

GECEYARISI

SİNEMA ST



SAYI: 6
750.000 TL

İÇİNDEKİLER

Bela Lugosi, Cadı Avının Kurbanı Mıydı?.....	1
<i>Diabolus In Machina</i>	2
Özlem Özkal	
Korku Sinemasında Film Müziği: 40'lı Yıllar.....	6
Sadi Konuralp	
Vampir Dosyası 4: Çizgi Romanlar, Çizgi Filmler ve Diğerleri	12
Kaya Özkaracalar	
Blair Cadısı Projesi.....	20
Eklektik Prenses Xena.....	28
Selin Özgüzer	
Bikinitiler Fora, Siyah Jartiyer Günlüğü ve Daha Neler Neler.....	31
Julian Grainger (çev: Orhun Yakın)	
Spagettiler'in Kötü Adamına Ne Oldu? Al Mulock.....	34
Cenk Kırıl	
Barthes'in Punctum'u, Bram Stoker'in Draculası ve Arrabal'ın Ben'i...36	
Savaş Arslan	
Bir Çirkin Adam: Yılmaz Güney.....	40
İlker Mutlu	
Yeşilçam'dan İki Ses: Mine Soley ve Selda Alkor.....	44
röportaj: Dilek Kaya	
Aşkımı Çerçeveledim, Başucuma Koydum	49
Nazlı Eda Noyan	

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

GECEYARISI SİNEMASI Kış 2000

Genel Yayın Koordinatörü: Kaya Özkaracalar
Kapak Fotoğrafı: 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: Çetin Sarıkartal ve 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.tr
Julian Grainger: julian.grainger@bfi.org.uk

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Cenk Kırıl: ckiral@superonline.com

Teşekkür: Aydın Ramazanoğlu, Begüm Bengi, Özcan Akar

yoksa bela lugosi cadı avının kurbanı mıydı?

"Yuva... Benim yuvam yok! Avlanan, hakir görülen bir hayvan gibi yaşıyorum."

Hollywood'un ilk Dracula uyarlamasında (1931) başrolü oynayan Macar asıllı oyuncu Bela Lugosi, 1930'lu ve 40'lı yıllarda irili ufaklı çeşitli stüdyoların çektiği çok sayıda başka korku filminde oynamasına karşın 1948'deki *Abbott and Costello Meet Frankenstein*'dan (Abbott ve Costello Frankenstein'le Karşılaşıyor) sonra bir daha büyük stüdyolardan rol alamamıştı. Lugosi, yaşamının son yıllarında ancak çok düşük bütçelerle çalışan bağımsız sinemacı Ed Wood'un filmlerinde rol bulabilecekti.

Büyük stüdyoların 1950'li yıllarda Lugosi'ye rol vermemesinin ardında siyasi nedenlerin de yatıp yatmadığı sorusu, ünlü oyuncunun geçen yıl yayınlanan biyografisinde gündeme getirildi.

Macaristan oyuncular sendikasının kurucu liderlerinden olan ve gösterilerde ateşli konuşmalar yapmasıyla tanınan Lugosi, 1919 Macar devriminin bastırılıp bu ülkede faşist bir yönetim kurulması üzerine ülkesini gizlice terk ederek ABD'ye yerleşmiş bir siyasi mülteciydi. Gerçek mi ya da Lugosi etrafında yaratılan efsanenin bir parçası mı bilinmez ama ülke dışına bir saman arabasına gizlenerek çıktığı söylenir.

Lugosi, Komünist değildi ve Macaristan'daki başka bir sosyalist gruba yakındı ama ülkesindeki kısa ömürlü Komünist rejimle iyi ilişkiler içinde olmuştu. ABD'deki Macar göçmenlerinin 2'nci Dünya Savaşı'nda Nazilere karşı savaşımı desteklemek amacıyla 1943'te kurdukları Macar Amerikalıların Demokrasi Konseyi adlı örgütün onursal başkanlığını yaptı; bu örgütün, ABD Komünist Partisi'nin güdümünde olduğu kabul ediliyordu. 1944'te *New York Daily News* gazetesi, Bela Lugo-



si'yi, Orson Welles ve Charlie Chaplin'le birlikte, Komünistlikle suçladı. Buna karşın Lugosi, sinemadan fırsat buldukça siyasi faaliyetlerine zaman ayırmayı sürdürdü, 1945'te bir sendikacının sınır dışı edilmesi kararına karşı yürütülen kampanyayı destekledi. Lugosi'yi "radikal solcu" olmakla suçlayan bir Macar gazetesindeki 1949 tarihli bir makale, ABD'de anti-komünist soruşturmaları yürüten komiteye kanıt olarak sunuldu. Komiteye ifade veren üçü Macar göçmeni dört kişi de Lugosi'yi komünistlikle suçladılar. Lugosi, 1951'de komite başkanına gönderdiği yazılı beyanatta Komünist olmadığını söyleyerek kendisini "liberal demokrat" olarak tanımladı. Ama çok sayıda sinemacıyı Hollywood'un dışına iten şu ünlü gayri-resmi 'kara listeye' girmiş olduğunu tahmin etmek için görülüyor ki çok neden var.

Bunların ışığında Lugosi'nin, Wood'un yönettiği *Bride of the Monster* (1954) filminden yukarıda verilen pasajı nasıl göz yaşartıcı bir içtenlik ve inandırıcılıkla söylediği daha bir anlaşılır oluyor.

diabolus in machina



Özlem Özkal

X-Files'in (Gizli Dosyalar) 'Ghost in the Machine' (Makine'daki Hayalet) bölümünün sonunda ekibin gizli danışmanı Deep Throat çıkagelir ve Molder'a şunu öğütler:

- "Sen yine de teknolojiye inanmaya devam et". Molder sorar:

- "Yapay Zeka'ya n'oldu?"

- "Brad'in virüsü yaman çıktı. O artık ölü."

Bahsi geçen Yapay Zeka, dizide Brad Wilczek adlı bilgisayar mühendisinin tasarladığı merkezi işletim sistemidir. Adaptif iletişim ağına sahip olan, yani öğrenebilen bu Yapay Zeka, yeteneklerine cinayeti de ekleyip Eurisko Yönetim Binasını birbirine kattıktan sonra Wilczek'in yine kendi yazdığı bir virüsle devre dışı bırakılmış ya da dizideki deyişimiyle öldürülmüştür.

Peki, nasıl bir şeydir bu "o artık ölü" hali? Bir bitkiden daha cansız, sadece işleve endeksli, üstelik günlük hayatın içinde tanıdık bir yere konumlanan makineler neden ölen ve öldürebilen bir kişiliğe bürünürler? İşini yapması yeterli olabilecekken, teknolojinin 'o' denilen 3. tekil şahıs kimliğine neden ihtiyacı vardır? Önemlisi, bu kimlik neden basitçe kötüdür?

Şüphesiz X-Files'daki Yapay Zeka suça eğilimli makinelerin ne ilki ne de sonuncusudur. Asimov'un robot yasalarına inat pek çok bilimkurgu/korku anlatısında teknolojik aygıtlar insan ırkını tehdit eden 'kötü' rolündedir. Katil asansörlerden cani pervanelere, yok edici virüslerden takıntılı bilgisayarlara sırf kötü olmak için kötü olduğu izlenimini veren aygıtlar teknolojiyi içler ürpertici bir bedene büründürür. Bu seri üretim katiller,

imalat hatasından çok, insana bizzat teknolojinin doğasının kötü olduğunu düşündürten kanıksanmış bir arketip sunar. 'Makine'deki Hayalet' bölümünün senaristleri de kendilerine verilen konunun basmakalıplığından yakınıırken, bu alışıldık temanın dışında bir şey yapmanın zorluğunu vurgulamaktadırlar. Nitekim, Yapay Zeka, gerek devrelerine virüs zerkedildiği son sahnedeki can çekişmesiyle, gerekse genel cinai tutumuyla 2001: A Space Odyssey'in (2001 Uzay Macerası) ana bilgisayarı Hal2000'i fazlasıyla çağrıştırmakta. Scully'i parçalamaya niyetlenen, Yapay Zeka'nın yönlendirdiği dev pervanelerse sanki Death Ship'in (Ölüm Gemisi, 1980) yeniden hortlamış çarkları.

Söz konusu filme adını veren Ölüm Gemisi, okyanusta başıboş dolaşarak diğer gemilere çarpan ve üzerine çıkan kazazedeleri bir bir katleden eski bir Nazi işkence gemisidir. Musluklarından boğulmaya kan akan, vinçleriyle kafa uçuran, makine dairesindeki çarklarıyla insan öğüten bu geminin öldürme güdüsü Nazilerle ilgiliymiş gibi görünse de, benzer bir dürtünün tekrar tekrar başka anlatıların modern teknoloji ürünü kahramanlarında ortaya çıktığını görmek mümkün. Örneğin, sahibine karşı anlaşılmasa da bir tutku besleyen, bu uğurda bir dizi cinayet işledikten sonra kıskançlıkla sahibini de gözden çıkaran Christine'le (1983) teknolojinin kötülük dolu doğası bu kez hırçın, kırmızı bir spor arabada beden bulur.

Baş 'kötü' rolünü üstlenen teknoloji bir başka seferinde de karanlık bir çamaşırvanede sıkma/ütüleme için kullanılan bir Mengene (The Mangler, 1995) olarak ortaya çıkar. Bu filmde her

**Pek çok bilim-
kurgu/korku
anlatısında
teknolojik aygıtlar
insan ırkını tehdit
eden 'kötü'
rolündedir.**

ne kadar Robert Englund rolü çalmaya çalışsa da, hantal ve iştahlı bir demir yığınını andıran ve dev silindirlerin döndüğü ağzıyla zavallı çamaşırcı kadınları kapam mengineenin kendisi yabana atılır bir tiplene değil.

Mengene gibi mekanik canavarların yanısıra, teknolojinin kötü yüzü kendini sık sık elektronik ortamda da gösterir. Akıldan kalan örneklerden biri olan *Poltergeist*'ta (Kötü Ruh, 1982) her oturma odasında bulunabilecek sıradan bir televizyonun evin küçük kızını kaptığına tanık oluruz. *Poltergeist*'te cehenneme açılan kapı görünümündeki televizyonun bir başka benzeri ise *Shocker*'da (1989) ortaya çıkar. Bu kez ekranın ardında idam edilmiş bir canı beklemektedir. Elektrikli sandalyeden sonra akıl almaz bir hokus pokusla şehrin elektrik sistemine karışan bu canı, varlığını ve kanlı cinayetlerini bu yolla sürdürür ve televizyondan çıkarak insanlara musallat olur. Teknolojinin sunumu açısından bakıldığında, her iki filmde de medya eleştirisiyle karışık benzer mesajların olduğu görülebilir: Teknolojiye, özellikle size en yakında duranına karşı tetikte olun; size musallat olmasını istemiyorsanız, en iyisi evdeki tüm fişleri prizden çekin. Farklı olarak, bu filmler çağdaş eleştirilere yakışır biçimde teknolojiyi tek başına kötülük eden bir kişilik olarak değil, kötü ellerde tehlikeli olabilecek bir aracı gibi sunmaktadır. Tam da bu noktada teknolojiyi örten kötülüğün peçesi aralanmakta ve teknolojiyle ona atfedilen uğursuz doğası arasındaki ilişki biraz daha netleşmektedir. *Kötü Ruh* adından da hemen anlaşılacağı gibi, aslında kötü olan teknoloji değildir; onu emellerine alet eden bir kötü ruh, makinaya saklanmış bir hayalet vardır. Yine de bu varsayım, gidebilecek o kadar yer dururken hayaletin makinanın içinde ne aradığını, neden ve ne zaman oraya saklandığını açıklamaz. İzleyiciyi o ya da bu aygıtta ilişileştirilen, 'kötü yüzlü' bir teknolojiyle başbaşa bırakır.

Hazır başbaşa kalmışken bir adım daha atıp yüzleşmeyi denersek, ilk olarak teknolojinin günlük pratiğinin önerdiği bir bakış açısının duruşu belirlediği görülebilir. Öyle ki, teknoloji denilen soyut sistemin gözle görülür, elle tutulur bir bedende, o bedenin içine hapsolmuş uğursuz bir ruhla şekil-



Poltergeist

lenmesi, gündelik teknoloji kuşatmasının içinden bakarak çağdaş teknofobi hastalığının bir semptomu olarak okunabilmektedir. Teknolojiyi 'öte'ye itmekte azimli bu günlük tedirginlik, en azından teknolojinin korkulması bir şey olduğunu açıklayarak bir kaçış kapısı aralar. Ancak, belirtilere televizyon, sinema gibi teknolojinin sinir uçlarından tanık olduktan sonra anlatılara lezzetini veren tedirginliği sadece günün şartlarına bağlamak çok ta inandırıcı olmamaktadır. Her ne kadar teknofobinin tamamen asılsız olduğu iddia edilemezse de, her şeyin *Blade Runner*'la (*Bıçak Sırtı*) başlamadığı bir gerçek. Esrarengiz, hatta tekinsiz denebilecek yanı, teknolojinin adının anıldığı zamandan beri ustaca karanlıkta kalan yarımküresinde barınmaktadır aslında.

Eski Yunan'da kelimenin kaynağı olarak gösterilen *téchnè* kabaca üretime yönelik becerileri işaret etmekle birlikte, zanaatkar ocaklarının ateşini temsil eden *Hephaestus*'un ve şekil değiştirip, gaipten haberler verebilen *Proteus*'un büyücülüğünü de anlatmakta kullanılmıştır (1). Herkeste olmayan bilgi ve ustalığın kullanılmasının söz konusu olduğu *téchnè*de, her zanaatkar kendi mesleğinin incelikleriyle donanmıştır. Bu açıdan, tıpkı büyücünün işi gereği gizli bileşimler, oranlar, formüller kullanması gibi bir ayakkabı ustasının da deriyi işlemek, form vermek, boyamak, vs. ile ilgili kullandığı meslek sırları vardır. Bu *téchnè*ye ilişkin olarak, en azından kullanıcının aklının pek ermediği hünerlerin gösterildiği bir saha yaratır. Zanaatkarın kimi zaman ustasından, kimi zaman uzun deney-

Gidecek o kadar yer varken hayalet makinanın içinde ne aramaktadır, neden ve ne zaman oraya saklanmıştır?.

**Geminin
yanlarındaki iki
yuvarlak karaltıyı ve
bunu farkettikten
sonra birden
canlanan devasa
yüzü görünce
yaklaşıp arkasına
bakmaya
yeltenmek pek
kolay değil.**

lerle, kimi zamanda tamamen şans eseri edindiği bilgi ve hünerler, kullananın takdir etmekle birlikte tamamını kavrayamadığı bir ürün olarak ortaya dökülür. Geçirilen üretim süreci, bilinen doğa/fizik kurallarına (*physis*) dayandığı gibi, rastlantılarla (*tyche*) da örülmüştür. Dolayısıyla sadece kullanıcı için değil, kimi zaman üreten için de anlaşılmazlıklarla doludur. Sonucu, yani ortaya çıkan ürünü ya da etkiyi avantaja çevirmekle birlikte, onu ortaya çıkaran nedenleri, üstelik hepsi apaçık ortada durduğu halde kavrayamamak, eylemi daha da çetrefilli kılar ve doğal olarak beraberinde şüphe ve tedirginliği de körükler.

Bu şüphenin boyutları, 'makine' kavramında daha da belirginleşir. Çoğu kez tek başına teknolojiyi de simgeleyebilen makina kelimesinin aslı olan *mèchané*, insanı sıkıştığı durumdan kurtarmaya yarayan oyun (hile) ya da çare anlamına gelmektedir (2). Benzer olarak, Aristotle mekaniği tanımlarken 'küçük olanın büyük olana hükmedebilmesi' deyimini kullanır. Örneğin, kaldıraç gibi basit bir makineyle uygulanan güç katlanır ve çıplak elle üstesinden gelinemeyecek ağır yükler kaldırılabilir. Kaldıraç gibi kolay bir örnek yerine makaralar ve çarklardan oluşan biraz daha karmaşık bir sistemde ise ilk kuvvetin karışık bir girdap içinde katlanarak daha da büyük bir güce dönüşmesi Aristotle için bile akıl karıştırıcıdır. Bu yüzden, küçük olanın büyük olana hakimiyeti tanımı, sadece makinelerin az kuvvetle çok iş yapmak prensibini değil, zayıf bir adamı birden bire güçlü kılan mucizevi bir sistemi de işaret etmektedir.



Death Ship

Aristotle'a göre mekanik, bu yönüyle retorığe benzer; çünkü söz söyleme ya da hitabet sanatı diye de anılan retorik, iki tezden zayıf olanı güçlü olana çevirme sanatıdır (3). Üstelik, (Aristotle böyle düşünmese de) retorikle de en az makineler kadar karmaşık, akıl bulandırıcı ve gücü insanı tedirgin edebilecek bir hüner sergilenebilir. Bir an için Aristophanes'in *Bulutlar* oyununa kulak kabartırsak, aşağıdaki diyalog bu konuda fikir vermeye yetecektir:

Amyntias: Bana bak, eğer geçici olarak para sıkıntın varsa, o zaman bari faizini ver bana.

Strepsiades: Faiz? Allah'ın belası faiz de ne?

Amyntias: Faiz, anaparanın zaman içinde kendini çoğaltmasından başka birşey değildir. Azar azar, gün be gün, ay be ay, faiz işler ve anapara büyür.

Strepsiades: Züppe. Yani sana göre şimdi okyanusta geçen yıldan daha fazla su var öyle mi?

Amyntias: Fakat, tabii ki, hayır. Okyanuslar büyüyemez, seni aptal adam. Bu Doğa Kanunlarına aykırıdır.

Strepsiades: O zaman sana ne demeli, seni hilkat garibes. Eğer okyanus ona akan bütün ırmaklara rağmen büyüyemiyorsa, sen kimsin ki paranın büyümesini bekliyorsun.

...

Tartışmanın sonunda, Strepsiades alacaklıyı geri püskürtür, borcunu da ödemez; çünkü o Sokrates'in okulunda 'konuşmayı' ya da kendi deyimleriyle 'Cevap Verilemez Tartışma Sanatını' öğrenmiştir. Böylece, Benegesserit Cadıları (4) gibi dilin gücünü kullanarak oğlunun peşine taktığı alacaklılardan kurtulmayı hesaplamaktadır. Ancak, oyunun ilerleyen bölümünde serseri oğul gelip, baba Strepsiades'i öldürmeye döner. Savunması oğlunun da retorığı hakkıyla öğrendiğinin kanıtıdır: 'Yaşlı adamlar birer çocuk gibidir. Bu yüzden nasıl sen beni çocukken adam etmek için dövdüysen, şimdi ben de seni iyiliğin için dövmeliyim.' Durum ortadadır, kafası allak bullak olan Strepsiades kaçıp eski tanrısı Hermes'e sığınır ve ondan aldığı öğüdü tutarak Sokrates'in okulunu içindekilerle birlikte ateşe verir.

Sonuçta retorik tıpkı makinalar gibi zayıf bir adamı aklın kolay takip edemediği dönemeçlerden geçirip neredeyse büyüselsel bir dokunuşla güçlü kılar görünmektedir. Ancak, arkasında neyin beklediğini tahmin etmenin güç olduğu dönemeçler dengenin her an bozulabileceğinin de habercisidir. Bu tehditkar yan, *téchnè*'nin 'mekanik sanatlar' gibi daha akılcı bir adla anıldığı ortaçağa da yansır. Büyücüler ateşe vermenin artık bir gelenek olduğu bu zamanda kendini *Diabolus in Machina* (Makinedeki Şeytan) mitine devreder.

Günümüze gelindiğindeyse, her ne kadar teknoloji artık 'uygulamalı bilim' statüsüne erişmiş olsa da, belki arabaların ya da otoyolların hala nasıl insan öldürebildiğini anlamamakla ilgili olarak, kontrolü ele geçirmeye hazırlanan bir kötü ruh şüphesi, en azından makinalı bilim-korku anlatıları üzerinden sürüyor görünüyor. Özellikle yazının başında adı geçen *Christine* ve *Mengene*'nin alevler içinde geçen gösterişli finalleriyse adeta kontrolden çıkmış teknolojiyi sağaltmak umudu taşıyan şeytan savma törenleri. '*Diabolus in Machina*' efsanesi bu tür anlatılarla kendine devam edecek bedenler bulurken, teknolojinin bu yolla kişileştirilmesi sonucunda ona ait bir 'yüz' şekilleniyor ortada. Teknolojiye bir 'yüz biçilmesi' zaten uzakta ve korkutucu bir kavramı daha da tehdit edici bir uzaklığa yerleştiriyor. Çünkü 'yüz'ün kendisi 'iki kara deliğin bakını yutmak için beklediği' geri püskürtücü, kovucu bir sistem (5). Araya sıkışmış bir filmin, araya sıkışmış bir bölümünde, *Liquid Sky*'da (1983), bu sistemin nasıl kendini fark bile ettirmeden çalıştığını görmek mümkün. Filmde, *Liquid Sky* (eroin) satıcısı olan kadın, bu kıymetli maddeyi gizlemek için salonunda asılı duran bir maskeyi kullanır. Üzerinde iki göz deliğinin olduğu, beyaz, hatları silik yüz, neonlarla aydınlatılmasına ve odanın orta yerinde durmasına rağmen evde eroin arayan hiçbir müptelanın ilişip kurcalamadığı bir nesnedir. Kameranın ısrarla baktığı ve buna karşılık ısrarla odaya, gelip gidene bakan 'yüz'ün arkasında *Liquid Sky* o kadar emniyettedir ki, film bittiğinde bile hala oradadır. 'Yüz' film boyunca herşeyin tam ortasında, adeta alay eder gibi sakın bekler ve o yakınlığına rağmen *Liquid Sky*'ın yanına kimseyi yanaştırmaz.



Liquid Sky

Bunun gibi, gerek *Christine*'in afişinde kocaman açılmış iki araba farını gerek *Poltergeist*'in afişinde karşıdan bakan televizyon ekranını, gerekse *Death Ship*'in afişinde geminin yanlarındaki iki yuvarlak karaltıyı ve bunu fark ettikten sonra birden canlanan devasa yüzü görünce önünden kaçıp gitmek dururken, yaklaşip arkasına bakmaya yeltenmek pek kolay bir iş değildir. Teknolojinin 'yüzü', onun yanına kimseyi yaklaştırmadığı gibi, onun öldürebilen ve ölebilen bir bedeni olmasını da doğal kılar. Ancak, ölebilen bir teknolojinin artık pek iş görmeyeceği açıkken, acaba hala ona inanmaya devam etmekte bir fayda var mıdır?

Ölebilen bir teknolojinin artık pek bir iş göremeyeceği açıkken, acaba hala ona inanmaya devam etmekte bir fayda var mı?

Notlar:

- (1) Jean Pierre Vernant. *Myth and Thought Among the Greeks*. 1965. Londra: Routledge & Regan Paul, 1983.
- (2) Schadowaldt, Wolfgang. "The Concepts of Nature and Technique According to the Greeks." *Research in Philosophy and Technology*. Ed. Paul T. Durbin. cilt 2. Greenwich, Connecticut: JAI Press Inc., 1979. 159-171.
- (3) Aristotle. *The Art of Rhetoric*. Trans. H.C. Lawson-Tancred. London: Penguin Books, 1991. Ayrıca, J. P. Varnant'da Aristotle'in mekanik ve retorisi nasıl ilişkilendirdiğini yukarıda belirtilen kitabında açıklamaktadır.
- (4) Benegesserit Cadıları, Frank Herbert'in *Dune* romanında boy gösteren, kadınlardan oluşan bir kavimdir. Aristophanes'le görünür hiçbir ilgileri yoktur, ancak, dili ve sesi kullanarak karşılarındakine istediklerini yaptırabilmeleri ve bu yüzden saygı ve korku duyulan bir grup olmaları, gelecekte de (muhtemelen yöntemleri daha geliştirilmiş olarak) retorik kullanıldığını aklı getirmektedir.
- (5) G. Deleuze & F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Bu konuda bkz. 'Faciality' bölümü, (7, Bl, 167-191).

korku sinemasında film müziği

40'lı yıllar...

Sadi Konuralp



Lugosi ve Karloff
Son of Frankenstein'da

**Eski korku filmleri
1938'de üç film
birden şeklinde
yeniden gösterime
sokulduklarında
büyük ilgi gördüler.
Böylece Universal
korku filmleri
yapımına tekrar el
attı.**

Universal film şirketinin *Dracula* ve *Frankenstein* ile başladığı korku filmleri serisi, 30'lu yılların ilk yarısında oldukça iyi hasılat yapmıştı. Ne var ki, 1935'den itibaren bu durum tersine döndü. İngiltere'de, özellikle *The Raven* filminden ötürü, korku filmlerine karşı hoşnutsuzluklar başlamış ve İngiliz sansür kurulu *British Board of Film Censors*, sansürde gerekli düzenlemelerin yapılması amacıyla, korku filmlerinin ithalatını belirlenmeyen bir zamana dek durdurmuştu. Yurtdışı pazarının %40'ını sağlayan İngiltere'nin korku filmlerine karşı bu boykotu, Amerika'lı yapımcıların, pazarlama şansını azalan bu filmlere yatırım yapmalarını engelleyecek derecede etkili olmuştu.

Üstelik o günlerde ekonomik kriz hüküm sürüyordu. Böyle bir ortamda Carl Laemmle, Jr.'un aşırı masraf gerektiren projelere el atması ve bundan ötürü şirketin büyük borçlara girmesi yüzünden, baba Carl Laemmle, 1936 yılında şirketini 5.5 milyon dolara Standard Capitol Corporation'a satmak zorunda kalmıştı. Universal şirketi,

yeni sahiplerin idaresi altında korku filmleri yerine müzikaller, komediler ve B-türü aksiyon filmlerine ağırlık vermeyi tercih etti. Böylece, yukarıda açıklanan nedenlerden ötürü, 1936'dan itibaren ne Universal ne de bir başka film şirketine korku filmleri çekilir oldu. Hatta eski korku filmleri bile unutuldu.

Ancak, 1938 yılında Hollywood'da Emil Ulmann adlı bir sinema işletmecisi, unutulmaya yüz tutmuş *Dracula*, *Frankenstein* ve *The Son of Kong* filmlerini çok düşük bir fiyata kiralayarak, sinemasında üç film birden şeklinde gösterime soktu. Bu gösterime karşı ilginin iyi olması, tabii Universal yapımcılarının gözlerinden kaçmadı. Universal şirketi, *Dracula* ve *Frankenstein* filmlerini yurt içinde iki film birden şeklinde gösterime sokarak, bir şekilde durumu yoklamak istedi. Sonuç çok iyiydi. Hatta kimi şehirlerde elde edilen hasılat, ilk gösterimdekilerden bile daha iyiydi.

Bu deneme dolayısıyla, yeni yönetim altındaki Universal şirketi, film politikasını değiştirerek korku filmleri yapımına tekrar el attı. Böylece, Universal'in korku filmleri serisinin ikinci dönemi 1939 yılında *Son of Frankenstein* ile başlamış oluyordu. Otuzlu yılların bu son yılında çekilen korku filmleri, büyük bütçeli filmler sınıfına, daha doğrusu A-türü filmlere girmekteydi. Örneğin Rowland V. Lee yönetimli *Son of Frankenstein*'da canavar rolündeki Boris Karloff'un yanı sıra Bela Lugosi, Basil Rathbone, Lionel Atwill gibi başka ünlü oyuncular da bulunmaktaydı ve ayrıca Jack Otterson tarafından ha-

zırlanan setler, serinin ilk iki filmindeki setleri aratmıyordu. Ancak, 1940 yılında dünya, savaşı yaşıyordu. Dünyanın hemen her yerinde yavaş yavaş kemerleri sıkma politikası uygulanmaya başlamıştı. Hollywood da bu politikaya uyanlardandı. Hele 1941'de Amerika'nın savaşa girmesiyle, Hollywood, elindeki elemanlarının çoğunu cepheye göndermek zorunda kalmıştı. Oysaki halk, savaşın bunalımından kurtulmak amacıyla sinemalara daha çok gider olmuştu. Hollywood bu durumda daha düşük bütçeli filmler üretmek yolunu seçti. Dolayısıyla, 1939'u saymazsak, Universal'in ikinci dönemine ait korku filmlerini (*The Phantom of the Opera*, *The Picture of Dorian Gray* gibi birkaç istisna dışında) B-türü filmler oluşturmaktadır.

Korku filmlerinin B-türü filmler olarak görülmesi, müzikleri de etkilemiştir. Film stüdyolarının müzik daireleri, filmin A- ya da B-türü olmasına göre, müzik hazırlama işlemlerinde farklı farklı yöntemler kullanırlardı. Yüksek bütçeli filmler için tek besteci görevlendirilirken, düşük bütçeli filmlerde müzik hazırlama işi iki, üç ve hatta kimi zaman altı besteciden oluşan gruplara verilmekteydi (Müzik daireleri konusunda daha ayrıntılı bilgi için, 25. *Kare*'nin 26. sayısındaki "Sesli Filmlerde Müzik (2. Bölüm)" yazısı önerilir).

