

GECEYARISI

SİNEMA ST



sayı: 9
1.250.000 TL

FANTOMA
SERİSİ

14



FANTOMA DÜĞÜNÜ

INKILÂP ve AKA

İçindekiler

En 'Kötü' Filmlere Gidip Onları Sevmeyi Öğrenin.....	2
<i>Ado Kyrou (çev.: Savaş Arslan)</i>	
Amerikan Film Seriyalinin Maceraları.....	8
<i>David White (çev.: Kaya Özkaracalar)</i>	
Sıradışı Bir Lezbiyen Vampir Filmi: Kanlı Gelin.....	18
<i>Kaya Özkaracalar</i>	
Yarım Asırlık Film İlanlarından Birkaç İmza.....	22
<i>Levent Canktek</i>	
Adolf Körner: Müteahhassıs Mı? Şovmen Mi?.....	26
<i>Ahmet Gürata</i>	
Rutger Hauer ya da Bazı Oyunculardaki Şeyin Adı.....	28
<i>Savaş Arslan</i>	
Seslendirmelerde Film Müziği Katliamı.....	33
<i>Sadi Konuralp</i>	
Evde Kendi Filminizi Yapmak Artık Çok Kolay.....	36
<i>Cenk Kral</i>	
Cronenberg Projesi 3: İyicil Bir Psikopatoloji <i>Crash</i>	40
<i>Özlem Özkal, Orhan Anafarta</i>	

Yeni Patika özel sayısı Y. Patika Sahibi ve Yazışleri Müdürü: Abdullah Çelikaslan

GECEYARISI SİNEMASI Kış 2001

Genel Yayın Koordinatörü ve Editör: Kaya Özkaracalar
Kapak Fotoğrafi: Orhan Anafarta, Murat Gürzumar
Kapak ve Sayfa Tasarımı ve Düzenlemesi: Orhan Anafarta
Logo ve Sayfa Gridi Tasarımı: Özlem Özkal
Teknik Danışmanlık ve Destek / Web Tasarım: Cemil Gülyüz
Redaksiyon: Savaş Arslan

Ankara Dağıtım: Sadi Konuralp
İstanbul ve Diğer İller Dağıtım: Ayşen Atalan/Pentimento
Bu dergide yer alan yazılar, önceden izin alınması koşulu ile kullanılabilir.

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

E-posta:

Kaya Özkaracalar: ozkaraca@bilkent.edu.tr
Savaş Arslan: trimarco@suba.com
David White: siegefamilly@hotmail.com
Levent Canktek: canteck@guif.ilet.gazi.edu.tr

Orhan Anafarta: anafarta@bilkent.edu.tr
Sadi Konuralp: konuralp@science.ankara.edu.tr
Ahmet Gürata: bgura01@students.bbk.ac.uk
Cenk Kral: ckiral@superonline.com

Teşekkür: Begüm Bengü, Aydın Ramazanoğlu, Çetin Sankartal, Melis Behlil, Pete Tombs

Ön iç kapak: 1960lı yıllarda Türkiye'de yayınlanan *Fantoma* serisinden bir kitap kapağı
Arka iç kapak: *Crash*
Arka kapak: *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1932) için çekilen ama o filmde kullanılmayan bir sahne

"kötü" filmlere gidip onları sevmeyi öğrenin

Ado Kyrrou
cev: Savaş Arslan



Phantom of the Opera

Yunan asıllı Fransız sinema yazarı Ado [Adonis] Kyrrou (1923-85), adını ilk kez 1951'de *L'Age du cinéma* adlı dergiyi çıkararak duyurdu. Beş sayı süren bu derginin ilk sayısındaki başyazıda "avant-garde sinemanın, 'zor' başyapıtlarda değil, seriyallerde, komedilerde, macera filmlerinde ve çocuklara hitabeden filmlerde aranması gerektiği" beyan edilerek şöyle deniyordu: "Pek çok düşük bütçeli filmin olmazsa olmaz önkoşulu olan hayalgücü zenginliği, bizce bazı estestlerin ürünlerinden çok daha önemlidir." 1952'de yayınlanmaya başlanan (ve *Cahiers du cinéma*'nın rakibi kabul edilen) *Positif* adlı sinema dergisinin yazarları arasına katılan Kyrrou'nun kitapları: *Le Surréalisme au cinéma* (1953), *Amour: érotisme et cinéma* (1957) ve *Sex vampire de Jean Rollin* (1972).

(Kyrrou 1972'de Bunuel'in senaryosundan *Le moine* adlı bir film yönetti.)

Kyrrou'nun *Le Surréalisme au cinéma* adlı eserinden alınma aşağıdaki metinleri, özgün eserin 1963 tarihli 2. baskısından İngilizceye çevirerek aktaran *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writing on the Cinema* (ed.: Paul Hammond, Polygon: Edinburgh, 1991) adlı derlemeden 'dilimize kazandırdık'.

Fevkalade, Popülerdir

Aristokratlar ve aristokrasilerden nefret ediyorum. Bressonları ve Cocteauları onlara kalsın. Sinemasal ve modern olan fevkalade (*marvellous*), popülerdir ve en iyi ve heyecanlı filmler, *Fantomas* filmleri ve Méliés'inkilerle başlamak üzere, sinema tarihinde neredeyse hiç yeri olmayan, bit yuvası mahalle sinema salonlarında gösterilen filmlerdir. Sözü geçen ayrıcalıkların fevkaladeyle işleri yoktur: İmgelem, bir seçkin grubuna ait değildir; herkese silah ve iki başlı kılıçlar dağıtmakta olan sinema zincirlenemez. Büyük hayalperestler her zaman geniş kitlelere seslenmişlerdir ama işlerinin yaygınlığı sınırlıdır: toplum onları değerlendirir. Bugün sinemasal ifadenin içinde olanaksızın da yeri vardır ve bu da, gerçeküstücü bir farkındalığın ideal iklimidir.

Fakat kendimizi de kandırmayalım: psikolojik laf salataları, bayık gerçekçilik büyük sinemasal başarı örnekleri değildir ama hala bunları kilise tutmakta, estetikten anlayanlar da bunların arkasında durmaktadır. Popüler filmler: olağandışı kahramanların maceraları, en iyi Tarzanlar, saf akıllı bir şerifin değil ama kartal kafalı ya da teneke vücutlu bir adamın kahramanı

Aristokratlar ve aristokrasilerden nefret ediyorum. Bressonları ve Cocteauları onlara kalsın.

olduğu eski westernler, ağaç adamları ve dev örümcekleriyle Fairbanks filmleri (*The Thief of Baghdad* vd.), Houdini'nin müthiş filmleri (*Terror Island*, *The Master Mystery*), *The Raven*, *The Black Cat*, *The Mysterious Dr. Fu Manchu*, Gaston Leroux'dan uyarlanan *Baloo* ve *The Phantom of the Opera* (Lon Chaney'li olanı) vesaire hala "kalite" sinema salonları tarafından dışlanmaktadır.

Bu "popüler" ürünlerin tamamında bir düşünce özgürlüğü söz konusudur – bu filmlerin hedef kitlesi kurum kurum kurulan yarı-aydınlar değildir. Olanaksız seyahatler (Jules Verne ve Conan Doyle'nin romanlarından uyarlanan filmleri kastediyorum), egzotik maceralar (*Adventures of Hajji Baba*) ve kasten ahmakça olan bazı tarihsel filmler çoklukla gerçeküstücü kolajların gayriihtiyari karşılıkları gibidirler. Anekdot kaybolur ve geride kalan ise Peret'in yazıları ya da Trouille'nin resimleri gibi şaşırtıcı, beklenmedik imgelerdir. Karmaşıklığın özgürleştiriciliğine ait akıl alıştırıcılarından kurtulmaya çalışan insanların kabul ettiği bu filmlerde karmaşıklık kaybolur çünkü her şey mümkün olduğundan her şey basittir. [...]

Genellikle gayriihtiyari olarak yüce (*sublime*) olan, eleştirmenlerin, rasyonalizmin eski savunucularının, gelişmişlikleri nedeniyle küçük gördükleri filmleri en yakın sinemada bulmak için genellikle çok aramanıza gerek yoktur. Böyle diyorum çünkü bazen o tama-



The Raven (üstte)
Fantomas (altta)

mıyla bilinçli ve acayip kültürlü yönetmenler de kendilerini bu iki ayrık gücün güzelliğine vererek, görüntünün aralarını okuyamayanlara hissiz gelecek, bir barok hissiyatıyla yüce melodramlar sunabilirler. Örneğin, *Pete Kelly's Blues* (J. Webb, 1955), Douglas Sirk'in bazı melodramları (*Written on the Wind*, 1956; *Imitation of Life* 1959), *Some Came Running* (Minnelli, 1959), hakettiği ölçüde takdir edilmeyen George Sydney'in *Jeanne Eagels*'i (1957). Ve bazen de gayriihtiyari olarak gerçeküstücü ve Dadacı filmler: uyumsuzlaştıran ve şaşırtıcı melodramlar; tarihi istismardan niyet edilmeyen bir yönde ilerleyen latifelere kadar zincirlerini kırarak kendi biricik ve hür hayatlarını süren filmler. Bu mahalde nesnelliğin niyet ve amaç itibarıyla olanaksız olmasından ötürü her birimiz kendi yüce filmlerimizi bulmalıyız. Kendi payıma, ben Couzinet'in filmlerine karşı zayıflığımı itiraf etmeliyim, ayrıca Leo Joannon'un yaptığı gibi bazı dini melodramlara ve Richard Thorpe'un adamı uçuran *The Prodigal*'ı (1955) gibi konusunu İncil'den alan filmlere, iki kadın kahramanın bir diğerrinin gece elbisesini kılıçlarla liğme liğme ederek striptiz yaptığı *Beneath the Bridge of Sighs*'a (1954), sadizm, isyan, erotizm,

Bu "popüler" ürünlerin tamamında bir düşünce özgürlüğü söz konusudur – bu filmlerin hedef kitlesi kurum kurum kurulan yarı-aydınlar değildir.



**Sizden en "kötü"
filmlere gidip
seyretmeyi
öğrenmenizi
istiyorum, onlar
da bazen
yücedirler.**

din ve melodramın sorunlu bir şekilde biraraya gelmesiyle gayriihtiyari olarak bir şiir düzeyine çıkan *Ship of Lost Women*'a (Raffaele Matarazzo).

Daha da umulmadık olansa, yeni bir kategori olan "erotik korkudur [1]:" *Ein toter hing im Netz*'i ([2] Fritz Bottger, 1960) bu türün zirvelerinden birisi olarak ele alabiliriz. Bize unutulmaz imgeler tattırmak üzere senaryo, inşa ve mizansenin yokluğunda fantastik ve *softcore* pornografi biraraya gelmiştir: örümcek-adam, Tahiti festivali, sevdiği kadına saldıran canavar, cömertçe soyunan güzeller, vs.

Haydi biraz daha ileri giderek, savaş öncesi otomatlardan seyrettiğimiz yarı-pornografik parçaların da büyük eserler olduğunu ilan etme cesaretini gösterelim – bu arada bunların yeni örnekleri ciddi bir düşünüş içinde. Kürk mantolar içindeki bu hanımların burjuva arabalarından inerek dansçı adımlarıyla ormana girerek herhangi bir garip ayinde bize açılmalarından daha gizemli ve olağandışı olan ne o-

labilir? Bu kısa filmler, yaşlı adamların basit ve temel uyarıcılarının daha da ötesinde, sinemasal sihrin en samimi ve saf ifadesini ortaya koyarlar. Otomatçılık, nesnel şans, isyan ve aşk, yukarıdan aşağıya dönüştürülebildikleri sıkı bir ticari makinedeki en şiirsel randevularında buluşmuşlardır. Tabii ki, ruhun bu parıltıları ticari ve gerici propagandayla yok edilmişlerdir ama ben onları görüyorum – yalnızca onları! Ekrandan bana doğru büyük önem arz eden algılanabilir bağlar oluşuyor – şu an yalnızca bazı şiirlerin doğurabileceği ateşler. Sizden en "kötü" filmlere gidip seyretmeyi öğrenmenizi istiyorum, onlar da bazen yücedirler...

