ölümü bekleyen hayvanların yüzlerindeki kin dolu ifadeyi vurgulayarak yaratıyor.

başladığına tanık oluruz:"... bu günlerde pompalı tüfek kullanıyorlar... alet, bir kurşunu hayvanın kafasına çakıp geri çekiyor... bunu bir kaç kez tekrarlıyorlar... hayvan kesilmeye başladığında bazen hala canlı oluyor..." Minibüstekiler duyduklarından irkiler yüzlerini buruşturmaya başlayınca Sally heyecanla konuşan kardeşini "...lütfen yeter artık, ben et yemeklerini çok severim!.." diye bağırarak susturur. Et yemeklerini seven sağlıklı gençlerin mutlu dünyalarında yeri olmayan bu iğrençlikler her nasılsa Franklin'i çok etkilemektedir. 'Normal' insanların düşünmek bile istemediği şeyleri rahatlıkla konuşabilme yeteneği ile belki de bedensel eksikliğini kapatmaya çalışan Franklin, bu davranışı sonucunda popüler olmak bir yana, iyice 'anormal' durumuna düştüğünü fark eder ve somurtarak cebinden çıkardığı küçük bir çakı ile oynamaya başlar. Aslında Franklin'in, belki de Hooper'in hayal ettiği, ideal *slasher* izleyicisi olduğundan bahsedebilirim. Hayalinde katliam görüntüleri canlandırmaktan büyük heyecan duyan bu 'sıradışı' karakter, zihninde kurguladıklarının gerçekleşmesinden en çok da kendisi korkar. Film boyunca Franklin'in ufak tefek detaylara takılıp dehşet dolu senaryolar tasarladığı görülür. Yanından hiç ayırmadığı küçük çakıya gösterdiği ilgiden de bir şeyler 'kesmeye' yönelik, asla gerçekleştirilemeyeceği fantezileri olduğunu okuyabiliriz.

Gençler sakat arkadaşlarını susturmuşlardır ama Franklin'in anlatıkları adeta bir canavarı uyandırır ve minibüsün küçük dünyasına 'gerçek bir manyak' girer: otostopçu (Edwin Neal). İskelet gibi ince yapılı, yağlı saçları kafasına yapışık ve yüzünde dev gibi bir doğum lekesi olan bu tuhaf genç kahramanlarımızın tam karşısına oturup sırtmaya başlar. Gençler bu komik / korkunç adamı korku ve pişmanlık dolu bakışlarla süzerken Franklin, birazdan izleyecekleri vahşi performansı tahmin edercesine, şakayla karışık şöyle bir yorum patlatır: "Galiba arabamıza Dracula'yı aldık!..." Mezba-hacı olduğu anlaşılan otostopçunun 'ilginç' şeyler anlatacağını hissederek Franklin katliam muhabbetini tekrar açarak tuhaf yol arkadaşlarına öldürme

metodları ile ilgili sorular yöneltir. Otostopçu, hayvanların balyoz ile nasıl 'daha iyi' öldüklerinden ve öküz kafası pişirme metodlarından bahsederken Franklin'in, çok hoşlandığı bir korku filmi izlermişcesine keyiflendiğini görebiliriz. Minibüsün izole dünyasına 'dışarıdan' gelen bu karakteri sanki o yaratmıştır; 'anormal' olması sebebiyle dışlandığı bir ortamda kendine bir 'kardeş' gibi yakın hissettiği otostopçunun grotesk performansını özenerek izler. Gençler dinlediklerinden rahatsız olup konuyu kapatmaya çalıştıklarında ise otostopçu da tıpkı az önce Franklin'in yaptığı gibi somurtur ve dikkatini sakat 'kardeşinin' elindeki küçük çakıya yöneltir. Bu noktada, Texas'ın aydınlık ve tozlu dünyasından gençlerin minibüsüne gelen bu ucubenin sadece gülünç ve grotesk olmadığı gerçeği ortaya çıkıyor. Susturulan otostopçu, Franklin'in daha korkutucu olmak için belki de isteyip yapamadığı birşeyi yapar; küçük çakıyı kapıp avucunu boya boydan boya keser ve hiç bir şey olmamış gibi çakıyı geri verir. Daha



sonra, dirseğine doğru akan kanları umursamadan, boynunda asılı duran polaroid kamera ile Franklin'in fotoğrafını çekip eserini 2 dolara satmak ister. (Burada, filmin açılışında flaş patlatan sanatçının kim olduğunu öğreniyoruz) Satış önerisi reddedilen otostopçu kesesinden çıkardığı bir miktar barut ile fotoğrafı yakar. Ortalığı kaplayan dumanın yarattığı panik içinde usturası ile Franklin'in koluna bir çizik atıp minibüsün kapısından dışarı fırlayan otostopçunun hızlanmaya başlayan aracını yanında koşarak bileğinden akan kanları kaportaya bulaştırdığını görürüz.

TK'nın çarpıcı sahnelerinden biri olan 'otostopçunun gösterisi,' yazımın

Susturulan otostopçu, Franklin'in daha korkutucu olmak için belki de isteyip yapamadığı birşeyi yapar; küçük çakıyı kapıp avucunu boya boydan boya keser.

başında söz ettiğim 'aykırı unsurların bir arada durmaya zorlanması' meselesinin etkileyici bir özetini sunuyor. Taşrada gelenekleri ile çürümeye bırakılmış insanların şehirlilerden intikam alması türünden bir üst motivasyonu şimdilik bir kenara bırakırsak, gençlerin otostopçu ile yaşadıkları tatsız olayın tek sebebinin aynı minibüsü paylaşmaları olduğunu görürüz. Karanlık güneşin aydınlattığı toprakların insanları ile şehirli gençler bir araya gelmemelidir, zira bu iki topluluğun davranış ve yaşam tarzları birbiri ile çatışır. Bunun gerçekte de zaten böyle olduğunu düşünebiliriz, fakat Hooper filminde bu aykırılığı o derece abartmış ki bir arada durmaya zorlanan, sanki iki farklı kültür değil de, kafasına balyoz yiyen bir karakterin kalkıp yürüyebildiği çizgi film dünyası ile insanların çok daha kolay ölebildikleri gerçek hayat. Otostopçunun minibüsteki gençleri korkutup onlara zarar vermek için bir nedeni yoktur, sadece olduğu gibi davranır. Sahne süresince ses kanalında herhangi bir gerilim teması yerine radyoda çalan komik bir *country* parçası duymamız da bu 'ucubenin' ait olduğu dünyanın kurallarına göre davrandığını vurgular. Benzer bir durumu *Hills Have Eyes*'daki yamyam ailenin davranışlarında da görebiliriz; bu insanlar acımasız katiller olarak nitelendirilemez, sadece, farklı bir dünyaya ait olan şehirlilerle bir araya gelmeleri 'doğal' ölüm vakalarına yol açacaktır!.. Bu bağlamda, anormalliği ile dikkati çeken Franklin'in sadece iki dünya arasındaki büyük farklılığı vurgulayan bir ajan olduğunu söyleyebilirim. Dışarıdan gelen tuhaf 'kardeşi' gibi, Franklin de mezbahta katliamlarını ilginç bulmaktadır, fakat bu sapkın hayranlığı güvenli bir uzaklığı gerektirir (sinema perdesi?). En sıkı *slasher* izleyicisinin bile perdedeki manyağın üstüne atlayıp kolunu kesmesinden zevk duyacağını zannetmiyorum. Franklin usturanın etine sürülüşünü hissetmek suretiyle dersini alır ve minibüsteki arkadaşlarından pek de farklı olmadığı ortaya çıkar. Gençlerin tatil için ziyaret ettikleri dünyanın mutlak farklılığını vurgulayan 'otostopçu sahnesi' filmin ilerleyen bölümlerinde karşılaşacağımız histerik

vahşetin bir prelüdü olma özelliğini taşıyor. TK'nın korkutucu etkisinin esas kaynağı olduğunu düşündüğüm bu ölümcül aykırılık filmin sonunda komik/korkunç bir katliamla son bulacaktır; mezbahacı aile gündelik işlerini yaparmış gibi insan katleder. Zira, 'kötü bir şey' yaptıklarını düşünmeleri için hiç bir sebep yoktur...

Katliam

Sally ve Franklin'in çocukluklarını geçirdikleri eski kır evinin yakınlarında minibüsün benzini biter. Uğradıkları benzincide de akşama kadar benzin olmayacağını öğrenen gençler bakımsızlıktan dökülmekte olan kır evinde bir süre vakit geçirmeye karar verirler. Eski bir evin içini araştırmanın heyecanına kapılan sağlıklı arkadaşları güle oynaya üst katlara koşunca Franklin minibüsün yanında tek başına kalır ve çevredeki tekinsiz detaylara takılıp korkunç senaryolar tasarlamaya başlar. İlk olarak, otostopçunun minibüsün kaportasına bulaştırdığı kan lekesini lanetli bir şekil olarak yorumlar, sonra da evin etrafında gördüğü kemik ve tüylerden yapılmış küçük heykelleri görüp huzursuz olur. Bu uğursuz işaretlelerden arkadaşlarına da bahsetmek için tekerlekli sandalyesini zorlukla evin verandasından içeri sokmaya çalışan Franklin üst kattan gelen kahkahaları duydukça sinirlenir. Franklin'in öfkesini dışa vurma şekli ise oldukça ilginç: sanki bir histeri nöbeti geçiriyormuş gibi başını çılginca sağa



sola sallarken bir yandan da dilini çıkararak havaya tükürükler saçır. Bu noktada, az sonra gerçekleşecek olan insan katliamı sanki yeni bir motivasyon kazanıyor: 'sakat arkadaşınıza kötü davranmanın cezası elektrikli tersedir!..' Bu sahnenin asıl ilginç olan

Bir arada durmaya zorlanan sanki iki farklı kültür değil de kafasına balyoz yiyen bir karakterin kalkıp yürüyebildiği çizgi film dünyası ile insanların çok daha kolay ölebildikleri gerçek hayat.

tarafı ise Franklin'in sinirini boşaltırken ağzıyla elektrikli testere sesini taklit etmesi. Bu davranış TK'nın akıllara ziyan finalindeki histerik katliama dair bir karar ya da kehanet olarak okunabilir.

Kirk (William Vail) ve Pam evin yakınlarında yüzebilecekleri bir yer ararken Franklin'in ağzı ile taklit ettiği elektrikli testere sesinin bu sefer daha gerçekçi bir versiyonunu duyarız: yakınlardan gelen mazotlu elektrik jeneratörünün gürültüsü. İki genç minibusleri için benzin bulacaklarını zannettikleri büyük bir ahşap yapıya doğru yaklaşırken gittikçe artan motor gürültüsü, filmin başlarında duyulan tiz gıcırtilar ve Franklin'in ağzı ile çıkarttığı sesleri adeta yoğunlaştırarak kıyametin yakın olduğu mesajını verir.

Pam ve Kirk ahşap binanın arkasına dolaştıklarında beyaz bir ev ile karşılaşılır. Kirk ev sahibi ile benzin alabilecekleri bir yer konusunda konuşmak amacıyla giriş kapısını çalar ve kapı kendiliğinden açılınca içeri girer. Üst katlara çıkan bir merdivenin hemen dibinde kapısız bir odanın karşı duvarı görünmektedir. Duvardaki kırmızı zeminin üzerine bir tablo duyarlılığında yerleştirilmiş olan binbir çeşit hayvan kemiğini gören Kirk evin bu esrarengiz bölümüne doğru ilerler. Bunun hemen ardından Kirk'ün öldürülüşünü izlediğimiz kısa bölümün TK'nın en etkileyici sahnesi olduğunu düşünüyorum. Gerilim ve rahatlama sekanslarının ritmik bir akışa oturduğu düzenli bir anlatı yapısı kullanmayıp filmin tamamını her an her şeyin gerçekleşebileceği ifadesiz bir dünyanın içine kuran Hooper, Kirk'ün öldürülüşünü de benzer bir soğukluk içinde görüntülüyor. Birdenbire kapıda 'Derisurat' (Leatherface-Gunnar Hansen) belirir ve kafasına dev mezbaha balyozunu indirerek Kirk'ü yere ykar. Bir kurbanının suratından yüzdüğü anlaşılan deri bir maske ile yüzünü saklayan dev adam, yerde çırpınan Kirk'ün beynine sert bir darbe daha vurup cesedi 'mutfağa' sürükler ve odanın o ana kadar duvarın içinde saklı duran metal kapısını büyük bir hisimla sürerek kapatır. Bu kısa sahnede Kirk'ün katledilişinden çok metal kapının kapanışını etkileyici bulu-

yorum. Kahverenginin solgun tonlarının hakim olduğu ortamın monotonluğunu bıçak gibi kesen bu kromajlı metal kapı bir kaç saniye süren dehşet anının ardından soğuk düş etkisi yapıyor. Ortamın renkleriyle kurduğu keskin kontrast ile adeta kıyamet habercisi simbal seslerinin metalik tonunu gör-



selleştiren bu parlak yüzeyin, arkasında sakladıkları ile ilgili korkunç anlamlar ürettiği kanısındayım. İyice boğulup derin bir uğultu halini alan simballer eşliğinde bir süre görüntüde kalan metal kapı sanki filmin başından beri gençlerin yaklaşmakta olduğu 'cehen-nemin' girişidir. Sadece kemiklerle bezenmiş duvarını görebildiği mutfağın korkunç bir yer olduğunu hayal etmesi yönünde izleyicinin hayal gücünü zorlayan bu kısa görüntü *The Overlook Film Encyclopedia*'nin TK'ya attığı 'göstermeden ima etme' başarisının çarpıcı bir örneği.