İşte, kırklı yılların Universal yapımı korku filmlerindeki müzikler de iki kişiden oluşan bir grup tarafından oluşturuluyordu. Bu besteciler Frank Skinner ile Hans J. Salter idi. Genelde Skinner melodileri besteliyor, Salter ise bunların orkestrasyonu ile uğraşıyordu. Tabii bu ortaklık basit bir besteci-orkestratör ilişkisi değildi. Yeri geldiğinde diğeri de beste yapıyordu ama her durumda müziğin ses rengi Salter'e aitti. Bundan dolayı, 40'lı yıllara ait korku filmlerinin müziklerinde Hans Salter'in özel bir yeri vardır.

Frank Skinner'in müzik geçmişi dans müziği orkestralarına dayalıydı. 1939'dan 1967'ye kadar sayısız filme müzik bestelemiştir. Bunun dışında, film müziği tekniklerini anlatan *Under-score* adlı bir eseri bulunmaktadır. Viyana doğumlu Salter ise müzik öğrenimini Alban Berg, Franz Schreker gibi ünlü

müzisyenlerden almış bir besteci idi. 1929'da Almanya'nın UFA film şirketinde çalışmaya başlamış ve Nazilerin iktidara gelmesiyle ülkeyi terk edip Amerika'ya göçmüştü. 1937'de Universal şirketinin müzik dairesinde işe giren Salter, burada 25 yıla yakın bir süre kadrolu besteci olarak çalıştı. Skinner ile ortak çalışmaları 40'lı yılların ortalarına kadar uzanır. Daha sonraki yıllarda ise, müzik dairelerinin yükselme politikası gereği, tek başlarına film müziği bestelemişlerdir.

İster korku, ister başka film tür-



Hans J. Salter,
Frank Skinner

lerinde olsun, bu ikili, Universal'in kırklı yıllarına ait pek çok filmine müzik hazırlamıştır. Bunun dışında Salter, 1950'li yılların canavarlı bilim-kurgu filmlerinin müziklerine de imzasını atmıştır. İlginçtir ki, her tür filme müzik yazmasına karşın, Hans J. Salter, genelde korku filmlerinin vazgeçilmez bestecisi olarak bilinir. Aslında, film türüne göre bestecileri sınıflandırmak hatalı bir işlem sayılabilir çünkü bir film müziği bestecisi genelde hemen her tür filmde çalışır. (Örneğin Henry Mancini, günümüzde *Pembe Panter* temasının ve Blake Edwards güldürülerinin bestecisi olarak bilinir ama bu onun başka tarz filmlere müzik yapamayacağı anlamına gelmez. Mancini, 1950'li yıllarda Universal film şirketinde kadrolu besteci olarak çalışırken, Salter'le birlikte, aralarında *Creature From The Black Lagoon* olmak üzere, birçok bilim-kurgu filmine müzik hazırlamıştır. Aynı şekilde Audrey Hepburn'un oynadığı gerilim filmi *Wait Until Dark* (1967) ile Tobe Hooper'in bir uzay vampir filmi olan *Lifeforce*'un

Genelde Skinner melodileri besteliyor, Salter ise bunların orkestrasyonu ile uğraşıyordu.

(1985) müzik skorları da Mancini'ye aittir.) Yine de, olayı sadece korku filmleri bazında ele alırsak, Salter'in 40'lı yıllara ait Universal yapımı korku filmlerinin müziklerine etkisi inkar edilemez. Bu açıdan, müziklerin hemen hemen tek bir kaleminden çıkmasını bir dönüm noktası olarak kabul edebiliriz.

Son of Frankenstein'in müziğinin bestesi Frank Skinner'a aittir. Canavarı müziksel olarak dört notalık bir motifle tasvir etmiş ve bu motifi, gerekli tonal düzenlemelerle birlikte ardarda çalmak suretiyle, tırmanış ve artış hisleri verecek şekilde kullanmıştır. Özellikle Wolf Frankenstein (Basil Rathbone) ile cana-



Wolf Man'de ise üç notalık kurtadam motifi dışında elektro org, dolunayın etkisini ima eder. Wolf Man'in müzikleri daha sonra başka filmlerde de kullanılmıştır.

varın (Boris Karloff) laboratuvarında karşılaşmaları sahnesinde bu çok belirgindir. Böylelikle, canavarın cüssesinin büyüklüğü ve taşıdığı tehlike belirtilmektedir. Ancak, bütün filme hakim olan müzik teması canavara ait olan tema değil, filmin ikinci kötü adamı Ygor'a (Bela Lugosi) ait olan temadır. Ygor filmde tahta üflemeli bir müzik aletiyle de bu melodiyi çalmaktadır. Müzik, bu şekilde, Ygor karakterini fazlasıyla öne çıkarır. Hatta, canavar motifi çoğunlukla Ygor temasının bir uzantısı gibi durur.

Diğer bir ilginç taraf da, müziğin Wolf Frankenstein'a karşı ilgisiz kalmasıdır. Filmde Henry Frankenstein'in oğlu Wolf Frankenstein'a ait bir müzik teması yoktur. Oysa Henry Frankenstein'in filmde sadece adı geçmekte ve müzik sanki baba Frankenstein'in varlığını biraz romantik, biraz hüznü bir şekilde ayakta tutmaya çalışmaktadır (Melodi avcılarının dikkatine: Andrew Lloyd Webber'in

Sunset Boulevard müzikalinin girişi bu melodiyi anımsatır).

Koma halindeki canavarın bilimsel olarak incelendiği gösterilen sahnelerde Skinner, timpani yardımıyla, Franz Waxman'ın *Bride of Frankenstein*'da yaptığı gibi, kalp atışlarını müzikle temsil etmeye çalışır. Fakat Waxman'ın tersine müziğe romantik bir hava vermekten kaçınır. Bunun yerine araştırmamanın sabırla, itinayla ve uzun bir zaman içinde yapıldığını belirtmek üzere kemanların ince, uzatılmış seslerinden yararlanır.

The Invisible Man Returns (1940) ile *Wolf Man* (1941), Skinner ile Salter ikilisinin ortaklaşa besteledikleri filmlerdir. Hatta *Wolf Man*'de Universal'in müzik direktörü Charles Previn'in de katkısı bulunmaktadır. *Return of the Invisible Man* için hazırlanan müzik daha çok romantik filmlere gidecek tarzdadır. *Wolf Man*'de ise, üç notalık kurtadam motifi dışında elektro org, dolunayın etkisini ima eder. (Dolunay etkisi dışında korku filmlerindeki hipnoz, sanrı görme gibi sahneler de kırklı yıllarda elektro org tarafından desteklenir. Böylece elektro org, korku filmlerindeki yerini sağlamlaştırmış oluyor.) Müziklerin bazı kısımları, *Little Tough Guy* (1938), *Man Made Monster* (1941), *Horror Island* (1941) filmlerinden sağlanmıştır.

Son of Frankenstein ile *Wolf Man*'in müzikleri, daha sonra Sherlock Holmes ile Mumya serilerinde ve ayrıca *Tower of London* (1939) gibi filmlerde de kullanılmıştır. Bunun dışında, diğer Frankenstein filmlerinin müzik skorlarının bazı kısımlarında da yeniden yorumlanmak suretiyle yer almışlardır (Şirketin yeni ellere geçmesinin getirdiği telif sorunlarından olsa gerek, *Bride of Frankenstein* müziklerinden hiç yararlanılmamıştır).

Frankenstein serisinin bir sonraki filmi *Ghost of Frankenstein* (1942) için Hans Salter'in bestelediği müziklerde yine Ygor'un motifi ön plandadır (Bu film için Salter farklı bir müzik yazmıştır ama kullanılan enstrüman yine aynıdır). Üç notalık ve orgla çalınan canavar motifi, *Son of Frankenstein*'da olduğu gibi, Ygor temasının içerisinde kaybolmuş gibidir. Zaten filmin sonlarına doğru Ygor'un beyni, Franken-

**SHE KNEW STRANGE, FIERCE PLEASURES THAT
NO OTHER WOMAN COULD EVER FEEL!**



stein canavarına yerleştirilir. Bu açıdan, iki temanın içiçe olmasını yadırgamayız.

Bunun dışında, filmde bir de Ludwig Frankenstein'ın (kendisi Henry Frankenstein'ın ikinci oğlu olmaktadır) kızı Elsa (Evelyn Ankers) için yazılmış bir tema vardır. Bu tema, aynı zamanda Elsa ile yerel yönetici Erik Ernst (Ralph Bellamy) arasındaki aşk ilişkisini de temsil eder. Ygor'un temasıyla bir tezat oluşturmak suretiyle, filmin skoru bir anlamda iyiyle kötü arasındaki savaşı anlatır. Filmin sonunun iyi tema ile bitmesiyle savaşın kesin galibi belirtilmiş olur.

Serinin beşinci filmi *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943)'de orijinal bir müzik yoktur ama altıncı film *The House of Frankenstein* (1944), Salter'in Paul Dessau ile ortaklaşa üstlendikleri bir skordur (Paul Dessau da Salter gibi Naziler yüzünden Amerika'ya göç etmiş bir çağdaş bestecidir. Savaşın bitiminde Doğu Almanya'ya yerleşen sanatçı, Brecht'le ortak çalışmalar yapmıştır). Filmde bu sefer üç canavar bulunmaktadır: Dracula, Kurt adam ve Frankenstein canavarı. Bundan dolayı, müzikte üç tane "canavar motifi" yer alır. Ne var ki, bu canavar motifleri üç-dört notalık kısa parçalardan ibaret olduklarından, filmde kendilerini tam olarak hissettiremez. Dolayısıyla, filme hakim müzik, daha çok deli doktor Niemann'ın (Boris Karloff) yardımcısı kambur Daniel (J. Carrol Nash) ve onun çingene kızına olan aşkını işler.

The House of Frankenstein, Frankenstein serisi içinde özgün müzik içeren son filmidir. Yedinci ve en son film olan *The House of Dracula*'da (1945) ise müzik kuşağı, eldeki müzik materyallerinden oluşturulmuştur. Bu filmde sözü edilebilecek en ilginç kısım, Dracula'nın Miliza'yı baştan çıkarmaya çalıştığı sahnedir. Doktor Edelman'ın yardımcısı Miliza (Martha O'Driscoll) piyanoyla Beethoven'in *Ay Işığlı Sonatı*'nı çalarken içeriye Dracula (John Carradine) girer. Dracula kızı hipnotize eder. Miliza yine piyano çalmayı sürdürür, ancak bu sefer çaldığı müzik Debussy akorlarını anımsatan biraz daha modern bir müziktir. Bundan sonraki diyalog şu şekildedir:

Miliza: Bu müziği daha önce hiç duymamıştım ama yine de çalışıyorum.
Dracula: Benim için yaratıyorsun.
Miliza: Beni korkutuyor.
Dracula: Güzel bir müzik. Benim geldiğim dünyanın müziği.

Buna benzer konuşmalardan sonra Dracula'nın, Miliza'nın boynundaki haçı görmesi sonucu hipnozun etkisi kaybolur. Bu esnada müzik tekrar *Ay Işığlı Sonatı*'na döner. Buradan da anlaşılacağı gibi, korku filmlerindeki kadınların piyano repertuarı, Beethoven ve Chopin'den öteye gidememektedir.

Tabii kırklı yıllarda korku filmleri sadece Universal'in tekelinde değildi. Universal'in atağından cesaretlenerek diğer film şirketleri de bu türe el atmışlardı. Özellikle RKO film şirketi adına Val Lewton'unu yapımcılığını

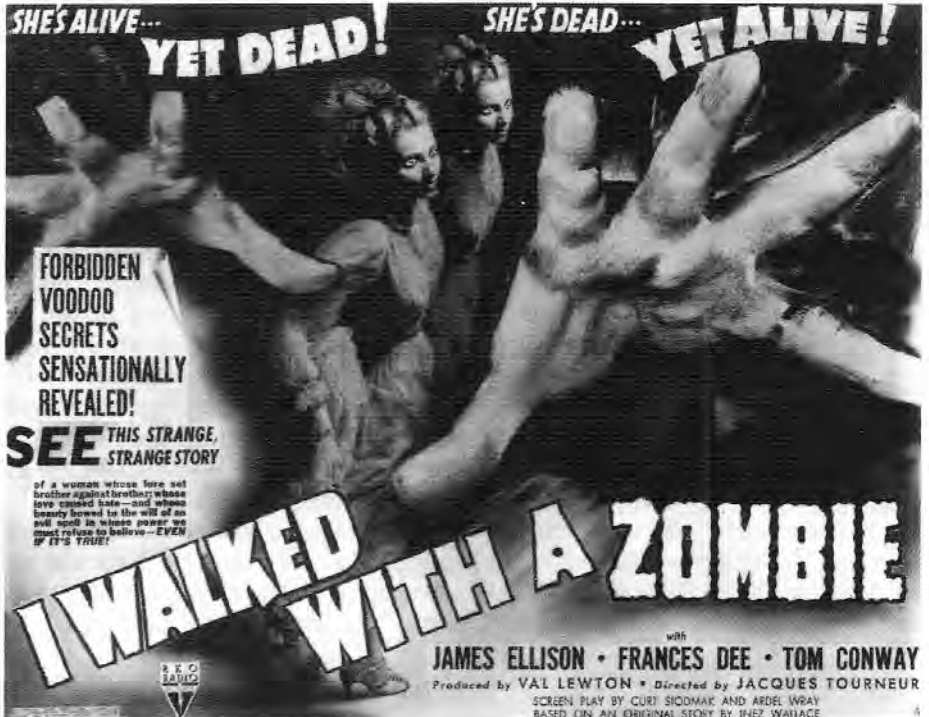
Val Lewton'ın yapımcılığını üstlendiği korku filmleri dönemin korku sinemasının diğer bir yanını temsil eder. Bu filmlerin müzikleri tek bir besteciye, Roy Webb'e aittir.

**I Walked With A
Zombie (1943) ise
eleştirmenler
tarafından bir Jane
Eyre uyarlaması
olarak görülür.
Gerçekten film
zombie unsurunu
taşımasına karşın,
müzik daima filmin
öteki yönünü ele
alır.**

üstlendiği dokuz korku filmi, kırklı yılların korku filmlerinin diğer bir yanını temsil eder. Film müziği açısından bu dokuz filmin en önemli özelliği, müziklerinin tek bir besteciye, Roy Webb'e ait olmasıdır. Böylece Roy Webb, Frank Skinner ve Hans Salter'le birlikte sac ayağının üçüncü ayağını oluşturmaktadır. Webb, iki üç film dışında hep RKO için film müziği yazmış bir bestecidir. 300'den fazla film müziği bulunan Webb aynı zamanda RKO'nun müzik direktörüydü. Anlaşılacağı gibi, Roy Webb de her tür filme müzik bestelemiştir. Ama yine de korku filmleri tarihi içerisinde yapımcı-besteci işbirliğinin ilk temsilcisidir.

Lewton'un, korku filmleri tarihinde özel bir yeri vardır. Bir kere, ses efektleriyle seyirciyi yerinden sıçratma, bilinçli şekilde ilk onun filmlerinde kullanılır. Jacques Tourneur'un yönettiği *The Cat People*'de (1942) Alice'in kedi kız Irena (Simone Simon) tarafından gece parkta takip edildiği sahne, bu tekniğin kullanıldığı ilk yerdir. Alice (Jane Randolph) kendisini bir şeyin takip ettiğinin farkındadır fakat bu kişinin nerede olduğunu anlayamamaktadır. Tedirgin bir şekilde etrafına bakınır. Ortalık sessizdir. Birden yanındaki durağa gelen otobüsün fren sesi - ilk başta hayvan kükremesi izlenimi vererek - bu sessizliği bozar. (Daha önceki korku filmlerinde seyirci olma-

dık yere korkutulmazdı. Şimdi ise bu teknik, günümüz korku sinemasının en büyük silahı haline gelmiştir.) Fakat Lewton filmlerinde, seyirciyi yerinden sıçratma tekniği daima "sessizlik ve sessizliği bozan ses" formülüne göre yapılmış, müzikten hiç yararlanılmamıştır (Oysa günümüzde bu teknik müziksiz düşünülemez). Ayrıca, bu filmlerin bir diğer ilginç yanı, konuya katılan psikolojik boyuttur. Roy Webb'in skorları, bu yabancı unsurdan dolayı korku filmlerinin geleneksel müzik skoru anlayışından uzak kalır. Bu skorların hemen hepsi sanki romantik filmler için yazılmışlardır. Örneğin, *The Cat People*'de müzik, Irena'nın Oliver (Kent Smith) ile olan romantik ilişkisine daha çok önem verir. Buna karşın, Alice'in Oliver'a karşı beslediği duygularına kayıtsız kalır. Hatta Oliver ile Alice arasındaki ilişkinin tam olarak kurulduğu sahnelerde bile müzik yoktur. Filmde elbette bir "canavar motifi" vardır fakat film boyunca aşırı şekilde çalınmaz. Gerilimli sahneleri müzikle desteklemek yerine, panter kız Irena'nın endişeleri dile getirilir. Üstelik canavar motifi, aslında Irena'nın panter yanını değil, filme katılan psikolojik boyuttan dolayı, kadının frijidliliğini simgeler. Panter yönünü simgeleyen motif ise, Irena'nın devamlı mırıldandığı ve evinde plağını bulundurduğu, çocuk şarkısına benzer bir melodinin



ilk kısımlarının hafif değiştirilmiş şeklidir. Bu şekilde, panter kavramı Irena'nın bilinç altında gömülü şekilde gösterilmiş olur. (Film müziğinde bastırılmış duygular genelde çocuk melodileri ile verilir. Bundan ötürü bu tür müzikler, film müziğinde bilinç-altının temsilcisidirler.) Doktor Judd'ın Irena'nın evinde, evin sahibesinin gelmesini beklediği sahne bu açıdan ilginçtir. Doktor (Tom Conway) evde beklerken bu plağı dinler. Derken içeriye Irena gelir. Doktorun amacı Irena'nın cinselliğe karşı olan korkusunu yenmesini sağlamaktır. Bunun için Irena'yı dudaklarından öper. Böylece, doktorun inancına göre bilinç-altındaki korkular yüzeye çıkacaktır. Öpüşmeden sonra kamera Irena'nın yüzünü gösterirken, müzik "panter" motifine geçer. Gerçekten de bilinç-altından yüzeye birşey çıkmıştır fakat bu kesinlikle seks korkusu değildir.

Yine aynı yönetmene ait bir diğer Lewton filmi olan *I Walked With A Zombie* (1943) ise eleştirmenler tarafından bir *Jane Eyre* uyarlaması olarak görülür. Gerçekten film zombie unsurunu taşımasına karşın, müzik daima filmin öteki yönünü ele alır.

Bütün bunların dışında, kayda değer iki korku film skoru daha vardır: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Fleming, 1941) ve *The Beast with Five Fingers* (Florey, 1946). Franz Waxman'ın *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) skorunun Jenerik kısmında çalınan müzik, filmin korku unsuru içerdiğini belirtmek yerine, olayın trajik yönünün altını çizer. Daha sonra, film içerisindeki kişilik değişimleri müzikle ifade edilirse de skurun asıl yapmaya çalıştığı, dinsel bir iyi-kötü savaşını anlatmaktır. Sonunda iyi Jekyll, içindeki kötü Hyde'ı yok ederken kendisi de ölür fakat müzik bunu trajik bir son olarak görmez, tersine iyinin kesin zaferini coşkuyla vurgular (Bu arada Hyde'ın temasını dinlerken *Jaws* temasını duyar gibi olursanız şaşırmayın). *The Beast with Five Fingers*'da Bach'ın re minör Chaccone'sinin sol el partisi, kesik eli simgeler (Bu müziği kullanma fikri filmin senaristi Curt Siodmak'a aittir). Müziğin verdiği hüznün ve ıstırap, filmle çok iyi uyumaktadır. Bunun yanı sıra, Max Steiner'in

skoru filmin geri kalan kısımlarında oldukça etkilidir.

İkinci Dünya Savaşı, korku filmlerinin hızını kesemedi. Halk, filmlerdeki fantastik korkuyu, savaşın katı gerçekliğine ve onun korkutuculuğuna yeğlemişti. Ne var ki, Hiroshima'ya atom bombasının atılması ve ardından Sovyetler Birliği'nin atom bombasına sahip olduğunun anlaşılması ile ortaya "nükleer silah" korkusu çıktı. Korku filmleri, insanların içine işleyen bu korkuya karşı oyamadı ve seyircilerin korkularını yatıştırma işini uzaylı istilacıların, nükleer denemeler sonucu ortaya çıkan devasa (ya da devleşen) yaratıkların bol bol işlendiği bilim-kurgu filmleri üstlendi. Bundan dolayı, 1948'den 50'li yılların sonuna kadar, korku filmleri modası geçmiş bir film türü olarak olarak görüldü (Ta ki Hammer filmlerine kadar).

Sonuç olarak, kırklı yıllara ait korku filmlerinde müzik, otuzlu yıllardaki örneklerle göre daha fazla kullanılmıştır. Orkestralar genelde 30-40 kişiden oluşur. Çalınan müziklerde biçim olarak çoğunlukla 19. yy. ortaları ve sonlarına ait senfonik biçimler uygun görülmüştür. Kimi zaman çağdaş müzik tekniklerinden yararlanılmışsa da bunlar daima klasik Hollywood film müziği geleneği içerisinde eritilmişlerdir. Bu arada, besteleme işinin birkaç besteci elinden çıkması, müziklerde bir homojenlik sağlamış, ortak bir üslup oluşturmuştur. Ama buna karşın, bestelerin çok güçlü oldukları da söylenemez. Bir şekilde "dinlemeden duyulan müzik" tanımına sahiptirler ve akılda kalıcılıkları çok azdır. Yine de, 50'li yılların bilim-kurgu filmlerine bir çıkış vazifesi görmeleri açısından bu müziklerin film müziği literatüründe ayrı bir yeri vardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ortaya nükleer silah korkusu çıktı. Seyircilerin bu korkularını yatıştırma işini bilim-kurgu filmleri üstlendi.

gelecek sayıda

*korku sinemasında
film müziği dosyamız
devam ediyor...*

vampir dosyası 4

çizgi romanlar, çizgi filmler ve diğerleri

Kaya Özkaracalar



**"Pornografi
sapıklara hitap
ediyor, çizgi-
romanlar ise
geleceğin
sapıklarını
yaratıyor."**

ABD'de Korku Çizgi Romanlarının Sansürle Mücadelesi

ABD'de korku çizgi roman dergileri 1940'lı yılların sonlarında ortaya çıktı. Ancak bu tarihlerden önce başka çizgi romanlarda vampirlerin zaman zaman boy gösterdiği olmuştur (1). 1950'de EC adlı yayınevinin yayınlamaya başladığı dergi grubuyla büyük bir patlama yapan korku çizgi romanlarında doğal olarak vampir öykülerine sıkça yer veriliyordu. Hatta *Eerie* adlı derginin 1953 Ağustos'unda yayınlanan 8'nci sayısında *Dracula* romanı ilk kez çizgi romana uyarlanıyordu. Korku çizgi romanlarının sayısı ve tirajları arttıkça zaten şiddet gibi öğeler içerdikleri gerekçeleriyle genelde çizgi romanlara karşı başlatılan kampanyalar da tırmanmaya başladı. Daha bir kaç yıl önce 2. Dünya Savaşı'nda faşizmi alt etmiş olan 'Özgür Dünya'nın (!) kimi kentlerinde Nazi Almanyası'nı anımsatan sahneler yaşanıyordu: yerel yetkililerin tertibiyle çeşitli kentlerde çocuklar çizgi roman dergilerini meydanlarda topluca yakıyorlardı. Soğuk Savaş döneminde 'iç düşman' isterisi siyasetin dışına çoktan taşınmış ve yaşamın bütün alanlarını kaplamıştı (Çarpıcı olan bir başka nokta ise İngiltere ve Fransa'da ABD patentli çizgi romanlara karşı benzer kampanyaların anti-empyrist gerekçelerle Komünistler dahil olmak üzere sol siyasi çevreler tarafından kışkırtılmasıydı!). 1954 yılında Frederic Wertham adında bir psikiyatrist *Seduction of the Innocent* (Masumların Baştan Çıkarılışı) adında bir kitap yayınladı. Yazarın mesleği dolayısıyla bilimsellik havası taşıyan ama son derece popüler ve hatta

demogojik bir üslupla yazılan ve çoğu korku çizgi romanlardan alınma resimli alıntıların kanıt olarak sunulduğu bu kitabın etkisi büyük oldu. Üstelik Wertham tutucu kesimlerin can damarına dokunarak çizgi romanlara yöneltilen eleştirilere cinsel bir boyut da katıyordu: "Pornografi sapıklara hitap ediyor ama çocukların okuduğu çizgi romanlar geleceğin sapıklarını yaratıyordu." Aslında ne Wertham ne de bir başkası çocukların ruh sağlığının çizgi romanlardan zarar gördüğünü bilimsel olarak kanıtlayamamıştı ama dönemin ortamı içinde suçlananlar suçsuz olduklarını kanıtlayamazlarsa suçlu sayılıyorlardı. Senatoda oluşturulan bir komite doğrudan sansüre yönelik bir adım atmadı ama çizgi roman yayıncılarını açıkça tehdit etti: "Amerikan ahlak ölçülerine uymakla sorumludular." Çizgi roman sektörü patronları bu tehdide boyun eğerek sistemli bir otosansüre giriştiler. Pek çok şirket önce bu amaçla bir cemiyet kurdu ve çizgi roman yayıncılığı için son derece katı bir dizi kural saptadı. Bu kurallara uyan yayınlar cemiyetin mührünü taşıyacaktı, bu mührü taşımayan yayınların dağıtım ve satış olanakları yok denecek kadar azalacaktı. 24 Ekim 1954'te kesinleşen bu otosansür manzumesi, "kötülerin galip gelmesi," "aşırı şiddet," "şehvet," "sapıklık," "çıplaklık," "zina" gibi öğelerle birlikte vampirleri, kurtadamları ve zombileri, kesinlikle yasaklıyordu; hatta dergilerin adında "korku" ve "dehşet" sözcüklerinin yer alması bile açıkça yasaklanmıştı. Böylece başta EC'nin korku dergileri olmak üzere çok sayıda dergi kepenklerini indirmek zorunda kaldı.

Yasaklara karşı ciddi bir meydan okuma için önce 1950'li yılların sonlarında korku sinemasının yeniden canlanması ve nihayet 1950'li yılların Soğuk Savaş psikolojisinin 1960'larda yerini özgürlükçü bir dalgaya bırakması gerekcekti (2). 1960'lı yılların ortalarından itibaren korku çizgi roman dergileri yeniden yayınlanmaya başladı. Derken tüm zamanların en uzun süreli ve popüler vampir dergisi olacak olan *Vampirella* 1969'un Eylül ayında yayınlanmaya başladı. *Vampirella* tiplemesi, ünlü bilim-kurgu yazarı ve *Famous Monsters of Filmland* dergisinin editörü Forrest Ackerman tarafından (kostümü ve adı Barbarella adlı seksi bir Fransız çizgi roman kahramanından esinlenerek) yaratılmıştı (3).

Türkiye'de Korku Çizgi Romanları

Türkiye'deki korku dergilerinin en uzun süreli (4) olanı 31 Temmuz 1967'de Karaoğlan'ın yaratıcısı Suat Yalaz tarafından çıkarılmaya başlanan (daha sonra Mehmet K. Benli tarafından sürdürülen) *Korku Magazin*'dir. Künyesinde "Haftalık Heyecan Dergisi" olarak takdim edilen dergide genellikle *Creepy* ve *Eerie* adlı Amerikan dergilerindeki çizgi romanlar yayınlanıyordu (5). 7'nci sayıdan itibaren *Dracula* romanı dergide özetlenerek tefrika edilmeye başlandı. Ünlü lezbiyen vampir öyküsü 'Carmilla' da 1968-1969'da *Korku Magazin*'in sayfalarında tefrika edilecekti.

143'üncü sayıdan sonra yayına ara veren dergi, 1971 Temmuzundan itibaren sayfa sayısını arttırarak aylık ve kuşe kapaklı olarak ve adını sadeleştirerek *Korku* adıyla yayınlanmaya başladı. Bu yeni formdaki ilk sayının ön iç kapağında dergiyi *Vampirella* ("Vampi Yenge" adıyla) takdim ediyor ve arka iç kapağında gelecek sayıdan itibaren *Vampirella*'nın maceralarının yayınlanacağı duyuruluyordu.