Film ve Ben

Bir film izlerken, kaçınılmaz olarak onun üstünde iradi bir eylemde bulunurum, böylece onu dönüştürürüm, ve verili öğelerden çıkarak onu kendime ait bir şey haline getiririm, ondan bilgi kırıntıları toplar ve kendi içimi daha iyi görürüm. Bazı filmler – ne tür olduklarının bir önemi yok; yalnızca bir detay, bir atmosfer, bir *deja vu* hissi verirler – özellikle benimdir. Onları oldukları gibi alıp kendi imzama eklerim onlara. Çok az insan "hazır-yapım" filmleri anlayabilir; hissiyatımın onlara getirdiği felaket tamamıyla şahsidir. Harry Piel'in İspanya'da çekilen eski filmleri, Anatole Litvak'ın *The Sisters*'ı, Herman Shumlin'in *Watch on the Rhine*'i ve Helmut Kautner'in *Auf wiedersehen Franziska*'sı bu hazır-yapımlardan bazılarıdır. Duchamp'ın nesnelerinin aksine, genellikle aşırı kötü olan bu filmlerin nesnel değerlerinin olabileceğinden emin olmamamın, ya da takiben bunları çalışacak, montajda, kurguda değiştirmeler yapacak, müziğin vurgularını değiştirecek, sonuçta da öznel görüş nesnelleştirilemeden önce yorum yapacak olmamın nedenlerini açıklamaya başlamayacağım. [...]

Bu gibi durumlarda, çirkinden güzeli hiç bir şey ayırmaz ve hatta daha da ileri giderek diyeceğim ki, başka hiç bir yerde çirkin *yüceye* bu kadar yaklaşmaz. *Unheimlichte*, tekinsizde bazı hazır, baş döndürücü sürprizler vardır ve nesnel şans, ekran ve seyirci arasında en heyecanlı karşılaşmaları ayarlar.

Yorum aracılığıyla gizemini herkese açan yeni filmler doğabilir ve bu da filmleri öteki yorumlara hazırlar – deney, gerilimli olacaktır. Tek bir film bir çok insana bağlanır ve bunlardan her biri filme başka gözlerle bakarak filmde ne gördüklerini vurgulayacak biçimde filmi dönüştürür ve bu yeni görü başka insanlara bağlanır ve bu böyle devam eder. Bu bağımsızlaşmış imgeler dünyayı dolduracak ve bütün karşı adlandırmaları alaşağı edecektir. Paul Gilson ve daha yakında Heisler ve Goldfayn'ın çabaları ayrıık öğelerden yeni bir filmi bir daha yaratarak yorumlamayı bir araya getirmektedir. Bir filmin dönüşümü farklı yollarla sağlanabilir. Man Ray bana bir filmden sıkıldığında, gözlerini hızla kırparak, gözlerinin önünde parmaklarını oynatarak ve parmaklarının arasından bakarak ya da yüzüne yarı-saydam bir elbise gererek o filmi dönüştürdüğünden söz etmişti. Bu ya da başka düzinelerce yolla gizemi olmayan ekrandaki karakterler ek bir boyut kazanır ve varoluşlarının mekanik huzursuzluğu ingelem için güçlü bir uyarıcı haline gelir. Benim açımdan bu her zaman hoşuma gitmeyen bir film gösterilirken o anı kurtarmak için başka bir film ya da romanı anımsayarak ve istem dahilinde karakterler ve entrikaları birbirlerine karıştırarak olur. Sonuç her zaman sıradışıdır ve iki karışıt ögenin karşılaşmasından yeni ve muhteşem imgeler çıkar. Sinemadaki seyircinin karanlığı, sinemasal gösterinin ve, tabii, yaşamın kendisinin de bu tür bir dışta bırakılmasına özellikle elverişli bir ortam yaratır. [...]

Görünen gerçekliğin eleştirmenleri gazetecilerdir. Bu mesleğe eğilmenin bir yararı olmaz. Örtük gerçekliğin eleştirmenleri ise şairlerdir. Gazeteci aşamasının ötesine geçerek, sinema eleştirmenleri şair olmalıdır. Filmin görünen öğeleri nadiren ruhun yüceltilmesine fırsat tanır – üzerinde durulması gereken örtük içeriktir. Haydi en popüler filmlere yeni bir gözle bakıp onlardaki en beklenmedik zenginlikleri bulalım, haydi *Black Dragon*'un makineleşmesindeki, Rousseau'nun Afrika izlenimlerindeki şenlikliliği bulalım. Bir tek, filmdeki, gizemli ya da görünmeyen her şeyi kaale alan, şiirsel ve

uçuk bir tür eleştiridir bir gereklilik haline gelen. Eleştirmen alabildiğine kişisel izlenimiyle başlamalıdır – saklı güzelliklerini nesnelleştirmek için gereken, film-nesnesi ve kendi-öznemiz arasındaki karşılaşmadan üreyen şoktur. Bu sürecin ilk aşaması olan öznel-gerçeküstücü eleştiri biçimi, eleştiri yönünden çok, kişisel bilgiye ulaşma yolu olarak göz önünde bulundurulması gereken bir ilgiyi hak eder. Genellikle, içimde bir yerlere dokunan bir filmde çıktığımda, bulduğum ilk kahve masasına oturup otomatige bağlanmış gibi izlenimlerimi yazarım – fikirler ya da mantıksal sıralamalar aramaksızın sayfa üstüne sayfa doldururum. Kendimle film arasında ciddi derecede kayda değer ilişkiler kurulur; beklenmedik, sersemletici açıklamalar açığa çıkar; apaçık olan yaşamıma ve filmi aşan sorunlara dair keskin ayrıntılar belirir. Bilinmeyen aydınlanma kaynakları, gölgeli yerlere ışık tutar. Bilgi – her edimin en ulu biçimi – elimizde gibidir.

Bu pratiği yeni uyandığımızda rüyalarımızı yazmak kadar önemli görüyorum. Bu ham aşamada, bu tür bir eleştiri, eleştirmenin kişisel izlenimleri yerine film hakkında aydınlatılmak isteyen insanlar için izafi bir değere sahiptir fakat bu tip metinler özellikle bizimle ilgilenen bazı insanların gelişkin anlayışları açısından ciddi önem arz eder. Aynı rüyadaki gibi, filmin de yüzeye çıkarttığı kendimiz kadar arkadaşlarımız için de önemlidir. Dahası, filmin gizli tarafıyla ilgilenen her gerçek eleştiri kişisel, otomatik bir eleştiri ile başlamalıdır. Eleştirinin böyle bir metnin üzerine kurulması, bütün filmin analizi ve izlenimlerin nesnelleştirilmesi açısından gerekli yönergeleri verir. Gerçeküstücülük onlardan zenginleşmek ve ışık almak için nesneler ve olayların üzerine abanır. Sözcükler kısıtlı anlamlarını yitirip sevişirler. Sinemasal gerçek açısından yapılması gereken daha bir sürü iş var. İmgeler de sevişebilir.

Fantastik - Fevkalade

Ancak "anektodun aşkınlığıyla" dikkatimi kain eylerim. Bu aşkınlıkta, en yalın haliyle fantastikle sonuçlanan, bir sürü yol çakışır. İşte orada gerçek-

Eleştirmen alabildiğine kişisel izlenimiyle başlamalıdır – saklı güzelliklerini nesnelleştirmek için gereken, film-nesnesi ve kendi-öznemiz arasındaki karşılaşmadan üreyen şoktur.



Fevkalade olmayan fantastik (bu durumda da fantastik fevkaladenin düşmanı olur) buraya ait değildir: Onu huşu içinde rahiplere, Cocteau'ya ve revü gösterilerine bırakıyorum.

üstücülüğün kalbgahı olan fevkalade ile karşılaşılır. Bu sihir ülkesinde sinemanın bizler için neler sakladığına bakmadan önce, bunun sunduğu armağanların tutkusuna kapılan bazı insanlara dair bir yanlış anlamayı ortadan kaldıralım. *Her fantastik olan fevkalade değildir.* Fevkalade olmayan fantastik (bu durumda da fantastik fevkaladenin düşmanı olur) buraya ait değildir: Onu huşu içinde rahiplere, Cocteau'ya ve revü gösterilerine bırakıyorum. Canavarsılıkları fenerlerle karıştırmam ve öyle her vampir ya da garaib ile aşka gelmem – öyle hayaletler vardır ki, ticaretin en alt katmanına aittirler; bunların yeri saygıdeğerliğin yatağında saklıdır. Korku, bilinmeyen, gizemli güçler, kaderin cilveleri, hayaletler ve aşkın sihrinin yeri, öbür taraftadır. “Hutter köprüyü geçtikten sonra hayaletler onunla görüşmeye geldiler.” (*Nosferatu*) Bu köprü pofuduk terliklerle geçilmez; bir çoklarının reddiyeleri, düşüşleri ya da arayışları fevkaledesi olmayan bir fantastiğe ulaştırarak başka, daha güvenli köprüleri götürür onları, ve (çoklukla) bunların dünyevi bir esası yoktur. Meleklerden konuşmak kolaydır, entarilerini şöyle bir kaldırıp cinsiyetlerini de anlayabilirsiniz; ölümden sonraki yaşam bir nebze kadar yüreklendiricidir ve sakallı, yaşlı adamın hikayeleri zayıf çocukları eğlendirir,

fakat bu saf hikayeler, akı, o kendine özgü olan fevkaladeye ulaşmaya çalışan daimi arayışından saptırır ve şu da belirtilmelidir ki, fevkaladenin genelde en kana susamış düşmanları ‘ruhçulardır.’

Olanaksız çılgın bir maddeci olarak seviyorum. İnsanlar ve şeyler alabil-diğine zengin ve gizlidir; fevkalade, dünyada infilak ediyor. ‘Medenileş-memiş’ toprakların sihirbaz rahipleri ve simyacıları, fevkaladeye (çoklukla istemeden de olsa) yalnızca her tanrı, ulvi kuvvet, günah ya da başka dün-yalara ait gücü yok ettiklerinde ulaşı-yorlar. (Basitçe,) bir Hristiyan, huzura ermek için, ölüm korkusu ya da itikat-tan dolayı mucizelere inanırsa bunda hiç bir numara yoktur – annesinin bakire olduğunu düşünen bir adamda fevkaladeden eser bile yoktur. Diğer yandan, seven bir kadının attığı bir bakış öbür taraftaki güçlere ulaştıran köprü olur ve bu güçler bu bakış kadar dünyevidirler. İşte burada, boyun eğ-miş evcil bir hayvan olma seviyesine kadar düşürülmek yerine, insanı ayağa kaldıran sihir saklıdır; bu, isyanın gü-cünü görmesini ve o ana kadar görmeyi reddettiği her yanını çevreleyen hazi-nelere ulaşmasını sağlar. Doğüstü olgu diye adlandırılan yalnızca bilin-meyen insani güçler ya da arzi kudretin muhteşem sembolleridir. Bu olguların herhangi bir dini, (ilahiyat açısından) seçilmişlere ait ve mistik yorumu yal-nızca bunların özgürleştirici kıymetini azaltır. Fantastik tarafından deşilen ve gerçeküstüne kapılan o ünlü ‘akıl,’ yalnızca görünen içeriğiyle sınır-lanmayan kendine özgü bir maddecilik hissine erişir. Bildiğim, bulabildiğim, beni kıpırdatan ve var olan her şey bu dünyadadır. Bu her şey sonsuzdur ve bunda gizlenen fevkalade kendisini yok eden hiç bir tanrısal, idealist ya da var olmayan birikimi kabul etmez.