TK'nın 'kıyamet öncesi' son bölümünde, Pam ve Jerry de (Allen Danziger) kısa aralıklarla katledilirler. Kirk'e ne olduğunu merak edip eve giren Pam öncelikle otostopçunun korkunç a-tölyesini keşfeder: mengene ve metal aletlerin durduğu büyük bir masa, insan kemiklerinden inşa edilmiş bir dizi yerleştirme, küçük bir kafesin içine tıklmış bir tavuk... Görünüşe göre mezbahacı genç gelişmiş bir estetik duyarlılığa sahiptir, fakat Pam bu durumu takdir etmek yerine mide bulantısı krizi geçirerek yerlerde debelenir. Korkunç sanat galerisinden kaçmak için çıkışa doğru seğirten Pam'i metal kapının ardından fırlayan Derisurat apar topar yakalayıp mutfaktaki kancaya asar. Dehşet içinde kaçan kurbanlarını sinir bozucu bir yavaşlıkla yürüyerek takip eden *slasher* katillerine kıyasla Derisurat'ın aşırı sıcakkanlı

Bir kurbanının suratından yüzdüğü anlaşılan deri bir maske ile yüzünü saklayan dev adam yerde çırpınan Kirk'ün beynine sert bir darbe daha vurup cesedi 'mutfağa' sürükler.

olduğunu görüyoruz. İri cüssesine rağmen paldır küldür koşan bu 'komik' adam kurbanlarına yönelik herhangi bir kin duygusu sergilemez. Eve giren gençler onun açısından mezbaha kaçkını koyunlardan farksızdır ve yapılacak tek şey onları mutfağa geri götürmektir. Derisurat'ın bu masumiyeti kıyafetine de yansıyor: siyah pantolon, beyaz gömlek ve koşuşturdukça sağa sola sallanan siyah kravat. Akli dengesi pek yerinde olmayan bu dev adamın gülünç görünmesini engelleyen yegane şey, insan öldürüyor olmasını bir kenara bira-



kırsak, suratına taktığı, çürümekten ifadesini tamamen kaybetmiş olan insan yüzü derisi. Geç kalan arkadaşlarını ararken mutfağına giren Jerry'i de (Allen Danziger) öldürdükten sonra endişelenmeye başlayan Derisurat koşarak pencerenin yanına gelir ve dışarıda başka birileri daha var mı diye etrafı kolaçan eder. Başını iki elini arasına almış pencerenin yanında otururken Derisurat'ın korktuğunu görebiliriz; katliam onun suçu değildir; ciddiyetle çalıştığı mutfağına hesapta olmayan hayvanlar girmiştir ve o da en iyi bildiği şeyi yapmıştır. Bu arada, Sally ve Franklin minibüsün yanında arkadaşlarını beklerken endişelenmeye başlarlar zira artık hava kararmıştır. Ufak bir tartışma sonucunda onları aramaya karar verirler.

Kıyamet...

Sally sakat kardeşinin tekerlekli sandalyesini ağaçların arasında güçlükle ittirirken birdenbire ortaya çıkan Derisurat elektrikli testeresi ile Franklin'i ortadan ikiye biçer ve film adeta kontrolden çıkar. 6 dakika boyunca hiç kesilmeden sürecek gürültülü bir kovalamaca izlemeye başlarız: önde Sally,

arkada da testeresinden dumanlar saçarak paldır küldür koşan Derisurat. Özellikle bu sahnede elektrikli testerenin işlevinden çok gürültüsünün önemli olduğu ortaya çıkıyor - zaten Hooper'ın filmi elektrikli testere ile gerçekleştirilen bir katliamı anlatıyor sayılamaz zira Derisurat, Franklin dışında bütün kurbanlarını balyozu ile öldürmüştür. Bu noktada, elektrikli testerenin film boyunca yaklaşan kıyameti hatırlatan *musique concrete* enstrümanlarından biri olduğu kanısındayım, yalnız küçük bir farkla: sesi bir türlü kesilmeyen bu enstrümanın hikaye içinde bir de 'müziyeni' vardır ve bu kişi durağan görüntülere lanetli anlamlar yüklemek yerine, çalgısını kapıp lanetlediği kurbanlarını kovalar. Hooper'ın da bu gürültülü sekansın histerisine katkıda bulunan bir kurgu tekniği kullandığını görüyoruz. Sally yardım istemek amacıyla mezbahacıların evine dalıp üst kata tırmanırken kamera uzaktan duyulan gürültü eşliğinde merdivenlerden çıkan Sally ve büyük bir hışımla giriş kapısını kesen Derisurat arasında gidip gelir. Görüntü ve sesin birlikte kesildiği bu hızlı sahnede testere sesinin de sürekli yükselip alçaldığını duyarız. Evin üst katına çıkan Sally sandalyelere oturtulmuş iki ceset (/zombi) ile karşılaşır. Mezbahacı ailenin çürümekte olan yaşlı ebeveynleri olduğu anlaşılan bu zombi çiftten hayır gelmeyeceğine karar veren Sally hızla yaklaştığı duyulan Derisurat'tan kaçmak amacıyla pencereden atlar, ve karanlık ormandaki kovalamaca kaldığı yerden devam eder. Yazının ilk bölümünde söz ettiğim komedi - korku birlikteliğini özellikle bu sahnede görebiliyorum. Dehşetten gözleri yuvalarından fırlayan Sally'i koşarak takip eden Derisurat ifadesiz görünümü ile sanki elinde testere taşımamasını gerektiren bir koşu egzersizi yapar gibidir. Köşeleri dönerken duman çıkararak patinaj yaptığı çekimlerde ise bu iri yarı adamın motor gürültüsünü kendi ürettiği hissine kapılıyorum. Sonuç olarak, kurbanını karanlık ormanda sessizce takip etmesi çok daha verimli olacakken Derisurat hangi yönden geldiğini olduğu gibi açık eden bir gürültü çıkarmaktadır.

Uzun bir orman koşusu sonucunda

Hooper'ın filmi elektrikli testere ile gerçekleştirilen bir katliamı anlatıyor sayılamaz zira Derisurat Franklin dışında bütün kurbanlarını balyozu ile öldürmüştür.

**Sally'nin
çığlıkları
mezbahacı aile
açısından
öldürülmekte olan
bir ineğin
bağırışından
farksızdır, istediği
kadar bağırabilir
zira bu davranışı
sonucu
değiştiremez.**

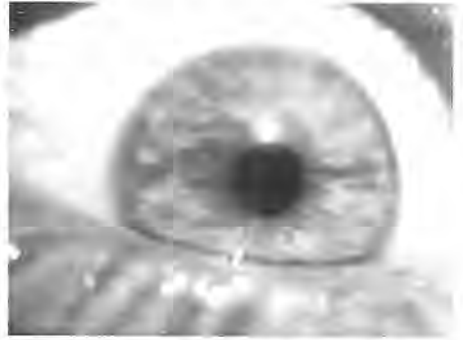
Sally akşam üstü uğradıkları benzin istasyonuna ulaşır. Önce yardımcı olmak niyetindeymiş gibi davranan istasyon sahibi (Jim Siedow), daha sonra Sally'yi bir çuvala tikip gerisin geriye mezbaha evine götürür. Sally ahşap eve getirildiğinde filmin farklı zamanlarında karşılaştığımız üç karakterin bir aile oluşturduklarını öğreniriz: otostopçu, Derisurat, ve izgara et satıcısı / benzinci babaları. Elektrikli testere sesinin (şimdilik) sona ermiş olmasına rağmen, evin salonunda geçen sahne ormandaki kovalamacadan çok daha histerik ve gürültülü. Aile üyeleri hummalı bir telaş içinde akşam yemeği hazırlıklarını sürdürürken, hayalinde akibetine dair korkunç görüntüler canlanan Sally, iplerle bağlandığı sandalyede sürekli olarak avazı çıktığı kadar bağırıp kendisini bırakmaları için babaya yalvarır. Sally'yi katledilesi bir hayvan olarak algılayan mezbahacı baba ise genç kıza canının hiç acımayacağını, herşeyin bir anda olup biteceğini söyler ve oğullarından büyükbabalarını salona indirmelerini ister. Gençliğinde Texas'ın en iyi mezbahacılarından olan büyükbaba (John Dugan) artık tam anlamıyla bir 'zombidir.' Sally'nin başparmağına derin bir kesik açan otostopçu akan kanı sandalyede heykellerinden biri gibi oturan büyükbabasına emdirir. Sally bayılıp perde kararmadan önce son olarak ihtiyar adamın yavaş yavaş canlanıp kendine geldiğini görürüz.

Sally'nin mezbahacı aile ile sofraya oturduğu sahnede, otostopçunun minübüsteki performansının bir prelüd oluşturduğu, iki farklı dünyanın bir araya gelmesiyle kopacak kıyameti izleriz. Sally kendine gelip de karşısındaki manzarayı gördüğü anda çığlıklar atmaya başlar. İnsan kemiklerinden yapılmış bir takım mobilyaların süslediği salonda 'gösterişli' bir sofraya kurulmuştur. Yemeğe hazırlanan aile üyelerinden özellikle Derisurat şıklığı ile dikkati çeker: kravat taktığı gömleğinin üzerine ceketini de giymiştir ve eski maskesinin yerinde Franklin'in taze yüzü durmaktadır. Sofrada oturan herkes sürekli olarak gürültü üretir, fakat farklı nedenlerle: Sally korkudan neredeyse aklını kay-

betmiş bir şekilde çığlıklar atarken aile üyeleri de onun bağırışlarını taklit ederek dalga geçerler. Hooper'ın yakın ve uzak çekimler arasında gidip gelen hızlı kurgusu birbiri ardına patlayan simbal seslerinin eşlik ettiği çığlıkların histerisini görselliğe taşır. Karşılıklı bağırışlar ve simballerin gittikçe yükselip kaotik bir gürültü ürettiği bu sahnede okuyabildiğim en güçlü anlam 'gürültünün anlamsızlığı.' Sally'nin çığlıkları mezbahacı aile açısından öldürülmekte olan bir ineğin bağırış-



şından farksızdır - istediği kadar bağırabilir zira bu davranışı sonucu değiştirmeyecektir. Aile üyeleri, içlerine işlemiş olan mezbahacı duyarsızlığı ile, korkudan aklını kaçırmakta olan kurbanlarını olduğu gibi kabul edip ufak tefek aile kavgaları ile bezenmiş akşam yemeği rutinlerine devam ederler. Sahnenin ortasına birden bire giriveren bir görüntü sekansı herkesin sofraya oturması ile başlayan histeriyi uç noktaya taşır. Siyah bir zeminin önünde deli gibi çığlıklar atan Sally'nin yüzünü gösteren bir dizi yakın çekim



izlemeye başlarız. Kıyamet habercisi tiz gıcırtilar her kesmede ton değiştirirken çekim ölçeği küçülerek kızın dehşetle açılmış gözlerinde yoğunlaşır. Sekansın son karelerinde kılcal damarlarını bile görebildiğimiz dev bir

göz perdeyi kaplar. Filmin açılışındaki karanlık güneş ve bir çok başka sahnede gördüğümüz dolunay imgeleriyle bir benzerlik ilişkisine giren bu görüntüde her tür anlamdan izole edilmiş saf bir dehşet ve histeri okunur.

Hayvanı öldürme işini büyükbaba yapmalıdır, zira geleneğin aile içindeki en eski temsilcisi odur. Otostopçu Sally'yi yere diz çöktürterek başının altına demir bir leğen koyar. Derisurat da büyükbabanın eline balyozu verdiğinde baba ve çocuklar tezahürata başlarlar: "hadi büyükbaba... bitir işini." Bu noktaya kadar zaten zıvanadan çıkıp gürültülü bir histeriye gömülmüş olan TK, büyükbabanın Sally'yi öldürme çabasını izlediğimiz sahnede artık absürdeleşmeye başlıyor. Eliyle herhangi bir şey kavrayamayacak kadar yaşlı olan eski mezbahacı, torunu Derisurat'ın yardımlarına rağmen bir türlü o meşhur 'ölüm vuruşunu' yapamaz; iska geçen balyoz her seferinde demir leğenin içine düşer. Otostopçu vuruşu mecburen kendisinin yapması gerektiğine karar verip bir anlığına Sally'nin kolunu bırakınca kız can havliyle kendini pencereden dışarı atar. Dışarıda gündüz olmuştur - uzun süredir karanlıkta geçen sahnelerin ardından sinema perdesini ışığa boğan bu görüntü Kirk'ün öldüğü sahnede ki metal kapının yarattığına benzer bir şok etkisi yaratıyor. Uğursuz ışığın altında gerçekleşen son kovalamacayı izleriz: zorlukla koşan Sally, peşinden usturasını sallayarak gelen otostopçu ve en arkada testere gürültüsü çıkartarak yaklaşan Derisurat. Sally'yi yakalama telaşındaki otostopçu yoldan geçen bir tir kamyonu tarafından çiğnenir. Ezdiği kişiye bakmak amacıyla aracından inen sürücü kendine doğru koşmakta olan Sally'yi ve arkasından gelen 'canavarı' görüp gerisin geriye kamyonu biner ve sürücü koltuğunda duran İngiliz anahtarını kapıp Derisurat'a fırlatır. Derisurat yere düşüp testeresi ile bacağını yaralayınca topallamaya başlar ve bu sayede Sally oradan geçmekte olan bir pikabın arkasına atlayıp kaçmayı başarır. Yolda hızla uzaklaşmakta olan Sally'nin çılgınlıklarının histerik kahkahalara dönüştüğünü görürüz; yaşadığı tecrübe aklını kaçırmasına sebep olmuştur.

Filmin son çekiminde Derisurat, yalnız kaldığı otoyolda elektrikli testeresi ile adeta dans etmektedir. Gürültülü aleti başının üstüne kaldırıp kendi etrafında döner ve kolu ile büyük daireler çizerek havaya dumanlar saçır. Derisurat'ın



dansının tam ortasında perde aniden kararır. Filmin bir çok sahnesinde karşılaştığımız benzer tezatlarla kıyasla çok daha sert olan bu kesme adeta filmin koptuğu veya yönetmenin yanlışlıkla kamerayı kapattığı hissini yaratıyor. Kapanış jeneriğini önceleyen bu kısa karanlık süresince aniden kesilen kıyamet müziğinin duyulabilir kıldığı sessizliği dinleriz. Film boyunca gün ışığına hakim olan karanlık sert bir şekilde filmi sonlandırmıştır.