İlk öykünün başlarındaki bir geriye dönüşle, *Vampirella*'nın ırmaklarından su yerine kan akan Drakulan adlı bir gezegende kuraklık çıkması üzerine dünyaya gelmiş olduğu anlatıldı. Bir doktor tarafından geliştirilen serum sayesinde *Vampirella* insan kanı içmeye mecbur kalmaktan kurtuldu. Oysa



Vampirella'nın Türkiye'de yayınlanan ilk macerasının ilk kareleri

ataları gibi vampir avcısı olan Conrad Van Helsing, (serumu bulmadan önce) kardeşini öldürmüş olan *Vampirella*'nın izini sürüyordu. Bu macerada *Vampirella* eski bir kitaptan "kötülükler ilahı Kaos" mitosunu öğrendi: Kaos, dünyadaki hizmetkarları aracılığıyla türlü kötülükler peşinde koşuyordu. *Vampirella* bundan sonra bir yandan Kaos'un hizmetkarlarıyla mücadele ederken bir yandan da Van Helsing tarafından takip edilecekti. *Korku*'nun Ekim 1971 tarihli sayısındaki macerada (ABD'deki orjinal *Vampirella* no.11) *Vampirella* bir samanlıkta uykudayken



Van Helsing'in elinde kazık ve çekiç bulunan oğlu Adam tarafından kısırıldı. Ancak Adam, *Vampirella* gözlerini açınca kazığı saplayamadı ve *Vampirella* kaçarak canını kurtardı. Bu, Adam ile *Vampirella*'nın ilk karşılaşmasıydı ve Adam'ın *Vampirella*'ya gönlünü kaptracağına ilk işaretiydi.

Vampirella'nın *Korku*'daki ilk serüvenleri yalnızca üç sayı sürdü. *Vampirella*, *Korku*'nun sayfalarına Mart 1972'de bu kez José Gonzales'in çizdiği maceralarıyla geri döndü. Bu maceralar hem kimi siyasi yönelimler hem de sağlam ve karmaşık karakter profilleri

Vampirella bir samanlıkta uykudayken Van Helsing'in oğlu tarafından kısırılır.



Vampirella'nın bu en ilginç macera dizisinin başında Dracula'nın da Vampirella'yla aynı gezegenden gelmiş olduğunu öğreniyorduk.

ve dramatik yapısı ile özellikle dikkate değer. 'Ölümün Karanlık Meleşti' adlı macerada Van Helsing, Kaos'a karşı ikili oynayan ve Vampirella'yı tutsak alan zengin ve şaibeli bir işadınının "zora ve zorbalığa dayanan düşünceleri ve faşist stilinden" dem vuruyor ve kendi emellerine alet ettiği polislerden "kiralık Gestapo özentileri" olarak söz ediyor. 'Papa Vuduu'nun Dönüşü' adlı macerada ise daha da ileri gidilerek siyaset bir yan unsur olarak değil, öykünün ana eksenini kullanarak kullanılıyordu. "Karaip denizindeki küçük cumhuriyetlerden birinde" geçen bu macerada, ölen bir diktatörün Kaos ile işbirliği halindeki adamları tarafından kara büyü kullanılarak bir zombi olarak yaşama geri döndürülmesi anlatılırken yer yer de "gizli polisin" siyasi muhaliflere karşı gerçekleştirdiği yargısız infazlar gibi sahneler yer veriliyordu.

Bu maceranın epilogunda ise sonraki macera dizisinin habercisi olarak Dracula sahneye çıkıyordu. Vampirella'nın bu en ilginç macera dizisinin başlangıcında Dracula'nın da Vampirella'yla aynı gezegenden (Drakulon'dan) gelmiş olduğunu öğreniriz; Dracula, gezegenindeki ırmakların kurumaya başlaması üzerine soydaşlarının kanını içmeye başlamış ve Kaos'un safına geçmişti. Vampirella, tam Dracula'yı öldürecekken gayriihtiyari olarak elini avcuna aldığı Dracula'ya karşı bir yakınlık duyduğunu fark eder ve onu öldürmekten vazgeçer (Adam'ın Vampirella'yı bir zamanlar öldürmekten vazgeçmiş olması gibi). Ne de olsa kan içme arzusunun doğasından geldiğini kendi deneyiminden biliyordu. Dracula ve Vampirella, Samantha adlı iyi bir

tanrıça tarafından kan içme güdülerini yenebilmeleri amacıyla sınava tabi tutulmak üzere 1897 yılına, yani *Dracula* romanında geçen olayların hemen sonrasına, geri gönderilirler. Ama her ikisi de başarılı olamaz ve Dracula Lucy'nin, Vampirella da Jonathan Harker'ın (her ikisi de *Dracula* romanındaki karakterler) kanını emerler. Böylece trajik kaderleri dolayısıyla kendilerini birbirlerine daha yakın hisseden iki vampir arasında bir aşk filizlenir. Samantha, Dracula'yı yeni sınavlara tabii tutmak üzere götürürken Vampirella'yı da günümüze geri göndererek iki sevgiliyi ayırır. Vampirella, kendisini bekleyen Adam'ın kollarındayken bile aklı Dracula'dadır (6). Derken Dracula, Vampirella ve baba-oğul Van Helsing Kaos'un marifetiyle kendilerini uçsuz bucaksız bir çölde bulurlar. Adam, babasına Vampirella'yla birbirlerini sevdiklerini söylerken Dracula Vampirella'yı göz ucuyla anlamlı bir şekilde süzüyor, Vampirella ise başını öne eğiyordu. Ancak daha sonra Dracula kan-susuzluğuna dayanamayıp Adam'ın kanını içmeye niyetlenince



karşısında Vampirella'yı bulur. Sonunda iyi tanrıça Samantha ortaya çıkarak Dracula'yı beraberinde götürür ve Vampirella ile Van Helsingler'i kendi evlerine geri gönderir. Vampirella'nın yeniden serumuna başvurmadan başka çaresi yoktur...

Tüm bu serüvenler boyunca Adam-Vampirella-Dracula arasındaki aşk üçgeninin yanı sıra Adam-Vampirella-Van Helsing arasındaki gerilimli ilişkiler de ilginç bir seyir izlemiştir. Vampirella'nın Adam yerine Dracula'yla birlikteliği tercih etmeye meyletmesi biraz da serum bulamadığı zamanlarda



Adam'ın kanını içmekten kendini alamayacağını bilmesinden kaynaklanıyordu; oysa Adam bu ihtimali bile bile Vampirella'ya gönlünü kaptırmıştı. Baba Van Helsing de, Vampirella son tahlilde bir vampir olduğu için oğlunun bu duygularını anlayışla karşılamıyor ("Kardeşimi öldürdüğü yetmiyormuş gibi şimdi de oğlumu elimden alacak!") ve oğluyla arasına giren Vampirella'yı yok etmeye çalışıyordu.

Nihayet Vampirella, 1976'da kendi adını taşıyan yeni (künyesinde "Yetişkinler için Haftalık Heyecan Dergisi" yazan ve yine M.K. Benli tarafından çıkarılan) bir dergiye kavuştu (7). Yıllar sonra *Vampirella* ve *Korku* bir kez daha, bu kez Tay Yayınları tarafından yayınlanacaklardı (aynı yıllarda Alfa Yayınları da *Süper Korku* adında bir başka dergi yayınladı). ABD'de ise 1983'te yayını durdurulan *Vampirella* 1991'da başka bir yayınevi tarafından yeniden ve bu kez renkli olarak yayınlanmaya başladı. Vampirella ve Adam ülkemizde yayınlanmayan bu yeni maceralardan birinde öldürüldüler ama 1997'de yayınlanan 'Blood Lust' (Kan Şehveti) adlı ve *gore* filmlerine taş çıkartacak derecede kanlı serüvende geri döndüler. Bu yeni dizide Vampirella'nın aslında İbrani mitolojisindeki vampir-benzeri dişi bir varlık olan



Lilith'in kızı olduğu ve Drakulon'un da aslında cehennem olduğu ifade edildi. 'Blood Lust'da ana-kız Vampirella ve Lilith karşı karşıya geldiler çünkü Vampirella'nın sevgilisi Adam, Drakulon'da/cehennemde yıllar önce kurumuş olan kan ırmaklarını yeniden canlandırmaya niyetliydi ve bu da Vampirella'nın annesi Lilith'in ölümü demek olacaktı. Sonuçta Adam'ın iradesiyle kan ırmakları canlandı; Lilith, Vampirella'nın bakışları altında kan pınarında yıkandıktan sonra yok oldu (psikanalist yorumlar için ne kadar çok malzeme var, değil mi? Örneğin, kızının bakışları altında annenin -"Anne İmgesi'nin"- yıkandığı kan pınarı 'adet kanı' olarak "okunabilir") ve Adam, cehennemin yeni bekçisi olarak göreve



başladı. Vampirella'nın görevi ise dünyaya dönerek annesinin günahlarını temizlemek üzere dünyayı vampirlerden arındırmaktı...

Türkiye'de yayınlanan çizgi romanlar arasında zaman zaman korku öğelerine yer veren *Zagor*'a da değinmek gerekli. Baltalı ilah bir macerasında vampir bir baronla mücadele ediyordu.

Türkiyeli sanatçıların ürettiği vampir çizgi romanlarının sayısı yok denecek kadar azdır. 1970'lerde Fikret Kol'un çizdiği *Hayalet Kovboy Borax*'da vampir yarasaların yer aldığı, *Tercüman*'da ise Suat Yalaz'ın *Hisardaki Vampir* adlı bir çizgi-romanın yayınlandığı kaydediliyor. *Tercüman Çocuk* dergisinde ise Tengiz adlı kahramanın bir serüveninin *Dracula* romanından uyarlanmış olduğunu anımsıyorum.

Vampirella, birgün Adam'ın kanını içmekten kendini alıkoyamayacağını biliyordu; Adam ise bu ihtimali bile bile gönlünü ona kaptırmıştı.



Vampirella (1996)

Çizgi Roman Uyarlaması Filmler ve Çizgi Filmler

Blade, sanki eski filmlerdeki asil Dracula figürünün yerini yeniyetme, yuppie vampirlere bırakmasına bir ağıt.

1970'li yılların ilk yarısında İngiliz Hammer şirketi Vampirella'yı beyaz-perdeye uyarlamak için girişimlerde bulundu ancak şirketin iflas etmesi yüzünden bu proje gerçekleşmedi. Bir Vampirella filmi nihayet 1996'da düşük bütçeli Amerikan fantastik sinemasının emektar ismi Roger Corman'ın video şirketi adına genç kuşaktan Jim Wynorski tarafından çekildi. Önce televizyonda gösterilen sonra video piyasasına sürülen bu filmde Vampirella'yı Talisa Soto, Vlad'ı (yani Dracula) ise ünlü rock müzisyeni Roger Daltrey canlandırdılar: Drakulon'da soydaşlarının kanını içtiği için tutuklanan Vlad kaçarak dünyaya gelmişti, Vampirella da onu haklamak için peşinden. Talisa Soto, çekici sayılabilecek bir figür olmasına karşın film gereğinden fazla komedi eğilimi göstererek çizgi romanın yanında çok hafif kalıyor ve büyük bir hayalkırıklığı yaratıyor.

Vampir çizgi romanlardan esinlenen çok daha kayda değer bir film ise ülkemizde de gösterilen *Blade* (*Bıçağın İki Yüzü*). Siyahi (zenci) vampir avcısı Blade, 1970'li yıllarda yayınlanan *Tomb of Dracula* adlı Amerikan çizgi romanındaki (ülkemizde 1980'li yıllarda yayınlanan *Süper Dracula* adlı çizgi-roman dergisi, *Tomb of Dracula*

olsa gerek) bir yan karakterdi. Sinema filmi ise Dracula'yı tamamen devredışı bırakarak Blade üzerine yoğunlaşmış. *Blade*, zaman zaman film-noir zaman zaman spaghetti western havası da taşıyan çok başarılı bir aksiyon filmi, uzak doğu tarzındaki kavga sahnelerinin koreografisi mükemmel. Filmin bir diğer kayda değer yanı da *Andy Warhol'un Draculası*'nda (1973) kontu çok farklı bir yorum katarak başarıyla canlandırmış olan Udo Kier, 1980'lerin çocuk porno yıldızı Traci Lords (bkz: *Geceyarısı Sineması no.4*; sf. 31) ve eski toprak Amerikan oyuncularından Kris Kristofferson'a yardımcı rollerde yer vermesi. *Blade* sanki eski filmlerdeki asaletli Dracula figürünün günümüzde *Lost Boys* (Kayıp Çocuklar; 1987) gibi daha çok çocuklara hitabeden filmlerdeki yeniyetme vampirlere bırakmasına bir ağıt. Bu filmde Udo Kier'in canlandırdığı eski toprak (filmdeki ifadesiyle "saf kan") vampirler, yuppie vampirler tarafından altediliyorlar. Bu yuppie vampirlerle mücadele etmek de siyahi Blade (Wesley Snipes) ve ihtiyarlamış ama tarzından ödün vermeyen bir hippie görünümündeki Whistler'a (Kristoferson) düşüyor.

Blade gibi kendisi yarı-vampir olmasına karşın vampir avcılığı yapan bir kahraman ise *Vampire Hunter D* (1985) adlı uzun metrajlı Japon çizgi filmi (*anime*) yer alıyor. Etrafa dehşet saçan vampirin bizzat Dracula olduğunun sonunda anlaşıldığı *Vampire Hunter D*, fütüristik mekanlara gotik atmosfer veren son derece başarılı bir film.

Beyaz ekran

Dracula romanı çeşitli tarihlerde çeşitli ülkelerde tv dizi ve filmlerine konu oldu. Şöhretini bizzat televizyona borçlu vampir karakterleri saymaya ise çocuklara hitabeden ve komedi niteliğindeki *The Addams Family* ve *The Munsters*'daki vampirlerle başlanabilir. *The Addams Family* adlı çizgi roman 1964'te bir tv dizisi haline getirildi. Başka bir kanal bu diziyi, *The Munsters* ile karşılık verdi. Canavarlardan oluşan ve toplumda çok fazla göze batmadan normal bir aile gibi yaşamaya çalışan aileleri konu alan her iki dizi de daha

sonra çeşitli tarihlerde hem tv, hem de sinema için uzun metrajlı film olarak da uyarlandılar. Munsters ailesinin yeni maceralarını beyazekrana getiren *The Munsters Today* adlı 1988 tarihli dizi ülkemizde de gösterildi. Komedi olmayan popüler bir vampir tv dizisi ise *Forever Knight*'tir.

Televizyonun hediyesi olan vampir karakterlerin en önemlisi ise Barnabas Collins'tir. 1966 yılında yayına başlayan *Dark Shadows* adlı yarımşar saatlik günlük korku dizisi, ertesi yıl ratinglerinin düşmesi üzerine yayından kaldırılmak üzereydi. Yönetmen Dan Curtis, son bir umut olarak Barnabas Collins adlı bir vampir karakter yaratarak diziye taze kan vermeyi denedi. Collinswood adlı bir malikanenin gizli bir odasındaki tabuttan çıkan Barnabas malikane sakinlerine kendisini yurtdışından gelen uzak bir akraba olarak tanıtarak bahçedeki harap bir eve yerleşti. Dizinin ilerleyen bölümlerde Barnabas'ın ortaçağlardaki yaşamına geridönüşlere sıkça yer verilecekti. Jonathan Frid'in canlandığı Barnabas'ın boy göstermesi ile büyük bir 'hit' olan dizi, 1971'e kadar aralıksız (toplam 1,245 bölüm!) devam edecekti. Dizinin yönetmeni Dan Curtis, aynı oyuncu kadrosuyla *House of Dark Shadows* (1970) adlı bir film çekti. Curtis'in *Night of Dark Shadows* (1972) adlı filminde ise farklı bir kadro ve farklı karakterler yer alıyordu. Nihayet 1991'de *Dark Shadows* 1991'de Barnabas rolü Ben Cross'a ve 1960'ların korku sinemasının en ünlü yıldızı Barbara Steele'e de küçük bir rol verilerek yeni oyuncularla bir kez daha tv dizisi olarak yayınlanmaya başladı. Ancak kötü bir tesadüf olarak Körfez Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte izleyicilerin ABD televizyonlarında canlı olarak yayınlanan bu savaştan başka bir şeye ilgi göstermemesi sonucu kısa bir süre sonra yayından kaldırıldı. Bu yeni dizi ülkemizde *Karanlık Gölge*ler adıyla oynamıştı.

Vampir Dosyası Sona Ererken

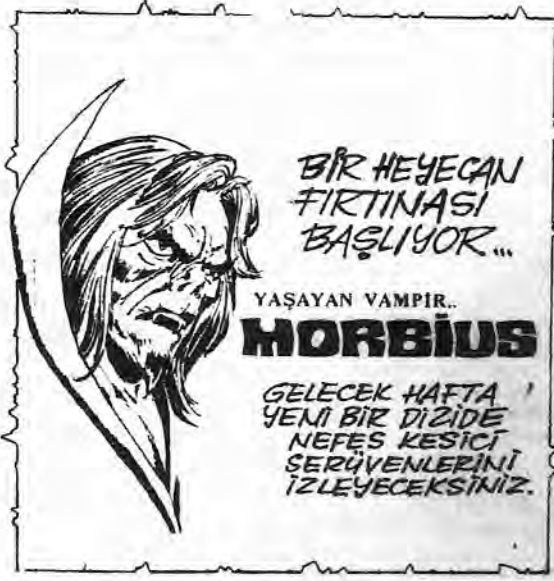
Vampir önceleri aslen itici ve korkunç bir mahluk olarak folklorda başgöstermişti. *Dracula* romanında da kont, başkahramanların mücadele ettiği 'kötü' karakter olarak tasvir edilmesine

karşın, alttan alta çekici bir tiplene olarak algılanmasına olanak verecek bir nitelik de taşıyordu. Edebiyattaki vampir, özellikle cinsel güdülerle özdeşleştirilmeye elverişli bir imgeydi ve hem yazarın, hem de okuyucunun cinselliğe bakış açısını -bütün iç çelişkileriyle birlikte- vampire yansıtmasına zemin sunuyordu. Vampir filmlerinin çoğu, vampir imgesinin bu boyutunu çok farklı şekil ve dozlarda yansıtır. *Vampirella* çizgi romanında ise hem vampirin bariz biçimde erotik bir figür olarak çizilmesi, hem de artık -kendi iç çelişkileri ve çıkmazları olan ama temelde 'iyi'- bir başkahraman olarak sunulmasıyla, *Dracula* romanındaki 'alt-metin' artık ön plana çıkmış ve okuyucunun özdeşleşme odağı, vampire yönelmiştir. *Dark Shadows* ve Anne Rice'in romanları

Etrafa dehşet saçan vampirin bizzat Dracula olduğunun sonunda anlaşıldığı Vampire Hunter D, fütüristik mekanlara gotik bir atmosfer veren başarılı bir film.



bu izleği sürdürmüşlerdir. Rollin ve Franco'nun filmlerinde ise bu izlek, radikal yönelimler alır. Son yıllarda ise vampirin tam tersine yok edilmesi gereken 'kötü karakter' olarak sunulduğu filmler sanki yeniden popülerleşiyor gibi. Sinemalarda gösterime giren en son iki vampir filminin -*Blade* ve John Carpenter'ın *Vampires*'i- aslında vampir avcısı filmleri olması dikkat çekici.



NOTLAR

Morbius, yakalandığı bir kan hastalığından kendisini tedavi etmeye çalışırken bir yarasanın kanından ürettiği serum yüzünden istemeyerek vampir olan bir doktordu.

(1) Örneğin Batman, daha beşinci macerasında (1939) bir vampirle mücadele edecekti.

(2) Zaman zaman yasakları delen ve 'mührü' taşımayan dergiler de piyasaya çıktı. Örneğin, 1962 yılında *Dracula* adlı tek sayılık bir dergi yayınladı. Ama bunlar istisna olarak kaldılar. Korku çizgi romanları önce 1958 yılında korku filmlerinin promosyonunu yapmak amacıyla yayımlanmaya başlanan *Famous Monsters of Filmland* adlı derginin sayfalarında kendilerine usulca yer buldular.

(3) Ackerman, ilk öyküden sonra yazarlığı başka isimlere bıraktı.

(4) *Korku*'dan yıllar önce *İmduat!* adlı bir dergi piyasaya çıkmış ama *Korku* kadar uzun ömürlü ve sürekli olamamıştı. Türkiye'deki bir başka eski korku dergisi de yine uzun ömürlü olamayan *Dehşet*'tir.

(5) *Korku Magazin*'in ilk sayısındaki çizgi romanların hiçbiri vampir temalı değildi ama dergide Maurice Limat'ın *Moi, Vampire* (Ben, Vampir; 1966) adlı romanı M. Oktay'ın çevirisiyle 'Ben Bir Vampirim' adıyla ve *Dracula*'yı John Carradine'in canlandığı *House of Dracula* (1945; *Dracula'nın Evi*) adlı filmin öyküsü de filminden çeşitli sahnelerin fotoğraflarıyla birlikte tefrika edilmeye başlamıştı. Vampir temalı ilk çizgi roman ikinci sayıda 'Vampirler Kasabası' adıyla yayınlandı. *Korku Magazin*'in ilk 45 sayısı büyük boyda ve son derece kaliteli bir baskıyla yayınlandı. Daha sonra derginin boyutları küçüldü ve baskı kalitesi düştü.

(6) Bu macera dizisi *Korku*'nun Kasım 1972 tarihli sayısında tam bu esnada yarım kaldı ancak Mart 1973 tarihli sayısında devam ederek sonuçlandı.

(7) Bu yeni dergide *Vampirella*'nın 1972'de *Korku*'da yayınlanmış olan Gonzales çizimi maceraları tekrar yayımlandı. Ancak bu kez bazı sayılarda sayfa sayısını sıkıştırmak için yayıncıların aradan bazı sayfaları veya kareleri atlayarak yayımlamaları söz konusuydu ne yazık ki. *Korku*'nun Mart 1972 tarihli sayısında yer alan macera *Vampirella* no. 2'de 6 sayfası eksik, *Korku* Nisan 1972'deki macera *Vampirella* no. 3'de 3 sayfası eksik ve *Korku* Mayıs 1972'deki macera da *Vampirella* no. 4'te iki sayfası eksik olarak yayımlandılar! *Vampirella*'nın, 2. sayısından 13. sayısına kadar *Korku*'da Mart-Kasım 1972 tarihleri arasında yayımlanmış Gonzales imzalı maceralar, 13. sayıdan itibaren ise başka maceralar yayımlandı. *Korku*'nun Kasım 1972 tarihli sayısında yarım kalıp Mart 1973 tarihli sayısında devam etmiş olan *Dracula*'lı macera *Vampirella*'da da 12. sayıda yarım kaldı ama 17. sayıda devam etti ve 18. sayıda sona erdi. (Gonzales'in Türkiye'deki *Vampirella* no. 2-12 ve 17-18'de yayınlanan macera dizisi ABD'deki orijinal *Vampirella* no. 12-21'de yayınlanmıştı; Türkiye'deki *Vampirella* no. 13'te başlayan macera ise orijinal *Vampirella* no. 50'de başlamıştı.) *Korku*'nun ilk sayılarında tefrika edilmiş olan Maurice Limat'ın 'Ben Bir Vampirim' adlı öyküsü *Vampirella*'nın birinci sayısından itibaren 'Kana Davet' adıyla tefrika edildi. Christopher Lee'nin başrolde olduğu *Dracula* (1957) filminin çizgi romanı da derginin ilk sayısından başlayarak bölümler halinde yayınlandı. *Vampirella* korku sinemasına başka şekillerde de yer verdi: iç kapağında çeşitli korku filmlerinin fotoğrafı kısa tanıtımları yapıldı, arka kapaklarında korku filmleri oyuncularını "Bu oyuncu kim? Yanıtı gelecek sayıda," şeklinde tanıtıldı. Dergi 21. sayısından (Mart 1977) itibaren aylık ve daha kalın olarak yayınlanmaya başladı, bu dönemde ise korku sinemasından ziyade bilimkurguya ağırlık vermeye başladı, artık tanıtılan filmler bilimkurgu filmleriydi ve daha da önemlisi dergide *Uzay 1999* ve *Maymunlar Adası*'nın çizgi romanları seri halinde yayınlanmaya başladı. Bundan önce ise dergide çizgi romanların *Vampirella*'dan sonra en ünlü vampiri olan Morbius'un maceraları 'Yaşayan Vampir Morbius' adıyla yayınlanıyordu. (İlk kez 1971 yılında *Amazing Spider-man*'in bir macerasında okuyucuların karşısına çıkmış olan ve daha sonra çeşitli dergilerde ve bir ara kendi adını taşıyan dergide boygöstermiş olan) Morbius, yakalandığı bir kan hastalığından kurtulmak için kendi kendisini tedavi etmeye çalışırken bir yarasanın kanından ürettiği serum yüzünden istemeyerek vampir olan bir doktordu. Morbius, son yıllarda ülkemizde yayınlanan *Spider-Man* dergilerindeki maceralarda da (Kasım-Aralık 1996 ve Temmuz-Ekim 1998) Örümcek Adam'ın karşısına sık sık çıkıyor.

KAYNAKÇA VE TEŞEKKÜR

1. bölüm (*Geceyarısı Sineması*, sayı: 3): Halkınışında vampir konusundaki bilgileri ağırlıklı olarak Gordon J. Melton'ın *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead* (Visible Ink Press, Detroit, 1994) adlı kitabından aldım. Kazıklı Voyvoda ve Kontes Bathory konusundaki temel kaynak ise Raymond McNally ve Radu Florescu'nun *In Search of Dracula* adlı başyapıtının yeni baskısı (Robson Books, 1995).

Edebiyatta vampir alanındaki temel kaynaklarım şunlardı: Sheridan Le Fanu, *In A Glass Darkly* (Oxford University Press, 1993); Anne Rice, *Interview with the Vampire* (Warner Bros, 1996); Alan Ryan (ed.), *The Penguin Book of Vampire Stories* (Penguin Books, 1987); Bram Stoker, *Dracula* (Penguin Books, 1979). Özellikle yazar Bram Stoker'ın yaşamı ve *Dracula* romanının farklı okumaları konularında yararlandığım kaynaklar ise şunlar: Nina Auerbach, *Women and the Demon: The Life of a Victorian Myth* (Harvard Univ. Press, 1982); Joseph Andriano, *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction* (The Pennsylvania State University Press, 1993) Alok Bhalla, *Politics of Atrocity and Lust: The Vampire Tale as a Nightmare History of England in the Nineteenth Century* (Sterling Publishers Private Limited, 1990); Sally Kline, *The Degeneration of Women* (CMZ-Verlag, 1992); Clive Leatherdale, *Dracula: The Novel and the Legend* (Desert Island Books, 1993); David J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from the Novel to the Stage to the Screen* (W.W. Norton & Co., 1990).

2. ve 3. bölümler (G. S., sayı: 4 ve 5): Vampir sineması konusundaki temel kaynaklarım kuşkusuz hepsini burada sıralamamın olanaksız olduğu, (yanlış saymadıysam) 69'u videokaset arşivimde bulunan, bazılarını ise tv veya sinemada izlediğim muhtemelen 100 dolayında vampir filmi (*Geceyarısı Sineması*'nda yayınlanacak yazılarda sözedilen filmler hakkında yazarın salt başka kaynaklara dayanmak yerine sözkonusu filmleri bizzat izlemiş olmasını ilke olarak şart koşuyoruz zaten). Bu konuda bana yardımcı olan herkese, özellikle araştırmalarımın emekleme aşamasında olduğu dönemde benim için Londra'da video avcılığına girişen Özlem Öz'e, video arşivini bana açan "Beyoğlu Vampir" Giovanni Scognomillo'ya ve bulunması neredeyse olanaksız bazı videoları temin eden Pete Tombs'a özel teşekkürler borçluyum. *Nosferatu* ve *Dracula* filmlerinin yapım öyküleri, vs konusundaki arka plan bilgileri için David J. Skal'ın *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from the Novel to the Stage to the Screen*'i (W.W. Norton & Co., 1990) eşsiz bir kaynak. Aynı araştırmacı yazarın *The Monster Show* (W.W. Norton & Company, 1993) adlı eseri ise diğer bazı klasik filmler hakkında benzer arka plan bilgileri sunuyor. Cathall Tohill ve ve Pete Tombs'un *Immoral Tales: Sex*

and Horror Cinema in Europe 1956-1984'u (Titan Books, 1995 [Bu eserin giriş bölümünün özet çevirisi için bkz: *Geceyarısı Sineması* no.1, sf. 12-15]) ise kıta Avrupası'ndaki erotik korku sineması (özellikle Rollin, Franco, Larraz, Borowczyk ve Robbe-Grillet) hakkında eşsiz bir kaynak. Ayrıca özel görüşmelerimizde Tombs şahsen tanıdığı yönetmenlerden bazıları hakkında kimi özel bilgileri de benimle paylaştı. Andrew Tudor'un *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*'i (Blackwell, 1989) korku sinemasının tarihsel gelişimini belli kavramlar etrafında ele alan genel bir çerçeve içinde fikirler sunması açısından mütevazı ölçüde yararlı bir eser. Vampir sinemasına ilişkin feminist "okumalar" arasından atıfta bulunduklarımın kaynaklarını dipnotlarda kaydetmiştim. Ansiklopedi/rehber niteliğindeki kaynakların kapsamı en geniş olanı ve en zeki yorumlar içereni Phil Hardy'nin *The Aurum Film Encyclopedia*'sının *Horror* cildi (Aurum Press, 1996). Michael Weldon'ın *The Psychotronic Encyclopedia of Film* (Ballantine, 1983) ve *The Psychotronic Video Guide* (Titan Books, 1996) daha çok Amerikan sineması eksenli ve yorumlarının her zaman dikkate değer olduğunu söyleyemeyeceğim ama yine de yadsınamayacak birer kaynak özelliği taşıyorlar. Bu arada belirtmeliyim ki Melton'ın *The Vampire Book*'ünün sinema maddeleri birçok yanlışlar içeriyor.