Bunu bir İtalyan filmiyle örnek-leyelim: Vittorio de Sica’nın *Miracle in Milan*’ı. Filmin ilk anlarından itibaren imgelerin devingen özgürlüğü bizi etkisi altına alır; en saf çeşidinden bir fevkaladeyi bize sunmak için, en hasın-dan bir şairanelik, gerçekliğin perdele-rini tek tek indirir. Büyükannesinin yokluğunda, bir çocuk sütün taşmasını ve odanın tabanında uzun bir akıntı

oluşturmasını izler. Büyükanne gelir ve yalnızca çocuğu paylamamakla kalmayıp uzayıp giden bu beyaz çizginin kıyılarına ahşap evler, ağaçlar ve geçitler yerleştirir – böylelikle de, kederli odayı her tür tınıdan beslenen bir peyzaja dönüştürür. Bu kırlarda akan meraklı ırmağın tuttuğu yola hayran kalırlar. Biraz sonra güneş batmaya başlayıp ışınları eğikleşerek uzadığında, soğuk, artık çocuksu olmayan bir oyun tarafından mağlup edilir. Her şey şekil değiştirir, güneşin batışı ayrıksı bir gösteri olur, balonlarsa fekaladenin Montgolfierleri haline gelirler. Yalın ve bütünlüklü var oluşuyla insan, ufkunu açar; yaşama için olan içerik, engin şairaneliğiyle en küçük bir edimi bile renklendirir; aşk, ancak, dünyayı bir gözyaşı ırmağı olarak görmeyi reddetmenin açtığı insani isyanın selden kapılarının olduğu, bu evrende muzaffer olabilir. Sonra, apansız bütün bunlar bozulur çünkü de Sica ve senaristi Zavattini olaya başka dünyalara ait bir fevkaladeyi işin içine sokarlar: vücuda gelmiş melekler, mucizevi güvercin – insanlıkla hiç bir alakası olmayan mucizeler. Tepetaklak düşersiniz; konformizm, imgelemin zavallılığı ve aşkın kudretine ihanet (sevilen kadının seçtiği güvercinin yerini cennetten gelen güvercin tutamaz), fantazinin kuyusunu kazar, ve fakir ve zavallı Cocteau'ya ait olan bu yeni tür fantastik Mussolinivari bir pederşahilik ve 'özgürleştirici' olan ölümden kaçınmaya sürükler bizi. Düşleyen insan kendi durumundan habersizdir, yaşadığına inanır, yaşar. Düş esnasında fantastik yoktur – [çünkü] gerçektir. Perili kalelerin ve canavarlarla dolu göllerin gizli kapılarını bize açtıkları noktayı keşfedip kendine ait kılmak, yani bu gerçeği kabul etmek, kilisenin emirlerine uyararak ya da filmdeki numaralar hoşuna gittiği için fantastiği yaratmayan, sinemaseverin ilk görevidir. Bay Cocteau fantastiği yaratır çünkü bu onun için bir kolaylık, kaçınma, gerçeğin yok edilmesi, acil sorunlardan bir kaçış ve narsistlik ve oğlancılığın bir illüstrasyonudur. Hayır, teşekkür ederim, almıyayım; ben, Breton'un dediği gibi, Chirico'nun 'kapıdan başka bir yoldan gelmeyen' hayaletlerini ter-

cih ediyorum. Ben, olağandışına, olanaksıza inanırım; fevkaladenin mutlak gerçekliğine inanırım; buna destek çıkmayan ve estetikçilikleri ya da aptallıkları nedeniyle, burun kıvrarak destek çıkanlar, Place de l'Opera'nın tam göbeğinde Melusine ve Frankenstein ile hiç bir zaman karşılaşmayacak olan acınası aptallardır.

Notlar

[1] Özgün metinde "erotic terror" olarak geçiyor ancak "erotik terör" veya "erotik dehşet" yerine bugün daha yaygın bir kullanım kazanmış olan "erotik korku" terimini kullandık. Avrupa erotik korku sineması hakkında genel bir tanıtım ve değerlendirme için bkz: Cathal Tohill ve Pete Tombs, 'Avrupa' da Seks ve Korku Sineması: Ahlaksız Öyküler', *Geceyarısı Sineması*, no.1 (Yaz 1998), sf. 12-15. 1960'lı ve 70'li yıllarda özellikle kıta Avrupası'nda belli bir yaygınlık kazanan bu türün en belirgin isimlerinden (ve Kyrrou'nun hakkında bir kitap yazdığı) Fransız yönetmen Jean Rollin için bkz: Kaya Özkaracalar, 'Kayalıkların Dibiindeki Sahillerin ve Harabe Şatoların Ozanı Jean Rollin', *age.*, sf. 16-21. Bu türün bir diğer önde gelen ve en üretken ismi olan İspanyol yönetmen Jesus Franco hakkında bir incelemeyi gelecekteki sayılarımızda yayınlamayı tasarlıyoruz. -Ed.

[2] İngilizce konuşulan ülkelerde *Horrors of the Spider Island* veya *It's Hot in Paradise* adlarıyla biliniyor. Kyrrou'nun "erotik korku sinemasının doruğu" olarak nitelediği bu filmi aslında bu türün öncülü olarak saymak da mümkün. Yugoslavya'da çekilen ve başrollerde Barbara Valentin ile Alex d'Arcy'nin oynadığı Alman yapımı filmin konusu kısaca şöyle: Bir grup dansöz ve menejerlerini taşıyan uçak, okyanus üzerinde düşer, kazazedeler tropik bir adaya çıkarlar. Genç kızlar adada bir klübeye rastlarlar. Klübenin içinde dev bir örümcek ağı ve bu ağa asılı halde yaşlı bir adamın cesedi bulunmaktadır. Ve tabii bir de dev bir örümcek! Kızların menejerini (d'Arcy) ısırın örümcek onu hilkat garibesi bir canavara dönüştürür. Kızları teker teker avlamaya girişen canavar sonunda bir bataklığa gömülür... -Ed.

Perili kalelerin ve canavarlarla dolu göllerin gizli kapılarını bize açtıkları noktayı keşfedip kendine ait kılmak, yani bu gerçeği kabul etmek, sinemaseverin ilk görevidir.

6 KISIM TEKMİLİ BİRDEN

amerikan film seriyalinin maceraları

David White (*)
çev: Kaya Özkaracalar

1. Kısım: Büyük Bunalım!

1930larda Amerikalılar, gerçeklerden kaçma ihtiyacı içindeydiler. Borsanın çöküşü ve Büyük Bunalım, yüzbinlerce Amerikalıyı işsiz bırakmıştı. Daha da kötüsü, ikinci bir dünya savaşı ufukta gözüküyordu. Yani dünya, kasvetli ve umutsuz bir yer haline gelmişti.

Sinema, yaşamın gerçeklerinden kaçmak için en iyi ve en ucuz olanağı sunuyordu. 10 sente neredeyse gün boyu sürecek bir eğlenceye ulaşmak mümkündü. Tek bir bilete uzun metrajlı bir ya da iki filmin yanı sıra izleyicilere haber bültenleri, çizgi filmler ("karton filmler"), kısa metrajlı filmler ve bunların hepsinin en hoşunu bulan "seriyaller" (serials) sunuluyordu.

"Kısımlar halindeki oyunlar" (chapterplays) ya da "uçurumdan sarkanlar" (cliffhangers) olarak da bilinen film seriyalleri veya seriyal filmler [**], kısa bölümler halinde sunulan adeta epik nitelikli, aksiyon dolu öykülerdi. Her hafta kanunsuzlar, aydan gelen radar adamlar, maskeli kötü adamlar veya dünyayı yoketmeye kararlı uzaylı hükümdarların peşindeki kahramanımız hareket halindeki trenlerden atlıyor, dev uzaylı mahlukatla güreşiyor veya dağ zirvelerinden aşağıya arabalar uçuruyordu. Her Kısım kahramanımız ya tren raylarına bağlı ya yanmakta olan bir binada mahsur kalmış ya da pilotsuz bir uçakta yere çakılmak üzereyken perdede şu yazının görünmesiyle bitiyordu: "Devamı haftaya." Seyirciler, kahramanımızın başına ne geldiğini öğrenmek için her hafta sinemalara akın ediyorlardı. Kahramanımız ise inanılmaz bir şekilde, bulaştığı her beladan sıyrık bile al-

madan kurtulmayı başarıyordu: Ya daha önce var olduğunu bilmediğimiz bir paraşütü açıyor, ya bina çökmeden önce bir alev duvarının içinden fırlıyor ya da su almakta olan denizaltıdaki (ya da çökmekte olan tüneldeki ya da düşmekte olan uçaktaki) kişinin kahramanımız değil de adaletin yerini bulması için kendini feda eden ikiz kardeşi olduğunu öğreniyorduk - ve bu haftalarca böyle sürüyordu.

1931-56 arasında 250'den fazla seriyal çekildi. Bugün bunlardan üçte birinden azını izleyebilmek olanaklı ve daha da azı zamanın sınavını geçtiler. Mevcut seriyalleri eğer her hafta bir Kısım şeklinde izlerseniz çoğu hala çok eğlencelidir. Ama bir seriyalin bütün bölümlerini dört saat süren bir maraton halinde ardarda izlemek ise en anlayışlı sinemaseverin bile sabrını zorlar. Fakat seriyallerin amacı zaten böyle bir şey değildi. Kendi dönemlerinin ürünüydüler ve kusurlarına, noksanlıklarına karşın en etkili sinema türlerinden ve de Amerikan pop kültürünün en muhteşem ürünlerinden biriydiler. Her şeye karşın bir kaç tanesi, zamanın sınavını geçerek fantastik sinemanın sıradışı örnekleri olarak anılmaya hak kazandılar.

Ama Amerikan Seriyali nasıl ortaya çıkmıştı? Nereden gelmişti? Bu ve diğer soruların heyecan verici yanıtları için bu makalenin 2. Kısmı'nı okuyun: Amerikan Film Seriyalinin Kökeni!

2. Kısım: Amerikan Film Seriyalinin Kökeni!

Film seriyali Amerika'da ortaya çıkmadı. 1905 gibi erken bir tarihte Louis

**Amerikan Seriyali
nasıl ortaya
çıkmişti? Nereden
gelmişti? Bu ve
diğer soruların
heyecan verici
yanıtları için
makaleyi okumaya
devam edin.**

Feillade, Fransa'da sessiz seriyaller çekiyordu. Fransız popüler edebiyatındaki kahramanların ve kötü insanların macerelerini anlatan bu filmler (*Les Vampires*, *Fantomas*, *Judex* ve diğerleri) suç ve dekadans ile doluydular ve her bir Kısım Fransız burjuvazisine sıkılmış bir sinemasal kurşun gibiydi. Amerikan seriyalleri ise daha basitti. Sosyo-politik bir niyetten yoksun olan bu filmler, yalnızca heyecan duygusundan ibaretti ve bu sayede toplumun her kesiminde popülerdi.

1913'te Pearl White, *The Perils of Pauline* adlı sessiz seriyalde oynadı. Pauline, her bölümde gangsterlerle mücadele ediyor ve ölüm tuzaklarından kurtuluyordu. Seriyal bir hit, White ise bir star oldu ve daha sonra *The Exploits of Elaine*'de oynadı. Farklı aktrislerin oynadığı *The Adventures of Kathryn* ve *The Hazards of Helen* gibi benzer seriyaller birbirini takip etti. Bazen kamuoyunun yakından tanıdığı şahsiyetler de seriyallerde boy gösteriyordu: Sihirbaz Harry Houdini, bugün kayıp durumdaki *The Master Mystery*'de ve ağır siklet boks şampiyonu Jack Dempsey de *Daredevil Jack*'te oynadı.