Kaynakça

Brottman, Mikita. *Meat is Murder*. London: Creation Books, 1997.

The Overlook Film Encyclopedia: Horror. Woodstock: The Overlook Press, 1995

Williams, Tony. *Hearths of Darkness: The family in the American Horror Film*. London: Associated University Press, 1996.

Grant, Barry Keith ed. *The Dread of Difference*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Her tür anlamdan izole edilmiş saf bir dehşet ve histeri...

Video banttan bilgisayar ortamına görüntü aktarımı konusundaki yardımlarından dolayı Nezih Erdoğan'a teşekkürlerimi sunarım.



yeşilçam'ın Şeytan'ı hollywood'un The Exorcist'ini döver!..

Savaş Arslan

**Amerika ve
Avrupa'nın en
büyük
sinemalarında
aylardan beri
büyük bir
izdihamla oynatılan
romanı
milyonlarca satan
ve görenlerin
büyük baygınlıklar
geçirdiği en büyük
hadise filmi.**



Şöyle bir geriye dönüp bakacak olursak Türk sinemasında 6000 civarında film çevrildiğini görürüz. Peki bunlardan kaç tane korku filmidir? Benim sayabileceğim altı tane var (i). Bunlar arasında yalnızca *Şeytan*, Yeşilçam'ın altın çağı olarak tabir edilen 1960-75 arası dönemde çekilmiş ve benim bildiğim kadarıyla bu dönemde çekilen tek korku filmi.

Şeytan bir yeniden çevrim. Filmin çekildiği dönemde bir çok başka film de yabancı filmlerden esinlenmiş, onları uyarlamış ya da onlardan parçalar almış, fakat bu filmlerin çoğunun afişleri ya da lobi kartlarında filme kaynaklık eden eserden pek söz edilmezken, *Şeytan*'ın posterinde şu ifadeye yer verilmiş: "Amerika ve Avrupa'nın en büyük sinemalarında aylardan beri büyük bir izdihamla oynatılan romanı milyonlarca satan ve görenlerin büyük baygınlıklar geçirdiği en büyük hadise filmi." Fakat *The Exorcist* romanının ya da filminin adı geçmiyor.

Şeytan olasılıkla *The Exorcist*'in (1973) gişe başarısını Türkiye'de de yakalamak amacıyla yapıldı. *The Exorcist*

Türkiye'de sekiz yıl sonra oynanmış olsa bile (ii), böyle bir filmin ABD'yi ve sonra da Avrupa'yı kasıp kavurduğu biliniyordu ve *Şeytan*'ın posterindeki ifade de bunu kullanmak üzere konulmuştu. Saner Film tarafından çekilen filmin yönetmeni Metin Erksan *Ses* dergisinde yayınlanan bir set söyleşisinde şöyle konuşuyor: "Saner Film Şirketi *The Exorcist* romanını filme çekmemi istedi. Eseri okumuş, filmi de İngiltere'de görmüştüm. Filmden fazla faydalandım diyemem. Tamamen romana bağlı kaldım, elimden geldiği kadar. Kendi görüşüme uygun olarak sinemalaştırdım." (alıntılayan Scognamillo, 258)

Erksan, William Peter Blatty'nin romanını kullandığını söylüyor, fakat *Şeytan*'a baktığımızda özgün filmle çok benzeşiyor olmasının bu iddiayı sarsıtığını düşünüyorum. *Şeytan* filminin müziği *The Exorcist*'ten alınma. Her iki filmde de romanda olan kimi ayrıntılar yok. Örneğin, romanda yer alan ve *The Exorcist* için çekilen fakat kurgu sırasında filminden çıkartılan Regan'ın örümcek gibi yürüdüğü sahne bizim filmde de yok. Fakat Erksan filmi İngiltere'de büyük olasılıkla bir kez görmüş ve elinde asıl kaynak olarak roman varmış. Böyle bir varsayımdan yola çıkarsak, *Şeytan*'ın hem romandan yapılmış bir uyarlama hem de *The Exorcist* filminin yeniden çevrimi olduğunu söylemek mümkün görünüyor.

Daha da önemlisi ise, *Şeytan* belki de bunlardan hiç birisi olmaksızın tam bir melez metin olarak da ele alınabilir. Bu anlamda bir yandan *Şeytan*'dan William Peter Blatty'nin romanından yapılmış bir uyarlama, diğer yandan

William Friedkin'in filminin yeniden çevrimi olarak bahsederken, aslolarak Yeşilçam sinemasına has bir karmaşık anlatılar bütünü olduğunu söylemek de olanaklı görünüyor. İşte bu yazıda, *Şeytan*'ın nasıl Yeşilçam tarzı bir uyarılma ve yeniden çevrim olduğundan bahsederken, filmde roman ve Hollywood filmindeki Hıristiyan kodların nasıl İslami kodlara dönüştüğünü ve bu iş de yapılırken filmin nasıl kimliksizleştiğini anlatmaya çalışacağım. Sonuç olarak da, filmin sarıh ve tutarlı bir kimlik iddiası olmayan tuhaf bir Türk-İslam-Batı sentezi ortaya koymasının Yeşilçam'ın kendine has bir popüler metin üretme tarzı olmasıyla ilişkili olarak ele alabileceğini açıklamaya çalışacağım. (iii)

Şeytan filmi bir şeytan (iv) figürünün arka planı süslediği bir jenerikle açılır ve filmin başında bir prolog yer alır. Ortadoğu'da bir çöldeki (*The Exorcist*'te bu Kuzey Irak'ta Nineveh şehrinin yakınlarında bir çöldür) arkeolojik kazı alanında yaşlı bir arkeolog (Agah Hun) üzerinde şeytan figürü olan bir madalyon bulur. Kamera tepedeki bir şeytan heykeline zımlar ve arkeolog da o şeytan heykeline doğru yürür. *Şeytan*'daki prologda bir diyalog yok, fakat *The Exorcist*'te ise bir çocuk koşarak gelir ve Arapça "Bir şey buldular, küçük bir şey, çukurun dibinde." der. Yaşlı bir arkeolog ve Katolik rahibi olan Peder Lankester Merrin (Max von Sydow) Hıristiyan dönem öncesine ait bir kazı alanında Hıristiyanlığa ait bir şeytan figürünün olduğu madalyonu bulunca şaşırır. Daha sonra bir küratörün bürosunda küratörden Peder Merrin'in ABD'ye döneceğini öğreniriz. Küratörün gitmesini istemediğini belirtmesi üzerine Peder Merrin, "Yapmam gereken bir şey var," der. Daha sonra yeniden kazı alanına döndüğünde büyük bir şeytan heykeli önüne gider ve bu sahnedan Georgetown (v) şehrine Chris MacNeil'in (Ellen Burstyn) evine geçer.

Şeytan'da ise panoramik bir İstanbul görüntüsünde sonra Ayten'in (Meral Taygun) evinin yakın çekimi bizi filmin geçeceği mekana götürür. Ayten on iki yaşındaki kızı Gül'ün (Canan Perver) yatak odasına gider ve ardına kadar açık olan pencereyi kapatır.

Tavan arasından gelen garip sesler duyar ve ertesi sabah açığı Ahmet'ten (Ahmet Kostarika) tavan arasındaki fareler için kapan almasını ister. Gül'ün mürebbiyesi Suzan ona matematik, dans gibi dersler öğretirken, Ayten'i Ekrem ile tenis oynarken görürüz. Ekrem'in arkadaşı olan Tuğrul (Cihan Ünal) ise bir süre onları izler. Böylelikle zengin bir ailenin yaşamı ve filmin temel karakterleri hemen filmin başında sunulur. Akşam Suzan, Gül'ün matematikte başarısız olduğunu Ayten'e söyler ve Gül annesine yaptığı heykelleri göstermek ister. Annesi tuhaf,

Annesi tuhaf, şeytansı figürlerden müteşekkil heykelleri görür ve Gül'e "Ne garip bir dünya var," der.



şeytansı figürlerden müteşekkil heykelleri görür ve Gül'e "Ne garip bir dünya var," der.

Ertesi gün Tuğrul'un evine Tuğrul'un dayısı gelir ve Tuğrul'un evindeki şeytan figürünü - ki bu filmin açılışında arka planda kullanılan figürdür - görürüz. Tuğrul'un dayısı Tuğrul'a öğüt verirken aslında bize Tuğrul'u tanıtır. Tuğrul'un annesi yalnız yaşamaktadır. Tuğrul ünlü bir doktor olmak yerine hiç kimsenin tanımadığı bir yazar olmayı seçmiştir. Ertesi gün Tuğrul köhne bir evde yaşamakta olan



annesini ziyaret eder. Radyodan Arapça bir şarkı (vi) dinlemekte olan annesinden kendisinin yanına taşınmasını ister, fakat annesi evden taşınmayacağını söyler.

Aynı gün Gül bale dersinden sonra tek başına bir ruh çağırma tahtasıyla oynamaya başlar. Bunu gören Ayten de Gül'ün oyununa katılmak ister. Fakat Gül'ün hayali arkadaşı Kaptan Larsen, Ayten'le konuşmak istemez. *The Exorcist*'te bu Kaptan Howdy'dir ve Howdy adı ise açıkça Regan'ın (Linda Blair) babası Howard'ın adından türetilmiştir. *Şeytan*'da ise Gül'ün babasının adını bilmememizin yanında, neden Larsen adının seçildiği sorusu da sorulabilir. O gece Ekrem'in kocasından ayrı yaşayan Ayten ile evlenmek istediğini öğreniriz. Bu arada Gül de annesinin babasını hiç sevmediğini fark etmiştir. Gece yarısı Ayten bir telefon sesine uyanır. Yanında kızı vardır ve yatak sallanıyordur. Tavan arasından gelen gürültüler üzerine Ayten tavan arasına çıkar fakat kapanlar boştur. Bu arada yerde nereden geldiği belli olmayan bir kitap görür ve kamera kitabı zıplar: "Şeytan: Akıl Hastalıkları Hakkındaki Görüşlerin Işığı Altında Evrensel Dinlerde Şeytanın Ruh Zaptetmesi Olayı ve Şeytan Kovma Merasimi. Tuğrul Bilge." Kitabı eline aldığı anda mum söner, gürültüleri duyan Ahmet de gelir. Ayten gerilir. Fakat fare falan yoktur tavan arasında.

Ayten kitabın nereden geldiğini bir türlü bulamaz. Aslında kitap bir yandan filmdeki tuhaflıklara ve açıklanamaz olaylara katkıda bulunurken, diğer yandan da İslamiyet'te Hıristiyanlık gibi kurumsal olarak var olmayan şeytanın ruh zaptetmesi olayı

ve şeytan kovma merasimi (*exorcism*) hakkında izleyiciyi bilgilendirir. Tuğrul'un annesi akıl hastanesine yatırılır. Tuğrul'a sitem eder. Daha sonra annesi ölür ve cenaze merasiminde Tuğrul'u görürüz. Olayların bu hızlı gelişimi Gül'ün doğum günü partisine geldiğimizde biraz durulur.

Melodramlara has bir parti sahnesi şeklindeki doğum günü sahnesinde Ayten, Ekrem'e Tuğrul'un kim olduğunu sorar. Tuğrul'un doktor, psikolog, yazar ve din alimi olduğunu öğreniriz. Tuğrul'un dinsel ve bilimsel arasında bu mesleklerin hepsiyle birlikte iştiğal edereden nasıl gidip geldiği sorusunu bir kenara bırakıp partiye dönecek olursak, yatması gereken Gül'ün Ekrem'in piyano resitali sırasında partinin olduğu alt kata doğru bir kaç basamak inip merdivenlere işediğini görürüz. Gül'ün annesiyle evlenecek olan Ekrem'in piyano resitalinin içine etmesinin doğrudan göndermelerini terkimize alıp sonraki sahnede Ayten'in Gül'ü yıkadığını görürüz. Burada Gül büyük soruyu sorar: "Anne neyim var benim? Niye Allah insanların yanılmasına izin veriyor?" *The Exorcist*'te Regan yalnızca annesine "Neyim var benim?" diye sorup kendisine ne olduğunu idrak edemezken, Gül aslında olayı İslami bir düzeye taşıyor. Hıristiyanlık'ta insanoğlu zaten kötü olarak doğup daha sonradan vaftiz ile ilk arınmasını yaşarken, İslamiyet'te insanoğlu saf ve günahsız olarak doğup sonradan yanıl(tıl)ır. İçine şeytan giren Gül'ün de yaptıklarından hoşnut olmaması ve bunun kendisi dışındaki sebeplerden kaynaklandığını Regan'dan daha önce fark etmesi (!) sebebiyle, Gül soruyu bir yanıl(tıl)ma düzeyine taşıyor. Filme dönecek olursak, Gül'ü huzurlu bir şekilde uyumaya bırakan Ayten yeniden aşağıya inerken Gül'ün çığlıklarını duyar. Gül'ün odasına gittiğinde Gül'ün yatağıyla birlikte sallandığını görür, yatağa atlar ve yatakla birlikte bir aşağı bir yukarı zıplarlar.

Tuğrul evinde dayısı ile birlikte bir yandan içmekte bir yandan da annesinden konuşmaktadır. Annesi onu okutmak için dilencilik bile yapmıştır ama Tuğrul annesine yakışır bir evlat olamamıştır. Daha sonra Tuğrul rüyasında annesini görür. *The Exorcist*'teki

Şeytan: Akıl Hastalıkları Hakkındaki Görüşlerin Işığı Altında Evrensel Dinlerde Şeytanın Ruh Zaptetmesi Olayı ve Şeytan Kovma Merasimi

rüya sahnesinde ise Peder Karras'ın annesinin görüntüleri filmin prologunda bulunan madalyon ve çöl sahneleri ile birlikte kurgulanmıştır.