4. bölüm (G. S. sayı: 6):

Çizgi-roman konusundaki temel kaynaklarım: Haftalık *Korku Magazin* no.1-25 (1967) ve 74-77 (1968-69), aylık *Korku Temmuz* 1971-Ekim 1975, haftalık *Vampirella* no.1-20 (1976-77), aylık *Vampirella* Nisan 1977-Ocak 1978, *Vampirella: Blood Lust* ([ABD] 1997). Eksik sayılarımı takviye eden Sadi Konuralp ve ilgili *Zagor* sayılarını (Özel Albüm 34 ve 35) temin eden Tanyel Mutlu'ya teşekkürler. Amerikan korku çizgi-romanları hakkındaki tarihsel bilgileri Mike Benton'ın *Horror Comics*'inden (Taylor Pub., Dallas, 1991) aldım; Türkiye'deki dergiler hakkındaki tarihsel bilgilerimi yer yer Hüsni Çoruk'un *Darkwood Sakinleri*'nde (no. 6, Mart 1997) yayınlanan 'Aaaahhh! Eeeeyahhhhhh' adlı araştırmasından takviye ettim.

Televizyon dizileri konusunda ise Melton'ın *The Vampire Book*'undan yararlandım.

Araştırmalarımın emekleme aşamasında video kaset temin eden Özlem Öz, Giovanni Scognamillo ve Pete Tombs'a teşekkürler.



12 Kasım 1999'da

Blair Cadısı filmini tartışmak üzere biraraya gelen beş sinemaseverden bir daha haber alınamadı.

Yalnızca tartışmanın ses bandı bulundu...

blair cadısı projesi

**Blair Cadısı'nı
seyretmemin
üzerinden bir kaç
hafta geçti ama
hala film üzerinde,
zaman zaman
dönüp dönüp
düşünme ihtiyacını
duyuyorum.**

Orhan Anafarta: Ortaokul, lise yıllarımda arkadaşlarımı korku filmine gitmeye ikna edip onlarla birlikte filmi izlerdim. Filminden çıktığımızda arkadaşlarımdan en sık duyduğum yorum ise "ne biçim korku filmi bu, ben hiç korkmadım!" olurdu. Aradan bu kadar zaman geçtikten sonra, ilginç bulduğum *Blair Cadısı* hakkında bir çok yerde aynı yorumu duymaya başladım; hatta yeterince "korkutucu" olmadığı gerekçesiyle *Blair Cadısı*'nın kötü bir film olduğunu iddia eden yorumlar bile var. Bu meseleyi tartışmayı önemli buluyorum.

Nezih Erdoğan: Şimdi, "korkmadım, korktum," açıkçası filmi seyrederken bunları ben de bu temelde değerlendirdim. Zira filmin niyetinin korkutmak olduğunu düşünüyorum ve bu filmden korkmadım. O zaman bu filmden niye korkmadığımı düşünmek ve konuşmak ihtiyacı hissediyorum. Kabul, *Blair Cadısı* beni korkutmadı, bununla birlikte hemen hemen herkesin beğendiği *Matrix* filmini konuşmak için toplanmadık bu filmi konuşmak için toplandık. Bu başarısızlığına rağmen *Blair Cadısı*'nı önemli kılan bir şey var ve ilk bakışta çelişkili gibi gözüküyor: beni korkutmamasına rağmen bu filmi çok önemli buluyorum. Film seyretnemin üzerinden bir kaç hafta geçti ama hala film üzerinde, zaman zaman dönüp dönüp düşünme ihtiyacını duyuyorum. Ama bu arada *Matrix* filmini çoktan tükettiğimi düşünüyorum; çok beğendim, çok eğlendim, çok heyecanlandım... ama *Matrix* benim için sona ermiş durumda ama *Blair Cadısı*'yla ilgili bir problemim var. Yani bu filmde beni bu kadar düşündürdüme sevk eden ne var ve ben

bu filmden niye korkmadım?

Dilek Kaya: Mesele korkmak korkmamak diye dile getiriliyor. Ben filme korkmak için ya da iyi bir korku filmi seyredeyim diye gitmedim. İlanını, afişini gördüm; ilginç olabileceğini düşünerek gittim. Ama filmden, korku türüne ait olarak gösterilen bir sürü filmden korkmadığım kadar korktum. Film seyrederken sürekli korktum, tedirgin oldum diyemem, ama bir daralma, bunalma sürecinden geçtim. Canım sıkıldı demiyorum; bir şey görememenin, tam duyamamanın, çocukların gürültülü tartışmalarının oluşturduğu bir bunalma sürecinden geçtim ve son sahnede de sanki film birden patladı ve salondan üzerimde bir ürpertiyle çıktım. Bu arada bu son sahnenin filmde insanların korkmasında ya da filmi beğenip beğenmemelerinde çok etkili olduğunu düşünüyorum. Bir sürü, korku dediğimiz türe ait gösterilen, izleyiciye inışli çıkışlı bir şeyler yaşatan filmlerin bende sonrasına hiç bir etki bırakmadığını söyleyebilirim; ama *Blair Witch*'in etkisini günlerce üzerimden atamadım. Bu etkinin ne olduğunu daha sonra açıklamaya çalışacağım.

Orhan: Ben *Blair Cadısı*'ndan korktum ya da korkmadım diyemem çünkü zaten bir filmde korkmanın tam olarak ne olduğunu kendime açıklayamıyorum. "Şu filmin şu sahnesinden korktum" diyen izleyicinin sinema salonundaki deneyiminin tam da ne olduğunu çok net çözümleyemiyorum. Bu korku mu, yoksa başka türlü bir zevk mi? Bu durumu çok iyi tanımlayamamaktan dolayı "korktum-korkmadım" meselesine biraz şüpheli bakmaktayım. Ayrıca, Nezih bey filmin

kendisini korkutmaya niyetlenip korkutamadığını söyledi, peki, bir filmin bizi korkutmaya niyetlendiğine neye göre karar veriyoruz? Özellikle *Blair Cadısı*'nı düşünürsek; bunu promosyon, afiş, *trailer* v.s. mi belirliyor, yoksa oturup filmi izlemeye başladığımız anda karşılaştığımız film kodlarına göre mi standartlarımızı belirliyorsunuz? Bu noktayı bence biraz açmak gerek, zira kanımca *Blair Cadısı*'nı başarısız bulan birçok değerlendime filmin promosyonunda vaadedilen korku hissini tatmin etmediği düşüncesinden yola çıkıyor.

Kaya Özkaracalar: Bunun zaten biraz da kaçınılmaz olduğunu düşünüyorum. Bu filmin gazetelerde, dergilerde çıkan küçük, kapsül tanıtımlarından korku türüne ait bir film olduğu bilgisine sahipsinsin. Posterini görüyorsun, bir korku filmi posteri gibi hazırlanmış ve hatta güzel bir biçimde hazırlanmış; son zamanlarda moda olan korku filmlerinin posterlerinde yıldızların resimleri ön plana çıkartılırken *Blair Cadısı*'nın posterinde korkunç bir görüntü yaratılmaya çalışılmış. Kısacık *trailer*'ında da bu vurgulanıyor ve oradaki üç cümleden bir tanesi "*Oh I am so scared...*" (Çok korktum). Bunları izledikten sonra, ve hatta bunları izlemeyip bunun bir korku filmi olduğunu bilerek filme gittiğimde korkmayı beklemeyi ben doğal görüyorum. Kişisel deneyimime gelince, ben de bir korku filmi izlemeye ve bunun bence doğal sonucu olarak da bir miktar korkmayı bekleyerek filme gittim ve ben de korkmadım diye kendimi ifade ederim. Fakat belki benim de deneyimim Dilek'inkinden çok farklı değildi. Evet filmin başları ilginçti, ortalarında son derecede sıkıldım, bu sıkılmayı nasıl tarif edersin, koltuğumda habire oynadım, aklımdan bir sürü başka düşünceler geçti, fakat finalde geldiği anda kendimi korkmuş diye tarif ederim gerçekten. Hatta o final gibi başka sahne çok az filmde izledim. Bunu nasıl tarif ederim; artık o anda ne bende ne salonda çıt çıkmıyor, herkes koltuğuna mihlanmış durumda, kendimi tamamen filme kapırmışım, aklımdan artık başka şeyler geçmiyor, kalbim hızlı hızlı atıyor mu bilmiyorum ama şu soluksuz biçimde izlemek denilen deneyimi gerçekten o final anında ben de ya-

şadım. Filmden şikayetim o final anında yaşatılan deneyimin yalnızca finalde yaşatılması yani geri kalanında yaşatılmaması.

Dilek: Yalnız farkındasın değil mi ikimizin bahsettiği sıkılma durumları farklı. Ben koltukta dönmekten, başka şeyler düşünmekten bahsetmiyorum. Görememek, duyamamak v.s. bunaldım ama hala filmle birlikteydim. Film de sanki bunalıyordu, öyle bir şeydi. Bir de bu film üzerine yazılan yazılarda "finali hariç" lafına çok rastladım ve bu nasıl bir yaklaşımdır bilemiyorum. Sanırım, herkes finalin korkunç olduğu konusunda hemfikir. Ama bence filmin finali korkunç ve ondan sonra geriye doğru çalışan bir etkisi de var. Bazı filmlerde herşey olağan, sıradan bir şekilde gelişir ve filmin sonunda patlar ve sırf o etki bile sizin o filmi beğenmenizi sağlayabilir, aklınızdan çıkmaz bir türlü film. Mesela ben benzer bir deneyimi *Usual Suspects*'i ilk seyredişimde yaşamıştım. Sonuna kadar, tam da senin dediğin şekilde sıkıla sıkıla seyretmişken filmin sonu öyle bir çarptı ki beni bu etkinin yanında diğer sıkılmalarım çok önemsizdi ve bunları hiç bir zaman dile getirmedim. Madem öyle *Blair Witch*'in şu "korkunç" finalini de konuşalım, bu nokta konuşulmuyor. O sahnedeki korku üzerine biraz tartışalım çünkü dediğim gibi o korku, filmin geriye dönüşlü olarak hala beni etkilemesini sağlayan bir unsur.

Nezih: Ben son sahneden etkilendim. Ancak -çok mantıklı gelmeyebilir size ama- filmi ben yönetseydim o sahne filmin ortalarında ya da ortalarından hemen sonra yer alırdı. Ama o sahne benim için çok gecikti ve dolayısıyla benim üzerimde bu kadar çarpıcı bir etkisi olmadı -tabi sizin üzerinizdeki etkiyi ben ölçemiyorum, bunu dille ifade etmek zaten imkansız. Ayrıca bir filmin bütün yatırımını böyle finaline yapması acaba ne kadar doğru? Yani sadece son sahnesi için bir filmi seyreder miyiz? Seyredilmez değil; filmlerin finalleri elbetteki önemlidir. Ama umarım filmin bütün yatırımını filmin son sahnesine yaptığını söylemek istemiyorsunuz.

Dilek: Son sahnenin etkisinin bu kadar kuvvetli olması bence filmin bir daraltma, bunalma sürecinin olmasını da önemli kılıyor. Belki o daraltma

Sanırım, herkes finalin korkunç olduğu konusunda hemfikir. Ama bence filmin finali korkunç ve ondan sonra geriye doğru çalışan bir etkisi de var.

Korku filmi dediğimiz şey nedir? Hele artık günümüzde, *Scream* gibi kendi mitolojisini yazan filmler de mi korku filmi?

sürecini yaşamasaydım filmin sonundaki etki o kadar kuvvetli olmayacaktı. Ve hatta çocukların durmadan birbirlerine bağırması, bulanık görüntüler v.s. bunların amaçlı bir şekilde yapıldığını düşünüyorum bu yüzden. Bana, böyle bir süreç film için gerekliymiş gibi görünüyor.

Orhan: Kaya'nın biraz önce belirttiği gibi filmin korku filmi olarak duyurulmuş olması beklentilerimizi belirlemiş olabilir, bunları reddetmiyorum. Gerçekten de bir filme posterlerine bakmadan, eleştirilerini okumadan gittiğim çok nadir. Hatırlıyorum, *Suspiria* gösterime girdiği zaman afişinde "bütün zamanların en korkunç filmi, bu filmi seyrederken sigortalısınız" gibi ifadeler vardı. Bunun bir beklenti yaratmaması mümkün mü? Asıl isteğim, belki de bu toplantıda bulunmamın esas sebebi bu meseleyi biraz da sorunsallaştırabilmek. Bir kere zaten ben bu filmden korktum korkmadım, sonu şöyle başı, böyle gibi tartışmalardan genel olarak memnun değilim. Çünkü ben *Blair Cadısı*'nın tamamının final sahnesine yatırım yaptığını düşünmedim. İzlerken de özellikle böyle bir hisse kapılmadım. Burada belki şunu konuşmamız lazım, korku filmi dediğimiz şey nedir? Hele artık günümüzde, *Scream* gibi kendi mitolojisini yazan filmler de mi korku filmi? Benim açımdan tür olarak korku filmini tanımlamak da, filmden korkmanın ne demek olduğunu anlamak da zor. Ben *Blair Cadısı*'nda başka noktalara taktım. Örneğin anlatım öznelliğinin iki farklı kamera arasında gidip gelmesi; cadı hakkında yapılan sokak röportajlarındaki karakterler; gençlerin kendi aralarındaki ilişkinin güvensizlik arasında gidip gelmesi... Bütün bunlar geçse de şu cadıyı görsek diye düşünmedim. En etkilendiğim sahneyi sorarsanız da kucağında çocuğunu taşıyan kadınla yapılan röportaj sahnesi derim: kadın cadıdan bahsettikçe küçücük çocuk yüzünü buruşturarak eliyle annesinin ağzını kapatmaya çalışmaktadır; sanki çocuk -çocuk olduğu için- cadı efsanesinden haberdardır. İşte bu benim tüylerimi diken diken etti. Bu izlenimlerimi aktarmaktaki amacım şu: *Blair Cadısı*'nın dünyanın en korkunç filmi gibi sunulması durumuna yandaşlık edip,

adeta bu duruma "kanıp", bu filme çok da iyi tanımlayamadığımız bir korku duygusunu arayarak gittiğimizde film üzerine birbirine çok benzeyen yorumlar yapmaya başlıyoruz: "korktum-korkmadım". Röportaj sahnelerindeki ilginçlik, kameranın neyi gösterip neyi göstermemek arasında yaptığı hassas seçimleri konuşmak, ayrıca bu filmi Wes Craven'in *Scream* serisindeki gibi kendi filmliği üzerine çalışan filmlerle ilişkilendirmek dururken herkesin ağız birliğiyle ben bu filmden korkmadım ve korktum diye konuya başlaması bana biraz kısır bir tartışma gibi geliyor. Sonuç olarak afiş, poster, tanıtım v.s.'den kısmen bağımsız bir alandan bahsedebilir miyiz? Yani sinemaya girip oturduktan sonra filmin gerçekten de korkutmaya niyetlenip korkutamadığı meselesi görünüyor mu yoksa *Blair Cadısı*'ndan korkmamanın verdiği hayal kırıklığı sadece sinemanın dışında bize duyurulan şeylerle filmin bütünü arasındaki bir ilişki mi? Şunu da itiraf edeyim ki çok korkacağım bir filmi ben de arıyorum. Ama açıkçası bunun nasıl bir film olabileceğini hiç tarif edemem.

Nezih: Orhan'ın dediklerinde kısmen katılıyorum; ancak kendi pozisyonumu biraz daha netleştirmek ihtiyacını duyuyorum. Elbetteki bu filmin meselesi korkutmak değil; bizim de filmle ilgili konuşmamız gereken filmle ilgili tek mesele "korktum-korkmadım" değil. Ama seyirci olarak eğer ben korkmadıysam ve eğer filmin de niyetinin beni korkutmak olduğunu düşünüyorsam ben bunu tartışmak isterim.

Orhan: Burada herkes kendisini çok korkutacak bir film görmek istiyor herhalde...

Nezih: Evet... Peki filmin korkutma niyetini ben nelerden çıkardım? Filmin bir başlığı var; *Blair Cadısı* diye. Cadı; cadıların ne yaptığı konusunda hepimizin bir fikri var. İkincisi kameranın kullanım tarzı. Üçüncüsü filmin başında bir ön bilgi veriliyor yazılı olarak: sinema öğrencileri film çekiyorlar, bir cadının peşindeler, ama bir daha onları gören olmuyor. Bu insanlar ortadan kaybolmuşlar ve çektikleri film, daha doğrusu *footage* bulunuyor. Filmi izlerken de anlıyoruz ki gerçekten bu filmde rol alan daha doğrusu, film içinde işlevi olan film kişileri tek tek ölüyor. Daha doğrusu olup bitenlerden bu kişilerin

öldüğünü çıkarsıyoruz. Son sahne de zaten bunun doruk noktası. Bir de cadıya ilişkin bir hazırlık evresi var; film yapımcılarının hazırlık evresi; bir de cadı kavramının bize genelde sunulmasıyla ilgili olarak bir hazırlık evresi var; yapılan görüşmeler. Bu görüşmelerde irili ufaklı, bölük pörçük cadıya ilişkin bilgiler veriliyor. Giderek bu bilgilerin miktarı artıyor. Hazırlık evresinin sonlarında doğru cadının tam bir tarifi beliriyor. Bütün bunlardan ben anlıyorum ki bu film korkutmayı amaçlıyor. Peki bütün bunlara rağmen neden korkmadım? Önce şunu söyleyeyim, bu film beni bunalıttı, bu filmde sıkıntılı anlar yaşadım ama hiç sıkılmadım. Neredeyse belli bir zevkle ben bu filmi seyrettim. Fakat daha filmin başında ben cadıyı bize hiç göstermeyeceklerinden emin oldum. Film boyunca cadıyla hiç doğrudan bir temas yok. Ama imaları var. Bu imaların kullanılışı güzel; geceleri çocuk seslerinin duyulması, kameramanın çığlıklarının duyulması; bunlardan etkilendiğimi itiraf ediyorum. Ancak cadı ile hiç doğrudan ya da sıcak bir temas sağlanmaması cadıyı bir noktada sabitliyor. Dışarda bir cadı var, bu cadı onun peşine düşmüş olan kişilerin peşine düşmüş. Şimdi, film bunu bana verdiği an cadı sabitleniyor. Tam bir öteki. Mutlak bir öteki. Ama bunu yaptığı anda da zaten o cadının bir, film kişileriyle; iki, seyirciyle bağlantısına bir çeşit ket vuruluyor. Sabit bir cadı var ve bu cadının benimle alakası yok. Şimdi benim başarılı bulduğum korku filmlerinde cadının ya da genel olarak canavarın artiküle edilişi çok farklı ve korku faktörünü sağlayan bir tavır var. O da nedir; canavar nerede; canavar gerçekten kim? Bana bu soruyla birlikte geldiği zaman bu filmler gerçek bir ürküntü yaşatabiliyor. Hitchcock'un *Sapık* filminde sapık kim aslında? Birilerini görüyoruz; yani Marion Crane'i banyoda bir sapık öldürüyor. Bir kadın silüeti görüyoruz; ama sonra anlaşıyor ki katil, moteli işleten ve annesinin kılıfına giren Norman Bates adlı birisi. Bu birisi de aslında biz olabiliriz. Nasıl biz olabiliriz? Biraz güzelce bir kadın karşısında kekelemeye başlayan birisi. Hani Levi Strauss tezgahlar kız felsefesi diyor ya, o türden bir felsefesi var; hepimizin bu türden felsefeleri var. Aşırı çirkin değil, aşırı yakışıklı da değil.

Bize çok yakın olabilecek birisi. Carpenter'ın *Halloween*'inde de altı yaşında bir çocuk çıkıyor ortaya. O da bir küçük kasabanın orta sınıf aile çocuğu. Pekala bu benim oğlum olabilir. Diğer filmler canavarı gösterirken aslında göstermeyerek bence iyi bir iş yapıyorlar. Çünkü bir de bakıyoruz ki aslında göstermemelerinin fazla bir anlamı yok. Tam tersine gösterirken göstermemek bana bir marifet gibi geliyor. Ama *Blair Cadısı*'nda bunu göremiyorum. Neden göremiyorum, dışarda bir cadı var, o cadının bizimle doğrudan bir ilgisini kurmamız için film bize yeterli motivasyonu sağlamıyor. Hatırlarsanız, geçen yıl Mark Cousins "çirkin" üzerine *'The Ugly'* başlıklı bir konuşma yapmıştı. Orada çirkinin aynı zamanda ıslak olabileceğinden söz etmişti ve yılanı örnek olarak vermişti. Islaklığın anlamı bulaşıcılığı; yayılıyor; kendi bedensel sınırlarından taşan bir kimliği var canavarın. *Sapık*'ta Norman Bates'in, *Halloween*'de Michael Myers'in benzer türden bulaşıcılıkları var bize bulaşıyorlar. *Blair Cadısı* bu bulaşıcılığı sağlayamadı ve benim korkmama nedenlerimden birisi bu.

Dilek: Ben tam tersini düşünüyorum. Sizin söylediklerinizden "biz güvencedeyiz; canavar bize bulaşmıyor; bizimle ilgisi yok" gibi bir ima çıkarıyorum. Fakat filmin bize sunduğu canavar takip eden birşey. Siz onu göremiyorsunuz ama yine de o sizi takip ediyor. Dolayısıyla cadı her yerde; yani ben onu, beni izlediğini düşünerek, her an yeniden varedebilirim. Bazı filmler bize görünür bir canavar sunar; ama bazı filmler de sadece düşüncesine ağırlık verir; bu film de biraz öyle. Cadının düşüncesine ağırlık veriyor ve dolayısıyla ben onu her an aklıma getirebilirim. Mesela evde ışıkları söndürdüğümde acaba cadı burada mı diye aklıma gelebilir, korkabilirim. Ayrıca *Sapık* filmiyle ilgili bir noktaya değinmek istiyorum. Siz sapık karakteri üzerinden gittiniz; ama o filmin çok önemli bir özelliği daha var bence. O film bize yeni bir korku aşıladı o da "banyo"; banyoya girdiğimizde *Sapık* filmindekine benzer bir saldırıya maruz kalmak. Neden banyoya girince, aklımıza böyle bir korku geliyor? Düşüncesiyle ilgili bu tamamen. *Blair Witch*'teki cadı da sürekli takip eden bir şey; bizimle olabilir, olmayabilir,

Islaklığın anlamı bulaşıcılığı ve yayılması; canavarın kendi bedensel sınırlarından taşan bir kimliği olması. *Sapık*'ta Norman Bates'in, *Halloween*'de Michael Myers'in benzer türden bulaşıcılıkları var.

korkusu içimizde, düşünmemiz y-
tıyor. Böyle bir cadı sunulması bize
daha sonra o korkuyu her an kendi
kendimize sürdürebileceğimiz bir kan-
nal açıyor. Dolayısıyla ben tam da sizin
olmadığını söylediğiniz sebepler
yüzünden filmin çok kuvvetli bir
korkuya yatırım yaptığını düşünü-
yorum.

Nezih: Senin söylediklerine tamamıyla
katılıyorum. Ama ben senin ima
ettiğini söylediğin şeyi ima etmedim.
Bulaşıcılıktan kastım, 'dışarıda bir cadı
var o zaman ben güvendedim' meselesi



değil. Bulaşıcılıktan kastettiğim filmik
olarak bulaşıcılık. Yani canavar o mu
ben miyim sorusunun ortaya çıkması.
Canavarın bana bulaşması canavarın
bana zarar vermesi, canavarın bana
erişebilir olması anlamında değil. Fakat
Norman Bates benim özdeşleşebile-
ceğim birisi; ya da Michael Myers
benim çocuğumla özdeşleştirebile-
ceğim birisi. Mesele o. Bende belirsizlik
şu anlamda işe yarıyor; ben de o
canavar olabilirim; ya da benim
çocuğum da o canavar olabilir; ya da
o canavar ben olabilir. Bu karışıklığı
Blair Witch yaratmıyor.

Dilek: Ama filmlerde canavarla değil
de kurbanla özdeşleşmek daha kor-
kutucu olan şey değil mi? Örneğin
oradaki o gençlerle ben özdeşleştim.
Hatta son sahnede olanlar benim ba-
şıma ya da arkadaşımın başıma
gelmiş gibi hissettim.

Nezih: Bu söylediklerinle benim konu-
şuklarımız arasında bir ilişki kuramadım.

Dilek: Canavarla aramızda bir gelgit
olması gerektiğini söylüyorsunuz, bir
yandan da korkmaktan, neyin sizin
için korkutucu olup olmadığından bah-
sediyoruz. Yani kurbanlarla özdeş-
leştiniz mi mesela?

Nezih: Evet.

Dilek: O zaman gene de mi kork-
madınız?

Nezih: Hayır senin dediğin anlamda
korkmadım, gerildim. Tekrar aynı
şeyleri söyleyeceğim sıkıldım, bunal-
dım v.s. Bir filmi seyrederken insan bir
tek kurbanlarla özdeşleşmez ya da tek
bir tarafla özdeşleşmez. *Sâpık* filmini
tekrar örnek vereceğim; daha doğrusu
bu sık sık verilen bir örnektir. Seyircinin
ne kadar kaypak olduğunu anlatan bir
örnektir. Norman Bates, Marion Crane'in
cesedini bulur alır, onu arabasının ba-
gajına koyar, arabayı da bir bataklığa
iter. Otomobil batmaya başlar ba-
taklıkta. O an hiç bir seyirci Marion
Crane'le özdeşleşmez; o iş artık bit-
miştir. Orada bizim itiraf edemediğimiz
bizim Norman Bates'le özdeşleş-
tiğimizdir. Bir an otomobilin batması
durur ve biz o sırada o otomobilin
batmasını isteriz. O otomobilin orada
batmasını istememiz işte bize canavarın
bulaştığının bir göstergesidir; bunu
söylemeye çalışıyorum.

Begüm Bengi: *Psycho*'da canavarla
özdeşleşmenin ve seyircinin bunu
bastırmak isteyişinin dehşet verici bir
unsur oluşunu anlıyorum. Fakat *Blair
Cadısı* canavarla özdeşleşme kanalını
zaten hiç açmıyor. Filmde ne cadı
kavramıyla ne de hayal ettiğimiz
herhangi bir şeyle özdeşleşmek hiç
mümkün olmuyor. Çünkü filmde olup
bitenlerin sadece iki kişinin kamera-
sından görünüyorsa olması bizim sadece
onlarla özdeşleşmemize imkan ol-
duğunu gösteriyor. Yani filmin verdiği
tek imkan budur gibi geliyor bana ve
durum böyle olunca, *Psycho* ile analoji
kurarak bahsedebildiğimiz türden bir
ikili gidip gelme özdeşleşme ko-
nusunda yaşanamaz hale geliyor. Bir
de film bir belgeselmiş gibi başlıyor ve
sona kadar da öyle gidiyor.

Nezih: Aslında niyeti ele veren özel-
liklerden birisi de zaten bir belgesel
gibi kendisini sunmaya çalışması.