1920'lerin sonlarına doğru seriyallere ilgi azalmaya başladı. 1930'ların ilk yarısında yalnızca *The New Adventures of Tarzan* ve Bela Lugosi'li *The Return of Chandu* gibi bir kaç seriyal popüler oldu ve artık seriyallerin dönemi sanki kapanıyordu.

Amerikan Seriyali ölümle pençeleşiyordu. Onu kurtarabilecek hiç bir şey ya da hiç bir kimse var mıydı? Yanıtlar 3. Kısım'da: Baytekin İmdada Yetişiyor!

3. Kısım: Baytekin İmdada Yetişiyor! 1936'da Universal şirketi *Flash Gordon*'ı (Baytekin) piyasaya sürdü ve seriyal patlaması gerçekleşti. Alex Raymond tarafından yaratılan Flash Gordon (Baytekin); Universal, King Features Syndicate ile bu karakteri sinemaya uyarlamak için anlaşmadan önce gazete bandı olarak yayınlanan bir çizgi romandı. Seriyal, stüdyonun bütün beklentilerinden daha fazla başarılı oldu. Olimpiyat atleti Buster Crabbe, sarışın güzel Jean Rogers ve de Charles



Middleton'ın başrollerde oynadığı *Flash Gordon*, ilk bölümünden itibaren aksiyonla do-luydu ve görsel açıdan müthişti.

Seriyalin konusu kaba bir özetle şöyledir: Flash / Baytekin (Crabbe), Dale Arden / Bayan Yıldız (Rogers) ve Dr. Zarkov (Frank Shannon), dünyayı yoketmeye niyetli İnsafsız Ming (Middleton) ve kızı Aura'nın (Priscilla Lawson) planlarını bozmak için Mongo gezegenine giderler. Konu yeterince basitti ve sinemacılara perdeyi istakoz kollu ejderhalar, kanatlı Atmaca Adamlar, insan ezen dev ahtapotlar, tek

Amerikan Seriyali ölümle pençeleşiyordu. Onu kurtarabilecek hiç bir şey ya da hiç bir kimse var mıydı? Yanıtlar 3. Kısım'da: Baytekin İmdada Yetişiyor!



VAHŞİ REİS
BRUKKA,
BENG Kİ-
Zİ RAHAT
BIRAKMIYORDU. BA-
YAN YILDIZIN SABRI
TÜKENDİ, KAÇMAK
İSTEDİ.



Flash Gordon

boynuzlu orangutanlar ve insanı görürmez yapan ışınlarla doldurmak için yeterince zemin sağlıyordu. Halk, sinemalara akın etti.

Flash Gordon, 60 küsur yıl sonra hala kendini izlettirebilen az sayıdaki seriyalden biridir ve bütün zamanların en muhteşem bilim-kurgu filmlerinden bir olduğu söylenebilir. Özel efektler korkunç, oyunculuk abartılı ve tempo düzensiz olsa da *Flash Gordon* saf bir sinema örneğidir. Bir kaç dakikada bir, ya konuya yeni bir unsur eklenir ya da görsel açıdan heyecan verici bir sahne sunulur. Daha sonraki seriyallerden farklı olarak *Flash Gordon* ayrıca tehlikeli bir erotizm de içerir. Flash genellikle terli göğsü ve adeleli pazuları meydanda olduğu halde kavgaya eder ve Dale ile Prenses Aura, uzay giysilerinin en cüretkar olanlarını giyerler. Atmaca Adamların kralı, kollarını açıp gözlerinde manidar bir bakışla tutsak güzel Dale'e yaklaştığında aklından ne geçtiğini anlamak çok kolaydır.

Flash Gordon'ın iki devam filmi yapıldı: *Flash Gordon's Trip to Mars* (Baytekin Meçhul Dünyalarda) ve *Flash Gordon Conquers the Universe* (Baytekin Kainat Fatih'i). Her ikisi de üstün seriyaller olsalar da ilk seriyalin muazzam enerjisinden ve daha da önemlisi erotizminden yoksundurlar. Hollywood'a uyması gereken ahlak kurallarını dikte eden Hay's Yasası 1934 tarihli olsa da

Flash Gordon yakayı sıyırmıştı. İkinci ve üçüncü bölümler çekildiğinde ise yasalar katı biçimde uygulanıyordu ve erotizm basbayağı yasaklanmıştı. Artık seriyaller, yetişkinlere değil sırf çocuklara hitap edecek şekilde çekilecekti.

Universal daha sonra Alex Raymond'un aynı adlı çizgi romanından uyarlanan *Jungle Jim* (Avcı Baytekin) ve William Nolan ile Dick Calkins'in aynı adlı çizgi romanlarından uyarlanan *Buck Rogers* gibi başka çizgi roman uyarlaması seriyaller de çekti ama hiç biri *Flash Gordon* kadar ilgi görmediler. Elindeki çizgi roman malzemesini tüketen Universal radyo dizilerinin kahramanlarına yöneldi. O yıllarda maceradan maceraya koşan kahramanlara çizgi romanlarda olduğu kadar radyoda bol miktarda rastlanıyordu. En popüler radyo kahramanı olan George W. Trendle'in *The Lone Ranger*'i (Maskeli Süvari), Republic stüdyosu tarafından 1938'de seriyal filmlere transfer edilmişti bile. Universal ayrıca Trendle'in yarattığı bir diğer popüler kahraman olan *The Green Hornet*'e de yöneldi.

Gordon Jones ve Keye Luke'un başrollerde yer aldığı *The Green Hornet*, 1940'ta gösterime girdi ve çok popüler oldu. Bu seriyal çok olağanüstü olmasa da oldukça hoş bir seriyaldir ve radyo programının havasını muhafaza etmeyi başarmıştır. Seriyal o kadar başarılı oldu ki hemen aynı yıl devamı çekildi. *The Green Hornet Strikes Again* ise çok fazla stock-footage kullanılsa da başrolü devralan popüler aktör Warren Hull'un varlığı sayesinde durumu kurtarıyordu. Universal, toplam 69 seriyal çevirdikten sonra 1946'da *The Mysterious Mr. M* ile seriyalleri bırakacaktı. Universal'ın diğer seriyallerinden bazıları şunlar: radyo uyarlaması *Gangbusters*, orman seriyalleri *Jungle Queen* ve *Lost City of the Jungle*, standart macera seriyalleri *Raiders of Ghost City* ve *Junior G-Men of the Air*.

Ama yetmezdi! Halk daha fazla kahraman istiyordu! Hala beyazperdeye çıkmamış kahramanlar vardı! Peki ya Süpermen Batman ne olacaktı? Onları şimdi kim kurtaracaktı? Daha fazlası 4. Kısım'da: Columbia Taarruza Geçiyor!

Atmaca Adamların kralı, kollarını açıp gözlerinde manidar bir bakışla tutsak güzel Dale'e yaklaştığında aklından ne geçtiğini anlamak çok kolaydır.

4. Kısım: Columbia Taarruza Geçiyor!

Flash Gordon'dan sonra, film şirketleri çizgi romanlar için deli olmaya başladılar. Columbia Pictures, Lee Falk'ın *Mandrake the Magician*'ı ile furyaya katıldı. Bu çizgi romanın hayranları için seriyal, hayal kırıklığına yol açabilir: Warren Hull, bıyiksız ve de muazzam derecede sihir gücünden yoksun bir Mandrake'yi canlandırıyor - insanların kulaklarından bozuk paralar ya da bastonlardan çiçekler çıkarmakla yetinen aciz bir Mandrake. Ama yine de hem o hem de Wasp adlı pelerinli düşmanı bir hayli eğlenceli tiplerdi.

Seriyal, Columbia'yı Falk'ın diğer popüler kahramanının haklarını kiralamaya yöneltmeye yetecek kadar başarılı oldu: *The Phantom* (Kızılmaske, 1943) seriyali, kahramanının köklerine sadık kalıyordu. Seriyal, yaşlı ve ölmek üzere olan bir Fantom'un, arkeologlar ve kaşiflerle birlikte oğlunu ormana çağırmasıyla başlıyor. Genç adam, babasının kimliğini devralıp ormandaki yerlilerin başına geçecektir: "Fantom, Ölümsüz Ruh!" Tom Tyler başrolde pek etkili bir Fantom portresi çizemese de seriyalin meziyetleri kusurlarına oranla çok daha ağır basmaktadır. Yedi kayıp anahtar ve bir harita, silah kaçakçılığı için kullanılan gizli bir havaalanı, iki rakip kabile arasındaki gerilimler, konunun hiç bir zaman sıkıcı



Batman (üstte)
Mandrake (altta)

olmamasını sağlıyor - bu arada orman setleri de oldukça başarılı.

Columbia, 1955 gibi çok ileri bir tarihte *The Phantom*'un devamını çekmeye girişecek ama çizgi roman üzerindeki haklarının süresinin dolmuş olduğunu çok geç farkedecek ve yeni seriyalin karakteri son anda yeniden oluşturulacaktı. Sonuçta ortaya çıkan *The Adventures of Captain Africa* adlı seriyal, anımsanmaya pek de değmeyecek bir seriyal oldu.

Önceleri çizgi romanlar esas olarak gazete bandı şeklinde yayınlanıyor çizgi roman dergileri ise gazete bantlarındaki maceralardan oluşuyordu. 1938'de (gazete bandı olarak yayınlanmamış) özgün malzeme içeren ilk çizgi roman dergisi piyasaya çıktı: *Action Comics*. İlk sayıda, Jerry Siegal ve Joe Shuster tarafından yaratılan Süpermen vardı. Bir yıldan kısa bir süre içinde Bob Kane'in yarattığı Batman, *Detective Comics*'in 27. sayısında boy gösterdi. Columbia her iki kahramanın da haklarını kiraladı ve 1943'te *Batman* beyazperdeye çıktı.

Batman seriyali günümüzde pek iyi bir şöhrete sahip değil. Aslında oldukça eğlenceli bir seyirlik ve *Flash Gordon* gibi, hiç sıkılmadan bir seferde topluca izlenebilen az sayıdaki seriyalden biri. Lewis Wilson ve Douglas Croft, ideal bir Batman ve Robin çifti oluşturuyorlar. Günümüzün çok farklı çizgi roman tarzına alışmış kuşaklara garip gelebilir ama 1940ların çizgi roman tarzı için bunlar tam kıvamındaydılar.

Seriyalde karakterlerin geçmişlerine ilişkin bilgi verilmemesine karşın (çizgi romanda anne ve babaları öldü-

Warren Hull, bıyiksız ve de muazzam derecede sihir gücünden yoksun bir Mandrake'yi canlandırıyor - insanların kulaklarından bozuk paralar ya da bastonlardan çiçekler çıkarmakla yetinen aciz bir Mandrake.





Superman

Pek çok diğer seriyalden daha profesyonel görünümlü olan Superman seriyali sinemalarda gösterildiğinde adeta asıl atraksiyonmuş muamelesi görüyordu.

rülmüştür), Batman ve Robin'in, Amerika'nın yeraltı suç dünyası içinde düşman yabancı devletlerin nüfuz kazanmasını önlemeye çalışan devlet ajanları oldukları izlenimi veriliyor. Düşmanları ise korku sinemasının tanıdık simalarından J. Carroll Naish'in canlandığı Daka adlı bir Japon casusu. Japon Korku Evi adlı terkedilmiş bir karnaval mekanını kendine üs seçen Daka, bazı zengin Amerikalı sanayicilerin desteğiyle anavatanı uğruna "radyum silahını" geliştirmeye çalışıyor (Bu arada belirtelim ki Mandrake'nin baş düşmanı da aynı adlı silahın peşindeydi). Bu amaçla Daka insanları her emrini yerine getiren zombilere dönüştüren zihin kontrol makinesini kullanıyor. Bilimkurgu öğelerinin nispeten arka planda tutulması ve Batman ile Robin'in Daka'nın örgütüyle bağlantılı suç şebekeleriyle mücadelesinin ön plana çıkmasıyla seriyal hoş bir film noir havası kazanıyor; kahramanlarımızı genellikle ait oldukları mekanlarda, örneğin karanlık arka sokaklarda izliyoruz. Ne yazık ki aynı şeyi altı yıl sonra çekilen ve *Batman and Robin* adlı devam seriyali için söylemek mümkün değil. Son dört kısmı hariç bir hayli sıkıcı olan bu seriyal çok fazla

stock-footage kullanıyor.