Rüya sahnesinin yerini bir hastanede doktorlara bağırarak Gül alır: "Allah hepinizin belasını versin! Allah hepinizi kahretsin!" *The Exorcist*'te Regan doktorlara içinde "fuck" sözcüğü olan küfürler savururken, içine şeytan giren ve artık şeytanın ağzıyla konuşmaya başlayan Gül'ün Şeytan'da doktorlara karşı Allah'tan medet umması oldukça ilginçtir. Kendisine iğne vuran doktora tüküren Gül onları öldürmekle tehdit eder. Doktorlar Gül'ün beyninde bir bozukluk olduğunu düşünerek Gül'ün beyin tomografisini çektirirler, fakat bir şey bulamazlar. Gül evine döner ve bir gün Ayten doktoru acilen eve çağırır. Gül başını hızla bir aşağıya bir yukarıya sallamaktadır (*headbang* yapmaktadır). Gözbebekleri kaybolmuştur, boğazı şişer ve hırıldar. Kendisine müdahale etmek isteyen doktor ve asistana şeytanın sesiyle bağırır: "Çek ulan elini, pis herif!" Psikolojik etkenlerin psikofizik olarak dışa vurduğuna kanaat getirip Gül'de bir çifte şahsiyet vakası olduğunu belirten doktorlar Gül'ün bir psikolog tarafından tedavi edilebileceğini söylerler.

Bir gece eve geç dönen Ayten evinin önündeki merdivenlerin başlangıcında polislerin de olduğu bir kalabalık görür fakat buna pek fazla dikkat etmeksizin eve çıkar. Eve girdiğinde ışıklar yanıp söner. Telefon çalar ama arayan 'hiç kimsedir.' Ayten Gül'ün yanında bıraktığı mürebbiyeye seslenir: "Suzan, Suzan." (vii) Daha sonra, Gül'ün odasına gider. Pencere yine ardına kadar açıktır. Oda buz gibidir. Gül uyumaktadır. Suzan elinde ilaçla gelir, Ayten Gül'ü neden yalnız bıraktın diyerek Suzan'a kızar. Suzan da eczaneye gitmek üzere çıktığında Gül'ün yanında Ekrem'in olduğunu söyler. Daha sonra gelen bir telefonla, Ayten evin yanındaki merdivenlerden düşüp boynu kırılarak ölen Ekrem'in haberini alır.

Ertesi gün, Gül'ü bir psikolog *transa* sokar. Gül'ün içindeki insanla, Kaptan Larsen, konuşmak ister. Fakat Gül hırlayarak eline geçirdiği bir çiviye psikologun kasıklarına saplayarak, bilimi

iğdiş eder. Artık bilimin son kalesi olan psikoloji de yıkılmıştır ve Gül dinin huzurlu ellerine teslim edilme yoluna girer. Fakat dinin alanına geçmeden önce Tuğrul'u ikna etmek gereklidir! Batı yanı kuvvetli Tuğrul ormanda sağlıklı bir yaşam için koşmaktadır. Tuğrul'a doğru Sam Spade edalarıyla bir adam yaklaşır ve acımasız bir mizah duygusuyla Tuğrul'un çelişik durumunu en mükemmel şekliyle ifade eder: "Bir psikologun fizik dünyaya önem vermesi garip bir şey." Daha sonra bu şapkalı ve sigaralı adam kendisini tanıtır: cinayet masasından Komiser Kadri Ertem. Bir iki soru sormak için izin aldıktan sonra Tuğrul'un kitabını çıkarır ve kitabın adını okur. Böylece biz seyirciler arasında hala olayı kavramayanlara bir kez daha filmin can alıcı noktaları vurgulanır ve Komiser Kadri Ertem aracılığıyla biraz daha bilgi alınız çünkü Ekrem'in ölümü hakkındaki düşüncelerini Tuğrul'a sorduktan hemen sonra komiser kiptan bir parça okumaya başlar: "Şeytanlar kurbanlarının boynunu geriye doğru döndürüp kırar." *The Exorcist*'te de detektif Teğmen William Kinderman, Burke Dennings olayının sorumluluğunu aldıktan sonra Peder Karras'a gider ve ona cadılık hakkında

"Bir psikologun fizik dünyaya önem vermesi garip bir şey."



sorular sorar çünkü o da Peder Karas'ın konu hakkında bir makalesi olduğundan haberdardır. *The Exorcist*'in aksine *Şeytan*'daki diyalog oldukça gergin geçer. Komiser Kadri Ertem Tuğrul'a şeytanlara inanıp inanmadığını sorar. Tuğrul ise kesin bir biçimde "hayır," der ve komiser ayrılırken imalı bir şekilde Ekrem'in cesedinin Ayten'in evinin yanında bulunduğunu söyler.

Bilimin çaresizliğinden iyice emin olan doktorlar Gül'ü akıl hastanesine kapatarak normallerin pozitif dünyasının gerçekliğinden uzaklaştırarak dışlamak isterler. Fakat Ayten'in buna şiddetle karşı çıkması üzerine tali bir yolun ise "kuvvetli bir telkin yoluyla Gül'ün içindeki ikinci kişinin dışa çıkartılması" olduğunu belirtirler. *The*

söz etmemiz İslamiyet'te haça benzer bir tapınma aracı olmaması sebebiyle pek mümkün görünmüyor.

Daha sonra komiser, Ayten'in evine gelerek Ayten'i sorgular. Gül'ün Ekrem'i görüp görmediğini sorması üzerine Ayten Gül'ün uyuşturulmuş ve hasta olması sebebiyle o geceyi hatırlayamayacağını söyler. Komiser, Ekrem'in basit bir düşmeye bağlı olarak başının sırtına dönmüş olmasının anlaşılabilir olduğunu ve büyük olasılıkla Ekrem'in kuvvetli bir insan tarafından öldürülüp pencereden atıldığını söyler. Bu arada masanın üzerinde Tuğrul'un kitabını gören komiser Ayten'in bunlara inanıp inanmadığını sorar ve çıkar. Komiser çıktığı anda Gül bağırmağa başlar. Ayten yukarı çıktığında Gül'ün kitap açacağıyla kendi vajinasını bıçakladığını, daha doğrusu masturbasyon yaptığını, görür. Aslında bu da Gül'ün bekaretinin (=sıflığının?) şeytan tarafından bozulması olarak okunabilir. Tabi, Ayten de bu duruma müdahale etmek ister fakat Gül onu yaralar ve duvara doğru fırlatır. Daha sonra telekinetik gücüyle dolapları ve koltukları oynatır ve başını tam arkasına çevirir.

Sonraki gün Ayten boğaz kıyısında Tuğrul'la buluşur ve şöyle der: "Kitabı okudum. Sizinle şeytan kovma ve *exorcism* hakkında konuşacağım." (viii) Tuğrul ise şöyle yanıtlar: "Bunlar 16ıncı yüzyılda kaldı. Ben inandıklarımı değil bildiklerimi yazdım. Bilime inanın." Ayten, Tuğrul'u şeytan kovmak için değil fakat bir arkadaş olarak Gül'e bakması konusunda ikna eder. Eve giderler ve Tuğrul Gül'le konuşmaya başlar. Tuğrul: "Hastalığın ne, Gül?" Gül: "Bileklerimdeki şu bağları çöz!" Tuğrul: "Tanışalım. Benim ismim, Tuğrul Bilge." Gül: "Ben de şeytanım. Sen inanmıyorsun. Kime inanmadığını sen bilirsin. Bana da inanmıyorsun." Tuğrul: "Gül nerede?" Gül: "Ben şeytanım bilirim. Gül cehennemde, annen de." Daha sonra Gül Tuğrul'un suratına yeşil bir sıvı kusar.

Daha önce şeytanın ağzıyla konuşan Gül'ün Allah'ın adını ağzına alarak doktorlara lanet okuduğundan bahsetmiştik. Fakat yukarıdaki diyalogda şeytan Allah'ın ağzını adına almaz ve Tuğrul'a "kime inanmadığını



Exorcist'te ise doktorlar Chris'e Katolik bir şeytan çıkarma/kovma (*exorcism*) ayininden söz ederler ve Chris bunu şiddetle reddeder: "Kızımı bir cadı doktoruna mı götürmemi istiyorsunuz?" *Şeytan*'da ise benzer bir tepki Ayten'den gelmez. Bunu izleyen sahnede Ayten'in evi civarında araştırmalarını sürdüren komiser merdivenlerin dibinde filmin başındaki madalyona benzer bir madalyon bulur. Bunu izleyen sahnede ise Ayten, Gül'ün yanında bir zarf açacağı bulur. Bunun için hizmetçileri suçlar. *The Exorcist*'teki Şeytan figürlü bir haçı andıran zarf açacağı aslında İsa figürlü haça (*crucifix*) alternatif bir şeytana tapma aracı işlevi görürken, *Şeytan*'da benzer bir şeyden

Bunlar 16. yüzyılda kaldı. Ben inandıklarımı değil bildiklerimi yazdım. Bilime inanın.

bilirsin," diyerek Tuğrul'un inançsız olduğunu yüzüne vurur. *Şeytan'* da Tuğrul'un şeytana değil bilime inandığı bir kaç kez vurgulanmıştır. Bu son diyalogla ise Allah'a da inanmadığının altı çizilir. *The Exorcist'* te ise Peder Karras'ın inanmakta güçlük çektiği konu Ortaçağ'dan bu yana rastlanmamış olan şeytanın "ruh zaptetmesi" olayıdır. Ayrıca, *The Exorcist'* teki diyalogda Regan kendisini şeytan olarak tanıtmamasının yanında, daha önce Peder Karras'ın metroda rastladığı bir serserinin sesini taklit ederek annesinin de yanlarında olduğunu ve isterse ona bir mesaj iletebileceğini söylemesidir. Bunun üzerine Peder Karras annesinin kızlık soyadını sorup cevap almak için Regan'a yaklaştığında Regan yeşil sıvıyı pederin üzerine kusar.

Tuğrul, aşağıya indiklerinde Ayten'e Gül'ün bir akıl hastanesine yatırılması gerektiğini söyler ve çıkarırken de Gül'ün annesinin ölümünden haberdar olup olmadığını sorar. *The Exorcist'* te ise Peder Karras Chris'e şeytan kovma ayini sebebiyle Regan'a zarar vermektan çekindiğini söyler. Ayrıca bu iş için Regan'ın ruhunun gerçekten şeytan tarafından zaptedildiğini kanıtlayıp kiliseden izin alınması gerektiğini söyler ve Regan'ın ben şeytanım demesinden yola çıkarak bunun ben Napolyon Bonaparte'ım diyen psikotiklerin durumunda çok farklı olmadığını, bu sebeple de Regan'ın altı ay tam teşekküllü bir hastaneye yatırılması gerektiğini söyler. Chris'in 'yukarıdaki şeyin' kızı olmadığını söyleyerek bu fikre şiddetle karşı çıkması ve Regan'ın annesinin ölümünden nasıl haberdar olduğunu anlayamaması üzerine Regan'la ilgilenmeye karar verir.

Şeytan' da da Tuğrul benzer gerekçelerle ve bir bilim adamı olarak Gül'ü bilimsel incelemeye tabi tutmaya karar verir. Tuğrul bir kayıt cihazıyla Gül'ün yanına gelir. Gül, "Neden bir an önce şeytanı kovmaya başlamıyorsun? Bir an önce bir araya gelelim istiyorum," der ve telekinetik gücüyle çekmeceyi açar. Daha sonra Gül ile Tuğrul arasında "Latince" bir diyalog başlar. *The Exorcist'* te de benzer bir diyalog Regan ve Peder Karras arasında hem Latince hem de Fransızca olarak geçer ve fakat bu, özellikle Latince babında,



The Exorcist

The Exorcist için anlaşılır bir durumken, *Şeytan'* da bu diyalogun Arapça, Kur'an'ın yazıldığı dilde, olmaması nedendir anlaşılmaz. *The Exorcist'* te bu diyalogun ardından Peder Karras, Regan'ın üzerine vattiz suyu döker ve bu Regan'ın vücudunu yakar. *Şeytan'* da ise bir bilim adamı olan Tuğrul doğal olarak yanında Zemzem suyu taşımamaktadır. Daha sonra Gül garip, şeytansı sesler çıkarır.

Aynı Peder Karras gibi Tuğrul da kaydettiği kaseti bir ses uzmanına götürür. Garip seslerin tersten okunan Türkçe (*The Exorcist'* te İngilizce) olduğu anlaşılır: "Rahat bırakın beni! Çekil karşımdan! Sen ne biçim adamsın? Şeytanım, dedim sana. Şeytanım. Gökyüzünde işaretler görüldü. Cehennemin kapıları açıldı." İslamiyet'e göre şeytan (İblis) zaten dünya üzerinde olduğundan, cehennemin kapılarının açılmasının ve bunun da gökyüzünde işaretlerin görünmesinden sonra olmasının pek fazla bir anlamı yoktur. Hatta yukarıda Gül'ün ağzından konuşan şeytanın Tuğrul'un annesinin cehennemde onların yanında olduğunu söylemesi de bir hata olarak ele alınabilir. Yalnızca şeytanın hizmetçileri ve işbirlikçilerinin cehennemde yaşadıkları söylenebilir. Fakat bunların cehennemden açılan bir kapıdan geçerek dünyaya gelmesi gibi bir durum da söz konusu değildir. Evet, şeytanın dönüp dolaşıp gideceği yer cehennemdir fakat bu ancak Kıyamet gününden sonra olacaktır. (ix)

Filme dönersek, Tuğrul evinde bu kayıtları defalarca dinlemekteyken, telefon çalar. Ayten'in telefonu üzerine Tuğrul, Gül'ü görmeye gittiğinde Gül'ün karnında "Bana yardım edin"

Şeytanım, dedim sana. Şeytanım. Gökyüzünde işaretler görüldü. Cehennemin kapıları açıldı

The Exorcist



yazısını görür. Tuğrul evden ayrıldıktan sonra bir camiye gider ve orada oldukça yaşlı bir hocayı, bir ermiş kişiyi, görür. Hoca Tuğrul'a şöyle der: "Bir dostum var. Ortadoğu araştırmalarından yeni döndü." İnançsız olan Tuğrul'un başı sıkıştığında bir hocaya başvurmasını bir kenara bırakırsak, filmin bir sonraki sahnesinde bir adam Ayten'in evinin kapısından içeri dumanlar arasında girer. Bu sahnede bir dış çekim yoktur ve her şey Ayten'in evinin içinde olur. *The Exorcist*'te ise filmin bu sahnesi en ünlü sahnelerinden birisidir çünkü karanlık ve sisli bir gecede Peder Merrin Mac Neill'in evinin önünde bir taksiden iner ve dumanlar arasında bir sokak lambasının altında durarak Regan'ın odasına bakar. Regan'ın odasından gelen parlak ışığın aydınlığı, ve sokak ve pederin giysilerinin kara olmasından kaynaklanan karanlık bir zıtlık oluşturur. Bunun da ötesinde, Regan'ın odasının aydınlık olması ve pederin karanlıktan karanlık elbiseler içinde gelmesi iyi ve kötü arasında kurulan ilişkiyi sorunlu hale getirecek bir göndermeyle ilişkili olarak ele alınabilirse de, bu sahne aynı zamanda filmin anlatısının o noktasındaki güç dengelerini belirleyecek bir biçimde de okunabilir - yani, o anda ışık saçan Regan/şeytan, karanlık Peder Merrin'den güçlüdür.