Begüm: Yani korku filmi olduğuna dair
niyetinin mi? Ben de o noktaya gelmek
istiyorum. Kasabadaki halkla yapılan
röportajlardan aslında cadının tam ola-
rak ne olduğuna dair bir şey çıkaramı-
yoruz. Yola çıkan karakterlerle, kame-
ralarının gözüyle baştan kurulan bir

**Blair Witch'teki
cadı da sürekli
takip eden bir şey;
bizimle olabilir,
olmayabilir,
korkusu içimizde,
düşünmemiz
yeter.**

özdeşleşme içinde sonuna kadar bu yolculuğu takip ediyoruz ve sonuna kadar, hatta sonunda bile canavar cadının ne olduğuna dair bir fikre ulaşamıyoruz. "Canavar ben olabilirim, benim oğlum da olabilir" gibi birşey çıkarabiliyor olmam gerekir filmde diyoruz. Ben de filmin sanki 'bu karakter ben olabilirim; yani böyle belgeseller izleyip bunu çekmek isteyebilecek, o yolculuğa çıkmış birisi olabilirim ve böyle bir olay benim başıma da gelebilir' hissi üzerinden çalıştığını düşünüyorum. Yani sanki filmdeki gerilim daha çok böyle bir şeyden kaynaklanıyor. Ama gene de bu, filmin niyetinin korku filmi olmak olduğunu bana nedense göstermiyor. Belki daha melez; biraz gerilim, biraz psikolojik... Korku filmine gönderme var ama belgesel filmine de gönderme var gibi. Tam olarak "bu bir korku filmi" dedirtmiyor.

Kaya: Orhan'ın dediği gibi, kuşkusuz filmde bir sürü ilginç nokta var aslında. Mesela kızın kamerasını bir türlü kapatmak istememesi ve daha da önemlisi öbür insanların da buna artık sinir olmaya başlaması, "kapat şu kamerayı," demeleri, kızın ısrar etmesi... Tamam filmde böyle ilginç noktalar var ama bunlar filmi kurtarmıyor. Böyle çok ilginç noktalarından ziyade gerçekten de filmin niyeti korkunç bir korku filmi yapmak. Bu sadece tanımla ilgili bir mesele değil. Projektör çalışmaya başladıktan sonraki doksan dakikayı göz önüne alırsak, filmin kendisinin niyetinin, içinde barındırdığı ilginç noktaların ötesinde korku filmi yapmak olduğu, hatta yalnızca bir korku filmi yapmak değil, göstermeden ima ederek bir korku filmi yapmak olduğu görülüyor. Filmin arka planında şöyle genel bir tartışma olduğu söylenebilir: göstermek mi korkunçtur, göstermeden ima etmek mi korkunçtur? Kimileri göstermekten ziyade ima etmenin daha korkunç olduğunu söylerler ve aynı zamanda bunu, ima etmeyip gösteren filmleri aşağılamak için kullanırlar. Bence filmin niyeti tam da bu noktada yalnızca bir korku filmi yapmak değil, "Korku filmi esas itibarıyla göstermeden yapılabilir," iddiasıyla, yalnızca ima ederek korku filmi yapmayı ifrada varacak dereceye götürmektir. Bu son derece dogmatik bir yaklaşımdır ve film bunu ifrada

kadar yaptırmıştır. Bu çok saplantılı bakış açısından dolayı film için "olmamış," diye düşünüyorum.

Orhan: Filmin kendisinin izleyiciyi sürekli korkuya hazırlaması, Kaya'nın sözettiği "İfrat" meselesi - bunlarla bir derdim yok. Ben aslında burada söylenen bir çok şeyle hemfikirim. Yalnız meselenin "Ben korktum, ben korkmadım" diye alınıp filmlerin sıfır derecesine indirgenmesinden şikayetçiyim. Burada yaptığımız tartışma biraz bunun dışına çıkmaya başladı, bundan memnunum. Film üzerine karşılıklı konuşma imkanlarımızın genişlediğini düşünüyorum. *Psycho* veya diğer birçok korku filminin neden önemli filmler olduğunu Neziha Bey'in bahsettiği kimlik ve özdeşleşmenin kayması düşüncesinden hareketle açıklayabiliyorum. Ama bunları bir kenara bırakıp korkup korkmadığımı konuşacak isem çok hayran olmakla birlikte *Psycho*'dan 'korkmadım' diyebilirim.

Blair Cadısı'nın finaline kadar olan bölümündeki kodları Roland Barthes'in



bahsettiği sadece izleyicinin iştahını kabartmaya yarayan hermenötik kodlar olarak değil daha karmaşık sembolik kodlar olarak okudum. Örneğin, daha önce de söylediğim gibi, o küçük çocuğun annesinin kucağında dururken annesinin ağzını kapatmaya çalışması benim açımdan yeterliydi zaten. Bunun oluşturduğu beklentiye takılmadım. Örneğin Antonioni'nin *Blow Up* filmini bir dedektif-cinayet hikayesi olarak okumakta ısrar edersek onu başarısız bir film olarak görmek zorunda kalırız. Ama bu filme dedektif hikayesi demek ayıp olur. Her düşündüğümde bana başka türlü görünen bu filmi herhangi bir türe dahil edemiyorum. Dolayısıyla bu 'tür' meselesinin zaten başından sorunlu olduğunu düşünüyorum.

Projektör çalışmaya başladıktan sonraki doksan dakikayı göz önüne alırsak, filmin niyetinin korku filmi yapmak olduğu, hatta yalnızca bir korku filmi yapmak değil, göstermeden ima ederek bir korku filmi yapmak olduğu görülüyor.



Bu filmi tamamiyla korkmak ya da korkmamak dikotomisine kitleyip konuşmak, öyle izlemek filmin kendisine de haksızlık, dolayısıyla belki o filmi izleyen izleyiciye de haksızlık.

Kaya: *Blow Up* hakkında söylediklerin doğru olabilir. Ama *Blow Up*'ın dedektif yahut cinayet türüne olan bariz mesafesi ile *Blair Witch*'in korku türüne olan mesafesi aynı değil. Zaten bence kimse *Blow Up*'a "ben bir cinayet filmi izleyeceğim" diye gitmiyor. Gerçekten onun öyle bir niyeti yok. Onun türün dışında ya da kıyısında olduğu zaten bariz, ama *Blair Cadısı* için böyle bir şey söz konusu değil.

Orhan: *Blow Up*'ın konumuza birebir örnek olmadığının farkındayım, ama bu filmin dedektif türü ile ilişkisi üzerine bizim konuştuğumuz şeylere benzer yazılar okudum. Konumuzla ilişkili olduğunu düşünüyorum.

Nezih: *Blow Up* filmi bir tür filmi değil zaten. O film bir polisiye filmi dedektif filmi, film-noir filan gibi bakılacak bir film değil. Öyle bakılması için de bize o türden ipuçları vermiyor. Bazı tür filmleri var, bu tür filmler türün kodlarıyla, gelenekleriyle oynuyor. Daha da genel konuşacak olursak bazı filmler de var, o filmler anlatının genel kodlarıyla da oynayabiliyor. Ama bunu seyircide belli bir frustrasyon yaşatmak için onların beklenti ufuklarını altüst etmek, kırmak için bunu yapıyorlar. Godard'ın filminde kamera belli bir kişi üzerinde odaklanıyor, ama biz bir daha o kişiyi hiç görmüyoruz. Bunun nedeni Godard'ın seyircide belli bir beklenti yaratmaya çalışması, ama tabii burada bir oyun oynuyor Godard, bu

beklentiyi yaratıyor ama sonra o beklentiyi karşılamıyor. Ama zaten amacı o beklentiyi karşılamamak. Çünkü Godard'ın filmi bir tür filmi değil, Godard'ın filmi zaten filmi sorgulayan, anlatı nedir onu sorgulayan bir film. *Blair Cadısı* için bunları söylememiz o kadar kolay değil. Ama *Blair Cadısı*'nda bir frustrasyon yaşıyoruz. Ancak bazı sinemacıların ürettiği bu frustrasyon etkisi ile *Blair Cadısı*'nın frustrasyon etkisi farklı meseleler. Eğer bir film kendisini belgesel gibi sunuyorsa, ama aslında belgesel değilse, eğer bir film bir cadının peşine düşen üç kişiyi, onların nasıl perişan bir vaziyete düştüğünü ve nihayetinde öldüğünü anlatıyorsa benim bu filmi illa bir korku filmi olarak değerlendirmem önemli değil. Ben bu filmi izlerken bir korku filmi izliyorum diye izlemedim. Çünkü, bilmiyorum bu herkes için geçerli olmayabilir, ama ben bir bilim kurgu filminde de korkmayı becerebiliyorum ya da bir polisiye filminde de bir takım başka, yani o türe ait olmayan türden hazlar da alıyorum. Bunların içiçe, yer yer de olsa, geçebildiğini herkes biliyor. Ben beklentilere bakıyorum, aldığım ipuçlarına bakıyorum, ipuçlarını biraraya getirip önüme koyduğum zaman bu filmin niyetine ilişkin çok net bir fikir sahibi oluyorum. Ancak Orhan'ın dediği çok önemli, bu filmi tamamiyla korkmak ya da korkmamak dikotomisine kitleyip konuşmak, öyle izlemek filmin kendisine de haksızlık, dolayısıyla belki o filmi izleyen izleyiciye de haksızlık. Şimdi bence bundan sonra filmin getirdiği bir takım açılımlar var mı ona bakalım onu konuşalım.

Dilek: Kaya demişti ki "bu film çok fazla gösterilmeyenin korkutucu olmasına oynuyor." Buna katılıyorum; ama *Blair Cadısı* bunu şimdiye kadar seyrettiğim filmler içinde en cesurca yapan film. Gerçi filmi yapanların "bakın siz bizden öğrenin" gibi bir tavırla bu filmi yaptıklarını sanmıyorum. Peki bu film ne getiriyor? Filmin "katarsis" üzerine kurulmadığını düşünüyorum. Hatta katarsis üzerine kurulan filmlere de korkmak için değil rahatlamak için gidildiğini düşünüyorum. Bu film katarsis değil, bazı basit diyebileceğimiz ama hepimizin içinde olan korkular -mesela gece bir ses duyup yatakta korkmak ve ne olduğunu anlamamak veya karanlıkta takibedil-

diğın hissine kapılmak- üzerine kurulu; adeta bizi bunlarla yüzleştiriyor. Bir de şu son sahnedeki duvara döndürölmek ve korkuyu paylaşmak olayını da konuşalım. Çünkü filmin son sahnesinde bir karmaşa var ve biz karmaşanın ardından sadece duvara döndürölmüş, Michael'ı görüyöruz. Burada sanki cadının işkencesine maruz kalan bir kurban olmaktan çok, duvara döndürölüp, çocuk gibi, çaresizce sıranı beklemek esas korkutucu olan. Bu tür bir korkuya başka bir filmde rastladığımı hatırlamıyorum.

Kaya: O sahne gerçekten de göstermeden ima etmenin mükemmel bir örneğı; buna bir itirazım yok.. Ama bu sadece final için geçerli. Göstermeden ima etmek, filmin finaline gelinceye kadar yaptığı gibi kuru çalırlardan, insanların didişmelerinden başka bir şey göstermemek değildir. Finalde yaptığı gibi cadıyı yine göstermemek, şiddet eylemini yine göstermemek ama harabe bir ev ile, duvarlardaki el işaretleri ile tekinsiz bir ortam yaratmaktır göstermeden ima etmek.

Orhan: Zaten görünüşe göre biz bu filmi farklı pozisyonlardan seyretmişiz. Peki bu noktadan nereye gidebiliriz? Örneğın korku filmi dediğımız türe neler oluyor? *Scream* ile birlikte korku sineması uzun zamandır kullanageldiğı tekniklerin izleyiciler tarafından "saçma-komik" bulunduğunu farkedip kendi ironisini yaparak bu durumdan kurtulma çabasına girdi. Ama Nezh Bey nasıl ki "belirsizlik, geçiş ve kaymaların dehşet verici olanaklarından vazgeçilebileceğini" düşünmüyorsa ben de korku sinemasının tıkağığđ yerden ironi metodu ile basitçe kendini mitleştirerek çıkabileceğini düşünmüyörum. Belki de *Blair Cadısı* tam da korku sinemasının ironiden vazgeçip tekrardan kendini ciddiye alma çabasının bir ürünüdür.

Dilek: Ben *Blair Cadısı*'nın bazı eski korku filmlerinin yaptığı gibi yeni korku alanları açtığı kanısındayım. *Şeker Adam*'ı hatırlayın; *Psycho* nasıl banyoyu bir korku alanı haline getiriyorsa *Şeker Adam* da aynı şeyi ayna için yaptı. Bunlar nasıl gündelik hayata dair şeylerse *Blair Cadısı* da bu alana yeni göndermeler yapıyor; gece karanlıkta bir ses duyduğumuzda, ne olduğunu bilmediğımız birşeyden korkma, takip

edilme hissi gibi tanıdık korkuları yeniden gündeme getiriyor.

Kaya: Zaten bir noktadan sonra bu bireysel deneyimlerimizin, donanımlarımızın birikimine dayanıyor. Belki çok sık tek başına kamp yapan bir insanla hiç böyle bir şey yapmamış olan insan başka başka etkilenebilir.

Dilek: Sırf ormandan korkmak değıl mesele. Film bende orman her yerde, cadı her yerde gibi bir his bıraktı.

Nezh: Film bu mesajı veriyorsa bu mesajı sen nasıl algıladın onu anlatman gerekiyor. Çünkü senin söylediklerin bana izlenimci değerdendirmeler gibi gelmeye başladı.

Dilek: Ben bunları çocukların içinde bulunduğı durumu filmin sunuş şeklinden çıkarıyorum. Şu da var, her zaman da film size gelmeyebilir, biraz da siz gidersiniz. Bu da biraz hayal gücü alanına girer. Bu film bana bunu çok yaptırıyor belki de elimde olmadan.

Orhan: Benim açımdan esas sorun *Blair Cadısı* tartışmalarının "korktum-korkmadım" kısır döngüsü üzerine kurulmasıydı.

Kaya: Bu insanın kendi tercihiyle yok sayabileceğı bir şey değıl. Bu filmin kendisi zaten o senin kısır döngü dediğın şey üzerine kurulmuş. Hatta, o kısır döngünün altındaki bir başka kısır döngü - "korku göstererek yaratılmaz, göstermeden yaratılır" şeklindeki bir kısır döngü- üzerine kurulmuş. O yüzden ne kadar korkutabiliyor konusunu da tartışmak gerekli çünkü bence bu film, göstermeden korkutmak niyetiyle yapılmış bir film.

Orhan: Ben ise filmin niyetini buna indirgeyemeyeceğimizi düşünüyörum. Ayrıca filmde de bu niyeti almadım. Fakat benim esas problemim tek bir perspektiften hareketle film hakkında "iyi-kötü" gibi kesin değerd yargılarının üretilmesi ve farklı perspektiflere de kapalı olunmasıydı. Sonuç olarak, *Blair Cadısı* filmine böyle farklı açılardan bakılabileceğini gösteren bir tartışma yapmış olmamızı önemli buluyörum. Böylelikle *Geceyarısı Sineması* ekibi olarak sinemayla ilgili bir çok konuda kendi aramızda yaşadığımız süreci de yansıttığımızı düşünüyörum.

Filmin kendisi zaten "korku göstererek yaratılmaz, göstermeden yaratılır" şeklindeki bir diğerk kısır döngü üzerine kurulu. O yüzden ne kadar korkutabiliyor konusunu da tartışmak gerekli.

XENA

Selin Özgüzer

Zeyna, daha önce yapmış olduğu kötülükleri düzeltmek için kendini yollara vurur.

Dizi olarak ilk kez 1995 yılında yayınlanmaya başlayan *Zeyna: Savaşçı Prenses*'in ekran hayatına *Herkül: Ef-sanevi Yolculuklar* adlı dizinin ilk bölümlerinde Herkül'ün rakibi hırslı ve güçlü bir kadın savaşçı olarak başladığı görülür. Ordusu ile Herkül'ü öldürüp yenilmezliğini kanıtlamak isteyen Zeyna, adamları tarafından ihanete uğrayıp öldürülmeye çalışılınca geçmişini gözden geçirip Herkül'ün yanında eski ordusuna karşı savaşır. Daha sonra da atına binip kendi iç yolculuğuna doğru yola çıkar... Bu güçlü kadın savaşçı karakterinin beklenenden fazla ilgi görmesi sonucu Herkül'ün yapımcıları ve yayım şirketi Zeyna'ya kendi dizisini ve çömezini önerirler. Kendi şovunu ve çömezi Gabrielle'i yanına alan Zeyna da, daha önce yapmış olduğu kötülükleri düzeltmek ve insanlara yardım etmek için kendini yollara vurur. Böylece her yaştan insanın seyrettiği, üstüne yazıp çizdiği, hayran kulüpleri kurduğu bir fenomen haline gelir.

Dizinin kazandığı bu başarının ardında kullandığı eklektik öğelerin önemli bir payı olduğu yadsınamaz. Zeyna'ya (ve kardeş dizisi Herkül'e) eklektik dememin nedenleri arasında dizinin tarihi yeniden yazması, başka film ve dizilerden aldığı konuları uyarlaması, değişik dönem ve kültürlerin silahlarını bir araya getirmesi, ve farklı müzik türlerini birlikte kullanması yer alıyor. Zeyna'nın eklektik yetenekleri arasında ise iki parmak vuruşu, akrobasi, uzakdoğu dövüş stili, dansözlük (özellikle de üç tül dansı) ön plana çıkıyor. Sonuçta da dizi bütün bu saydıklarımın hepsini harmanlayarak hoş, izlenebilir bir bütün ortaya çıkarıyor.

Kendinden önceki filmlerde ve dizilerde ele alınmış konulardan ve basmakalıp tiplerden etkilenen Zeyna onları kendi evreninin koşullarına uyarlayarak ama orijinallerine gönderme yapmaktan da çekinmeden izleyiciye yeniden sunuyor. Zeyna'nın işlediği konulardan biri de kahraman ve yol arkadaşı hikayesi. Buna getirdiği yenilik ise önceki dizilerin aksine hem kahramanın hem de onu tamamlayan yol arkadaşının ikisinin birden kadın oluşu. Daha öncekilerde ikilinin ya ikisi ya da en azından biri erkekti. Bu durum kadın başkahramanları olan *Biyonik Kadın* ve *Wonder Woman* gibi diziler için de geçerliydi. Bu kadınların yaratıcı, öğretmen veya yardımcılarının erkek olmasına karşın Zeyna'nın şimdiye kadar gördüğümüz her iki öğretmenin ikisi de kadın. Bunlardan biri ona iki parmakla yaptığı ünlü vuruşunu öğreten Galli M'Lila, diğeri ise ona uzakdoğu dövüş tekniklerini ve doğu felsefesinin doğru yolunu öğretmeye çalışan Çinli Lao Ma. Bu iki kadının Zeyna'nın yeteneklerinin oluşmasındaki etkileri çok büyük ve sonuçta bu dizide alışılmışın aksine, kadını yaratan erkek değil, kadın.

Bu durum Zeyna'nın kirlili geçişinin yarattığı can düşmanı psikopat kadın savaşçı Callisto için de geçerli. Basit köylü bir kız iken ailesi ve köy halkı Zeyna tarafından katledilince akli dengesini yitiriyor. Hayattaki tek amacı Zeyna'ya acı çekirtmek olan Callisto bunun için de kendisini Zeyna'nın suretinde yeniden yaratmaya başlıyor. Sonuçta şimdi Zeyna'nın karşısına dikilen savaşçı Callisto geçmişteki Zeyna tarafından yaratılmış ve şekil-

lendirilmiş oluyor. Böylece Zeyna'nın en büyük düşmanlarından biri de bir erkek yerine bir kadın oluyor. Bu da Zeyna'nın dünyasının sadece erkeklerin dünyası olmadığını ve bu dünyada erkeklerin yapabileceklerini yapan kadınların da olduğunu gösteriyor.

Dizinin eklektik olmasını sağlayan bir diğer öge ise yazarların daha önce işlenmiş konulardan etkilenip onları Zeyna'nın geçtiği mitolojik ortama uyarlamaları. Dikkat edenler bu tanıdık hikayeler arasında alkolik kahraman, maceracı arkeolog, dolandırıcılar, iynin yanında yer alan eski suçlular, geçmişi düzeltme, tekrar eden gün, zil çalınca kişilik değiştirme, kahramanın ikizi (Zeyna'da artı üçüzü, dördüzü...), beden değiş-tokuşu, canavardan hamile kalma, maymun adam, acil servis dizileri ve vampirleri bulabilirler. Bunların yanı sıra Yunan mitolojisinden Pandora'nın kutusu, Truvalı Helen, Odysseus'un maceraları, İncil ve Tevrat'tan da David ve Goliath, Kral Herod, Kutsal Ahit, oğlunu kurban etmek isteyen İbrahim gibi bir çok dini hikaye de dizide bulunmakta.

Ayrıca Hong Kong dövüş filmleri de dizi için önemli ilham kaynakları arasında yer almakta ve dizideki aksiyon sahneleri bu filmlerin estetik dövüş stillerini ve abartılı tarzını başarıyla kullanmakta. Hatta bazı dövüş sahnelerinde [gerek fikir, gerekse sahne çekimi açısından] Hong Kong filmlerinden alıntılar bulmak mümkün. Bu alıntılar arasında tahterevallı gibi duran bir merdivenin üstünde Zeyna ve Callisto arasında geçen bir dövüş sahnesi ve Zeyna'nın düşmanı Draco ile dövüşürken yere ilk değen kişi olup dövüşü kaybetmemek için kasaba ahalisinin başının üstünde mücadele etmesi gibi sahneler de vardır. Ayrıca Zeyna'nın iki parmağı ile yaptığı vuruş, elleri ve ağzı ile uçan okları yakalayabilmesi, ağaçlara tırmanır ve atlarken gösterdiği insanüstü akrobasi yetenekleri ve ağzından ateş püskürtmesi gibi ilginç yeteneklerinin bu filmlerden geldiğini söyleyebiliriz.

Zeyna'da çeşitli kuralların ve kavramların yeniden yazılması ile kendine özgü bir evren yaratılıyor. Bu evrende ise Yunan tanrıları, tek tanrı olmaya çalışan şeytani tanrılar (Dahak gibi) , savaşçılar, savaşçı olmaya



çalışanlar, tarihin ünlü simaları, hayal ürünü kahramanlar ve doğaüstü yaratıklar, bizim dünyamızın bir yansıması halinde, yolları çakışarak at koşturuyorlar. Bu evrende Zeyna savaşan bir kadın olarak hiç yadırganmıyor ve insanüstü dövüş yetenekleri sayesinde 10-15 kişiyle, veya savaş tanrısı Ares'le tek başına savaşabiliyor. Ayrıca tıpkı Callisto ve Amazon savaşçısı Velasca örneğinde olduğu gibi, bu evrende ölümlü insanların ölümsüz tanrı veya tanrıçalara dönüşebilmesi de mümkün olabiliyor. Zeyna evreninin bir başka özelliği de sahip olduğu hızlı ulaşım ağı. Karakterlerin Çin'e, İngiltere'ye, ilkeri bölümlerde de Hindistan'a gitmeleri pek vakit almıyor ve böylece Zeyna yaşlanıp elden ayaktan kesilmeden hemen hemen tüm dünyayı dolaşabiliyor!

Tarihi yeniden yazma ve zaman ve mekan sınırlamalarına bağlı kalma gereği duymamak diziye bir sürü olanak ve potansiyel konu sağlıyor. Tarihi yeniden yazma konusunda dikkati iki nokta çekiyor. Birincisi, aralarında yüzyıllar olan kişilerin Zeyna'nın karşısına çıkabilmesi ki Zeyna Jül Sezar (İÖ 102-44), Hipokrat (İÖ 460-370), Herkül (mitolojiye göre İÖ 1250'ler) ve Homer (İÖ 700'ler) gibi kişiler ile kendi hayat dilimi içinde karşılaşabiliyor. İkinci dikkat çeken nokta ise, dalgıç elbisesi, uçurtma, içecek kutulu şapka gibi yararlı yararsız buluşların yanında duran kalbin yumrukla çalıştırılması, sezaryen ve traketomi gibi nefes borusunda delik açıp hastanın nefes almasını sağlamak türünden tıbbi yardım metotlarının geçmişlerine dair de tahminlerde bulunuluyor.

Dizide bir sürü ilginç silahın bir

Yazarlar, daha önce işlenmiş konuları Zeyna'nın geçtiği mitolojik ortama uyarlıyorlar.



Tarihi yeniden yazmak, diziye bir sürü olanak ve potansiyel sağlıyor.

arada kullanıldığını da görüyoruz. Zeyna'nın daire şeklindeki keskin-çevreli metal silahı çakram da bunların başında yer alıyor. Köken olarak Hindistan'ın Punjab eyaletindeki Sikhler tarafından baş parmak ve işaret parmaklarıyla tutulup, boyun hizasında atılan bu silahın biraz daha büyük versiyonu Zeyna tarafından elle tamamen kavrayarak atmak suretiyle kullanılıyor. Zeyna'nın baş silahı ise iki tarafı keskin, Romalıların süvari silahlarını andıran "spatha" denilen tipte bir kılıç ve onu Avustralyalı süvariler gibi sırtında taşıyor. Ayrıca Zeyna'nın atında yakın dönem Kuzey Amerika tasarımlı bir eyer ve eski Yunanlılar ve Romalıların kullanmadığı üzenği takılı olmasının yanısıra işin daha da ilginç dizideki Romalı ve Yunan askerlerin de aynı eyerden kullanıyor olmaları. O dönemdeki Romalı askerlerin çelik örgü zırh giymelerine rağmen dizidekiler ekranda daha seksi görüldüğü için(!) deri zırhlarla dolaşıyorlar. Ayrıca eski Yunan askerlerinin asıl silahı mızrak olsa da dizidekiler genellikle kılıçla dövüşüyorlar. Hatta dizinin bir bölümünde Avustralya kökenli boomerang benzeri bir silah bile görüyoruz. Dizide silahlar gibi kostüm ve insanlar da eklektik. Örneğin bir Yunan köyüne girildiğinde Uzakdoğulu, Afrikalı, Avrupalı, hatta Samoalı [dizi Yeni Zellanda'da çevriliyor] köylülerle karşılaşmak mümkün. Bu köylüler etrafta Yunan, Uzakdoğu,

Ortadoğu ve İspanyol kıyafetlerinin yanısıra büstiyerler ve kısa etekler ile dolaşıyor.

Dizinin eklektik yapısına değişik türdeki anlatımlarla da katkıda bulunan yapımcılar, bölümlerin konusu aşırı drama kaçmaya başladığında araya serpiştirdikleri komedi bölümlerini dizinin genel havasını hafifletmek ve izleyicinin içinin kararmasını engellemek için kullanıyorlar. Bu komedi unsuru da genelde sakar arkadaşları Joxer oluyor. Bu tür dram veya komedi ağırlıklı bölümlerin hiç birinden eksik olmayan tek şey ise aksiyon sahneleri. Ayrıca şovun formatını zorlamak pahasına da olsa Zeyna ile Gabrielle arasında çocuklarının ölümü üzerine oluşan düşmanlığı çözmek için müzikal bir bölüm yapmak gibi denemelere de girişebiliyorlar.

Dizideki eklektizm müziklere de taşınmakta. Örneğin dizinin jeneriğinde koronun söylediği müziğin sözleri Bulgarca ve Bulgar Kadın Korosu tarafından söyleniyor. Zeyna'nın cenazelerde söylediği şarkı ise Kelt müziğini andırıyor - bu şarkıyı yaratan Zeyna'yı oynayan aktris Lucy Lawless'tan başkası değil ve kendisi söylüyor. Ayrıca bazı bölümlerde Rus halk müziğinin ve üç telli mandoline benzer bir çalgı olan balalaykanın tanıdık tınlarını bulmak mümkün olabiliyor. Diğer bölümlerde de dans kulübü müziğinden müzikale, oradan da plaj müziğine kadar değişik türlerde müzikler yer alıyor.

Sonuç olarak bütün bunlar - mitolojik öğeler, tarih kurgusunun değiştirilmesi, aksiyon sahnelerindeki insanüstü hareketler vs. - dizinin tarihi bire bir yansıtmaya çalışan bir dizi olarak algılanmasına imkan vermiyor. İzleyiciye bunun bizimkine benzeyen başka bir dünya olduğunu hatırlatıp abartıların izleyicileri rahatsız etmesini sağlıyor. Bu eklektizm de belli kuralları kıldığı veya esnettiği için dizi daha geniş bir alana ve daha çeşitli olanakları kullanma ve oynama şansına sahip oluyor. Ayrıca Conan dizisinde olduğu gibi daha önceden var olan bir eserden - çizgi roman, kitap vs. - yola çıkarak üretilip onu yeniden yaratmaya çalışmadığı için de izleyicide önceden oluşmuş belli beklentileri yıkıyor.

bikiniler fora, siyah jartiyer günlüğü VE DAHA NELER NELER...