Columbia, iki Süpermen seriyaliyle daha başarılı oldu. Çizgi roman karakteri ortaya çıkışından 10 yıl sonra sinemaya uyarlandığında izleyiciler çoktan hazırды. Bu tarihe kadar popüler bir Superman radyo seriyali ve Max Fleischer'in yönettiği bir çizgi film yapılmıştı. Pek çok diğer seriyalden daha profesyonel görünümlü olan *Superman* seriyali sinemalarda gösterildiğinde adeta asıl atraksiyonmuş muamelesi görüyor, bazı izleyiciler seriyal kısmı bittikten sonra uzun metrajlı filmi izlemeden salondan çıkıyorlardı.

Kirk Alyn, ideal bir Superman, Noel Neill de göze hoş görünen bir Lois Lane olmuştu (Neill daha sonra televizyon dizisinde de aynı role çıkacaktı). Seriyalin ilk kısmı, kahramanımızın kökeni (Krypton'un yok olması, genç Kal-El'in dünyaya yolculuğu, füzenin Kent ailesi tarafından keşfi) çizgi romana sadık biçimde aktarıyordu. Daha sonraki kısımlarda Metropolis semalarında Süpermen'in ortaya çıkmasının kentte yarattığı şaşkınlığın anlatıldığı sahneler belki de seriyalin en hoş bölümleridir. Ne yazık ki seriyalde Süpermen'e layık bir düşman

yok. Carol Forman'ın oynadığı Spider-Woman (Örümcek Kadın), Batman gibi daha dünyevi bir kahramana uygun.

Columbia bu hatasını iki yıl sonra *Atom Man vs. Superman*'de Süpermen'in ezeli düşmanı Lex Luthor'u devreye sokarak giderdi. Atom-Adam adlı maskeli bir şahsiyet, güçlü ses dalgaları ile ortalığı yerle bir edecek bir silah ile şehri tehdit etmektedir. Atom-Adam aslında Lex Luthor'dan başkası değildir. Seriyale çok denk düşen bilim-kurgu öğeleri ilerleyen bölümlerde çok daha çetrefilleşiyor. Lex Luthor, alternatif bir evren keşfetmiştir ve gazabına uğrayanları buraya hapsedmektedir. Süpermen de bir ara burada hapsolür ve dünyaya ancak bedensiz bir ruh olarak geri döner. Özetle, bu ikinci seriyal, ilkinin yoksun olduğu fantastik öğelerden yeterince yararlanıyor. *Atom Man vs. Superman* çizgi roman uyarlaması kaydadeğer seriyallerin sonuncusudur.

Çizgi roman uyarlamalarına ilave olarak Columbia, tefrika ucuz romanlar basan dergilerin (*pulps*) tarzından esinlenen seriyaller de çekti. Çizgi romanlardan farklı olarak ucuz romanlarda daha fazla şiddet, hatta şaşılacak derecede cinsel sadizm vardı. Columbia ucuz romanların en popüler iki kahramanı olan The Shadow (Gölge) ve The Spider'in (Örümcek) haklarını kiraladı. *The Spider's Web*'de başrolde (sürpriz!) Warren Hull vardı. Kambur, uzun sarı saçlı ve büyük, takma burnlu olan Spider'in görünümü seriyalde değişmişti: Bu adalet savaşçısı şimdi kara bir pelerin ve de yüzünü örten, örümcek ağıları içinde bir kukulete giyiyordu. Bu değişiklik işe yaradı ve stüdyo, *Spider Magazine*'deki şiddet dozunu aktaramasa da, hem baş kahramanın yeni görünümü hem de tek-kollu Octopus'un (Ahtapot) liderliğindeki kukuletalı kötü adamların varlığının yardımıyla *pulpların* havasını yakalayabildi. Ne yazık ki ne bu seriyalin devamı olan gülünç *The Spider Returns* (1941) ne de tüm zamanların en popüler *pulp* kahramanın uyarlaması olan *The Shadow* başarılı olmadı. Columbia çoğu western olmak üzere başka türlerdeki seriyallerle birlikte 1956'ya kadar toplan 57 seriyal çekti.

Ve kahramanlar geldikçe izleyiciler tatmin oluyordu. Ama seriyallerle genellikle alay ediliyordu. Bu formülü mükemmelleştirip aslında ne kadar iyi olabileceklerini gösterecek kimse yok muydu? Gelecek sefere, 5. Kısım: Republic'in Zaferi!

5. Kısım: Republic'in Zaferi! Seriyaller çocuk işiydi. Aileleri sinemalara çekmek için alelacele çekilen ürünlerdi. Tek amaçları, asıl film den önce 15-20 dakikalık eğlence sağlamaktı. "A" tipi filmler kadar özenerek hazırlanmaları beklenemezdi. Değil mi?

Republic Pictures bu fikirde değildi.

1936 (*Darkest Africa*) ile 1955 (*King of the Carnival*) tarihleri arasında Republic, rakiplerinininkilerden çok farklı nitelikte serivaller üretti. Bunda en

Atom-Adam adlı maskeli bir şahsiyet, güçlü ses dalgaları ile ortalığı yerle bir edecek bir silah ile şehri tehdit etmektedir.





The Crimson Ghost

büyük pay William Whitney ve John English adlı iki sinemacıya aitti. Republic'in 66 seriyalinin 17'sini ortaklaşa bu iki isim yönetti, diğerlerinin çoğunda ise birinin ya da diğerinin tek başına ya da başka bir yönetmenle birlikte imzası vardı. Whitney ve English perdede gerilim yaratmayı çok iyi biliyorlardı. Bu amaçla çok yaratıcı tuzaklar, aksiyon sahneleri geliştirdiler. Diğer stüdyoların ürünlerindeki *camp* havasını reddedip işlerini ciddiye aldılar. Onların seriyalleri de esas itibarıyla çocuklara hitap ediyordu ama Will Hays ve şürekasının izin verdiği ölçüde şiddet dozunu olabildiğince yükselttiler. Diğer seriyaller 12-15 kısmı doldurmakta zorlanan basit öyküler içerirken Whitney ve English'inkiler zaten çok sayıda kısmı zorunlu kılan öyküler kullandılar.

Republic seriyal furçasına 1936'da *Dick Tracy* ile katıldı. Bu seriyal o kadar başarılıydı ki üç adet devam seriyali çekildi: *Dick Tracy Returns*, *Dick Tracy's G-Men* ve *Dick Tracy vs. Crime Inc.* Bundan cesaretlenen stüdyo üç çizgi roman kahramanının haklarını kiraladı: Captain Marvel, Spy Smasher ve Captain America.

The Adventures of Captain Marvel'in (1944) tüm zamanların en muhteşem seriyali olduğunu iddia edebilirim. Whiz Comics'de yayın hayatına başlayan bu karakter, Süpermen ve Batman gibi demir-yumrukluklu bir süperkahramandı. Ancak bir müddet sonra yaratıcısı C.C. Beck rotasını iyice fan-

tastiğe doğru çevirdi ve çizgi roman sayfalarını deli bilim adamları, konuşan kaplanlar ve dünyayı ele geçirmeye çalışan gözlüklü solucanlarla doldurmaya başladı.

English ve Whitney, seriyal uyarlaması için karakteri yeniden tanımladılar. İlk kısımda, Mezarlar Vadisi'nde araştırma yapan bir arkeoloji ekibine eşlik eden genç bir radyo muhabiri olan Billy Batson ile tanıyoruz. Kafele, *the Scorpion*'ın (Akrep) mezarına girerek hem Akrep'in lanetini canlandırıyor hem de yerli halkı tahrik ediyor. Taşı altına çeviren akrep şeklinde bir mücevher bulduktan sonra da mağarada mahsur kalıyorlar. Yaşlı bir sihirbaz peydahlanıp Bill Batson'a "Şazam" sözcüğünü söylediği anda süper güçler edinme yetisini veriyor. "Şazam" ne demek diye merak ediyorsanız, İngilizcesi olan "Shazam" Hz. Süleyman, Herkül, Atlas, Zeus, Aşil ve Merkür'i'nin başharflerinden oluşuyor. Billy bu sihirli sözcüğü söylediği anda Tom Tyler'ın canlandığı Captain (Yüzbaşı) Marvel oluyor.

Whitney ve English öyküyü zekice inşa etmişler. Sihirli mücevherin parçalarının beş ayrı seyyah arasında paylaşılması farklı öykücülere zemin sağlıyor. Tom Tyler da dinamik bir performans sunuyor, *The Phantom*'dan farklı olarak diyalogların asgaride tutulması da bir hayli faydalı olmuş. Kavga-dövüş sahneleri muhteşem; ve herhangi bir seriyalde görebileceğiniz en gerçekçi uçuş sahneleri var.

The Adventures of Captain Marvel çok başarılı oldu ve ardından *Spy Smasher* (1942) çekildi. Republic'in son çizgi roman uyarlaması, *Captain America*, 1944'te gösterime girdi ve karakteri yeniden tanımlandı. Republic, Captain America'yı savaş alanı dönmüş mekamlardan kurtarıp Dick Purcell'in canlandırdığı savcı Grant Gardner yaptı. Düşmanı Scarab'ı ise korku sinemasının tanınmış simalarından by Lionel Atwill canlandırıyordu. Savaş ortamından soyutlanmış bir uyarlama nasıl başarılı olabilirdi ki?

Republic ne yapıp edip zoru başardı. Yönetmen English bu kez Elmer Clifton ile işbirliği yaptı ve ikisi birlikte Republic'in en kayda değer seriyallerinden birini ortaya çıkardılar. The

Ancak bir müddet sonra C.C. Beck rotasını iyice fantastiğe doğru çevirdi ve çizgi roman sayfalarını deli bilim adamları, konuşan kaplanlar ve dünyayı ele geçirmeye çalışan gözlüklü solucanlarla doldurmaya başladı

Scarab, ipnotizma gücü ve elinin altında güçlü silahlar olan zengin bir sanayici ve silah tüccarıydı. Seriyalin en ilginç yönü, şiddetin zaman zaman gerçeküstü olan dozudur. Silahlı çatışma ve ceset sayısı o dönem Hollywood filmlerinkiyle aynı düzeydedir. Captain America ve yardımcısı Gail sık sık ateşli silahlar kullanarak hasımlarını vurup öldürürler. İkinci Kısım'da Captain America bir suçluyu tırpanla şişleyerek öldürür. Altıncı Kısım'da, Gail bir giyotinın altına yatar; kötü adamlar giyotini bırakırlar ve Gail'i, Captain America'nın gizli kimliğini açıklamaya zorlamak için bir kaç santim kala durdururlar. Captain America imdada yetişirerek kötülerle kavga tutuşur. Bu kısım, düşen giyotinin görüntüsü ve giyotin yere düştüğü anda Gail'in çılgınlığının kesilmesiyle biter.

Captain America, Republic'in gerçekleştirdiği son çizgi roman uyarlamasıydı. Stüdyo daha sonra bütçesini kısmak için kendi yarattığı kahramanlara yöneldi: bir Japon casusun peşindeki maskeli bir sigorta müfettişi (!) olan ve Will Eisner'in çizgi-roman kahramanı The Spirit'e bir hayli benzeyen *The Masked Marvel* (1943), George Wallace'ın bir uzay savaşçısını canlandırdığı *Radar Men From The Moon* ve leopar derisi kostüm içindeki Linda Stirling'in başrolde olduğu *The Tiger Woman*.