Filmde adı zikredilmeyen arkeolog (x) içeri girdiğinde, Tuğrul durumu izah etmek ister fakat o hemen işe koyulmaları gerektiğini belirtir ve Tuğrul'a gerekli uyarıları yapar: "Çok dikkatli ol. Onunla katıyken konuşma. Şeytan bizleri kandırmak için her türlü

yalanı söyleyebilir. İblis'in asıl hedefi ruhunu çaldığı kişi değil, bizleriz. Unutma, onunla kesinlikle konuşmayacaksın." (Tabi, türün her örneğinde olması beklendiği gibi, bu filmde de, hem Tuğrul hem de Peder Karras onunla konuşur.) Arkeolog ve Tuğrul odaya girerler. Gül: "Bu sefer mutlaka kaybedeceksin." Arkeolog: "Kes sesini alçak şeytan, düzenbaz, lanetli yaratık." Daha sonra arkeolog bir şişe alır eline ve Gül sorar: "O şişedeki su ne?" Arkeolog yanıtlar: "Zemzem suyu." Gül'ün üzerine sudan biraz atar ve vücudu yanan Gül çığlık atar. *The Exorcist*'te ise bu sahnede filmin en ağır diyalogu geçer. Regan Peder Merrin'e şöyle der: "*Stick your cock up her ass, you mother fucking worthless cocksucker.*" (xi) Buna cevaben Merrin, Regan'ın üzerine vaf-tiz suyundan bir kaç damla döker ve bağırır: "Sus!"

Daha sonra arkeolog besmele çeker ve Kur'an okumaya başlar. Gül'ün üzerine birkaç damla daha Zemzem suyu damlatır. Sonra ise şeytan kovma faslı başlar: "Senin karşı gelinmeyen kudretin sonsuzdur Allah'ım. Sen bizi öfkemize mağlup olmaktan koru. İnsanoğlunu ve cümle mahlukatı bütün kötülüklerden ancak senin yüce varlığın azat eder. (Gül hırıldar.) Allah'ım senin kutsal adına sığınırım. Senin büyüklüğünü överim. (hırıltı) Ateşten yarattığın şeytanın, topraktan yarattığın insana yaptığı bu işkenceye senin hudutsuz kuvvetin bir son verecektir. (hırıltı) Lanetli şeytanın zaptettiği bu zavallı küçük ruhu kurtarmak için benim gibi aciz bir kulundan şefaati esirgeme ya Rabbi. (hırıltı) Allah'ım topraktan, balçıktan ve bir kan pıhlı

Gül sorar: "O şişedeki su ne?"
Arkeolog yanıtlar: "Zemzem suyu."
Gül'ün üzerine sudan biraz atar ve vücudu yanan Gül çığlık atar.

tısından yarattığın insana bütün meleklerin secde etmesini emretmiştin. Bu büyük emrine tek karşı çıkan ateşten yarattığın şeytan olmuştu. (hırıltı) O gün insanın üstünlüğünü kabul etmeyen şeytanı ebediyen lanetlemiştin. (uzun hırıltı) İnsanın en eski yeminli düşmanı alçak şeytan bugün bu küçük kulunun ruhunu kara pençelerinin içine almış. (uzun hırıltı) Sana inanan ve senin kulun olan insanın bütün kullarından esirgemediğin büyük rahmetine sığınmasına izin ver. (hırıltı) İnsan düşmanı alçak şeytanı bir kere daha kahret. (Gül'ün yatağı sallanır) Bütün kainatların yaratıcısı, hayatın ve ölümün tek sahibi büyük Allah'ım bu zalim İblis'i bu günahsız kulunun ruhundan ebediyen kov. (hırıltı) Bu masum çocuğun aklına doğru yolu göster. (hırıltı) İmanla, inançla doldur bu masum gövdeyi. (hırıltı) Kahrol, uğursuz şeytan! (hırıltı) Bu küçük ruhun üzerindeki kara pençelerini Allah'ın gazabından korkarak çek. (hırıltı, Gül'ün yatağı havaya yükselir.) Büyük Allah seni ebediyen lanetledi zalim şeytan. (hırıltı) Çık git buradan, cehennem karanlıklarında yaşa. Kötülük iyiliğe asla galip gelemeyecek. (hırıltı) Seni kovuyorum kötü ruh, insan düşmanı, cehennem kaçkını zalim şeytan. Allah'ım sana sığındık. Kahret, yok et bu insan celladını. (hırıltı)"

Gül'ün yatağı yere iner ve Gül'ün ağzından yeşil sıvı gelir. Odadaki lamba yere düşer ve duvarlar çatlar. Gül ko-

nuşur: "Pis moruk, ihtiyar serseri, sen benle başa çıkamazsın. Ben bu küçük çocuğun içine yerleştim artık. O benden kurtulamaz." Arkeolog konuşur: "Cehennem kaçkını melun şeytan, artık iğrenç yalanlarıyla insanları aldatamayacaksın. (Gül güler.) Kutsal adaletin ezeli düşmanı hain şeytan, sana büyük Allah emrediyor, çık git bu ruhtan. Allah'ın gazabının önünde korkuyla titre. (Gül havaya uçar.) Bütün kötülüklerin kaynağı canavar şeytan, milletleri yanıltan alçak hain, hayatın düşmanı amansız katil, sana emir veren Allah'ın ta kendisidir. Bırak şu çocuğu. Defol git buradan. Yıkıl. Ölüm davetçisi hayasız şeytan, sana Tanrı adına sesleniyorum, bırak bu çocuğun masum ruhunu. Kahrol. Yok ol. (hırıltı) Allah'ın rahmeti üzerinde olsun." (Gül yatağa inene kadar bu cümle defalarca tekrarlanır.) Arkeolog Tuğrul'a seslenir: "Çabuk bağla şu İblis'i." Gül'ü bağlamaya çalışırlarken, Gül her ikisini de yumruklar ve güler. Gül kafasını tam arkasına döndürür. Prologdaki şeytan heykeli odada ortaya çıkar ve Gül ona tapar gibi eğilip kalkar. Daha sonra Gül yığılıp kalır yataкта.

Arkeolog ve Tuğrul mola verir ve dışarı çıkarlar. Merdivende otururlarken, arkeolog Tuğrul'a tek kişiliğin dışındaki bütün kişiliklerin şeytanın saldırı biçimleri olduğunu söyleyerek bir sonraki sahne için hem Tuğrul'u hem de seyirciyi uyarır. Yorgun olan arkeolog fenalaşır ve bunun üzerine

Bütün kötülüklerin kaynağı canavar şeytan, milletleri yanıltan alçak hain, hayatın düşmanı amansız katil, sana emir veren Allah'ın ta kendisidir. Bırak şu çocuğu. Defol git buradan. Yıkıl.

The Exorcist



Şeytan, The Exorcist'ten hiç dokunmadan aldığı ve elden geldiğince İslami hale getirdiği Hıristiyanlığa ait öğeler ve ne İslami ne de Hıristiyan olan başka bazı ("uydurma") öğeleri içeren melez bir metin gibi ele alınabilir.

Tuğrul tek başına içeri girdiğinde Gül'ün yatağında annesini bulur. Annesi konuşur: "Neden beni tımarhaneye attın, Tuğrul? Yazıklar olsun sana." Tuğrul yanıtlar: "Sen şeytansın." Annesi konuşur: "Demek şeytana inanmaya başladın. Ben senin annenim Tuğrul, ömrüm senin yüzünden çürüdü." Tam bu sırada arkeolog içeri girer ve Tuğrul'un annesinin yerini Gül alır. Tuğrul'u dışarı çıkarttıktan sonra arkeolog Kur'an'ı öper ve güçlkle Gül'ün yatağının yanına giderek Kur'an'dan ayetler okumaya başlar. Aşağıda Tuğrul Ayten'e kızının ölmeyeceğini söyleyerek onu teskin ettiği sırada komiser gelir. Bu sırada, arkeolog ölür ve Gül ise yine gülmektedir. Odaya giren Tuğrul, Gül'ü önce yumruklar ve sonra boğazlar. Bir süre sonra Gül kendi sesiyle "Hayır, hayır," diye bağırmağa başlar çünkü Gül'ün içindeki şeytan Tuğrul'a geçmiştir. (xii) İçindeki şeytanla boğuşan Tuğrul pencereden atlar. Komiser merdivenlerin başında yatan Tuğrul'un yanına gider ve Tuğrul'dan ona soracağı soruları elini sıkarak yanıtlamasını ister. Tuğrul da komiserin elini gerekli şekilde sıkarak pencereden kendisinin atladığını, yani intihar ettiğini anlatır ve ölür. Bir sonraki sahnede, Ayten ve Gül tam uzun bir seyahate çıkacakları sırada evlerinin önünde komiserle karşılaşılır. Komiserle konuştuktan sonra arabayla evden ayrılan Ayten ve Gül'ü bir sonraki sahnede bir camide başörtülü olarak dua ederken görürüz ve bu sırada da fonda Kur'an okunmaktadır. Daha sonra Ayten ve Gül, camide daha önce Tuğrul'un yardım istediği hocayı görürler ve Gül, bu hocanın elini öper. *The Exorcist*'te, Chris ve Regan evden uzun bir tatil için ayrılırken Peder Dyer gelir ve Chris ona Regan'ın odasında bulunduğu madalyonu verdikten sonra Regan teşekkür etmek için, Peder Dyer'ı yanağından öper. Peder Dyer, Chris ve Regan gittikten sonra merdivenlerin başında durup aşağıya doğru bakar ve sonra merdivenlere arkasını dönüp uzaklaşırken kırmızı bir arka plan üzerinde siyah olarak "THE EXORCIST" yazar. (xiii)

The Exorcist filmi sarıh ve tutarlı bir Hıristiyan filmi olarak görülebilir. Kinder ve Houston bu filmde şöyle söz ederler: *The Exorcist* "kozmetik

düzenin Hıristiyan yorumunun doğru olduğunu ima eder. Şeytan Irak'ta, Afrika'da (Peder Merrin'in bir süre önce bir şeytan kovma ayını gerçekleştirmiştir) ve Washington'da kendisini göstermiştir. Katolikler (bütün rahipler), ateistler (Chris ve ailesi) ve Yahudilerin (Teğmen Kinderman) tamamı için gerçektir." Bunların yanında, film Hıristiyan dünya görüşünü desteklediğinin düşünülmesi sebebiyle kilise tarafından desteklenmiş ve hatta gerçek hayatta rahip olan iki kişinin de (Peder Dyer rolündeki Peder William O. Malley ve Peder Thomas Bermingham) filmde oynamasına izin verilmiştir. Benzer bir imanın varlığını terkimize alarak *Şeytan* filmine baksak eğer, büyük olasılıkla kafamız karışacaktır. *Şeytan*'in Hıristiyanlık ve İslamiyet arasında gidip gelen metnin aidiyetinden konuşabilmek ancak metnin bir bölümünü dışlayarak mümkün hale gelebilir. Fakat *Şeytan*'in melez ve bu sebeple de yersiz yurtsuz bir metin olduğundan söz etmek ise bu metnin tamamına baktığımızda oldukça tutarlı bir iddiaya götürebilir bizleri. *Şeytan, The Exorcist*'ten hiç dokunmadan aldığı ve elden geldiğince İslami hale getirdiği Hıristiyanlığa ait öğeler ve ne İslami ne de Hıristiyan olan başka bazı ("uydurma") öğeleri içeren melez bir metin gibi ele alınabilir.

Altın Çağ'da çekilen bir çok başka Yeşilçam filminde olduğu gibi, İstanbul'da geçen hikayede Ayten'in zenginliğinin anlatımı ve Gül'ün doğum günü partisi oldukça tipiktir. Olayların hızlı bir biçimde akışı ve filmin başlarında arka arkaya gelen seyirciyi karakterler hakkında bilgilendiren ayrıntılar da oldukça sorunlu bir biçimde olsa da Yeşilçam'a has bir sinematik anlatımla ilişkilendirilebilir. Peder Merrin'in *The Exorcist*'te bulunduğu madalyon açıkça Hıristiyanlığa ait bir sembolken, *Şeytan*'daki madalyonun aidiyetinden söz etmek pek olanaklı görünmüyor. İslamiyet'te şeytanın görsel temsilinden bahsetmemiz rüyalar için mümkün ve buna göre de, şeytan rüyalarda Hz. Muhammed dışında her türlü canlının kılığına bürünerek görünebilir. *The Exorcist*'in Latince konuşan şeytanının *Şeytan*'da Arapça konuşmasını beklerken, bizim filmde şeytanın Latince konuşması



The Exorcist

filmdeki bir başka ilginç nokta. Ayrıca, İslamiyet'te gökte görünen işaretler ve cehennem kapılarının açılmasından bahsedememenin yanında, *Şeytan*'da şeytanın cehennemde olduğuna dair diyaloglar da İslamiyet'e göre geçersiz kalıyor.