Fred Olen Ray - 3

**Julian Grainger
çev: Orhun Yakın**

Ray, kendi şirketi American Independent Productions vasıtası ile başka filmleri desteklemeye devam ediyordu: Florida'nın Orlando şehrinde yeni bir yönetmen olan Steve Latshaw'ın çektiği iki film gibi: *Dark Universe* (Karanlık Evren) ve Ray'ın on yıl önce çektiği *Biohazard*'ın devamı olarak nitelendirilebilecek *Biohazard The Alien Force* (Nükleer Tehlike: Yabancı Güç). *Dark Universe* özellikle Martin Sheen'in aktör kardeşi Joe Esteven ve *Death Curse of Tartu* (Tartu'nun Ölüm Laneti, 1966) ve 1973 yapımı James Bond filmi *Live and Let Die*'in (Yaşa ve Ölmesine İzin Ver) başarılı köpekbalığı sahnelerinin Florida'lı efsane yönetmeni William Grefe'in rol almaları nedeniyle dikkate değer. Bu iki film de doğrudan Amerikan video piyasasına sürülmüştür.

Ray, 1995 yapımı *Attack of the 60 foot Centrefold* (50 metrelik Poster Kızı Geliyor) filmi ile tekrar Corman'nın etki alanına döndü. Bu filmin hemen ardından çektiği *Bikini Drive-In* (Bikini Açık Hava Sineması), büyükbabasından miras kalan açık hava sinemasını gözü dönmüş, ahlaksız emlakçıların elinden kurtarmaya çalışan güzel bir kadının hikayesini anlatmaktaydı. Film gerçekten muhteşem bir kadroya sahipti: Herschell Gordon Lewis'in en tanınmış filmlerinin yapımcılığını üstlenmiş olan efsanevi porno prodüktörü David F. Friedman, *Aftermath*'ın (Hesaplaşma) yönetmeni Steve Barkett, tümü 1989'da çekilmiş olan *Assault of the Party Nerds* (Parti Dangalaklarının Hücumu), *Virgin High* (Bakireler Lisesi) ve *Blood Nasty* (Pis Kan) gibi filmlerin yönetmeni Richard Gabai ve 1964'de başrolünü John Carradine'in oynadığı



The Wizard of Oz'ın (Oz Büyücüsü) bir bilim-kurgu versiyonu olan *The Wizard of Mars*'ı (Mars Büyücüsü) çeken David L. Hewitt. Ayrıca, sinema dünyasına *Big Foot* (Koca ayak, 1969) ve *Smokey and the Hot-Wire Gang* (Smokey ve Düz Kontak Çetesi, 1980) gibi filmleri kazandıran yapımcı ve yönetmen Anthony Cardoza ile söz konusu türün basındaki en önemli temsilcilerinden Forrest J. Ackerman ve Donald F. Glut, yönetmen Jim Wynorski, Ray'ın kendisi, kısa ve matrak bir rolde de daha önceleri *Gizli Kuvvet* (1983), *Gördüğün Yerde Vur* ve *Belalı Tatil* (ikisi de 1975 yılından), *Beklenmeyen Randevu* (1984) ve *Kırmızı Kelebek* (1982) gibi Türk yapımı aksiyon filmlerinde de oynamış olan eski vücutçu ve yıldız Gordon Mitchell görünmekteydiler. Mitchell, bir yıldız olarak yıllarını verdiği İtalyan tarihi filmlerine, bu filmdeki bir "film içinde film" sahnesinde Goliath olarak görünüp selam göndermekteydi. Sıradan bir video

**Bikini Drive-In,
muhteşem bir
kadroya sahipti:
Efsanevi porno
prodüktörü David
Friedman, Ray'ın
kendisi, Türk
yapımı aksiyon
filmlerinde de
oynamış vücutçu
Gordon Mitchell...**

Ray, bir Playboy kanalı filmi olan *Nightshade*'i (1996) yönetirken !



Ray, 80'lerdeki video patlamasında olduğu gibi aynı açlıkla ürün talep eden kablolu televizyon sayesinde o hızlı temposunu sürdürüyor. Ray, değişen şartlara uyum sağlayarak ayakta kalmayı becermiş bir sinemacı.

izleyicisinin bu kişilerden kaçını tanıyabileceği konusunda bir tahmin yapmak oldukça zor ama kesin olan bir şey varsa, o da Ray'in bütün bu eski toprak kişilerle çalışmaktan ve muhabbet etmekten büyük zevk aldığıdır.

Anlaşılan, Ray tıpkı 80'lerdeki video patlamasında olduğu gibi, aynı açlıkla ürün talep eden kablolu televizyon sayesinde artık istediği her türde filmi çekebilme ve 90'lı yıllarda da o hızlı temposunu sürdürmeye devam ediyor: Bu dönemde görme şansına sahip olabileceğiniz bilim-kurgu/aksiyon filmleri arasında *Droid Gunner* (Yasal Silahşor, 1985, öteki adıyla *Cyber-Zone* (Siber Bölge), Birleşik Krallık'ta ki adıyla *Phoenix II* (Anka Kuşu II), ve *Star Hunter* (Yıldız Avcısı, 1985); normal aksiyon filmlerinden ve hepsi 1996'da çekilen *Hybird* (Melez, 1996), *Fugitive Rage* (Firari'nin Öfkesi- Birleşik Krallık'ta *Caged Fear* (Zincirlenmiş Korku), *Maximum Security* (Maksimum Güvenlik), *Inferno* (Cehennem Ateşi - çekimleri Hindistanda gerçekleştirildi) ve *Rapid Assault* (Seri Taarruz), 1997'de çekilen *The Shooter* (Atıcı), *Counter Measures* (Karşı Önlemler) ve 1998 yapımı *Fugitive Mind* (Unutkan), erotik filmleri ve erotik-macera filmlerini sevenlere 1985 yapımlarından *Masseuse* (Masöz), *Over the Wire* (Telin Üstünde), *Illicit Dreams 2* (Yasak Rüya 2), *Friend of the Family 2* (Aile Dostu 2) ve 1986'dan *Nightshade* (Tilki Üzümlü), *Bikini Hoedown* (Bikini Foru) ve *Masseuse 2* (Masöz 2) tavsiye edilebilir. Çocuklarınızın sesini kesmeniz için Ray'in size sundukları arasında *Invisible Mom*

(Görünmez Anne, 1995) ile 1996 yılından *Invisible Dad* (Görünmez Baba) ve *Little Miss Magic* (Küçük Büyücü) bulunur. Ray'in Birleşik Krallık videolarında bulabileceğiniz diğer filmleri arasında *Black Stocking Diary* (Siyah Jartiyer Günlüğü), *Bikini Cowgirls* (Bikini Kovboyar) ve *American Masseuse*'ü (Amerikalı Masöz) sayabiliriz. Bu saydıklarımızı elden geçirip de (öhhöö!) jenerikte Ray'in adına rastlamadıysanız bunun nedeni üstadın bu tip filmler için değişik takma isimler kullanmış olmasıdır, Nicholas Medina, Roger Collins, Peter Daniels ve Noble Henri gibi. Bu arada unutmadan: bazı aksiyon filmlerinde kullandığı isim de Sherman Scott.

Her ne kadar bir çok eleştirmen Fred Olen Ray filmlerine burun kıvrıyorsa da ben üstadın her şeye rağmen film üretmeye, hem de muhabbetin bol olduğu filmlerle devam ediyor olmasını saygıyla karşılıyorum. Ray, maymun iştahlılığıyla, ünlü bir sanayi kolu içinde değişen şartlara uyum sağlayarak ayakta kalmayı becermiş, tam anlamıyla kaşarlanmış biri. Bu konuda, Ray'in *Wasp* (Eşek Arısı) adıyla başlattığı bir projesini örnek olarak gösterip bu yazıyı bitirmek istiyorum. 1986 yazında Ray, Roger Corman'ın Z sınıfı klasik filmlerinden *The Wasp Woman*'ın (Arı Kadın, 1959) yeniden çekimi projesi dahilinde bazı çekimler yapmıştı. Ama zamanını daha önemli işler için harcaması gerektiğini düşünen Ray, çektiği filmi, daha önce birkaç senaryoya imza atmış ve *Spacehunter* (Uzay Avcısı, 1983) ve *Critters* (Mahlukat, 1986) gibi filmlerin özel efektlerinde çalışmış olan çömez yönetmen Kenneth J. Hall'a devretti. Ray Hall'un daha önceden yarım bıraktığı *Frankenstein's Brain* (Frankenstein'in Beyni) projesindeki John Carradine ve Dawn Wildsmith'in yer aldığı sahneleri kullanmasına izin verince, Hall da Ray'in American Independent şirketinin desteği ile kendisinden istenen şekilde 1986 Eylül'ünde yedi günlük bir ek çekim gerçekleştirdi. Bu aşamada, filmin adı *Alive by Night* (Geceleri Yaşayan) olarak değişmişti ve yıldızı sönmekte olan bir B filmleri aktrisinin (*Ghoulies*'den "Gulyabaniler", 1984 Bobbie Bresee) kendisini bir eşek arısına

döndüreceğinden habersiz bir çeşit gençlik iksirinden medet ummasını anlatıyordu. Amerika'da Camp Video şirketince *Evil Spawn* (İblisin Dölü) adıyla piyasaya sürülmeden önce filmin adı bir kez daha değişerek *Deadly Sting* (Öldüren İğne) haline gelmişti. Breese'nin kocası Frank, filmi karısı için bir başrol gösterisi olarak görüp projeye parasal destekte bulunmuştu. Ama ortaya çıkan sonuçtan pek de memnun kalmayan karı koca, filmin dış pazarlara satış hakları konusunda Ray'e karşı açtıkları davayı kazandılar. Filmi yeniden elden geçiren Breese çifti, açılışı yeniden düzenleyip, bazı sahneleri keserek ve yeni bir müzik ekleyerek filmi Birleşik Krallıkta *Metamorphosis* (Başkalaşım) adıyla piyasaya sürdüler. Bu destansı öykü yukarıdaki şekilde sona erebilirdi ama Ray, 1989 sonlarında filmin Amerika'daki yayın haklarını Camp Video'dan tekrar alınca dostu ve iş ortağı Ted Newsom (kendisi daha sonra Hammer şirketi ve filmlerini anlatan *Flesh and Blood* "Et ve Kan" isimli mükemmel bir belgeselin yönetmenliğini yapacaktır), filme bir çok yeni sahne ekledi. Konuya bir özel dekteflik hikayesi dahil edildi ve eski dostlar Richard Harrison ile Gordon Mitchell'ın tekrar buluştuğu sahneler tamamlandı. Bu ikinci elden geçiriş sırasında Ray, Breese'lerin bir çok sahnesini attı ve film Amerikan kablolu kanallarında *The Alien Within* (İçimdeki Yabancı) adıyla yeni bir hayata başladı.

Yani bu adamı sevmemek mümkün mü dostlar?



Gerçekleşmeyen Bir Düş: Wood-Ray İşbirliği

Fred Olen Ray, yönetmenlik kariyerinin ilk yıllarında Ed Wood'a *The Bikini Beach Massacre* (Bikini Kumsalı Katliamı) adlı bir film projesi için senaryo sipariş etmişti. Ray, hem *Plan 9 From Outer Space* gibi filmlerin yönetmeniyle birlikte çalışmış olmayı arzu ediyordu, hem de üç-beş kuruş kazancın, şansının yaver gitmediğini bildiği Wood'a iyi geleceğini biliyordu. Ancak, ne yazık ki düşük bütçeli sinemanın bu iki dev ismi arasındaki işbirliği meyve veremedi. Wood, sipariş ettiği senaryoyu Ray'e teslim edemedi, hatta muhtemelen onun üzerinde çalışmaya başlayamadan öldü.

Ancak yıllar sonra, 1985'te, Ray, senaryosunu Wood'a sipariş etmiş olduğu projesinin 10 dakikalık bir promosyon filmini çekti! *Star Slammer* filminin setlerinde bir günde çekilen ve *Beach Blanket Bloodbath* (Kumsal Havlusu Kan Banyosu) adı verilen bu promosyon filmi, *Sleazemania 2* adlı trailer ('gelecek program' fragmanı) koleksiyon videosunda yer aldı. Bu, Ray'in bir çeşit şakasıydı çünkü promosyonu yapılan film, çekilmemiş ve de besbelli ki hiçbir zaman çekilmeyecek bir film idi.

10 dakikalık promosyon filminin konusu şu: Deli bir bilimadamı (*Evil Spawn*'dan Bobbie Bressee), BeeBee (*The Tomb*'dan Susan Stokey) adlı genç bir kadına lobotomi yapmak üzeredir. Son anda Erika Von Fly (Dawn Wildsmith) ve Sörfçü Bob (David O'Hara) BeeBee'nin imdadına yetişirler. Filmin daha önce hiçbir kaynaktan kaydedilmemiş ve böylece ilk defa *Geceyarısı Sineması*'nda yayınlanmış olan künyesi şöyle: *Beach Blanket Bloodbath* (1985) Çekim öncesi adı: *The Bikini Beach Massacre*

Yapımcı/yönetmen/senarist: Fred Olen Ray; görüntü yönetmeni: Paul Elliott; yapım menejeri: Robert Tinnel; makyaj: Nancy De Turo; sanat yönetmeni: Maxine Shepard; kostüm tasarımı: Jill Conners; ve *Star Slammer*'in diğer ekip elemanları.

Oyuncular: Dawn Wildsmith (Erika Von Fly), Susan Stokey (BeeBee), David O'Hara (Sörfçü Bob), Bobbie Bressee (deli bilimadamı), Forrest J. Ackerman ve Martin Alan Nicholas (bilimadamının yardımcısı doktorlar).

Dağıtım: Rhino Video
[*Sleazemania 2* içinde]

Ed Wood, Ray'in sipariş ettiği senaryo üzerinde çalışmaya başlayamadan ölmüştü. Ray hiçbir zaman çekilemeyecek bu film için -şaka niyetine- kısa bir promosyon filmi çekti.

spagettilerin
kötü adamına ne oldu?

Al Mulock

Cenk Kırıl



Pek çok sinema meraklısının kim olduğunu dahi bilmediği Al Mulock'un spaghetti western hayranları açısından önemli bir yeri vardır: İyi, Kötü ve Çirkin'in açılışında perdeye gelen ürkünç surat onundur.

Al Mulock ismi pek çok sinema meraklısında bir etki uyandırmaz. Çünkü çoğu kişi kim olduğunu dahi bilmez. Ama, 1960'ların "Spagetti Western" hayranları açısından oldukça önemli yeri vardır Mulock'un. O, Leone'nin muhteşem *İyi, Kötü ve Çirkin* filminin açılışında, yazıların bitişiyle beraber, İspanya'nın kavurucu sıcağı altındaki kurak topraklarını gösteren görüntüyü aniden keserek, ürkünçlük derecedeki

etkili suratını araya sokan bir "surat karakteridir". Hem o filmde hem de sonraki filmlerde bu özelliği sayesinde izleyicilerin dikkatini çekmeyi başarır. Sonra aniden ortadan kaybolur. Kimse tam olarak bilemez ona ne olduğunu. Muhteşem surat karakterinin başına neler geldiğini Türk sinema aleminde ilk defa bu yazı ile öğreneceksiniz.

Mulock 1925 Kanada doğumludur. Sinemaya nerede ve nasıl bulaştığını bilmiyoruz çünkü hakkında bu detaya inen herhangi bilgi kaynağı yoktur. 1950'lerde İngiltere'ye gelerek filmlerde aktör olarak görünmeye başlamış. Filmografisinde 18 film görünür. Bunlar arasında en çok göze çarpanlar Burt Balaban'ın 1958 yapımı *High Hell*, Robert Day'ın 1960 yapımı *Tarzan The Magnificent*, Mark Robson'un *Lost Command* (1966) isimli savaş draması, Gordon Douglas'ın 1963 yapımı, başrollerini Bob Hope ve Anita Ekberg'in paylaştıkları *Call Me Bwana* isimli komedisi, başrollerini Elizabeth Taylor ve Marlon Brando'nun oynadıkları ve yönetmenliğini John Huston'un yaptığı *Reflections in a Gold Eye* (1967), Montgomery Tully'nin *Battle Beneath the Earth* (1967) gibi filmlerdir.

Kendisine göre esas patlamasını, ünlü yönetmen Sergio Leone'nin onu keşfetmesiyle yapar. Leone, Mulock'un efsanevi derecedeki ürkünç ve ama bir o kadar da güçlü yüz hatlarını, kendi stili ile altını çizerek gösterir. *İyi Kötü ve Çirkin* onun tüm perdeyi boydan boya dolduran yüzüyle başlar. Filmde topu topu iki sahnede gözükür ve Eli Wallach'ın vurmasıyla ölür ama seyirci onu unutmaz. Daha sonra Sergio Cor-

bucci'nin 1966 yapımı *I Crudele* (Hellbenders) filminde rol alır. Hiç bir filmde tam olarak başrol şansı yakalayamaz, ama yüzü bu tür filmlerin aranan bir unsuru haline gelir. Eğer tam tabiriyle yüzünden sapına kadar kötülük damlayan bir tiplmeyi arıyorsanız, o zaman Al Mulock'tan iyisi zor bulunurdu.

Derken hayatını tamamen değiştiren film projesi geldi. Sergio Leone 1968 yılında hayatının en önemli projesini gerçekleştirmek için kolları sıvamıştı. Proje *Bir Zamanlar Batıda* filmiydi. Henry Fonda ve Charles Bronson'un başrolünü oynayacağı filmin giriş sahnesinde, sinema tarihinde eşine rastlanmamış türden bir sahne çekilecekti. Üç adamın isyasyonda, kasabaya gelen birini bekleyecekleri sahne. O üç adam için seçilenlerin ikisi Amerikalıydı. Jack Elam ve Woody Strode getirildi. Yanlarında oynayacak ve belalı olduğu her halinden anlaşılan bir üçüncü kişi için Al Mulock'u seçmekte fazla zorlanmadı Leone. Al Mulock'un hiç bir diyalogu yoktu. Sadece görünecek; kafesteki kuşu sadistçe ürkütecek; parmaklarını kıtırdatarak sabırsız bekleyişini sürdürecekti ve sonra da Bronson'un kurşunuyla ölecekti. Filmi ilk izlediğim zaman Mulock'un sessiz performansını "fazlasıyla" başarılı bulmuştum. Görüntüsü *İyi Kötü Çirkin* filmindekinden daha da yıpranmış, saç sakalına karışmış, sanki çıkış yolu bulamamanın getirdiği hayata kızgınlığın tiplemesini yapar gibiydi. Acaba, dedim kendi kendime, bu adam yoksa hakikaten gerçek hayatta da böyle birisi mi? Sebebin bilemediğim şekilde oluşan sezgim doğru çıktı. Filmin diyalog editörü Mickey Knox'un ifadesiyle, Al Mulock o günlerde gerçekten de psikolojik sorunları ile boğuşmakta ve hatta bu yüzden uyuşturucu bile kullanmaktaymış. Zaten belki de bundan dolayı o rolü böylesine gerçeğe yakın oynamış olsa gerek.

İstasyon sahnesi filmin İspanya'da çekilecek son sahnesidir. Ekip 4 güne yayılan çekimlerin son sabahında çekim mekanına doğru yola çıkmadan önce hazırlık yapmaktadır. Diyalog editörü Mickey Knox, yapım yöneticisi Claduo Mancini ile kaldıkları otel odasında konuşurlarken bir anda

pencereden bir şeyin düştüğünü farkederler. Ortalık karışır. Dışarı çıktıklarında Al Mulock'un yerde kanlar içinde yattığını görürler. Üstünde biraz sonra çekimlere gideceği kostümleri de vardır. Mulock kendini damdan aşağı atmıştır. Aldığı uyuşturucunun ve geçirdiği bunalımın etkisiyle intihar etmiştir. Ekip telaş içindedir. Mulock'u yerden kaldırıp bir araba ile hastaneye yetiştirmek isterken Mancini'nin kulağına bir ses fısıldar "kostümler, kostümleri al.." Mancini şaşırır. Kafasını çevirip sesin geldiği yere baktığında Leone'yi görür. Al Mulock, yaşamla ölüm arasında mücadele ederken Leone çekimlerin devamı için kostümü düşünecek kadar hırslıdır. Ne yazık ki hayata veda eder, ama çekimler devam eder. Mulock'un yerine yönetmen yardımcılarının birisi geçer, ve son çekimler de tamamlanarak Amerika'ya geçilir. Dikkat edilirse, Bronson'un istasyona vardığı andan itibaren olan sahnelerde, Leone surat çekimlerinde sadece Jack Elam'ı ve Woody Strode'ü gösterir, çünkü o esnada zavallı Mulock, Almeria şehrinin morgundadır. Aslında Mulock için ölüm her filmde yaşadığı bir duyguydu. Biraz bekleseydi, aynı günün devamında da ölecekti ama o bu defa kendi ölümünü yönetmek istedi ve başardı.

Nedendir bilinmez, Leone filmleri hakkındaki kitapların hiç birisinde bu bilgiye yer verilmez. Ya bilinmediği için ya da üstünde durulmadığı için. Her ne olursa olsun, biz bu yazıyla bizlere bu filmlerin görsel inceliklerini yaşatanlardan birisi olan Al Mulock'u saygı ile analım istedik..

Dışarı çıktıklarında Mullock'un yerde kanlar içinde yattığını görürler. Mullock, üzerinde filmdeki kostümleri olduğu halde intihar etmiştir. Leone'nin sesi duyulur: "Kostümleri alın.."

gelecek sayıda
spagetti western
yazılarımız sürüyor

barthes'in punctum'u bram stoker'in dracula'sı ve arrabal'ın ben'i

Savaş Arslan

"Resimli bir dergiyi karıştırıyordum. Bir fotoğrafa gelince duraksadım. Pek öyle olağanüstü bir şey yoktu: Nikaragua'da bir ayaklanmanın (fotoğrafik) bayağılığı; harap bir sokak, devriye gezen iki miğferli asker; arkalarında iki rahibe. Bu fotoğraf beni hoşnut mu etmişti? Bana ilginç mi gelmişti? Beni büyülemiş miydi? Hiç biri değil. Yalnızca (benim için) var olmuştu. Hemen anladım ki onun varlığı ("serüveni") aynı dünyaya ait olmadığı için heterojen kalan iki süreksiz elemanın birlikte var olmasından geliyordu (çelişki noktasına kadar gitmeye gerek yok); askerler ve rahibeler. Yapısal bir kural (kendî gözlemime uyan) öngördüm ve aynı muhabirin (Hollandalı Koen Wessing) öteki fotoğraflarını inceleyerek hemen bu kuralı doğrulamaya çalıştım: çoğu ancak şimdi farkına vardığım bu tür bir ikilikle beni çekmişti. [...] Kuralım, birlikte var olması bu fotoğraflara özel olan ilgimi uyandırmış gibi görünen iki öğeyi adlandırmayı (buna gereksinmemi olacaktı) deneyecek kadar akla yakındı. Bunlardan birincisi açıkça bir uzantıya, bilgi ve kültürümün bir sonucu olarak benim için oldukça tanıdık olan bir alanın uzantısına sahiptir. Bu alan, fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olarak az veya çok stilize, az veya çok başarılı olabilir; ancak her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar: ayaklanma, Nikaragua ve her ikisinin tüm göstergeleri: perişan haldeki üniformasız askerler, harap sokaklar, cesetler, hüznün, güneş ve kızıl derililerin iri göz kapakları. Binlerce fotoğraf bu alandan oluşur. Kuşkusuz bu fotoğraflara karşı bazen hareketlenen bir tür genel ilgi duyabilirim; ancak onlara karşı olan duygularım ahlaki ve politik bir kültürün akılcı bir aracılığıyla da şart koşar. Bu fotoğraflar hakkındaki duygularım ortalamadır, neredeyse belirli bir eğitimden kaynaklanır. Bu tür bir insan ilgisini [Latince bir sözcük anlatır]: studium. En azından ilk anda çalışma anlamında değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir.[...] İkinci öge studium'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öge sahneden yükselir; bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı, bu diken batmasını, sivri uçlu bir aletle yapılan bu izi anlatan Latince bir sözcük var: bu sözcük benim durumuma daha da iyi uyuyor çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar – bu izler, bu yaralar kesinlikle bir noktadır. O halde studium'u bozacak öğeye punctum demeliyim çünkü punctum aynı zamanda ısırtık, benek, kesik, küçük deliktir – ve aynı zamanda zarım her bir atılışdır. Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı varen) o kazadır." Roland Barthes. Camera Lucida.



**Bu fotoğraflara
karşı olan
duygularım ahlaki
ve politik bir
kültürün akılcı bir
aracılığını da şart
koşar.**

Genelde sanat ve özelde film üzerine yazan insanların her eser için geçerli olabilecek sabit ve belirli bir eleştirel mesafenin pek de olası olmadığını fark ettiklerini göstermeleri beni oldum olası o yazara yakınlaştıran bir nokta olmuştur. Her filme sabit bir noktadan bakmamızı sağlayan ve oradan bakarken kendimizi güvende hissettiğimiz "bir konum" fikri doğal olarak tanımlı ve kesin bir özne konumunu da terkisinde taşıyarak şu üç günlük dünyada içimizi huzurla doldurur. Oysa trene bakmaktan apaçık bir biçimde farklı

olan film seyretme deneyimi en azından beni konumdan konuma taşımaktadır. Peki bu neden böyledir? Neden her yeni filmi izlemek için ben de huzur ve huşu içinde sinema salonuna girip anne karnının özlemini doya doya hissettiğim "sağlıklı" bir deneyim yaşayamam? Neden bu filmin şurası şu kadar artistikken (iyi!) burası da bu kadar anti-artistik (kötü!) olmuş diyerek derin çözümlemelerin okyanusunda bir ispermeçet balinası ya da fener balığı gibi salına salına yüzemem. İyi film ya da kötü film den bahset-

mek sanat kuramından ne kadar etkilenerek kurulu bir modelden konuşmaya (en azından kimi film yazarları açısından) tekabül ediyorsa etsin deme hakkımız olsa da, bu söylem alanının sürekli olarak bizleri günlük dil çerçevesinde tahakkümü altına aldığından da söz edebiliriz. ("Abi, şu filme mutlaka gitmelisin, çok iyi bir film!") bir çoğumuza bir filmden çıktığımız anda ne düşündüğümüz sorulduğunda, ya filmin iyi ya da kötü olduğunu ya da filmin eğlenceli ve sıkıcı olduğunu, en azından dolaylı yoldan, belirten çeşitli yargılarda bulunuruz. Bireysel anlamda filmi sıkıcı ya da eğlenceli bulmak genellikle tekilliğimizle sunduğumuz ifadeler olarak ya külliye reddiyeyle maruz kalırlar ya da kendi terimleriyle eleştiriyeye tabi tutularak tekilliğe dair eleştirilerle değerlendirilebilirler. Fakat bir de sinema piyasasında belirleyici olan eleştiri pratiği var ki, bu pratik de futbol eleştirisinden çok da farklı dinamiklere sahip değil. Hangi futbol yazarının hangi takımı tuttuğu Türkiye'de futbol yazılarını anlamak için önemli bir kistası teşkil etmekte. Aynı durum bir çok film yazarı hakkında da geçerli. Fakat bütün bunlar halen aşağıdaki soruların yanıtlarını bize vermiyor: Bir film nasıl çok "iyi" bir film olabilir? Bu nasıl tanımlanır? Filme gitmeden önce film yazarlarının yazdıklarına ne kadar ve nasıl bakmalıyız? Sinemadan anlamak için ne yapmalı? Sözelimi bir film için "böyle pazarlanmasa ve yalnızca bazı festivallerde gösterilseydi bu filmi beğenebilirdim," diyen bir film yazarı ne anlatmak ister? Böyle bir ifadenin bir alt-metni var mıdır? Bu film popüler olması için pazarlanmayıp yalnızca "sanatseverlerin" ya da "bu işten anlayanların" (bir diğer deyişle, yetkin bir iktidar öbeğinin) takıldığı festivallerdeki "ayrıcılık" kitleye gösterilseydi "iyi" bir film olurdu mu demek istenmiştir? Eğer böyle denmek istendiyse, bu film bu ifadeden yola çıkarak kendisi için uygun ve gerekli olduğu düşünülen piyasa mekanizmalarını dışlayarak farklı piyasa mekanizmalarını kullandığı için neden beğenilmemektedir? Filme film olarak bakmak yerine neden film yalnızca piyasa(sı) dolayımında ele alınmaktadır? Bütün bunların ötesinde, bir film yazarı, en klişe ifadeyle, basın yayın organları aracılığıyla halkı etkileyen bir kişi olduğunun

ne kadar farkında olmalı ve filmlerde bahsederken nerede ne yapmalıdır? Bütün bunların ötesinde, bir filmin pazarlanma taktikleriyle film arasında nasıl bir ilişki vardır? Şu film denen şey ne menem bir şeydir, anlamak namumkün görünüyor billah!