Republic, kahramanların değil de klasik kötü adamların ön planda olduğu seriyallerle büyük bir başarı sağladı. Sax Rohmer'den uyarlama *The Drums of Fu Manchu* (1940), kötü adamların da çizgi roman kahramanları kadar gişe şansı olduğunu gösterdi. *Fighting Devil Dogs*'da (1938) askerler değil de peşlerinde oldukları *The Lightning* esas cazibe odağıydı. Stüdyonun en popüler seriyallerinden olan *The Crimson Ghost*'da (1946) seriyale adını veren kukuletalı ve kurukafa maskeli kötü adamı Charles Quigley oynuyordu. *The Purple Monster Strikes*, seriyale adını veren balık gibi solungaçları olan Marslı canavarı sayesinde o kadar popüler oldu ki *Flying Disc Man From Mars* (1951) adıyla devamı çekildi.

Republic'in en ilginç ürünlerinden biri *The Mysterious Dr. Satan*'dı (1940).

Stüdyo, Süpermen'in seriyalini çekmeye hazırlanıyordu ama son anda Columbia bu kahramanın haklarını kapı. Republic senaryoyu yeniden düzenleyerek *The Copperhead* (Bakırbaş) adlı bir kahraman yarattı. Anlaşılan stüdyonun yeni bir kostüm tasarlayacak zamanı yoktu - ki Robert Wilcox'un canlandırdığı karakter elbiselerini değiştirmeden yalnızca yılanderisi bir başlık takarak Copperhead kimliğine bürünüyordu. Kötü adam ise bir robot ordusuyla dünyayı ele geçirmeye kararlı Dr. Satan (Dr. Şeytan) adlı deli bir bilim adamıydı. İyi kavga sahneleri ve Eduardo Ciannelli'nin Dr. Satan rolündeki başarılı performansı bu seriyalin, Republic'in en iyi anımsanan ürünlerinden biri olmasını sağladı.

Fakat 1950lerin ortalarında yapılan Kongolu Panter Kızlar ya da Kırmızı Dairenin Şeytanları seriyalleri kurtarmadı. Televizyon, Amerika'daki her eve giriyordu ve aileler artık eğlence için sinemaya gitmek zorunda değildi. 1956'da Republic Pictures pes etti - Columbia Pictures bir, Universal ise 10 yıl önce pes etmişti zaten.

Seriyali yalnızca tek bir adam yok olmaktan kurtarabilirdi. Tek bir adam, saatleri geriye döndürüp seriyalleri zamanın hışmından kurtarabilirdi. Gelecek sefere, 6. ve son kısımda: Batman'in Dönüşü!

6. Kısım: Batman'in Dönüşü! 1965'te, Hugh Hefner Columbia'nın *Batman*'ini Chicago Playboy Klübü'nde göstermeye başladı. Yeni kuşaklar da seriyali ebeveynlerinin beğendikleri kadar beğendiler ama farklı sebeplerle. Amerika, cinsel devrimin arifesindeydi ve özgürlük sinemalara da ulaşmaya başlamak üzereydi. Rock and Roll müziği on yıldır piyasadaydı ve Beatles muazzam biçimde başarılı olan ABD turnesini yeni tamamlamıştı. Amerika'nın tarihindeki ilk kez popüler kültür tamamen 30 yaşın altındaki kuşağın eline geçmişti. *Batman*'ı izlemek, yeni kuşaklara hem ebeveynlerinin saflığına ve masumluğuna gülüp geçmek hem de onların ikonlarını kendi serkeş ve serbest tarzlarıyla yeniden şekillendirmeleri için bir fırsat sunuyordu.

Ve yeniden şekillendirdiler de.

Seriyali yalnızca tek bir adam yok olmaktan kurtarabilirdi. Tek bir adam, saatleri geriye döndürüp seriyalleri zamanın hışmından kurtarabilirdi: Batman'in Dönüşü!



Fantoma İstanbul'da

1960lar ve 70lerde Türkiye'de çok sayıda düşük bütçeli Baytekin, Yarasa Adam, Yüzbaşı Amerika, Kızılmaske filmi çekildi. Yılmaz Atadeniz imzalı Yılmayan Şeytan ise The Mysterious Dr. Satan'ın yeniden çevrimidir.

Chicago'daki bir sinemanın bütün seriyali bir geceyarısı matinesinde göstermesinden sonra Columbia ilk seriyali *An Evening With Batman and Robin* adı altında ülke çapında yeniden gösterime soktu, bunun devamı ise çabuk geldi. Kısa bir süre sonra televizyon yapımcısı William Dozier, Adam West ve Burt Ward'ın yer aldığı popüler bir tv programı, *Batman*, hazırlandı. Program, seriyal formatını *camp* duyarlılık ve *psychedelic* stille birleştirip Batman'a 1960'ların pop-kültür devriminde önemli bir yer sağladı. *The Green Hornet* uyarlaması bir başka tv programında ise Van Williams ve genç bir Bruce Lee yer alacaktı. Ama bu programda izleyicilerin aradığı *camp* havası yoktu ve program yalnızca bir sezon sürdü.

Bu arada yeni ortaya çıkan nostalji denilen eski kuşaklar da kendi gençliklerinin seriyallerine ilgi gösteriyorlardı. Republic, bu talebe yanıt vermek için *The Adventures of Captain Marvel*'i yeniden gösterime sundu. Ama belki de fazla 'iyi yapılmış' bir seriyal olan bu ürün, *camp* arayan izleyicilere hitap etmedi ve tutmadı. *Spy Smasher*'ı yeniden gösterime sokma planlarından vazgeçildi ama Republic eski seriyallerinin çoğunu 100 dakikaya kısaltıp yeniden kurgulayarak televizyonlara sattı. Benzer şekilde Universal de *Flash Gordon*'u televizyona sattı, bu seriyal ise her hafta bir kısım halinde gece geç saatlerde televizyonlarda gösterildi.

Çok geçmeden sinema yazarları

seriyaller hakkında makaleler yazmaya, seriyal-severler de eski film makaralarını, resimlerini satmaya, takas etmeye başladılar. *Eerie*, *Creepy* ve *Vampirella* gibi korku çizgi romanlarının yayıncısı Warren, *Batman* dahil pek çok eski seriyalin kısaltılmış versiyonlarını 8mm film olarak satışa çıkardı. Seriyale olan ilgi yeniden büyüyordu.

Bu nostaljinin en benzersiz türevlerinden biri, 1960'lar ve 70lerde Türkiye'de çekilen ve Baytekin, Yarasa Adam, Yüzbaşı Amerika, Kızılmaske ve Mandrake'nin yer aldığı çok sayıda düşük bütçeli film. Bu filmlerin en ilginçlerinden biri Republic'in *The Mysterious Dr. Satan*'ının yeniden çevrimi olan Yılmaz Atadeniz imzalı *Yılmayan Şeytan*'dır. Özgün seriyalin Türkiye'ye nasıl ulaştığı konusunda tahmin yapmak serbest ama bu yeniden çevrimde aynı kahraman (*The Copperhead* / Bakırbaş) ve aynı kötü adam (*Dr. Satan* / Dr. Şeytan) yer alıyor; klasik, tenke robot bile aynı. Hatta yeniden çevrim, Bakırbaş'a noksansız bir kostüm ve Dr. Şeytan'a ise iki boyutlu da olsa bir kişilik vermesiyle özgün kaynaktan bir gömlek daha üstün.

1977'de George Lucas'ın *Star Wars*'ı gösterime girdi ve uluslararası çapta bir fenomen oldu. Bu filmin hayranları, onun esin kaynakları olarak Akira Kurosawa'nın *The Hidden Fortress* filmini ve Joseph Campbell'in eserlerini saymaktan hoşlanırlar ama aslında *Flash Gordon* çok daha bariz bir kaynaktır. Bütün *Star Wars* filmleri, kısım adlarından önceki kısımda ne olduğunu özetleyen yazılara kadar seriyallere göndermelerle doludur.

Steven Spielberg, Indiana Jones filmleriyle de Republic Pictures seriyallerine selam göndermiştir. Bu filmler de ölümcül tuzaklardan, son dakika kurtuluşlarına, Nazi olan kötü adamlara kadar her şeyleriyle eski seriyalleri anımsatırlar.

Flash Gordon ve *Buck Rogers*'ın yeni film versiyonları art arda geldi; *Buck*, bir televizyon dizisi olarak da çekildi. Bu dizinin bir bölümünde Gil Gerard'ın canlandırdığı Buck Rogers, kendisini uzayda özgün Buck Rogers olan Buster Crabbe ile omuz omuza mücadele ederken buldu. İki karakter arasında

şöyle bir diyalog cereyan etti: Crabbe: Sen doğmadan önce ben bu işleri yapıyordum.

Gerard: Öyle mi?

Crabbe: Genç adam, ben bu işleri iyi bilirim.

Ve böylece seriyaller tamamlandı.

Video patlamasının yaşandığı 1980lerde seriyaller video dükkanlarında özgün hallerinde boy göstermeye başladılar. Gariptir ki en zor bulunanlar *Batman* ve özgün *Flash Gordon*'dı. Nihayet Tim Burton'ın filminin ardından *Batman* seriyali 1989'da video piyasasına sürüldüğünde, 2. Dünya Savaşı yıllarında Amerika'da çok yaygın olan Japonlar hakkındaki aşağılayıcı ifadeler yeniden dublajlanmış ya da tamamen silinmişti. Bu temizlik operasyonuna karşın seriyaldeki ırkçılık yine de bugünün izleyicileri için bir hayli fazlaydı ve kasetler kısa sürede piyasadan kayboldu. *Flash Gordon* ise ancak 1990larda video piyasasına sürüldü ama DVD olarak piyasaya çıkan ilk seriyal oldu, bunu diğerleri izledi. *The Phantom* ve *Mandrake the Magician* kısa bir süre önce ilk kez video piyasasına sürüldüler ve böylece 50 yıldan uzun bir süre sonra bunları izleme olanağı doğdu.

Seriyallerin bir daha, eskiden olduğu gibi, kısım kısım sinemalarda oynaması bir hayli kuşkulu. Ama

nostaljinin ve en yaratıcı olduğu dönemdeki klasik Amerikan sinemasının gücünün kanıtı olarak özgünleri bizimle birlikte.

Evet, kahramanlar gittiler ama hiç korkmayın... Ne zaman The Lightning saldırısa ne zaman Gizemli Dr. Satan ölümcül robot ordusunu üstümüze salsana ne zaman Crimson Ghost ölümcül Cyclotrode'unu faaliyete geçirirse Captain Marvel'in, The Green Hornet'in, The Fighting Devil Dogs'un, Radar Devriyesi'nin, G-Men'in ve Zorro'nun Savaşan Lejyonu'nun onları durdurmak için burada olacaklarına bahse girebilirsiniz!

Seriyaller, en yaratıcı olduğu dönemdeki klasik Amerikan sinemasının gücünün kanıtı olarak duruyorlar.



(*) Daha önce başka bir yerde yayınlanmamış olan bu yazı, yazar tarafından dergimiz için özel olarak yazılmıştır. Asıl mesleği tiyatro oyunculuğu olan D. White, yazıdan da anlaşılacağı üzere aynı zamanda bir sinemasever ve de çizgi roman koleksiyoncusu.