Şeytan'da, *The Exorcist*'teki belirgin bazı Hıristiyan öğelerin İslami olanlarla değiştirildiğini de görüyoruz. Örneklersek, İncil yerine Kur'an okunması, vaftiz suyu yerine Zemzem suyu kullanılması gibi. Şeytan kovma ayini sırasındaki terminolojinin de İslami olması dikkatlerden kaçmıyor, fakat yukarıda da okuduğunuz gibi, şeytandan cehennem kaçını olarak söz ediliyor. Yani *Şeytan*'ın metnine bakarak şeytanın cehennemde mi yoksa dünyada mı olduğunu anlamamanın olanaksız olmasının yanında, filmdeki şeytanın hangi dine mensup olduğu da belirsizleşiyor. Ayrıca yine şeytan kovma sırasında, arkeoloğun Allah'ın ağzından konuşması ise, İslamiyet'teki en büyük günah olan Allah'a şirk koşmak olarak ele alınabilir. Bütün bunların yanında, İslamiyet'te şeytan kovma gibi kurumsal bir pratikten söz etmek mümkün değil ve filmin de şeytanın insanları zaptetmesi ve şeytan kovma üzerinde temellenmesi bağlamında İslami olma şansının baştan beri olmadığı söylenebilir. *Şeytan*'da, özgün metinde olmayan kimi unsurlar da kullanılmıştır. Sözgelimi, Tuğrul'un kitabı hem filmdeki tuhafliklara güç

katarken hem de kitabın ismi seyirciyi filmin konusu hakkında bilgilendirmektedir. Ayrıca, filmin sonlarında Gül'ün odasında ortaya çıkan şeytan heykeline tapar gibi eğilip kalkması ise, yine, *The Exorcist*'te olmayan, fakat puta taparlığa göndererek İslam'daki bir büyük günaha işaret etmesi sebebiyle önemli bir ekleme olarak ele alınabilir.

Her ne kadar bilim ve din arasında çeşitli karşıtlıklarla filmin akışı içinde özellikle modern çağda şeytanın ruh zaptetmesi olayını bir psikolog olarak şüpheyile karşılayan Peder Karras karakteri etrafında bir gerilim yaratsa da, bütünsel olarak baktığımızda, *The Exorcist* filmi şeytana karşı Hıristiyanlığa uygun olarak verilen bir savaştır ve sonuçta kaybeden şeytan olurken, kazananın Hıristiyanlık olduğu söylenebilir. Hatta Hıristiyanlık açısından filmin bir başka önemi de, gerçek bir olaydan yola çıkarak yazılan roman ve çekilen filmde (*The Exorcist*, hikayesini 1949'da Katolik kilisesi tarafından Maryland'de 14 yaşında bir erkek çocuğa yapılan şeytan kovma ayininden alır), cadılık, büyü ya da şeytanın ruh zaptetmesi gibi orta çağa ait olarak yorumlanan Hıristiyan mitolojisine ait unsurların modern dünyada da olabileceğinin vurgulanmasıdır.

Şeytan'da ise, Peder Karras'ın aksine Tuğrul bir inançsızdır-ne Allah'a ne de şeytana inanır ve içki içer, fakat

The Exorcist, hikayesini 1949'da Katolik kilisesi tarafından Maryland'de 14 yaşında bir erkek çocuğa yapılan şeytan kovma ayininden alır

Şeytan: gizli, habis bir kuvvet ve ruhu ifade eden bu kelime bir cins isim olup, lügatlarda kibirli ve asi olan cin ve insan manasına gelmektedir.

camiiye bir hocadan, Hristiyan şeytan kovma pratiğine dair bilgi almaya gider. *The Exorcist*'te Peder Merrin'in daha önceden çeşitli yerlerde şeytan kovma ayinleri gerçekleştirmiş bir rahipken, *Şeytan*'daki adını dahi öğrenemediğimiz arkeolog daha önce şeytan kovma ayinleri gerçekleştirmiş olduğunu Tuğrul'a verdiği tavsiyeler sayesinde tahmin etmemize karşın, hocanın arkadaşı olmanın yanında nasıl bir dinsel yetiye sahip olduğu bilinmeyen bir karakterdir. Nezih Erdoğan'ın melodramlara atıfla belirttiği gibi "Yeşilçam karakteri, peş peşe büründüğü zıt kimliklerle aşığına oyun oynayabilir, daha dün yoksul, eğitimsiz ve ağız bozukken, henüz katıldığı yüksek sınıfa kısa sürede uyarlanabilir." (189) Erdoğan'a göre bir kimlikten diğerine kolayca geçiş fantezinin alanında yer alır.

Psikolog, yazar ve din alimi olan ve ünlü ve zengin bir doktor olmak yerine tanınmamış ve beş parasız bir yazar olmayı seçen Tuğrul Bilge, inançsız bir kişiyken, bir anda "İslami" bir şeytan kovma ayinine girişerek, Allah'a ve şeytana inanan birisi haline gelir. Aslında *Şeytan* filmi, filmdeki Tuğrul karakteri gibidir - bir çok şeyle iştigal ederken hiç bir şeyle iştigal etmez gibi görünür ve, fakat, bir şeylerle de iştigal eder. İşte tam da bu noktada, filmin sonundan bahsedebiliriz: Filmin sonunda, inançsız olan Ayten ve Gül bir camiye giderek dua ederler. Fakat niçin? İslami olmayan bir şeytanın ruh zaptetmesi olayı ve şeytan kovma ayini sebebiyle Müslüman oldukları için!

Kaynakça

Dorsay, Atilla. *Beyaz Perdede Kırmızı Filmler*. İstanbul: Cep Kitapları, 1986.

Erdoğan, Nezih. "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı." *Toplum ve Bilim*. s. 67. Güz 1995: 178-196.

Kinder, Marsha ve Beverle Houston. "Seeing is Believing: The Exorcist and Don't Look Now." Gregory A. Waller ed. *American Horrors*. Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1987.

Scognamiglio, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1998.

Notlar

i. *Çığlık* (1949), *Drakula İstanbul'da* (1953), *Şeytan* (1974), *Karanlık Sular* (1995), *Şüphenin Bedeli* (1996) ve *Kader Diyelim* (1996).

ii. Atilla Dorsay *The Exorcist*'ten şöyle bahsediyor:

"Türk seyircisinin yazgısı, ünlü filmleri yıllar sonra izlemek. *Şeytan*'ı [*The Exorcist*] da çevrildiğinden tam 8 yıl sonra, üstelik eskimiş ve de kesilmiş bir kopyasından izlemek seyircimize ne verecek?"

iii. Böyle bir savı falan olduğunu gördüğünüzde ve şimdiye kadar olan diline baktığınızda bu yazının akademik bir çalışma olduğuna dair sanılarınız sanırım kuvvetlenmiştir. Bu yazının yaklaşık olarak üçte ikilik bölümü daha önce İngilizce olarak kaleme alındı ve bu sebeple bazı bölümleri Türkçe'ye çevrilirken benim çevirideki "becerim" nedeniyle kurulaştı. Yine de, bu yazıyı *Geceyarısı Sineması*'nda yayınlamaktan da kendimi alamadım çünkü bu derginin bu yazının "asil" yeri olduğunu düşünüyorum.

iv. İslam ansiklopedisinde şeytan maddesi şöyle: Gizli, habis bir kuvvet ve ruhu ifade eden bu kelime bir cins isim olup, lügatlarda kibirli ve asi olan cin ve insan manasına gelmektedir. Kelimenin menşei ve iştikaki üzerinde şimdiye kadar çok durulmuş ve tarihi inkişafı bakımından "habis" (bkz. İblis) manasiyle Yahudi menşeli, insan üstü varlık manasiyle İslam öncesi Arap menşeli olduğu ve bu iki mananın karşılıklı olarak birbirlerine tesir ettikleri ileri sürülmüştür...Şeytan'ın tesmiye şekillerinden birisi de İblis'tir. Kur'an'da Adem'in yaratılışı hadisesinde, ilk insana secde etmekten imtina edenin, İblis olduğu zikir edilmekte ise de, cennetten kovulma hadisesinin müsebbibi olarak Şeytan geçmektedir. Ancak bu iki ismin medlülleri arasında fark bulunduğu kabul edilmez.

v. William Friedkin Washington D.C. yakınlarındaki Georgetown şehrinin seçilmesini şöyle açıklar: "Georgetown'un mimarisi, ruh hali ve sisli sokaklarının atmosferi Doğu Londra'yı anmsatır. Whitechapel civarında dolaştığımızda tuhaf bir his duyarsınız — Karındaşen Jack yaptıkları için kesinlikle mükemmel bir yer seçmiş. Georgetown'da da bu var, bir ruhu var ve işte bu yüzden *The Exorcist* için mükemmel bir yer oldu. *Sight and Sound*. n. 7. 1997: 8-9. *Şeytan*'da ise mekan İstanbul'dur ve muhtemelen evin önünde merdivenler olması gerektiğinden böyle bir ev bulmak filmin mekan seçimi konusunda asıl önemli yönü teşkil etmiştir.

vi. Tuğrul'un annesinin Arapça şarkı dinliyor olmasını bir açıdan *The Exorcist* filminin prologunda yer alan Arapça dua ile ilişkilendirebiliriz. *The Exorcist*'te bir Cizvit Katolik rahibi ve kilise psikologu olan Peder Damien (Bu arada, Damien'in şeytanla ilişkisinden de söz edilebilir.) Karras'ın (Jason Miller) annesi New York'un sarhoşlar, serseri gençler ve grafiti ile temsil edilen "kokuşmuş" kenar mahallerinden birisinde yaşamaktadır. Bir başka açıdan bakarsak da, Tuğrul'un annesinin eskkiye ait olmasını güçlendiren bir öge olarak ele alabiliriz. Köhne bir evin yanında Osmanlı'ya ait bir eskilik ile ilişkili olarak Arapça müzik dinlemesi düşünülebilir.

vii. Ayten ilk seferde Suzan'ı doğru söyler. Ancak ikinci kez Suzan yerine, Suzan, der — sanki Suzan isimli bir yabancınnın adını söylemiş gibi. *The Exorcist*'te Chris'in yardımıcısının ismi Sharon'dur ve Suzan ismi yine yardımcilerin ürettiği bir isim gibi görünmektedir. Tabi burada *Şeytan* filminde konuşmasında tam olarak bir yabancı aksanı olmasa da Suzan'ın Suzan olarak çağnlması akla

Türkiye'de bazı üst sınıf mensuplarının çocuklarına Batılı bir eğitim sağlamak ve böylelikle de bir an önce çocuklarını Batı medeniyetleri seviyesine yükseltmek için ifa eyledikleri bir yabancı mürebbiye tutma pratiğinden söz etmek olanaklı görünüyor. Tabii bu da, Batılılaşma söylemi ve Cumhuriyetin kültür politikalarıyla ilişkili olarak ele alındığında olaya farklı boyutlar katabilir. Bunun da ötesinde, filmde ister yerli Suzan olsun ister yabancı ve/ya kolonyal Suzan olsun, bu topraklarda kurulan bir Batı mitosunu ve/ya bilimsellik alanının temsilcisi olan mürebbiye, Gül'e gerekli talim ve terbiyeyi vermektedir ve çölden gelen Doğulu şeytan ise kızın içine girmeye çalışılmaktadır. Dans ve matematik bunu önlemek için yeterlidir. Zaten Gül'ü bu Doğulu şeytanın elinden kurtarmak için iş başa düşmekte ve bilim, Gül'ün derdine deva olamamaktadır. Gül'ü zapteden Doğulu şeytanı kovmak için yine Doğulu kaynaklara (hocaya, Zemzem suyuna, Kur'an'a, duaya, vs.) başvurulur. Bu ise baştan beri Batılı bir kimlikle kurulan Tuğrul, Ayten ve Gül'ün (Arapça müzik dinlenen köhne bir evde yaşayan Tuğrul'un annesi ve Tuğrul'un bu yaşamı reddetmesi, Tuğrul'un bilime olan inancı, tenis, piyano, dans, vs.) Batıcılıklarının iflas etmesi ve Doğunun zaferi olarak okunabilir. Fakat bu bağlamda, filmde ciddi bir ağırlığa sahip olan Hıristiyan kodlar (şeytanın ruh zaptetmesi, şeytan kovma ayini, Latince konuşan şeytan, *crucifix*, vs.) ise bu okumayı iyice karmaşık hale getirerek, film hakkında "tutarlı" bir savda bulunmamızı olanaksızlaştırır.

viii. Ayten'in sözlerini Türkçe'ye çevirecek olursak, Ayten'in Tuğrul'la 'şeytan kovma' ve 'şeytan kovma' hakkında konuşmak istediğini anlarız.

ix. *Bakara* suresi: "Ve o vakit melaikeye 'Adem için secde edin,' dedik; derhal secde ettiler, ancak İblis dayattı; kibrine yediremedi — zaten kafirlerden idi (34) ve dedik ki 'ya Adem, sen ve zevcen Cenneti mesken edin; ikiniz de ondan dilediğiniz yerde bol bol yiyin, fakat şu ağaca yaklaşmayın ki haddi aşan zalimlerden olmayasınız. (35) Bunun üzerine Şeytan onları oradan kaydırıp, ikisini de buldukları naz-ü naimden çıkardı; biz de 'haydi' dedik, 'baziniz bazınıza düşman olarak inin ve size yerde bir zamana kadar bir karar ve bir nasip alma var' (36) derken Adem Rabbinden bir takım kelimeler telakki etti, yalvardı; O da tevbesini kabul buyurup ona yine baktı. Filhakika odur ancak öyle tevvab öyle rahim. (37) Dedik: 'İnin oradan hepiniz, sonra benden size ne zaman bir hidayetçi gelir de, kim o hidayetçinin izince giderse onlara bir korku yoktur ve mahzun olacaklar onlar değildir. (38) Küfre saplananlar ve ayetlerimize yalan diyenler ise işte bunlar ateş arkadaşlarıdır, onlar onda muhalled kalacaklardır. (39)"