Film seyretmek ya da bir deneyim olarak film den söz etmek fizik, kimya, teknoloji, estetik, siyaset, psikoloji, sosyoloji, iktisat, dilbilim, ve başka enva-i kesire şeyden etkilenip onlardan söz etmemize yol açabilir. Fakat tam da bu noktada dikkat edilmesi gereken bir şey olduğunu söyler Richard Dyer: "...estetik ve kültürel, bir karşıtlık içinde değildir. Bir film hakkındaki ilk kültürel gerçek onun bir film olmasıdır. Bundan sonra filmin ne olduğu tartışılabilir fakat bu tartışma ise, bulacağımız her yanıtın daima hem kültürel hem de estetik olacağının farkında olarak kültürel anlayışın kalbinde geçmelidir." Tabi, belki film hakkında konuşan ya da yazan bir film yazarı aslında kültürel duruşunu ve önyargılarını, dolayısıyla da o muhteşem tekilliğiyle özneye itimat zerk eden konumunu, ortaya döktüğünün farkındadır belki ama nedense filmlerden bahsederken bunlardan çok şu ya da bu filmin kötü ya da iyi olmasına dair bir ifade öne çıkmaktadır. Bu ise bir yandan o eleştirilen piyasanın dinamikleri tarafından etkilenmekteyken diğer yandan da film yazarlarının kendi bireysel pratiklerinin çok da ötesinde yer almayan bir söylem alanından (Örneğin, sanat sineması söylemi.) söz etmemize elverir.

Peki nedir beni bunlarla ilgilenmeye ya da bu dergide çeşitli filmler hakkında yazı yazmaya havale ederken bana türlü türlü havaleler geçiren? Filme film olarak bakma hevesi midir? Kimi filmlerden şimdiye kadar bu dilde bahsedilmemiş olmasından rahatsızlık duyarak bu filmleri çöp kutusundan çıkartma isteği midir? Ya da hakkında çok yazılıp çizilmiş olsa da, bazı filmlere bir de şöyle bakabiliriz demek midir? Film izlerken ya da kitap okurken deneyimlediğim haz ve kutsi saadeti paylaşma isteği mi? Filmlerin beni bir yandan büyütlü ve kuralları sarıh bir anlatı dünyasının içine alırken diğer yandan da sürekli olarak bu dünya hissini kırarak bir ikileme, ikircikli bir sapkınlığa yönlendirmesi mi? Aynı konunun, aynı anlatının sürekli tekrar edilmesini istemem mi?

Bu söylem alanının sürekli olarak bizleri günlük dil çerçevesinde tahakkümü altına aldığından sözedebiliriz.

Bu sürekli tekrar edildiğini düşündüğüm anlatının içindeki yenilikleri keşfetme oyununu oynamak istemem mi? Filmin yönetmeninin, oyuncularının ya da filmi yapan diğer insanların o filmdeki varlıkları mı? Filmin konusunun şu ya da bu olması mı? Film izlerken bir anda bütün varoluş inancının kırılması ve iç/dış ayrımını kaybetme isteğim mi? Bir süreliğine günlük hayatın gerçekliğinden kaçma isteğim mi? *Studium*'un sakin sularına açılmışken *punctum*'un kara bulutlarının beni kıyıdan kıyıya savurması mı? Belki hepsi ya da hiç bilmediğim başka bir şey... Ve belki de ben!

Sanırım en baştan itibaren, bir izleyici/okur olarak yönetmenlerin/yazarların tahakkümü altına girme olasılığı ile yüz yüze kalmamak gerekiyor. Bir film bana haz verebilir; beni mutlu edebilir – en azından bir süreliğine bunu başarabilir. Aynı zamanda aynı film beni dağıtıp, dürüp bükerek bir kenara atabilir. Bunların ikisi de yeğdir. Ama bunları bana sağlamadığını düşündüğüm bir film de "kötü" değildir – bunları bana sağlayan filmlerin "iyi" olmadığı gibi.

Geçenlerde Francis Ford Coppola'nın yönettiği *Bram Stoker's Dracula* namı filmi seyrederken aklımdan geçenlerin bir çıktısı aslında bu yazı. Bu film "pek bir fazla Hollywood filmi" olduğu için belki kimileri tarafından seilmeyebilir. Bu filmde oynayanlar insanları rahatsız edebilir – oyunculuk olarak ya da Hollywood oyuncular olduklarından. Bu film yüzlerce vampir filminden ve onlarca Bram Stoker kitabının en sadık uyarlaması olduğunu iddia eden filmden birisi olduğu için kimilerini sıkabilir. Filmin senaryosu insanları memnun etmemiş olabilir. Türklerden söz eden bölümleri kimilerini rahatsız etmiş olabilir. Ya da filme düpedüz gıcık kapmış olabilir insanlar, aynı biçimde filmi inadına çok sevmiş de olabilirler. Bütün bunların benim için hiç bir anlam ve önemi olmadığını idrak ettiğim bir andan söz etmek istiyorum şimdi.

Filmin bir yerinde Kont Dracula'nın (Doğu Avrupalı telaffuzu ile Drakula!) menşeiine dair bir kitap karıştırılır ve o kitapta Kazıklı Voyvoda'yla ilgili bir resim vardır. Resimde, Kont bir yemek masasının başına oturmuş afiyetle yemek yemektedir. Arkada ise kazığa geçirilmiş Türkler görünmektedir. Bu

resimden sonraki sahnede ise sevgili kontumuzu bir lokantada yemek yerken görürüz. Aynı resimde olduğu gibi, Dracula da filmdeki tabloda sağ alt köşede durmaktadır. Kazıkların yerini ise şamdanlardaki mumlar almıştır.

Aslında bu filmdeki başka geçişlerde de buna benzer nüveler bulunabilir fakat artık neredeyse ezbere bildiğim bir hikaye ve defalarca izlediğim bu filmde bu geçişin beni her defasında nasıl bozup dağıttığını tarif etmek istiyorum. Film ilk izleyişimde, (Film videodan izliyordum ne yazık ki!) bu geçişi ilk kez gördüğümde yani, içimde dayanılmaz bir kasedi durdurma ve bu geçişi yeniden izleme isteği doğdu. Videodan film izlerken bu özgürlüğümün olduğunun daima farkında olup bu özgürlüğümü film izleme deneyimimi bölmek ve belki de kendi kendime bir sinema yanılması yaratmak açısından pek fazla kullanmama eğiliminde olurum. Bu geçişin üzerinden daha bir dakika bile geçmeden bu özgürlüğümü engelleme girişimlerim içimdeki fırtınada alabora oldu ve kasedi geri sarıp bu geçişi defalarca izledim.

Birinci izleyişimde onu keşfettim! İkinci kez izlediğim *punctum* aklıma geldi. Üçüncü kez kare kare izledim. Sonra bir kez daha kare kare izledim. Sonra, bir kaç kez daha normal hızda izledim. Tam olarak kaç kez izlediğimi hatırlamıyorum fakat şunu fark ettim, film den kopmuştum. Filmin kalan bölümünü izlemesem de olurdu. Film o an, orada bitmişti benim için. Filmin devamında ne olursa olsun.

Punctum bir ayrıntıdır, insanı kendisine çeken. Orada, o an, film başka sokaklara açılır – sokaklar benliğinizi alır götürür. *Punctum*'un çözümlemelerle falan işi yoktur pek. *Studium* üzerinden konuşacak olursak diğer Dracula filmlerinden, filmin hikayesinin tarihsel bağlantılarından, sahnelerin nasıl düzenlendiğinden, oyunculuktan ve diğer şeylerden kültürel ya da biçimsel anlamda söz edebiliriz fakat *punctum*'un dünyasında bunların hiç birisinin yeri yoktur – *punctum* alıp götürür sizi. Bir noktadır aslında, bir kara delik, alef, süveyda...

Punctum'unkisi paradoksal bir varoluştur. Filmin o anında, o noktada kalpte saklanan bir kara noktanın, bir günahın, bir anının ortaya çıkmasıdır. Filmin o noktasından görülür bütün dünya. Açılır bakışımıza ve

Punctum bir ayrıntıdır insanı kendine çeken. Punctum'unkisi paradoksal bir varoluştur.

doldurur bütün görüntüyü. *Stodium*'un eli yüzü düzgün ilgisinin/bakışın yerini bir mutant alır. Belki de bir çakışmadır *punctum*'un işaret ettiği. Zaten orada o filmde olup beni bekleyen, benim ona ekleme yapmamı, hatta ona eklemlenmemi bekleyen şey. Kitaptaki resimden Osmanlı'ya, Dürer'e ya da *Omen*'de kilisenin tepesinden düşen kazığa açılmak. Belki de hiç bir yere açılmadan öylece kalakalmak!

Filmin dünyasından bir anlığına – ki bu bir an filme ayrılan vakti çoktan aşmıştır – kopup savrulmak kendimize. Kitabın dünyasına girip o hikayeyi okumak ya da hikayenin bittiği yerde, tam burada filmdeki geçiş de bitip lokantadaki yemeği düşlemek. O an orada bulunup, o yüzyıllar farkıyla yaşanan iki ayrı zamanda, Kazıklı Voyvoda ve Kont Dracula'nın aynı yemeği yediklerini bilmek. Yemek yemek aslında ne kadar da vampirliğin dışında gibi durur – şarap içmek gibi... (Şarabın hakikisini vampirler içer aslında!)

İki sahnenin, iki görüntünün tam üstüste bindiği anda kazıkların yerini mumların alışını izlemek. Sahnenin yerini sahnenin, insanın yerini insanın ve kurgunun yerini kurgunun alışını izlemek... Kağıdın dünyasından selülitin dünyasına geçerken kendi gerçekliğimizle yüz yüze gelmek. Zaman ve mekanda bir kazığa asılı kalarak bir anlığına ölmek. Bir anda akan görüntüden çıkan bir kazığın ekranı kırarak kalbime saplanıp oradaki kara noktayı ortaya çıkartması ve o anda, o noktadan bütün dünyayı gördüğüme dair sapkın bir inançla benliğimin derinliklerinde savrulmam ya da dağılmam.

Neden film izliyorum? Belki de yalnızca bu yüzden. Her filmde bir ya da bir çok *punctum*'un beni delip geçmesi, dağıtması, bozması ve dolaşısıyla da bütünleştirmesi için. Filminden bir şey beklemeye hakkım var mı? Bence yok! Bir film beni eğlendirmek, beni mutlu etmek ya da iyi film olmak zorunda değil. Film ya da kitap benden bağımsız olarak orada durmaktadır. Fakat bu hiç de masum bir duruş değildir aslında. Gizlice bakıp bana beni çağırır – bıyık altından gülerek! Aslında onun oyununa katılmamı ister de, bunu istediğini pek de belli etmezmiş gibi görünür.

Bu yüzden, onu açıp karıştıran, onun dünyasını kurcalamak isteyen

ben olurum her zaman. Durum böyle olunca da, onun kötü olduğunu söylemek benim hakkım değildir aslında. Basitçe beğenmek ya da beğenmemek durumu da söz konusu olamaz. Oyuna katılmak, bir anlamda oyunun kurallarını kabul ettikten sonra, onun iç dinamikleri içinde kendimize bir yer bulmaya çalışma çabasıdır. Bulacağımız yer ne kadar iyi olursa, oyun da o kadar güzel bir akışa sahip olur. Fakat iyi yer bulamayıp da, bu oyun kötü demek aslında cırlamaktan ya da ağlamaktan başka bir şey değildir. Oyunun dünyası ise böylelerini hiç sevmez. Hilekarları – ki hilekarlık da o akışa katılamadığını bile bile sanki kendini akıntıya kaptırmış gibi davranmaktan başka bir şey değildir aslında – bile sevebilir ama oyunbozanları hiç sevmez.

Oyun oynandıkça oyundur, filmin izlendikçe film olması gibi. Film hakkındaki ilk hakikat filmin film olmasıdır. Film, film olarak orada dururken izlenmek ister, belki çözümlenmek de ister ara sıra. Fakat eğer böyle bir isteği varsa bile bunu öyle uluorta belirtmez hiç. Çözümlemek ya da film üzerine yazı yazmak bizim bile isteye ifa ettiğimiz bir şeydir. Onun *punctum*'undan *stodium*'undan bahsetmek temelde birinci tekil şahısların şahsiyetlerine ve tatmin olma isteklerine dair bir sorundur. Yoksa filmler orada kendi kendilerine dururlarken sokaktan geçen bizlere "Bu akşam gel de beni şöyle bir güzelce evirip çevirip çözümle be yiğidim!" demezler. Hatta filmler orada öylece dururken, bizim o sokaktan geçip gittiğimizi bile görmezler. Onların karşısına geçip de onlarla halleşmek kendimize dair ve kendimiz için bir çabadır. Ben de işte "*punctum munctum*" falan derken kendi film izleme pratiğim ya da deneyimimden söz ediyorum aslında. Film falan bahane aslında. Fernando Arrabal'a kulak vererek bu yazıyı bitirmek en doğrusu galiba: "Kumsala gidince, suyun üstünde siyah boyayla "deniz" kelimesinin yazılmış olduğunu nadiren görmüşümdür. Dağa yaklaşıncı, yamaçlarına "dağ" kelimesinin yazılmış olduğunu da yine nadiren görmüşümdür. Ama yazmak için masaya her oturduğumda, beyaz kağıdın üzerinde üç büyük harf görüyorsunuz: BEN."

**Filmin
punctum'undan,
stodium'undan
sözetmek temelde
birinci tekil
şahsiyetlerine dair
bir sorundur. .**



İlker Mutlu

bir çirkin adam YILMAZ GÜNEY

Yılmaz Güney, Türk sinemasında efsaneleşmiş, hatta yaşarken efsaneleşebilmiş tek aktördür. Bu, yasaklılığın da vermiş olduğu gizemle iyice çekicilik kazanan efsanenin ardına takılmamak elimde değildi. Koşuştururken gördüm ki, yıllar boyu süren yasaklar, unutturma çabaları, bizim beyinlerimizden silememiş çirkin kralı.

Ulaşabildiğim elli dört filmini izledikten sonra, anladım ki bu sinema serüvencisi hakkında kesin bir yargıya varmak oldukça zor. Macera filmlerinin çirkin, kara jönü olarak mı, kavruk Anadolu delikanlısı olarak mı, kararlı bir devrimci olarak mı, nasıl hatırlanmalı Yılmaz Güney? Kimileri onun sinemasını kısım kısım ele alarak değerlendiriyor; *Umut*'tan önce, *Umut*'tan sonra gibi, ya da yönetmenlik öncesi ve sonrası. Oysa onun tüm filmlerinin birbirini tamamladığını, bir bütün oluşturduğunu düşünüyorum. *Umut*'taki faytoncu Cabbar'ı seyrederken kimi sahnelerde *On Korkusuz Adam*'daki suskun silahşörü görebiliyorum yüzündeki ifadede. *Balatlı Arif*, *Arkadaş*'taki Azem'in gençliği olabilir pekala.

1959'da çevirdiği iki filmle sinemaya başlar Yılmaz Güney: *Alage-yik* ve *Bu Vatanın Çocukları*. Bu filmlerde aynı zamanda asistanlık yapmış ve senaryolara da katkıda bulunmuştur. Başrol oyuncusu olma özlemi, "kimse bu yüzü seyretmeye gelmez!" diyerek kapıları yüzüne kapatan yapımcılar tarafından suya düşürülür. Tabi, Göksel Arsoy, Orhan Günşiray gibi yakışıklı jönler vardır karşısında. Hele Ayhan Işık, baş köşeye kurulmuştur. Uzun bir

süre tek başına kalır. Üçüncü filmi olan *Tütün Zamanı*'ndan sonra üç mevsimliğine silinir afişlerden.

Üç mevsim sonra geri döndüğünde, bütün o dev jönlerin popülerliği azalmış ve piyasa ekonomik çıkmaza girmiştir. Artık Ayhan Işık'ın astronomik ücretini karşılanamamaktadır. Yılmaz Güney bu boşlukta *İkisi de Cesurdu* ile çıkışına başlar. Sonra *On Korkusuz Adam* gelir. Bu filmde ikinci dereceden bir rolü olmasına karşın, Tamer Yiğit, Işık Kaan, Adnan Şenses, Tunç Oral gibi filmin "yakışıklı" diğer oyuncularını arasından sıyrılıp akılda kalmayı başaran tek tip olur. Onun sinemamıza getirdiği bu yeni tipin adı "konyakçı"dır ve "bütün macerası bir konyak şişesine bağlanmıştır." Kırık bakışı ve ezik gülüşü insanları etkiler. "Bu, seyirciyle Yılmaz Güney arasında sempatik bir yakınlaşma sonucuydu. Konyakçı tipi Yılmaz Güney'in tutarlı olması için belki de bir vesileydi. Asıl gerçek halk içinden gelmiş basit görünüşlü bir kişinin halkın sözcülüğünü yapmasıydı. İşte bu sözcü toplumun alt katında yaşayan seyirciyi aşağılık duygusundan biraz olsun sıyrabilirdi. Üstelik bu katın seyircisi bebek yüzlü jönleri tutan, genellikle evde kalmış resimli roman okuyucusu kızlardan daha az kaypaktı." ["Sokaktaki Adam ya da Yılmaz Güney". Agah Özgüç. *Sinema* 65, Temmuz 1965]

Yılmaz Güney'in çirkin kral filmleri, 1970 sonrası yapmaya başladığı "devrimci" filmleri kadar önemlidir. İnsanlar onu o filmlerle sevmiş, benimsemiştir. "İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip aşağı yukarı ezilmiş bir

Kimileri Yılmaz Güney sinemasını kısım kısım değerlendiriyor, Umut'tan önce Umut'tan sonra gibi. Oysa onun tüm filmleri birbirini tamamlar.

adamdır. Durmadan kaçar. Ekmeğinin derdindedir. Kendi işindedir. Bir takım olaylar oluyor. O karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kaçan kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım....filmerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerimde olsa olsa seyircime belli bir direnme duygusu aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmesi, mücadele etmesi gerektiğini getirdim. Fakat bu, devrimci film için yeterli değildir." [Altan Yalçın "Yılmaz Güney dosyası" 1973 (Türk Sinematek Derneği'nde yapılan, kendisiyle ilgili bir oturumda verdiği cevaplardan)]

Arkadaş'a doğru, her ne kadar "Yılmaz Güney mitosunu yıkmak istiyorum." Demeye başlamışsa da, bu filme de silah unsurunu katmadan edememiştir. Tabi böyle bir çabası olmadığını da söyleyemeyiz. Gerçekten de, Arkadaş'a kadar daima yenilmemiş adamı oynamıştır. Dayak yememiştir. Bu filmde Kerim Afşar'dan dayak yemektedir ve "rolünün önemi gereği Kerim Afşar, Yılmaz Güney'e göre filme damgasını daha çok basmaktadır."

"Daha önceki bütün filmlerimde Yılmaz Güney hikayenin içinde vardır ve hikayenin gelişimini sağlar. Oysa adam burada sadece izleyici, bir yerden sonra müdahalecidir. Ben burada oyun yönünden şunu belirtmek isterim: mümkün olduğu kadar oyunsuzluk vardır.... Bizde iki kişi vardır, biri kadındır, biri erkektir, kalanlar gölge gibidirler. Belki bir kötü adam girebilir üçüncü kişi olarak. Oysa Arkadaş'ta küçücük bir sahneyi oynayan insan bile insandır. Mutlaka bu verilsin ve üzerinde durulsun istedik. Herkes kendi bölümünün başrol oyuncusudur..." ["Yılmaz Güney Arkadaş'ı anlatıyor". *Yedinci Sanat*, Eylül 1974]

Arkadaş'tan tam on sekiz film öncesine, *Umut*'a dönelim. Güney'in önceki filmlerinin neredeyse tümünde kendisiyle birlikte başrolü paylaştan daima silahtır. O filmlerde kötülüklerle mücadele ederken silahı elindedir, bu şekilde seyircisini rahatlatmaktadır bir anlamda. *Umut*'ta ise seyircisini zorlar, tedirgin eder. Seyirci "filmden mutlu

bir şekilde çıkmıyor. Yılmaz Güney'in başarısına sevinerek, Güney'in her şeyi sinemanın bir buçuk saati içinde çözebileceğine dair olan aldatıcı ve olumsuz güveni kırılıyor." [Abdullah Anlar. *Yedinci Sanat*, Mayıs 1974] Yılmaz Güney, filmlerinin yine neredeyse tamamında, sonda kötülerini yener ama kendisi de ölür. *Umut*'ta ise, kötülerini temizlemez. Sadece "onların sınıfsal boyutlarını tanımlamaya" çabalar. Finalde de ölmez, aklını yitirir. Fiziki olarak ölmez, ama temsil ettiği şey yok olur.

Kanımcı *Umut*'u veya sonraki kimi tek isimli filmlerini filmografisinin en geniş kısmını kapsayan çirkin kral filmlerinden ayrı ele almaya çalışmak, boşuna çaba sarfetmektir. Tamam, *Umut*'tan kendi sadık seyircisi belki kırıncı çıkmıştır, ama en azından cebinden parasını çalmaya çalışan yankesiciyi yakaladığı sahnede, aynı eski heyecanı yaşamıştır. Nitekim, bunu takip eden *Umutsuzlar*, *Baba*, *Acı*, *Ağır*, *Vurguncular*, vb. yine önceki filmlerdeki yapıyı sürdürür. Ha, bu bir gerileme sayılabilir mi? Bence hayır. Çünkü Güney, tarzını devam ettirmektedir, hepsi o kadar. Hatta, gene o anlamda küçümsenmesine rağmen, eğer Güney'in çirkin kral filmlerini eleştirenlerin ölçütleriyle bakacak olursak, *Ağır*, 1972'de Venedik Film Festivali'ne katılabilen tek Türk filmi olmuştur ve orada da ilk ona girmiştir.

Güney, Yeşilçam'da kendi kural-larını koyabilmiş, kendi istediği filmleri çekebilmiş nadir isimlerden. Aynı zamanda da en fazla esinlenilmiş, taklit edilmiş ve hatta "sömürülmüş" film-cimiz. Pek çok filmi başka adlarla, başka aktörlerin oyunculuğunda defalarca çekilmiş. Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, onun mitosunu yinelemeye çalışmışlar; *Umutsuzlar*'ın Fırat'ı bu oyuncular tarafından defalarca tekrarlanmıştır. Berhan Şimşek, Antep'te *İkisi de Cesurdu*'daki kabadayı Ali Duran'ı yorumlar. Hele İbrahim Tat-lises, açıkça (kendisinin de itiraf ettiği üzere) oyununu taklit etmiştir; bir örnek vermek gerekirse, *Nasıl İsyan Etmem*, *Baba*'nın bire bir, sahne sahne filme alınmasıdır. Ayhan Işık bile, sonunda onun karşısında çaresiz kal-

Tamam kendi sadık seyircisi Umut'tan belki kırıncı çıkmıştır ama en azından yankesiciyi yakaladığı sahnede aynı eski heyecanı yaşamıştır.

**Filmlerinden
parçalar
birleştirilerek, yeni
yeni filmleri
türetilmiştir bazı
uyanıklar
tarafından.**

miş, kalem bıyıklarını palalaştırmak
pahasına, onun rolüne soyunmuştur
(ki "krallık" tartışmasında yıllarca karşı
karşıya getirilmiş iki oyuncuydular).
Örneğin, Piraye Uzun ile oynadığı
kabadayı filmi *Beyoğlu Kanunu* tam bir
çirkin kral öyküsüdür. Zaten, O. Nuri
Ergün de Güney'in oynadığı üç filmi
ile (*Öldürmek Hakkımdır*, *Belanın Yedi
Türlüsü* ve *Kurşunların Kanunu*) efsa-
neye katkıda bulunmuş yönetmen-
lerimizdendir. Bu da yetmemiş, film-
lerinden parçalar birleştirilerek, yeni
yeni filmleri türetilmiştir bazı uyanıklar
tarafından. Bunlardan birine ben de
rastlamıştım. *On Korkusuz Adam*, *At
Hırsızı Banuş* ve *Kovboy Ali*'den parçalar
bir araya getirilerek oluşturulmuş bir
filmdi. Adı da *Gaddar*'dı yanıl-

mıyorsam.

Yetmişlerin başında çıkan *Yedinci
Sanat* dergilerini karıştırırken Yılmaz
Güney'in gerçekten de bir döneme
damgasını bastığını farkettim. Özellikle
o dönemde yaptığı her film gürültü
kopartıyor, tartışma konusu oluyor.
Tabi o da, yıllarca küçümsenmişliğin,
gözardı edilmişliğin acısını keyfince
çıkartıyor. Hayatı boyunca filmlerin-
deki gibi yaşamış. *Umutsuzlar* filminde
aynının karşısında kendi görüntüsünü
kurşunlayan Yılmaz Güney, gerçek
yaşantısında da aynı eylemi defalarca
tekrarlamış. Filmlerindeki deliliği
hayatına da taşımış ve aşkı uğruna
Nebahat Çehre'nin içinde bulunduğu
trenin önüne atmış kendisini arabasıyla.
Kasımpaşalı Recep'te Nebahat Çeh-
re'nin başındaki elmayı gerçek kur-
şunla vurmuş. "Beni çok az kimse tanır.
Benim perdede canlandırıdığım in-
sanların hepsi yakından tanıdığım
insanlardır. Babam Siverekli. Kan
davası yüzünden Adana'ya kaçırılmış.
Bizim sülalede hiç kimse eceliyle öl-
memiş. Ve ben bazı şeyler yapmışım
ve yapacağım. Yaşamanın kanunu ben-
ce. Filmdeki davranışlarım ve filmdeki
karakterim yaşayışıma çok uygundur."
["Hudutların Kanunu üzerine"
Görüntü, Şubat 1968]

Çirkin kral filmleri, genelde benzer
temalar içermektedir. Kahramanımız
sabırlıdır. Türlü eziyetler çeker, dayanır,
dayanır. Sonunda patlar ve intikamını
alır. Tema itibarıyla olan tekrarlara
rağmen, yine de Yılmaz Güney'i çöze-
bilmek için tüm bu filmlerin izlenme-
sinde fayda var. Herbirinde farklı tatlar
bulabilirsiniz. Türk sinemasında a-
vantürün yerleşmesinde, saygınlık
kazanmasında aslan payı Güney'dedir.
"Sanat filmi" olarak adlandırılan film-
lerinde bile avantürden vazgeçme-
miştir. Mutlaka bir sahnede silahla
karşılaşırsınız. *Acı*, *Ağıt*, *Umutsuzlar* birer
avantür değiller midir?

On Korkusuz Adam'da ikinci
dereceden, hatta diyalogu bile ola-
mayan bir rolü varken, bu konuşma-
yan, şapkası kaşının üstüne devrik,
sürekli konyak içip ayağını sürüyerek
yürüyen silahşör tiplmesiyle, filmin
simgesi haline gelmiştir. *Kasımpaşalı*,
bir mahalle delikanlısının kabadayılıkla



hızla yükselişini anlatırken, sonraki pek çok yerli külhanbeyi filminin de prototipini oluşturur. *Üçünlü de Mıhlarm*, oldukça sert bir kan davası öyküsünü anlatarak klasikler arasına girerken, daha sonra altı kadar birebir çevrimi yapılacaktır. [En iyilerinden biri de, Cüneyt Arkın'ın oynadığı *Büyük Yemin*'di. Hatta, Orhan Gencebay'lı çevrimde ana rolünü oynayan Yıldız Kenter, filmdeki tecavüz sahnesi yüzünden az daha devlet sanatçılığından oluyormuş derler.]

Çirkin kral adı Yılmaz Atadeniz'in çektiği iki filmle de tescillenir: *Çirkin Kral* ve *Çirkin Kral Affetmez*. *İnce Cumali*, "İnce Memed"ten belirgin izler taşımakla birlikte, Yaşar Kemal'in romanının sinemalaştırılması fikri geliştirilirken aklıdaki kişi de hep o olmuştur. Lütü Ö. Akad'ın projesi, sansür belası yüzünden tozlu raflara kalkmış ve bizler de Güney'li bir İnce Memed'den böylece mahrum kalmışız. *Kızılmak-Karakoyun* ve onu izleyen *Balatlı Arif*'te hayatım boyunca gördüğüm en süslemesiz oyunlardan ikisini görme şansını elde ettim onda. *Balatlı Arif*'in sonunda Nebahat Çehre'yi arabasıyla düğünden kaçırdığı sahne de çokça tekrar edilmiştir.