The Mysterious Satan

[**] "Dizi filmler" olarak dilimize çevrilebilir ancak bu filmler Türkiye'de gösterildikleri dönemde "seriyaller" olarak anıldıkları için biz de bu ifadeyi kullanmayı tercih ettik.



sıradışı bir lezbiyen vampir filmi kanlı gelin

Kaya Özkaracalar

Geceyarısı Sineması'nın 5. sayısında (Güz 1999) yeralan kadın vampir filmleriyle ilgili incelememde, bu filmlerin genel şemasının kadın vampirin "doğal düzeni" -heteroseksüel, monogamik, evlilik temelli/hedefli cinsellik - tehdit eden bir unsur olarak sunulması ve daha sonra da, bu kadın vampirin yok edilmesiyle birlikte "doğal düzenin" yeniden tesis edilmesi olarak özetlenebileceğini kaydetmiştim. Bu filmlerin kadın hareketinin kazanımlarına karşı erkeklerin endişelerini yansıttığını düşünen feminist sinema yazarları, yalnızca *La Rouge aux lèvres* (1970), *The Hunger* (1983) gibi bir iki istisnai örneği bu genellemenin dışında tutarlar. Feministlerin genellemesinin aslen İngiliz Hammer filmlerinden hareketle yapıldığını, kıta Avrupası'ndaki düşük bütçeli erotik korku sineması içinde ise bazı başka ayrıksı ürünlerin yeraldığını göstermeyi çalışmışım. Özellikle, Jean Rollin'in, ayrıca kısmen de Jesus Franco'nun kadın vampir filmleri yukarıda aktarılan şemaya yüzeysel olarak uysalar da aslında izleyiciyi "doğal düzenin" değil, "doğal düzene yönelik tehdidin" safını tutmaya yönlendiren anlatı yapılarına sahiptirler: bu filmlerde vampirin imhasının izleyicide rahatlatma değil, tersine üzüntü, keder, hüznün yaratması amaçlanır. Bir hayli ayrıksı diğer bir kadın vampir filmi ise İspanyol yönetmen Vicente Aranda'nın (1) çektiği *La novia ensangrentada* (Kanlı Gelin, 1972; *The Blood Spattered Bride*).

Filmin konusu

Sheridan Le Fanu'nun 'Carmilla' adlı lezbiyen vampir öyküsünden (2) esinlenen film, Eflatun'un "İyiler, kö-

tülerin yaşama geçirdiklerini hayal etmekle yetinenlerdir" sözüyle başlıyor. Yeni evli oldukları anlaşılan bir çift bir otele gelirler; "taze" gelinin (Maribel Martin) gözüne, otelin önün-deki bir arabanın içinde kendisine gözlerini dikmiş bir kadın (Alexandra Bastedo) ilişir. Susan adlı gelin, otel odasında dolaptan çıkan maskeli bir adamın cinsel saldırısına uğrar ama kocasına (Simon Andreu) bundan söz-etmez, yalnızca bir an önce otelden ayrılmaları konusunda ısrar eder. Daha sonra erkeğin ata yadigarı malikanesine gelip yerleşirler - bu arada film boyunca damadın adının telaffuz edilmediğini şimdiden kaydedelim.

Gerdek arifesindeki muhabbetten yeni evli çiftin daha önce birbirleriyle hiç cinsel ilişkiye girmediklerini anlarız; erkek "Kendimi ödevini yapması gereken bir öğrenci gibi hissediyorum" der. Adam, karısının gelinliğini ve iç çamaşırlarını sert hamlelerle yırtar. Gerdek sonrasında Susan, kocasına "bu senin ilk seferin değildi" der. Bir sonraki sahnede kocayı ve uşağı (Angel Lombarte), malikanenin çevresindeki ormanlık arazide görürüz: bir tilki kapana yakalanmıştır. Uşak, bunun dişi bir tilki olduğunu söyler. Koca, kapana yakalanmış hayvanı tüfekte vurup öldürür (Emin değilim ama sanırım bu sahnenin çekiminde gerçekten de bir tilki öldürülüyor). Daha sonra ise karı-koca ormanda dolaşırken, adam eşini şaka yollu ama bir hayli hoyrat hareketlerle saçından çekmeye, itip kakmaya başlar. Susan kendisini malikanedeki güvercinliğin içerisine kilitler, anahtarı da bir güvercinin boynuna bağlayıp hayvanı salıverir ve bu arada kocası da

**Susan kadınların
tablolarının
mahzende
olduğunu
öğrenmiştir.
Susan'ın kocası,
Mircalla'nın
kendisinden "ağza
bile alınmayacak
şeyler" yapmasını
isteyen kocasını
gerdek gecesi
öldürmüş olduğunu
söyler.**

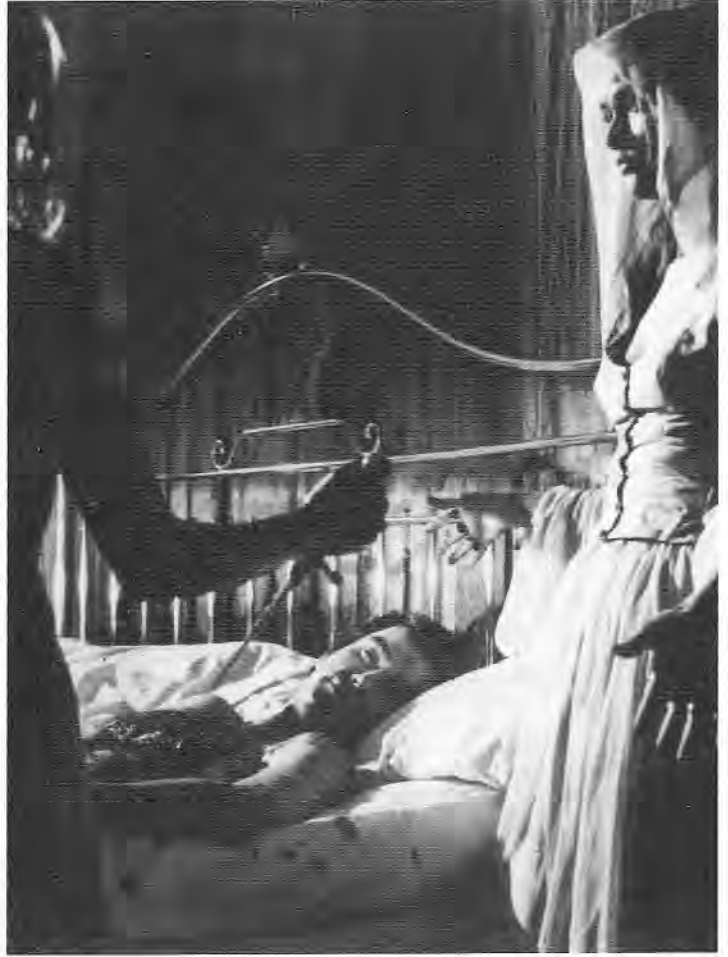
dışarı da kalmıştır. Adam bir tekmede kapıyı kırıp içeri girer ama hizmetçinin (Monserrat Julio) küçük kızı Carol'un (Maria Rosa Rodriguez) da güvercinliğe gelmesiyle olay biter.

Susan, malikanede kocasının aile fertlerinden yalnızca erkeklerin tablolarının asılı olduğunu farketmiş ve kadınların tablolarının ise mahzende olduğunu öğrenmiştir. Mahzene indiğinde 200 yıl önce yaşamış Mircella Karstein'in tablosunda söz konusu kadının yüzünün tasviri yırtılarak yok edilmiştir. Tabloda Mircella Karstein bir elinde kanlı bir hançer tutmakta, diğer elinin parmaklarında ise taşları avcuna bakacak şekilde ters takılmış yüzükler dikkat çekmektedir. Susan'ın kocası, Mircella'nın kendisinden "ağza bile alınmayacak şeyler" yapmasını isteyen kocasını düğün gecesi öldürmüş olduğunu söyler.

Bu arada Susan, kocasına karşı cinsel isteksizlik duymaya ve onu reddetmeye başlamıştır. Bir gece kocasından ayrı yataırken beyazlar (gelinlik?) içinde bir kadın peydahlanır. Bu kadın, Susan'ın ilk olarak otelin önündeki arabanın içinde, sonra da birkaç kez malikanin etrafında gördüğü kadındır. Gizemli kadın, Susan'a Karstein tablosunda resmedilen hançere tıpatıp benzeyen bir hançer verir ve onu boynundan öper/ısıtır. Susan'ın çılgılığı üzerine bir gölgenin yataktan yere devrildiğini görür gibi oluruz, gizemli kadın kaybolmuştur ama söz konusu hançer gerçekten de Susan'ın yastığının altında durmaktadır.

Bu olaydan sonra Susan eline alıp rastgele açtığı bir psikoloji kitabından, kabusların reddedilerek bastırılan şeylerin ifadesi olduğunu; kadınların, bekairelerini kaybetmeyi hem arzuladıklarını, hem de bundan tiksindiklerini okur. Genç kadın kocasına onu sevdiğini, ondan nefret etmediğini söyleyerek hançeri alıp saklamasını ister. Ancak ertesi gece, gizemli kadın yine peydahlanıp hançerin nerede saklandığını Susan'a gösterir, Susan da uyumakta olan kocasının göğsünü deşer ve kalbini çıkarır. Ancak bu sahne bir kabustur. Yoksa tam olarak değil mi? Çünkü bıçak gerçekten de gizemli kadının gösterdiği yerde saklanmıştı.

Adam hançeri bu kez denizkiyi-



sında kumsala gömer. Ama tam bu esnada kumlardan dışarı çıkan bir insan eli ve ince bir hava borusu görür! Borunun etrafını kazdığında bir camın arkasında bir çift kadın gözü görünür... Biraz daha kazınca bu kez bir çift çıplak kadın göğsü kumların ardından çıkar!... Adam, kumların altındaki çıplak kadını malikaneye götürür. Dalgıçlık yaparken ne olduğunu anlamadan kendini kumların altında bulduğunu söyleyen bu kadın (evet, doğru tahmin ettiniz) Susan'a hançeri teslim eden kadındır. Hatta adının Carmilla olduğunu söyleyen kadının parmaklarındaki yüzüklerin de Mircella Karstein tablosundaki gibi ters takılmış olması dikkat çekicidir. Üstelik Carmilla ve Mircella aynı harflerin farklı sıralanışıyla oluşan adlardır. Geceleyin Susan artık olayların kaçınılmaz olarak hangi yönde gelişeceğinden şüphesi kalmadığından gözlerinden yaşlar akar halde kocasına aslında onu sevmediğini, tenine dokunduğundan beri ondan nefret ettiğini

Susan da uyumakta olan kocasının göğsünü deşer ve kalbini çıkarır. Ancak bu sahne bir kabustur. Yoksa tam olarak değil mi?

itiraf eder. Kocasına ise "Sabaha birşeyin kalmaz" diyerek onu teskin etmeye çalışır.

Gizemli kadın sabah erken saatlerde malikaneden ayrılmış ama yüzüklerini geceleyin Susan'a bırakmıştır. Kumsalda dolaşırken Susan, hançeri gömülü olduğu yerden bulup çıkarır ve kocasına saldırır ama başarılı olamaz. Geceleyin Susan ve Carmilla/Mircalla buluşup taştan yapıların çevrelediği bir avluda biraraya gelirler. Susan, Carmilla/Mircalla'nın sözlerini tekrarlar: "Ondan nefret ediyorum. Beni aşağılamak için tenimi deldi. Beni köleleştirmek için vücudumun içine tükürdü." Daha sonra Carmilla/Mircalla, Susan'



**Susan,
Carmilla/Mircalla'
nın sözlerini
tekrarlar: "Ondan
nefret ediyorum.
Beni aşağılamak
için tenimi deldi.
Beni köleleştirmek
için vücudumun
içine tükürdü."**

ın kanını emmeye başlar. Her iki kadının orgazm seslerini andıran haz ve acının birbirine karıştığı inlemeleri, haykırırları geceye karışır...