Araf suresi: "Hakikat sizi evvela halkettik, sonra size suret verdik, sonra da melaikeye dedik ki, 'Adem'e secde edin,' hemen secde ettiler, ancak İblis secde edenlerden olmadı, (11) Sana, buyurdu: 'Emrettiğim halde secde etmene mani ne oldu?' 'Ben,' dedi, 'ondan hayırlıyım, beni ateşten yarattın onu ise çamurdan yarattın.' (12) Hemen buyurdu: 'İn oradan, ne haddine ki orada tekebbür edesin, haydi çık çünkü sen alçaklardansın.' (13) 'Bana,' dedi, 'ba'solunacakları düne kadar mühlet ver.' (14) Buyurdu ki: 'Haydi mühlet verilenlerdensin.' (15) 'Öyle ise,'

dedi, 'beni azdırmama karşılık yemin ederim ki, ben de onları saptırmak için her halde senin doğru yoluna oturacağım, (16) sonra onlara önlere ve arkalarından, sağlarından ve sollarından sokulacağım, sen de çoğunu şükredici bulmayacaksın.' (17) 'Çık oradan,' mezmum, matrud olarak buyurdu, 'kasem ederim ki onlardan her kim sana uyarırsa, kat'iyyen ve katibeten sizin mecmuunuzdan Cehennemini doldururum (18) ve ya Adem, mesken et o Cenneti sen zevcenle de ikiniz dilediğiniz yerde yiyin ve şu ağaca yaklaşıp da zalimlerden olmayın.' (19) Derken şeytan bunlara kendilerinden örtülmüş olan çirkin yerlerini açmak için ikisine de vesvese verdi ve 'sizi Rabbiniz başka bir şey için değil, sırf Melek olacağınız yahut ebediyen kalanlardan olacağınız için bu ağaçtan nehyetti, dedi. (20) Ve her halde ben sizin hayrınızı isteyenlerdenim diye ikisine de yemin etti. (21) Bu suretle kandırarak ikisini de sarkırdı, onun üzerine vakta ki, o ağacı tattular, ikisine de çirkin yerleri açılıverdi ve başladılar Cennet yapraklarından üzerlerine üst üste yamuyorlardı, Rabları da kendilerine nida etti: 'Ben sizi bu ağaçtan nehyetmedim mi? Ve haberiniz olsun, bu şeytan açık bir düşmandır size demedim mi? (22) 'Rabbena,' dediler, 'nefislerimize zulmettik, eğer sen bize mağrifet etmez, merhamet buyurmazsan şüphe yok ki hüsrana düşenlerden oluruz.' (23) Buyurdu ki: 'İniniz, ba'zınız ba'zınıza düşman olarak, size bir zamana kadar Arzda bir karargah tutmak ve bir nasip almak mukadder.' (24) Buyurdu ki: 'onda yaşayacaksınız ve onda öleceksiniz ve ondan çıkarılacaksınız.'"

x. Tabii, Agah Hun'un oynadığı karakterin arkeolog olduğunu ise film prologundaki kazı çalışmalarından ve hocanın onu araştırma yapmaktan dönen bir insan olarak tanımlamasından yanına, *The Exorcist*'ten yola çıkarak söylüyoruz. Fakat şunu da unutmamak gerekiyor ki, *The Exorcist*'te Peder Merrin hem bir Cizvit Katolik rahibi hem de bir arkeologdur. Dolayısıyla, her ne kadar bu metinde Agah Hun'un oynadığı karakter arkeolog olarak geçiyorsa da, bunun doğruluğu şüphelidir — ki bu karakterin hocanın arkadaşı olmasından da bahsedilebilir fakat filminden çıkartabildiğimiz kadarıyla bu karakterin ne olduğu hakkında kesin bir şeyler söylemek olanaksız ya da Tuğrul gibi çok kimlikli/işlevli olmasından söz edebiliriz.

xi. Bunu affınıza sığınarak "kabaca" ve serbest bir edayla şöyle çevirebiliriz: "Sen anasını beceren mesnetsiz 'şey' emici, 'şeyini' kızın poposuna monte!"

xii. Bu sahnede Şeytan diyaloga yer vermezken, her iki filmde de şeytanın geçmesi Tuğrul ya da Peder Karras'ın yüzüne yapılan yeşil tonlu bir makyajla anlatılmış olmasına karşın, *The Exorcist*'te Karras şöyle konuşur: "Al beni. Gel içime gir. Lanet olsun sana. Al beni. Al beni." Ayrıca Regan, Karras'ın boynundaki madalyayı söküp aldıktan sonra Karras'a şeytan geçer çünkü şeytan Hıristiyan bir sembolün olduğu bir bedene giremez. Bir başka deyişle, Karras ancak "rahip" kimliğinden (rozetinden=madalyonundan) kurtulduktan sonra içine şeytan girebilir.

xiii. Şeytan'ın yıllar önce Alpaslan Video Center tarafından piyasaya sürülen video kopyasında her nedense bu el öpme sahnesi yer almıyor.

Sana, buyurdu: 'Emrettiğim halde secde etmene mani ne oldu?' 'Ben,' dedi, 'ondan hayırlıyım, beni ateşten yarattın onu ise çamurdan yarattın.'

çığlık kraliçelerinin hollywood jakuzi keyfi VE ÖTELERİ...

Fred Olen Ray - 2

Julian Grainger
çev: Orhun Yakın



Fred Olen Ray,
Dinosaur Island'in setinde

**Ray'in dehasının
şöhreti o kadar
büyüktü ki sık sık
sorunlu yapımlarda
yeni sahneler
çekmesi için
yardıma
çağrılıyordu.**

Ray, Trans World Entertainment adlı bağımsız bir şirket için birkaç film yaptı ve filmlerinin yüzde 80'inde görüntü yönetmeni olarak imzası olan Gary Graver'ın aynı şirket için yapmakta olduğu *Moon in Scorpio* (Scorpio'da Ay) adlı bir film sorunlarla karşılaşınca Ray'i cinayetleri daha kanlı gösterecek yeni sahneler çekmek üzere bir çeşit 'film doktoru' olarak göreve çağırıldılar. Ray'in dehasının şöhreti o kadar büyüktü ki sık sık sorunlu yapımlarda bazen kasting sorumlusu genellikle ise aktör John 'Kötü Surat' Saxon'ın ilk yönetmenlik denemesi *Death House*'nde yaptığı gibi (Ölüm Evi, 1988) yeni sahneler çekecek yönetmen olarak yardımcı isteniyordu. Thom Keith'in H.P. Lovecraft'ten esinlenen korku filmi *The Howler*'da (Uluyan; 1990), Alan

Roberts'in gerilim filmi *Save Me*'de (Kurtar Beni; 1993) ve pek çok başka filmde aynı şeyi yaptı. Bu filmlerde genellikle katkısı jeneriklerde anılmadı. Ray ayrıca Graver'ın 1988 yapımı garip (ve pek gösterime girmeyen) romantik dram filmi *Jaded*'ine de yardımcı oldu. Orson Welles'in arkadaşı Oja Kadar'ın yazıp yönettiği bu filmin jeneriğinde Batı Yakası'ndan oyuncuların - *Comet Maroney*'den Kelli Night, Dawn Wildsmith ve janr ikonu George 'Buck' Flower - adları jenerikte Orson Welles'le birlikte yer aldılar - filmde onun *The Merchant of Venice* (Venedik Taciri) filminin gösterime girmemiş versiyonundan bazı sahneler yer alıyordu. Ray'ın American Independent Productions'ı Graver'ın güzel erotik gerilim filmi *Angel Eyes*'ı (Melek Gözler; 1991) finanse edecekti.

Sanki yeterince meşgul değilmiş gibi Ray aynı zamanda film dünyasına yeni giriş yapmaya çalışanlara şans vermeye çalışıyordu: yönetmen Donald G. Jackson'ın patenli kızları oynattığı macera filmi *Rollerblade*'i (Paten, 1986), Steve Barkett'in *Empire of the Dark*'ı (Karanlıklar İmparatorluğu, 1988) çekmesine yardım etti ve Brett McCormick'in 1990 yapımı *Macon County War*' un (Macon'da Savaş) finasmanını üstlendi. Ayrıca Rocco Karega ve Hal Miles'in -yalnızca İngiltere'de piyasaya çıkmışa benzeyen - *Demon Cop* (Şeytani Polis; 1990) filmine para ve Cameron Mitchell'le çektiği bazı sahnelerin film parçalarını bağışladı; aynı şekilde Steve Latshaw'ın *Jack-O's*una da Mitchell, John Carradine ve Dawn Wildsmith'li film parçaları verdi.

Her ne kadar kendi çektiği filmlerde ara sıra görünse de Ray, artık

diğer yönetmenlerin filmlerinde de gittikçe daha fazla rol almaya başlamıştı. Bu rollerin bir kısmı eş dostun çektiği filmlerde sonu başından belli rollerdi: Graver'ın *Angel Eyes*'ı (Melek Gözler) ve Dan Golden'nun bir erotik macera filmi olan *Naked Obsession*'ında (Çıplak Tutku, 1990) Ray'in oyunculuğunu izleyebiliriz. Golden, Roger Corman kendisine yönetmenlik şansını tanıyınca Ray'in *Alienator* ve *Wizards of the Demon Sword* (Şeytan Kılıç Büyücüleri) gibi birçok filmlerinde set fotoğrafçısı olarak çalışmıştı. Ray'e bunların dışında Jim Wynorski'nin 1992 yapımı komedisi *Munchie*, Ted Bohus'un *Vampire Vixens from Venus* (Venüs'ün Vampir Yavruları, 1995) ve Donald Jackson'ın *Ghost Taxi* (Hayalet Taksi, 1996) gibi yapımlarda da rastlamak mümkündür. Ray bütün bu filmlerde diğer tanınmış oyuncularla rol paylaşmıştır. Örneğin, Jackson'ın filmindeki rol arkadaşı Ed Wood'un klasik oyuncularından yönetmenin *Plan 9 from Outer Space* (Uzaylıların 9'uncu Planı, 1956) ve *Glen or Glenda* (Glen mi Glenda mı?, 1954) gibi filmlerinde rol almış olan Conrad Brooks'du. Bunların dışında Ray, Wynorski'nin 1994 tarihli yapımı *Sorceress* (Dişi Büyücü) ve ikisi de 1993 yapımı olan *Hard Bounty* (Zor Sınır) ve bir yeniden çekim olan *The Wasp Woman* (Arı Kadın) gibi bir çok filmde de rol aldı. 1993'de Ray küçük stüdyo sahiplerinden Jan Egleson'nun televizyon için çektiği *Double Deception* (Çifte Dalavere) filminde gürürüne bir film yönetmenini canlandırdı. Ray'in son dönem görüldüğü filmler arasında Andrew Gallerani'nin geniş bütçeli romantik komedisi *Just Write* (Yeter ki Yaz) gösterilebilir.

Ray'in oldukça keyifli bir macera filmi olan *Terminal Force* (Ölümcül Güç, 1989), filmin yıldızı olan Richard Harrison'nun evinde sadece 5 gün içinde çekilmişti. Film, Harrison'nun Avrupa ve Uzak Doğuda geçirdiği 20 yıla yakın bir süreden sonra rol aldığı ilk Amerikan yapıımıydı. Harrison, aralarında Türk yapımı *Babanın Arkadaşları* (1972), *Anasının Gözü*, *Yankesici*, *Dört Hergele* (hepsi 1974 yapımı) ve *Şahit* (1978) gibi bir takım filmlerinde olduğu komedi ve aksiyon yapımlarında rol almıştı. Harrison bunlardan başka tarihi macera, spagetti westernler, savaş, Uzak

Doğu sporları cinsinden filmleri yaşının da sağladığı avantajla iyi düzenlenmiş sert kavga sahneleri ile doldurmasını becermiştir. Ayrıca, bu filmlerin gedikli psikopati rolünde gerçekten muhteşem performanslar sergileyen Cleve Hall'un adını burada anmadan geçemeyeceğiz. Cleve Hall, *Re-Animator* (Diriltici) gibi bağımsız şirketler tarafından çekilmiş filmlerde özel efekt uzmanı olarak çalışmıştı ve Ray'in kendisine oyunculuğunu gösterebileceği uygun bir rol önermesi Ray'i tanıyanlar için hiç de şaşırtıcı bir şey değildi.

Ray'in filmlerinde çalışmış bir çok eleman sonradan büyük bütçeli filmlere terfi etmişlerdir. Ray'in *Biohazard* (Biyolojik Tehlike) ve *Star Slammer* (Yıldız Yokedici) filmlerinde ki jenerik ve özel efekt sorumluları olan Bart ve Brett Mixon'nun Wes Craven'nun *Vampire in Brooklyn* (Brooklyn Vampiri) ve gişe şampiyonlarından *Men in Black* (Siyahlı Adamlar) filmlerinde çalışmaları gibi. Ray'in *Terminal Force*'nun senaryo yazarı Ernest Farino ise *Terminator*'da (1984) özel efektler koordinatörlüğü ve Kanada yapımı mükemmel bir bilim kurgu/korku filmi olan *Screamers*'da (Çığlık Çığlığa, 1995) özel efekt danışmanı olarak çalışmıştır.

Beverly Hills Vamp (Beverly Hills Vampiri; T. vid. adı: *Madamın Seksi Vampirleri*; 1989) adından da anlaşılacağı gibi, belki de en önemli özelliği güzelliğinden ve çekiciliğinden halen bir şey kaybetmemiş olan İsviçreli güzel Britt Eakland'ın boy göstermesi olan günümüzde geçen neşeli bir vampir komedisidir. Eakland'la başrolü paylaşan komedyen Eddie Deezen (*Badham*'ın 1985 yapımı macera filmi *War Games* (Savaş Oyunları) filminde de oynamıştı) çekimler esnasında rolünü o kadar çabuk okumuştur ki çekimler bittiğinde Ray filmin planladığından daha kısa olduğunu görerek fazladan 10 dakikalık yeni materyal çekmek zorunda kaldı.