Yılmaz Güney'in en fazla eleştirilen yönlerinden birisi de onun bireycilik tutkusu, işini takımsız yapmak istemesi. Örneğin, bir senaryocusu ya da senaryo hazırlarken tartışacağı bir senaryocu takımı yokmuş. "İçerikli" sinema, sorunlarını öncelikle senaryo ile çözümleyebilmiş sinema olarak tanımlanıp Güney filmleri de bu sinemaya dahil edildiğine göre, güçlü, sapasağlam bir senaryoyu gerektirmektedir. Halbuki bir çok başka yönetmen gibi Yılmaz Güney de, aklında bir hikaye tasarladıktan sonra senaryosunu yazmadan kamerasını sırtladığı gibi yola çıkar, çekim sırasında senaryoyu toparlarmış. Belki de bu nedenle, kendi yönettiği filmlerinin çoğu epizodik filmler olmuş — iyi ki de olmuş! "Benim kafadan söylemek istediğim hiç bir söz yoktur. Hikayeyi bile önceden resim olarak düşünürüm. Söyleyeceği sözü, sonradan kendisi söyler film. Şöyle ki, bir gün bir resim çakılır gözüme. Bomboş bir bozkırda



gördüğüm iki insan figürü takılır kalır kafama. Uzun bir süre sonra bir başka yerde gördüğüm, beni etkileyen başka bir leke düzeni ilk resimle birleşir. Günler geçip resimler birbirine bağlanınca hikaye çıkar ortaya." [Yılmaz Güney, *Milliyet Sanat Dergisi*, 5 Ocak 1973]

Yılmaz Güney filmlerinde uyarlamalara da yer verir ya da yabancı filmlerden etkilendiği sahneleri alarak onları da kendisine göre çekerdi. Mesela, *Umutsuzlar*'ın son sahnesi, *A Star is Born* filminin finaline bir göndermedir. Aynen o filmdeki gibi, çaresiz kalan kahramanımız, az sonra öleneceğini söyleyerek sevgilisinden ayrılır ve gözünü kırpmadan ölüme gider. *Yarın Son Gündür*'de Fatma Girik'le bir *Bonnie and Clyde* çeşitlemesi yaparlar. İlk filmlerinden çoğu uyarlamadır: *Halime'den Mektup Var*, hikayesini Alexandre Dumas'ın *Üç Silahşörlerinden* alır. *Kamalı Zeybek* ve *Kara Şahin*, birer *Zorro* uyarlamasıdır. *Acı'yı* izleyenler mutlaka Japon Samuray edebiyatından izler bulacaklardır bu filmde. Keza, *On Korkusuz Adam* da temel çıkış noktasını Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ından edinmektedir.

Çirkin Kral sabırlıdır. Türölü eziyetler çeker, dayanır. Sonunda patlar ve intikamını alır. Yılmaz Güney'i çözebilmek için tüm bu filmlerin izlenmesinde fayda var.

yeşilçam'dan iki ses mine soley & selda alkor

röportaj: Dilek Kaya

Birisi *Ses* Kapak Yıldızı Yarışması birincisi, diğeri Adalar Güzellik Yarışması ikincisi... Her ikisi de 1964 yılında Yeşilçam'a katılmış. Onlar altmışlı ve yetmişli yılların filmlerinde rastladığımız farklı iki kadın tipinin temsilcilerinden. Selda Alkor o dönem filmlerinin 'jön-dam'ı, Mine Soley seksi, ara bozucu kadını... Aşağıda sunulan metin, Selda Alkor'la Semih Evin üzerine yapacağımız bir söyleşinin öncesinde kısa bir süreliğine yanımızda bulunan Mine Soley'e sorduğumuz bir soru neticesinde, Selda Alkor'un da katılmasıyla, ortaya çıkmış bir sohbetir. Sadece iki soruya verilmiş cevaplarımız gibi görünen; fakat altmışlı yetmişli yıllarda bir sinema oyuncusunun kendisini nasıl hissettiğine; o dönemde bir oyuncu, bir yönetmen olmanın, film yapmanın ne demek olduğuna ve dönemin genel atmosferine dair 'sesler' içeren uzun sayılabilecek bu sohbeti, kişisel duyarlılıklara ilişkin ipuçlarını da korumak amacıyla, ciddi bir mudahaleye tabi tutmadan sizlerle paylaşıyoruz.

Dilek Kaya: Biraz kendinizden bahsedersiniz; Yeşilçam'a nasıl girdiniz, neden Yeşilçam'da bir sinema oyuncusu olmayı istediniz, ve neler buldunuz o dünyada, size verdikleri sizden götürdükleri... Ve ayrılışınız tabi...

Mine Soley: Ayrılmam. Uzaklaşma diyelim. Aktivite olmayınca... Ben bir kere bir sanatçı olmayı düşünmedim ama güzel sanatlara da yüreğimde bir şey vardı. Bir kere evde çok güzel şarkı söylerdim; okulda müsamerede hep şarkı söylerdim. Hani bütün sanatçılara söylenir ya bu. Hakikaten sınıfta hoca bir tane talebesini farklı bulur ve

kaldırır. Bir müzik dersinde bir milli şarkı söyledim; çok hoştu, onun üzerine hep böyle şarkı söylemeye başladım. Böyle bir şeydi, ama hiç sanatçılık düşünmüyordum. Sonra İstanbul'a teyzemin yanına gelmiştim '64 senesinde. Tesadüf, öyle figüran gitmeye başladım. Teyzem de *grand damme* rolleri oynardı. Ben de onun yanında gidiyordum öyle. Ama böyle çok aşkla falan değil. Gitmiş olmak için giderken, işte bir Adalar Güzellik Yarışması'nda bir kız gelmemiş, onun yerine açıp kapatma gibi ben aktör oldum. Öyle bir başlangıç oldu bu işte. Figüran gittim, gittim...

Selda Alkor: Orada birinci seçildin. M.S. İkinci.

D.K. Gelmeyen birisinin yerine katıldınız, ikinci oldunuz...

M.S. Tabi. Ben katılmadım, istediler, bendim herhalde o şeye müsait olan. Gittim. Çok tabi, bir şeyden habersiz. Trabzon'dan kalkmışım fasit bir evde yetmiş bir ailenin kızı olarak geliyorsun ne podyumda yürümeyi bilirsin, ne havasını atmayı bilirsin. Yine de... O çünkü amatör bir yarışmaydı profesyonel olmadığı için. Ağladık mağladık. Sinemaya o zaman geldim işte. 75 lira figüranlık parası alıyordum. Sonra farkettiler. Böyle bir değişik tip böyle biraz işte.. O zaman kimler vardı? Diclehan Babanlar... Yani işte Suzan Avcılar, Neriman ablalar [Köksal]... O tarz birisini, tekrar bir yere, genç birisi olarak koymak istediler sanıyorum. Düşünmediğim bir şeydi seksi bir kadını oynamak. Kusur demiyorum, bundan utanmıyorum. Utanacağım bir şey değil. Düşünmediğim ama....

Düşünmediğim bir şeydi seksi bir kadını oynamak. Kusur bulmuyoru, bundan utanmıyorum. Utanacağım bir şey değil.

S.A. Sinemadaki en önemli tiplerden biri. Nasıl bir 'jön-dam' o zaman öyleydi. Jön-dam, jön var, iyi-kötü adam, kötü adam, kötü kadın, iyi-kötü kadın. Önce kötü oluyorsun; sonra hatanı anlayıp, iyiye yönelip jönle jön damla ilgili bir takım iyilikler yapıyorsun.

M.S. Önce kötülüğünü yapıyorsun ama tema var. Bu tema üzerine oynuyorsunuz. O kız, o jönü seviyor. Derken o da ev kurmak istiyor gidiyor Selda Alkor'u, filmin jön damı, onunla olmak isterken siz kalkıyorsunuz işte aralarını bozmak istiyorsunuz ve bozuyorsunuz da. Sonra sizi de almıyor; o tercihini oraya yöneltmiş ve tekrar işte Selda'ya gidiyor. Siz de pişman oluyorsunuz. Ya sizi öldürüyor ya siz çocuğu... işte hep böyle bir şeyler. Kötüyle iyi iç içe.

S.A. Sinemanın bir bütün olması ve bu bütünlük içerisinde hayatta rastladığımız bir çok tipin var olması gerektiği işleniyordu. Bunun içerisinde gerçek dünyada olduğu gibi, işte biraz frapan olup genç adamı baştan çıkarmaya çalışan kadın tipleri vardı. Kızı baştan çıkarmaya çalışan erkek tipleri vardı. Ama Mine bunların içerisinde hakikaten bu rolü son derece başarılı ve güzel bir derecede götürmüş kişilerden bir tanesidir.

M.S. Teşekkür ederim. Ama çok şanslı olmadım ben aslında sinemada. Yani çok büyük şanslar yakalamadım. Yani hayret edilecek kadar şaşırdığım şeyler olmuştur, görüntüler olmuştur. Ama hiç bir zaman kopmadım. Ben sinemayı sinema olarak sevdim. Artık benim işim olmuştur o. İşim ama sırf para kazanmak için değil. İşin vahametini kavramıştım. Mesuliyetini kavramıştım. Herşeyimi ona göre endekslemiştim: Yaşamımı, bir gayri-meşru çocuk yapmamamı veya hiç evlenmememi. Çünkü biz toplumun sanki her bireyinin sevgilisiydik. Her birey size öyle bakıyor, kendisi beğendiği için diyor ki bu bana ait. Siz onun o hayallerini yıkmak istemiyorsunuz. Ve utanıyorsunuz bir sevgiliniz varsa ve bunu afişe etmeye. Sanki çok büyük hakaret olacak o hayranlarımıza. Öylesine nüans düşünerek biz bu işi yaşadık. Bu gün dediğim gibi belki bir evliliğim olmadıysa, belki oynadığım rollerin getirileriyle... Yani güvenilmemiştir. Yani seksi oynayan bir kadın;



Pazar, no 687
(21 Kasım 1969), sf 14.

ne olursa olsun en aydını bile size bir seksi kadın gözüyle bakmıştır. Filmin etkileşimiyle hanım sizi eşinden kıskanmıştır aile çevresinde bile. Yani bunlar kaçınılmaz değil mi Seldacım?

S.A. Orası öyle ama şimdi bu düzenin çok değiştiği de bir gerçek. Çünkü bugün artık senin de çok iyi gördüğün gibi, ortalıkta olan bir takım genç insanlar var ve bunlar bizim jön-dam olarak oynadığımız rolleri oynuyorlar ama hepsi maşallah, bizim dönemimizde hiç sevmediğim bir isimdir, vamp derlerdi, ne kadar banal ve çirkin bir laftır o.

D.K. Şu anda da kullanılıyor.

S.A. Ama çok yanlış bir laftır ve çirkin bir laftır. Belki o tipe bir isim bulamadıkları için.

M.S. Nereden çıkmış? Fransızca mıdır, Katangaca mıdır, necedir bu laf hiç arayıp da sormadım yani.

D.K. Sanırım yurtdışında kullanılan bir tabir...

M.S. Ama onlara seksi kadın denili-

Tamam ben dergilerde soyundum ama hiçbir filmimde nü bir kadını oynamadım.

**İşin vehametini,
mesuliyetini
kavramıştım.
Herşeyimi ona
endekslemiştim.
Biz toplumun sanki
her bireyinin
sevgilisiydik. Belki
bir evliliğim
olmadıysa, belki
oynadığım rollerin
getirileriyle... Yani
en aydını bile size
bir seksi kadın
gözüyle bakmıştır.
Hanım sizi eşinden
kıskanmıştır aile
çevresinde bile...**

yordu. Mesela bir Raquel Welch'ler, bilmemneler, Ursula'lar [Andress]...

S.A. Orada böyle bir ayrım yok. Filmin karakter oyuncusu olarak geçer. Bir *bad man* lafı vardır, kötü adam. Ben onun dışında hiç vamp da duyduğumu hatırlamıyorum yani... Sinemanın karakter oyuncularını. Nasıl Aliye Rona bir anne olarak farklı bir çizgi çizmiştir, kötüdür iyidir, ama o bir tiptir. Bu ün jön damların vamp mı oynadığı yoksa jön dam mı oynadığı belli olmayan bir dönemdeyiz. Ama tabi zaman ilerliyor.

M.S. Çok çabuk kabuk kırdık bir de Selda. Tamam ben dergilerde soyundum ama benim hiç bir filmimde ben nü bir kadın oynamadım, ortada duruyor o eserlerim. O bakımdan kendimi bugünkü arkadaşların yanında tesettürlü diye adlandırıyorum. Çok şey kaybettim derken işte evlenmedim, çocuğum olmadı. Yani çocuğumun olmaması bir eksiklikten, kusurdan değil. Evlilik dışı çocuk yapmak istemedim. Sinemaya biz gönül verdik. Soğan ekmeğini yedik, soğuk platonlarında çalıştık. İlkel imkanlarımız, Türk sinemasının imkanları, herkesçe veya bu işi bilenlerce malumdur. Halk bunu bu kadar detay olarak bilmez. Ama o dünyanın bireyleri veya enteresan olup sizler gibi birileri gelip de araştırdığı zaman, eksiklikleri fevkalade eksik olarak yaşadık. Hiç bir şey kazanmadım diyemem. Manen çok onore oldum. Birileri bende kendini gördü çünkü, onun için sevindim. 40 milyona imza attım ben. Üstelik, dediğim, gibi çok büyük şanslar yakalayarak değildi. Ben bile şaşırmıştım bu kadar nasıl meşhur oldum diye. Çünkü ne basın o kadar ilgiliydi benimle, ne de çok büyük ödüller alacak filmler yaptım. Buna rağmen ben o dönemde değişik bir tiptim, daha modern bir seksapeli olan bir kadın. Yani daha bir gizemli güzel, modern güzel bir kadın, seksi kadın. Birileri bundan keyif aldı. Nasıl şimdiki arkadaşların açıklığından birileri keyif alıyorsa. Dönem dönem demek ki değişiyor bu anlayışlar. Bir şey kazanamadık, ödül de kazanamadık ama bir sevgi ödülü kazandım tabi. Elimde somut bir ödülüm yok ama...

S.A. Yalnız şu var. Bizim dönemimizde ödül almak o kadar kolay bir şey de-

ğildi. Yani şimdiki dönemden farklı olduğunu sanmıyorum Bugün çok gündemde olan insanların arkalarında birileri var.

M.S. Evet.

S.A. Birileri var ve o insanlar onları gerek maddi gerek manevi açıdan takviye ediyorlar ve o insanlar öyle gündemde kalıyorlar. Bizim dönemimizde de bu vardı. Fakat bu biraz daha farklıydı. Birlikte yaşadığı kadını veyahutta birlikte yaşadığı erkeği elinden geldiği şekilde destekliyordu. Yani elindekini oynatıyordu, yakınındakini oynatıyordu. Bugün şöyle bir geriye bakarsak ödül almış insanların arkalarında kimler olduğu zaten net bir şekilde [bellidir]. Ben isim vermek istemiyorum. Hoşlanmıyorum bu tarzdan. Fakat bunun ötesinde bir şey var ki, biz profesyonel olduğumuz halde çok amatör bir ruhla çalıştık.

M.S. O bir gerçek. Hala da öyleyiz. Yani çocuk ruhu taşıyoruz bu konuda.

S.A. Biz çok amatör ruhla çalıştık. Bugün zaten eksik olan ve insanların uzun vadede isiminin anılmamasının nedeni amatör olmadan profesyonel olduğunu ilan etmesinden kaynaklanıyor.

M.S. O amatörlüğü yaşamıyoruz.

S.A. Yok çünkü şu anda tek derdi kaç gazetede resmim çıkacak, kaç televizyon kanalının paparazzi programında olucak ve kaç para alacak.

M.S. Biz her türlü öncülüğü yapmışız cefa olarak. Bizden önceki hocalarımız da bir takım maddi problemler içerisinde [yaşamış]. Şu anda da bazı meslektaşların da maddi sorunları olduğu halde kimsenin umrunda değil. Ancak bir işgüzar çıkıyor veya duyarlı bir insan çıkıyor, o diyor ki falanca, yakın örneklerden birini vereceğim, Mesut Engin alkolik olmuş. Geçenlerde kanallardan birisinde bir söyleşi yapmışlar. Bugün acıyorlar da mı söyleşi yapıyorlar, yoksa sanatçıya değer verdiklerini anlatmak için mi söyleşi yapıyorlar?...

S.A. Yoksa sanatçıyı rezil etmek için mi yapıyorlar?... Bugün basında bir Mesut Engin bu şekilde çıkıyor. Ama bunu buraya getirene kadar... Ben mesela Mesut Engin'le bir dizide oynadım. Sırrı Gültekin çok böyle tutar bazı insanları. Niçin Mesut Engin'in o güzel haliyle, o diziye çekerken gelip de

röportajını yapmadılar? Şimdi alkolik, düşkün bir vaziyetteyken seyircinin karşısına çıkartmaya çalışıyorlar?

D.K. Yeşilçam'da farklı yönetmenlerle çalıştınız. Mesela Mine hanım'ın bazı filmlerinin ve yönetmenlerinin olduğu bir liste çıkardım. Çok farklı yönetmenlerle çalışmışsınız...

M.S. Valla ben bunların çoğunu hatırlamıyorum inanın bana.

D.K. Şöyle bir şey denir... Yeşilçam'da yönetmen yoktur aslında. Tek bir yönetmen vardır Yeşilçam'da o da Yeşilçam'ın kendisi. Yani deniyor ki bu yönetmenler aşağı yukarı aynı bilgiye sahip, aynı anlayışla sinema yapan...

M.S. Olur mu? [Farklı yönetmenlerin] algılama farklılığı olacak, aynı şekilde düşünebilirler mi?

D.K. Şunu merak ediyorum, sizin özellikle ayırt ettiğiniz, kendi bireysel özelliklerini filmlerine yansıtan yönetmenler var mıdır Yeşilçam'da, yoksa tüm filmler aynı kalıplara mı tabidir?

M.S. Kalıplar vardı çünkü kalıp dediniz... O zaman sinemada müthiş bir sansür vardı, müthiş olanaksızlıklar vardı. Yani burada inisiyatifi de fazla kullanamaz yönetmen. Eğer kalıplaşmaysa, belli ölçülerde kalıplaşıyordur. Ama birisi havada bırakmadan oturtur oyunculuğunuzu, öbürü de es geçer.

D.K. Bu yönetmenleri nasıl görüyordunuz o zaman? Şimdi nasıl görüyorsunuz?

S.A. Biz farklı bir dönemde çalıştık. Bizim çalıştığımız dönemde star sistemi diye bir şey vardı. Star sistemi tamamen işletmecilerden kaynaklanan bir olaydı. Çünkü Türkiye'nin tek eğlencesi sinemaydı ve Anadolu'da her sokakta neredeyse bir sinema vardı. Dolayısıyla oraya gelen halkın isteği doğrultusunda işletmeci buradaki yapımcıya "bana Selda-Cüneyt filmi yap", bana bilmem kim diye kadro verirdi. O isimlere göre de yapımcılar bu filmleri yaparlardı. Dolayısıyla rejisör orada sadece işi idare eden, işte kendine göre iyi kötü yorumlarını ortaya koyan kişiydi. Yani illa çok büyük güzellikler yaratması gerekmiyordu. Mühim olan, o sevilen



sanatçılarla bu filmin yapılmasıydı. Ama muhakkak ki içlerinde farklı görüşleri olan, sinemaya bakışı farklı olan insanlar da vardı. Yani şuradaki isimlerin [listeyi gösteriyor] içerisinde bu çok iyiydi, bu çok kötüydü diyemeyiz. Aşağı yukarı senin de dediğin gibi üç aşağı beş yukarı bunlar bu işi bilenlerdi. Ne oyuncu olarak, ne rejisör olarak, ne yapımcı olarak hiç bir şekilde sinema eğitimi görmemiş insanların sinema adına bir şeyler yapmaya çalıştığı bir dönemdi o. Sonradan dünya sinemasına adapte olabilme adına bir farklılık geldi. Star sistemi bitti, yönetmen devri başladı. Şimdi dünya sinemasında olduğu gibi afişin üzerine mesela "Bu bir Atıf Yılmaz filmidir" yazılıyor. Ama bunların içerisinde bizim yaptığımız gibi, bir çoğunun yaptığı gibi sırf para kazanmak ve sinema adına birşeyler yapmak için çalışanlar da vardı. Dedim gibi farklı görüşleri olanlar da vardı. Bunu iyi kullananlar bugüne kadar geldi. Hala yapımcı olarak...

M.S. Sinemayı düşünerek değil mi Selda?

S.A. Evet sinemayı düşünerek. Özellikle burada bir Türker İnanoğlu adını anmamak mümkün değil. Yani Türker İnanoğlu çok mu ekstrem bir yönet-

Türkiye'nin tek eğlencesi sinemaydı. İşletmeci, yapımcıya "bana bir Selda-Cüneyt filmi yap" diye kadro verirdi. Mühim olan, o sevilen sanatçılarla bu filmin yapılmasıydı.

Burada bir Türker Inanoğlu adını anmamak mümkün değil. Bir sürü film yaptı -iyi, kötü. Zevkle seyredildi. Bütün kazandığı parayı sinemaya aktardı.

mendi? Ama bir sürü film yaptı -iyi, kötü

M.S. Ama sinemaya aktardı

S.A. Zevkle seyredildi. Bütün kazandığı parayı sinemaya aktardı. Bugün Türker Inanoğlu son derece kuvvetli bir yapımcı. Ulusal Video'nun, bir Süper Kanal'ın, Erler Film'in hala sahibi.

M.S. Vakıflar...

S.A. Vakıflar kurdu. Sinema adına. Sinemanın bir çok çalışmayacak durumunda olan kişilerini hala sinemanın içinde tutmaya ve onlar için bir şeyler yapmaya gayret eden bir adam. Bu gün Türker Inanoğlu'nun adı geçtiğinde ben kendisini sevgi ve hürmetle anıyorum. Her zaman.

M.S. Ben de, evet.

S.A. Bir Aram Gülyüz var, hala çalışıyor. Aram Gülyüz'ün tarzı komedi-di. Ve bence komediye Aram Gülyüz kadar iyi yapabilen insan çok azdır. Çünkü kendi yapısında olan bir şey bu. Aram [yönetmen] olmasaydı belki de çok iyi bir komedyen olabilirdi. Mesela Tunç Başaran. Her şey bir birikimdir. Ben yıllar sonra [Kartallar Yüksek Uçar] dizisinde oynadığım zaman kıyamet koptu. Selda, sen ne büyük oyuncuymuşsun dediler. Ben hep aynı oynadım ama mühim olan tipi yakalayabilmek.

M.S. Ben *Ekmeek Kavgası* diye bir filmde bir üvey anneyi oynamıştım, Yılmaz Duru'nun filminde. Sırtımda sepetim, önümde peştemalim, tam tipik Karadeniz kadını, ayağımda takunya falan... O tarz filmse, eğer getirirsen ve oynayamazsam laf edersin. Ama sen bir şeyi tutturmuşsun. Bir *story* şekli tutturmuşsun; fakir kız, zengin oğlan; zengin kız, fakir oğlan; bu arada kötü bir adam, kötü bir kadın, işte Tecavüzcü Coşkun, kalıplaşmış şeyler. Zaten 72-73'lerde o biraz daha açık yapıtlar geldi. O da benim şeyime azıcık yakın olduğu için oraya da değineceğim. Ben orada olmak istemedim. Yani Arzu Okay'lar, işte rahmetli Mineler [Mutlu], Feriler [Cansel], Zerrin Egeliler. Onların işte *Kokla Beni Melahat* [gibi] bir şeyler, isimlerini bile emin olun samimi söylüyorum önemsememekten değil kayıt yapamamışım hafızama. O tarz filmlerde de olmak istemedim. Belki bugün daha çok param olabilirdi ama onur ve

gururumdan çok şey kaybederdim. Yine birileri beni para kazanmak için oynatırlardı o filmlerde, beni artist diye düşünerek değil. İyi ki de oynamamışım, tekliflere red cevabı vermişim. Ama bugün hala alkışlanabiliyorum. Bugün hala bir çok insan siz meyer neymişsiniz diyebiliyorlarsa bize sokakta... 65 milyonsa Türkiye nüfusu, 40-45 yaş jenerasyonu -ki bunun totali 40 milyon olsun- onlar bizim hayranlarımız ve bizi sinema içinde tanıdılar, evlerinde değil. Bizim için süslandılar; gittiler sinemada bizi tanıdılar. Şimdi çok kolay, medya çok zengin olduğu için, o bakımdan, o 40 milyona bizim hesap verme mecburiyetimiz var. Biz çalışmak mecburiyetindeyiz. Biz o insanları aç bırakmamak, sanatımızla doyurmak mecburiyetindeyiz.

S.A. Şimdi bir şey daha var. Bu kadar rejisörden bahsediyoruz. Yılda 300 film falan yapılıyordu bizim dönemimizde. Bu dönemde tek bir rejisörün, yahut beş tane rejisörün 300 filmi yapması diye bir şey mevzu-u bahis olamazdı. Dolayısıyla bir sürü yönetmen vardı. Ama bunların hepsi de aynı mükemmellikte olamaz yani. Nasıl 100 tane sanatçı varsa hepsi aynı yorumu yapabilen kişi değilse, rejisör olarak da bunların her biri ayrı yapıdaydı. Zaman içerisinde yaptıklarıyla ya daha iyi işler aldılar, daha güzel şeyler yaptılar yahut da yok olup gittiler. Ama o dönemin insanlarına ben şöyle bakıyorum da [listeye bakıyor] bunların hepsi tanıdık isim, ama tabi bir çoğunu da kaybettik. Mesela Tunç Başaran'la ilk gençlik döneminde yaptığımız filmler var ama ne ödül aldı, ne bir şey yaptı. Ama bir gün geldi, iyi bir hikaye buldu ve bunu yılların birikimiyle birleştirdi ödüllü şeyler ortaya koydu ve bir Tunç Başaran ismi ortaya çıktı.

M.S. Onun da ustaları yine şu isimler. O da Avrupa sinemasından gelmedi yani. Bu ustaların hamuruyla yoğruldu. Kişiliğinden de kattı, teknik geliştirdi... Onun için Tunç Başaran bugün farklı bir yerde.

S.A. Bir buçuk oldu saat.

M.S. Bu güzel söyleşiden uzaklaşmak mecburiyetindeyim. Kaleminize sağlık.

D.K. Çok teşekkür ediyorum.

aşkımı çerçeveledim başucuma koydum

Nazlı Eda Noyan

Bir film afişi neden sevilir? İçindeki yıldız fotoraflarından mı, filmin kendisinden mi (ki bir filme sahip olmanın var olan en dokunulabilir kanıtıdır film afişi), tasarımından mı; yoksa anlattığı, orada gördüğümüz ya da görmek istediğimiz hikaye yüzünden mi? Hatta bazen öyle sevilir ki filmi hiç sevmesek de hayal dünyamızda kurguladığımız haline kanıp gidilir ya da afiş kaynaklı hülyalarla yetinilir (zaten bazen o filmi görmemek en iyisidir).

İşte bu soru işaretleri ve çıkarımlarla bakmaya doymadığım *Siyahlı Kadın* (1967) afişi özellikle çerçeveleşmiş aşk sahneleri ve starların pek popüler olduğu Yeşilçam melodram afişleri içinde tasarımı ve tehdit altındaki hazin aşıkların hikayesini anlatışındaki başarısıyla en çok öne çıkanlardan biridir.

Filmin hikayesinin aşklarını kötü kalpli "ve/ama" cüretkar bir kadından sakınan, kutsanmış bir çiftin hikayesi olması muhtemeldir. Bir hayli vurgulanan çerçeve "şimdi yalnız resimlerde" yaşatılan büyük bir aşkı ve o aşkın bakılası (anlatılası), bir sanat objesi gibi orijinal ve kıymetli hatıralarını çepeçevre sarıp izole ederek, koruyarak adeta "Ona kimse dokunmasın istedim. Elimde değil, ne yapayım yani. Aşk dokunulmaz, ulaşılmaz olmalıdır. Eh, uzaktan bakabilirsiniz azıcık," demektir. Aslolan aşktır, aşk olmasına ama burada temiz bir aşkı paylaşan çiftimiz sınırlayıcı, ancak koruyan ve yücelten bir çerçeveyle kötünden arındırılmış ancak çerçeve her ne kadar "iyimser" pembe olsa da içindeki aşıklar hüzünlü, umutsuz ve güçsüz, adeta gözlerinin



feri gitmiş gibi görünürken, "hastahlıklı" sarıyla desteklenen siyahlar içindeki güçlü kadının tehdidiyle içlerine kapanmışlardır. Filmin yönetmeni bu arındırmada oynadığı rolü ismini çerçevenin içine alarak adeta vurgulamak istese de Koçyiğit'in yiğitçe çerçeve dışında kalan ismi 'Siyahlı Kadın' başlığıyla özdeşleşerek soru işaretlerine ve tedirginliğe mahal verir. Siyahlı kadın kimdir?

Afişini ve ondan dinlediklerimi o kadar çok seviyorum ki *Siyahlı Kadın*'ı merak etsem mi bilemiyorum. Bu filmi izleyen biri varsa lütfen bana anlatsın ya da ömür boyu sussun!

**Temiz bir aşkı
paylaşan çiftimiz,
siyahlar içindeki
kadının tehdidiyle
içlerine
kapanmışlar.**