1989 yapımı *Bad Girls from Mars* (Marşlı Kötü Kızlar) *Emanuelle in Hollywood* (Emanuelle Hollywood'da) adıyla çekildi. Başrolde Russ Meyer'in *Beyond the Valley of the Dolls* (Bebekler Vadisinin Ötesinde, 1970) gibi filmlerinden tanıdığımız muhteşem yaratık Edy Williams'ın oynadığı film Ray'in yeterince bilgili ve tecrübeli olduğu düşük bütçeli filmler üstüne bir

Emmanuelle in Hollywood (Emmanuelle Hollywood'da) adıyla çekilen Bad Girls from Mars Marşlı Kötü Kızlar), Ray'in yeterince bilgili ve deneyimli olduğu düşük bütçeli filmler üzerine bir taşlamaydı.



Warlords

taşlamaydı. 50.000 dolar gibi bir bütçe ile kotarılan bu film pek ahım şahım bir şey olmasa da -esprilerin çoğu seyirciyi güldürmekten oldukça uzaktı-Ray'in her zamanki elemanlarından Jay Richardson'nın ucuz filmlerin yönetmeni rolünde seyirciyi dağıtan performansı övgüye değerdir. Aynı yıl Ray Roger Corman'ın *Wizards of the Lost Kingdom 2*'de (Kayıp Krallığın Büyücülerini 2) kullanmış olduğu setleri (büyük paralar harcıyıp pahalı setler kurmak daha akıllıca değil miydi yani?) ve Los Angeles yakınlarındaki Vazques Kayalıklarını kullanarak *Wizards of the Demon Sword* (İblis Kılıcının Büyücülerini) adlı kılıç/büyücülük filmi kotardı. Ray çekimlerini bol miktarda dış çekim ve güneş ışığı altında hiçbir sorun çıkarmadan bitirebilecek yetenekliydi öyle ki kıyamet sonrası konulu filmi *Warlords* (Savaşın Efendileri, 1988) için tam 72 değişik kamera pozisyonu kullanmıştı.

Ray film çekimlerine işine tam gaz devam etmekteydi: 1990'da Amerikan kablo televizyon kanallarında ki ilk gösteriminde yüksek oranda seyirci çeken "Baba" serisi üzerine oldukça başarılı bir taşlama olan *Mob Boss*'u (Mafya Patronu) çekti. Ray film için mükemmel bir kadro oluşturmuştu: John Huston'ın *Prizzi's Honor* (Prizzi'nin Onuru, 1985) filminde de ismi var cismi yok bir ailenin liderini canlandırmış olan William Hickley; iri kıyım Don Stroud ise Don Siegel'in *Madigan* (1968) ve *Coogan's Bluff* (Coogan'ın

Blöfü, 1968) filmlerinde rol almıştı ve takdir edersiniz ki bir mafya filmi için ortalıkta yeterince 'Don' vardı! Bir başka tipik Ray şakası da yılların yıpratmadığı 'belalı' tip Mike Mazurki ve tam bir dev görünümündeki *Superman II* filminde de rol almış olan 2 küsur metrelik Jack Halloran'ı filme dahil etmesiydi çünkü bu iki aktör Raymond Chandler'ın artık klasikleşmiş olan dedektif Philip Marlowe'lu polisiyesi *Farewell My Lovely* (Elveda Aşkım) romanının iki değişik uyarlamasındaki kusursuz "belalı gangster" tipi 'Moose' Malloy'u canlandırmıştı. Filmin yıldız kadrosu televizyon dizisi Flamingo Yolu'ndan Morgan Fairchild ve bir dönemin macera filmleri yıldızı Stuart Whitman'la desteklenmişti. Ray aynı yıl bol miktarda çıplaklık içeren ve Tasmanya canavarını andıran bir çizgi film karakterinin çok zekice bir araya getirilmiş versiyonu olarak tanımlanabilecek bir korku/komedi filmi olan *Evil Toons*'u (Şeytani Çizgi Filmler) çekti. Filmin temposu biraz ağır, senaryosu ise ciddi anlamda kötüydü ama Ray'in büyük bir Hollywood stüdyosunun böyle bir filme akıtacağı paranın küsuratı bile olamayacak bir bütçe ile bu işi kotarması hiç de küçümsenmeyecek bir başarıydı.

1990 yılından başka bir film de *CHIP* dizisinin motosikletli polisi Erik Estrada ve 70'lerin felaket filmlerinin büyük anası *Posedion Adventure*'in (Poseydon Macerası, 1972) yıldızı Carol Lynley'den oluşan garip bir oyuncu kadrosunun yer aldığı *Spirits*'di (Ruhlar, 1990). Ray'in aynı yıl çektiği *Spirits*'den birkaç gömlek daha üstün ve herhangi bir esprinin yer almadığı *Haunting Fear*'daysa (Korkunun Kısacasında), ağırbaşlı psikiyatrist Karen Black'in yanı sıra görme özürü de dedektif rolünde Jan Michael Vincent rol almaktaydı. Ama filmin esas yıldızı kendisini diri diri gömmek isteyen birinin varlığından emin olan Los Angeles'lı bir ev kadını canlandıran "çığlık kraliçesi" Brinke Stevens'di. Filmde ayrıca Stevens'in kocası rolünde her zamanki sağlam oyunculuğunu sergileyen Jay Richardson ve bir cenaze levazımatçısı rolünde şöyle bir görünüp kaybolan *The Hills Have Eyes*'in (T. vid. adı: Tepelerin Gözleri) yıldızı Michael Beryman da oynamaktaydılar. Bu küçük oyuncu kadrosunun boşluklarını

Evil Toons'un temposu ağır, senaryosu kötüydü ama Ray'in bir Hollywood stüdyosunun böyle bir filme akıtacağı paranın küsuratı bile olamayacak bir bütçe ile işi kotarması azımsanmayacak bir başarıydı.

korku filmlerinin iki eski ustası doldurmaktaydı: Robert Quarry ve *The Hideous Sun Demon*'ın (Dehşetengiz Güneş İblisi) oyuncularından Robert Clarke.

1990'lar erotik gerilim filmlerinin tekrar yükselişe geçtiği yıllardı ve Ray de bu eğilime 1991 yılında kotardığı başrolünde Tanya Roberts'ın oynadığı *Inner Sanctum* (Derin İnziva) ile video satış haklarının kime ait olduğu filmde belirtmemiş olsa da, filmde adı belirtilmeyen yapımcı ve eski aktör Mark Damon'ın şirketi MOP Worldwide'a küçük bir servet kazandırdı. Korku/Aksiyon filmleri yönetmeni cinsinden sınırlayıcı bir etiketi üstünden atmak isteyen ve bu yeni durumu memnuniyetle karşılayan Ray kaçınılmaz bir şekilde 1993'de Birleşik Krallıkta 1994'de Oliver Stone'nun *Natural Born Killers*'ının (Katil Doğanlar) etkisiyle Birleşik Krallık'ta *Natural Cold Killers* (Doğuştan Soğuk Katiller) adıyla gösterime girecek olan *Inner Sanctum II*'yi çekti. Aynı yıl çektiği *Possessed by the Night*'da (Gecenin Pençesinde) 1940'ların yıldızlarından Türk göçmeni Turhan Bey [bkz.: *Geceyarısı Sineması*, no. 4, sf. 37-45] ve aksiyon filmlerinin heybetli ve tehditkar emektarlarından Henry Silva rol almaktaydılar. Daha alışlageldik bir muamma/cinayet filmi olan *Mind Twister*'da (Beyin Burucu, 1992) ise son rollerinden birini oynamakta olan bir dönemin popüler polis dizilerinden *Kojak*'in eski aktörü Telly Savalas ve siyah istismar filmleri döneminin ilk süper starı, dönemin efsane filmi *Shaft*'in (Dingil) yıldızı Richard Roundtree rol almaktaydı. *Nightmare on Elm Street* (Elm Sokağı Kabusu, 1984) ve *Critters* (Mahlukat, 1986) filmlerinin ilk finansörleri arasında olan Luigi Cingolani'nin şirketi Smart Egg Pictures adına çekilen bu film hak ettiği dağıtım olanağını bulamadı. Öte yandan başrollerinde 1960'ların önemli televizyon casus dizilerinden *The Man from U.N.C.L.E* (U.N.C.L.E'dan Gelen Adam) oyuncularından Robert Vaughn ve Priscilla Barnes'ın oynadıkları *Little Devils*'a (Küçük Şeytanlar, Birleşik Krallıktaki adıyla *Witch Academy* (Cadılar Akademisi) erişmek daha kolay. Film üniversite öğrencisi bir kızın kaldığı yurttaki arkadaşlarının kurmuş olduğu derneğe katılmak istemesi ve buna

karşılık uğradığı aşağılanma üzerine bizzat Şeytan'ın yardımına gelmesini anlatmakta.

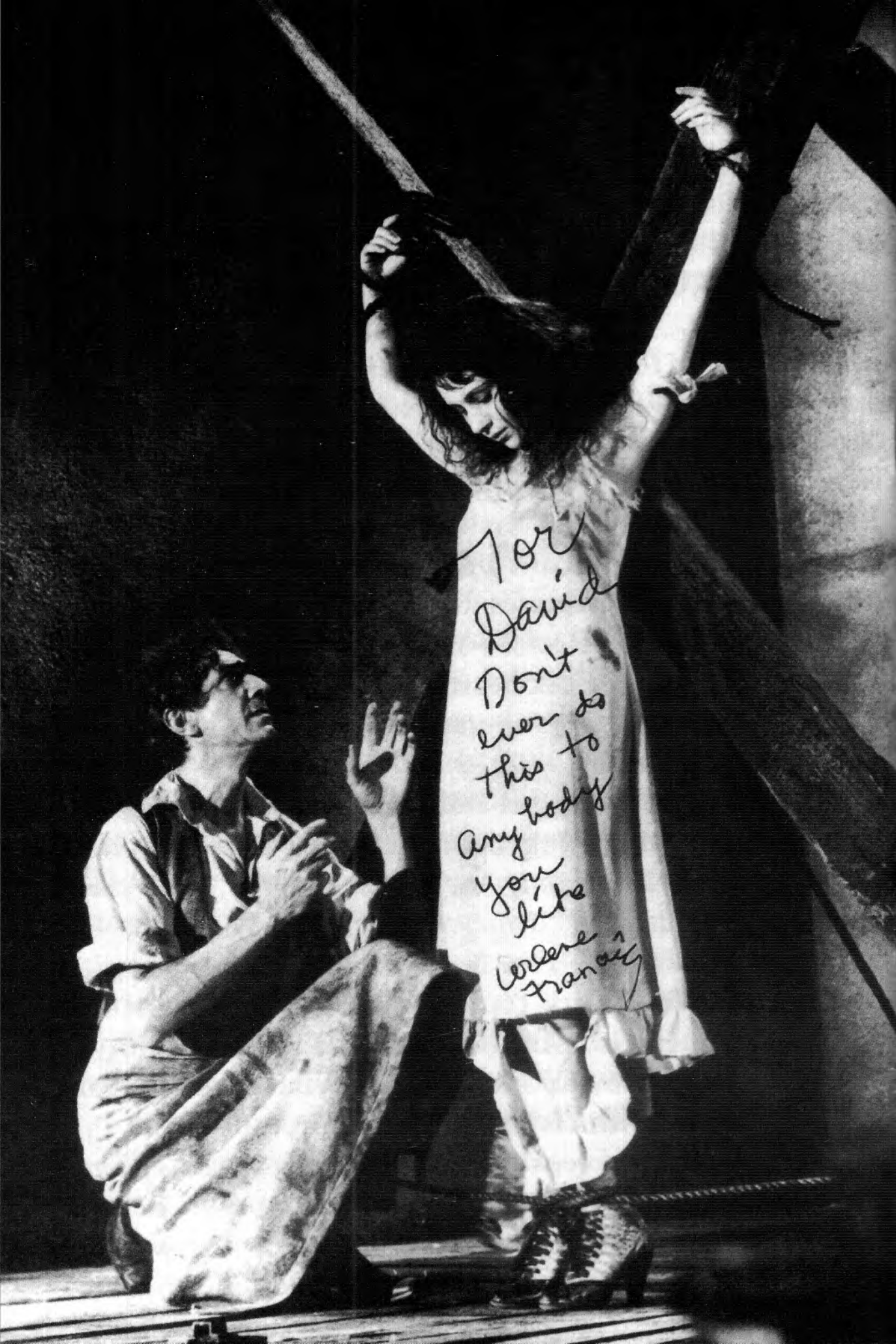
Daha hafif konulu bir projede Ray kariyeri kendisinininkine oldukça benzeyen yukarıda bahsettiğimiz Jim Wynorski ile bir araya gelerek *Hollywood Hot Tub Scream Queen Party*'yi (Çılgık Kraliçelerinin Hollywood Jakuzi Keyfi) çekti. Çok kısa bir sürede videoya çekilen bu filmin konusu, bir jakuzinin içinde keyif çatıp oynamış oldukları filmlerden sahneler seyreden bir grup yarı çıplak çılgık kraliçesini sergilemeye yönelik bir bahaneden ibarettir. Yönetmenlerimizin bu film için seçtikleri ortak takma isim Bill Carson'dı. Ray ve Wynorski'nin ortaklıkları *Dinosaur Island* (Dinozorlar

Possessed by the Night'ta 1940'ların yıldızlarından Türk göçmeni Turhan Bey rol almaktaydı.



Haunting Fear

Adası ile devam etti. Film, adının çağrıştırdığı hemen her şeyi seyircisine sunuyordu: stop-motion, canlandırma ürünü dinazorlar, adada mahsur kalmış yolcular ve bu filme mahsus bol miktarda çıplak kadınlar. Aslında Ray'i böyle bir dinazor filmi çekmek istediği için suçlamamak lazım, öyle ki dinozorlardan birinin adı filmin jeneriğinde bile geçiyor: Rex, Harika Carnosaur..! Bu film Ray'in bir yönetmen olarak kendisine en büyük ilham kaynağı olan Roger Corman'ın şirketi New Horizons Company için çekilmişti.



For
David
Don't
ever do
this to
any body
you like
Verlene 1
tranaly