Ertesi gün Carmilla/Mircalla, ormandaki bir tilki kapanına ayağını kıştırır ve malikanedeki uşak tarafından yakalanır. Ancak hamisinin imdadına yetişen Susan, uşağı hançer darbeleriyle kan revan içinde yere indirir, daha sonra can çekişen adamı tüfekte önce başından, sonra da apış arasından vurup işini bitirir. Daha sonra kocası Susan'ı ve Carmilla/Mircalla'yı bir tabutun içinde çıplak halde birbirlerine sarmaş dolaş olarak bulur. Tabutu kapatıp tüfekte yayılım ateşine tutar, delikdeşik olan tabuttan dışarı oluk oluk kan akmaya başlar. Bu sırada malikanedeki hizmetçinin küçük kızı Carol bu vahşet yerine gelerek adama "Geri gelecekler, onlar ölemezler" der

ve diz çökerek boynunu uzatır. Kızın boynunda da ısırıklar gören adam onu da vurup öldürür. Son sahnede adam tabutun içindeki kanlı cesetlerden birindeki çıplak bir göğsün tam altına hançeri saplamaya başlar. Kare donar ve son karede "bir adam, üç kadının kalbini deşti" yazılı bir gazete küpürü görürüz.

Erkek düşmanlığı

Öncelikle temel erkek karakterin olumsuz bir tiplene olarak sunulması açısından bu film, feministlerin sahiplendiği *La Rouge aux lèvres* ile bariz bir paralellik taşıyor. Öte yandan filmin finalinde vampir(ler)'in imhası ise ne Hammer ve diğer muhafazakar korku filmlerindeki gibi bir "mutlu son" olarak, ne de Rollin ve bazı Franco filmlerindeki gibi bariz biçimde "acıklı bir son" olarak sunuluyor. *La novia ensangrentada*'da ise - nispeten Rollin tarzına yakın olduğu söylenebilirse de - esas itibarıyla soğuk ve mesafeli bir yaklaşım söz konusu. Film adeta bu süreci (vampirin "doğal düzeni" tehdit etmesini ve imha edilmesini), sürekli yinelenen, kaçınılmaz bir döngü, yaşamın bir gerçeği olarak sunuyor ve bu durum karşısında ne memnuniyet ne de hoşnutsuzluk ifade ediyor.

Feministler, pek çok korku filminin, bu arada pek çok kadın vampir filminin, erkeklerin kadınlara karşı duyduğu arzuyla karışık endişe ve korkunun ifadesi olduğunu, dolayısıyla bu filmlerin "kadın düşmanı" sayılabileceğini savunurlar. *La novia ensangrentada* ise, böyle bir alanda ele alınarak incelenecek olursa, hem *La rouge aux lèvres* gibi "erkek düşmanı" sayılabilecek nüveleri içinde barındırırken, hem de bunun daha da ötesinde erkek düşmanlığının altında kadınların, bekaretlerini yitirmeye ilişkin korku ve endişelerinin yatıyor olabileceği önermesini içermesiyle daha da ilginçleşiyor. Fakat film erkek düşmanlığını salt "bekaret yitirme" travmasının sonucuna indirgemiyor. Yukarıda anlatıldığı gibi erkek figürü özellikle şiddete düşkünlüğü, hoyratlığı, vs açısından zaten genel olarak olumsuz bir tiplene olarak tasvir ediliyor. "Bekaretin yitir(t)ilmesi" de erkeğin genel olarak bu olumsuz özellikler içeren portresinin

bir unsuru, bir uzantısı olarak yerini alıyor.

Kuşkusuz *La novia ensangrentada* salt cinsellik sorunsalına ilişkin olarak olarak içerdiği sıradışı açılımlardan dolayı ilginç olmasıyla kaydedeğer bir film değil, genel olarak son derece "iyi yapılmış", başarılı bir korku filmi sayılabilir. Usta bir görüntü yönetimi ve müzik kullanımı, özenli sahne ve dekor tasarımı dikkat çekici. Mircalla/Carmilla'nın çehresinin ve çıplak göğüslerinin kumların altından görüldüğü sahne ise sıradışı bir hayalgücünün göstergesi. Öte yandan Susan ve Mircalle/Carmilla'nın, erkeği yatakta uyurken bıçaklayıp kalbini çıkardıkları sahne, bir hayli kanlı ve de tüyler ürpertici. İki kadının avluda birbirlerinin kanını emdikleri sahne de, vampir sineması tarihindeki benzer pek çok sahneden daha fazla belleklerde kalıcı bir etkileycilik içeriyor.

Netice itibariyle *La novia ensangrentada* hem film analiziyle ilgilenenlerin, hem de sinemaseverlerin ilgisini hakeden bir film.

NOTLAR

(1) Yönetmenin *La novia ensangrentada*'dan önceki filmi bir lezbiyen intikam öyküsü anlatan *Las Cruces*'di (1969). Aranda'nın birkaç sezon önce ülkemizde oynayan *La Mirada del Otro* (Çıplak Bakış) da feminizan yönelimleri olan ilginç bir erotik film. Bu arada Aranda'nın bir de *La Pasion turca* (Türk Tutkusu) adlı bir filmi olduğunu kaydedelim.

(2) Edebiyat tarihinin ilk lezbiyen vampir eseri olan ve 1871-72 yılları arasında üç bölüm halinde yayınlanan bu uzun öyküdeki vampir, kurbanları olarak genç kızları seçen genç ve güzel bir kızdır. Öykünün kahramanı olan Laura, Orta Avrupa'nın ıssız bir bölgesindeki bir şatoda babası ve nedimeleriyle birlikte yaşamaktadır. Çocukluğunda bir gece yatağına esrarengiz bir kız girmiş ve Laura boğazında bir acıyla uyanınca kaybolmuştur. Yıllar sonra bir gün bir araba kazasının ardından aynı kız şatoya konuk olur, adı Carmilla'dır. Carmilla, Laura'ya onu "hem utandıran, hem de cezbeden" ihtarlı ve garip bir tutku beslemektedir. Bazen



dakikalarca soluk soluğa kalarak elele tutuşmaktadırlar. Ama Laura günden güne zayıflamaya başlar. Öykünün sonunda Carmilla'nın aslında yıllar önce ölen Kontes Mircalla Karnestein'in vampirleşmiş hali olduğu anlaşılır ve vampir mezarında göğsüne kazık saplanarak yokedilir. 'Carmilla'dan şu ya da bu ölçüde esinlenen çok sayıda vampir filmi çekilmiştir. Dreyer'in *Vampyre* (1931) filminin jeneriğinde Le Fanu'nun öykülerinden esinlendiği belirtilse de bir kadın vampirin varlığı dışında bu filmin 'Carmilla' ile bir ilgisi yoktur. 'Carmilla'nın beyazperdeye ilk uyarlanması 1960'da Roger Vadim'in *Et Mourir de Plaisir* (Ve Zevketin Ölmek; *Blood and Roses*) filmi ile olmuştur. Ancak asıl ünlü Carmilla filmleri Hammer yapımı üçlemidir. Üçlemenin ilk filmi olan *Vampire Lovers* (Vampir Aşıklar; 1970) özgün öyküye nispeten sadık kalıyordu. Hammer üçlemesinin diğer filmleri ise *Lust for a Vampire* (Bir Vampirin Duyulan İhtiras; 1970) ve *Twins of Evil* (Kötülük İkizleri; 1971; T. vid. adı: *Belanın İkizleri*). Jesus Franco'nun *La Comtesse aux seins nus* (1973; *Female Vampire*; hardcore versiyon: *Les Avaleuses*) adlı filminde vicdan azabı çeken bir Kontes Karnestein konu ediliyor. Yine Franco'nun *La fille de Dracula*'sında (Dracula'nın Kızı; 1971) ise Karnestein, Dracula'nın soyundan geldiğini öğreniyor.

***La novia ensangrentada* hem film analiziyle ilgilenenlerin, hem de sinemaseverlerin ilgisini hakeden bir film.**

yarım asırlık film ilanlarından birkaç imza

Levent Cantek



3 - ŞUBAT PAZARTESİ

Park ve **Yeni** SINEMALARINDA

**Kırklı yıllar, 1938
tarihindeki film
üretimine
yönelik yasal
düzenlemeler ve
iyileştirmelerle
bir arada
düşünülmelidir.**

Kırklı yıllar, Türkiye'de sinemanın yaygınlaşma çabaları ve arayış dönemi olarak adlandırılabilir özellikler taşımaktadır. Bir önceki yirmi yıl olumlu ve olumsuz anlamda Muhsin Ertuğrul'la anılırken, bir sonraki on yıllık dönem, ardından Yeşilçam olarak adlandırılacak, yerli "film üretim sanayiinin" hem nedeni hem de sonucu olacak gelişmelerle gerçekleşecektir. Kırklı yıllar, 1938 tarihindeki film üretimine yönelik yasal düzenlemeler ve iyileştirmelerle bir arada düşünülmelidir. O dönem üretilen filmler, yeni oyuncu kadroları, teknik ekipler ve

yönetmenler, 1938 sonrası ortaya çıkan yapımevleri aracılığıyla piyasaya girebilmişlerdir. Ancak aynı tarihlerde yaşanan dünya savaşı, yerli sinemanın üretimini ve film gösterim sektörünün yaygınlaşarak gelişmesini sekteye uğratacaktır. 1938-1944 dönemi, savaşın getirdiği ekonomik zaafiyetlere karşın, bir başka açıdan da yerli sinemayı etkilemiştir: Savaş nedeniyle Avrupa'dan gerçekleşen film ithalatı seyir değiş-tirmiş, Mısırlı film şirketleri aracılığıyla film getirilir olmuştur - Avrupa filmlerinin piyasadaki yerini, Amerikan etkisi ve melodramatik özellikleri öne çıkan Mısır filmleri alacaktır. Mısır filmleri, seyirciden gördüğü büyük ilgi nedeniyle, yerli sinemayı da etkileyecek ve benzer nitelikte yerli filmler üretilmeye başlanacaktır.

Savaşın getirdiği kaotik gelişmelere ve buhranlara karşın, kimi filmlerin sinema seyircisinden gördüğü olağanüstü ilgi, sinema üretimi ve gösterimini ekonomik olarak cazip bir sektör haline getirecektir. Yeni yatırımcıların artması kadar, reklam, tanıtım ve çeşitli yayınlar aracılığıyla sektörün büyüdüğü de görülmektedir. Her şeyden önce salon sayısı artmıştır, film tanıtımları, Hollywood sayfaları yıldızlara yönelik magazin haberler gazete ve dergilerde mutlaka kullanılmaktadır; bu arada Türrün en bildik ve uzun ömürlü dergilerinden biri olan *Yıldız*'ın bu dönemde çıktığını hatırlatmalıyız. 1944 sonrası bahsi geçen gelişme ve değişimler, bir başka yasal düzenleme ve iyileştirme tarihi olan 1948'e kadar bir misli artacaktır. Çoğu sinema araştırmacısı, 1948 yılını yerli sinemanın milat tarihi olarak tanımlarken, Lütfi

Ö. Akad ile "yönetmen sinemasını" başlatmaktadır.

Sinema üretim ve gösterim sektörünün içinde olan gazete reklamları, fotoğrafın ülke içindeki gelişmemişliği – yani, teknik olarak o dönem bas-kılarında iyi kalitede çıkamaması – nedeniyle çizgi ağırlıklıdır. Gazetelerde çıkan film ilanlarını albeniyle çize-bilecek çizer-ressam ya da illüstratör sayısı da fazla değildir. Ratip Tahir ya da Ramiz gibi isimler bu tür çalışmaları hiç yapmamışlardır; gazete ressamlığı, birinci sayfa karikatüristliği ve dahil olunan bürokratik görevlerin yanında bu tür çalışmalar ticaridir – hatta biraz daha fazlasını söyleyelim apolitiktir ve yalnızca o ürünün satışını kolay-laştıracak bir iş olduğu için küçüm-senmektedir. Bu sebeple, o dönemin ünlü isimleri, Ulus'ta çalışan Ratip Tahir, Cumhuriyet'te çalışan Cemal Nadir, Tasvir'de çalışan Ramiz, Tanin'de çalışan Orhan Ural ve Salih Erimez film afişi/reklamı hiç çiz-meyeceklerdir. Hatta ilanlarda imzası sıklıkla görülen İhap Hulusi de sinema için çalışmayacaktır. Bu alan daha çok gençlere ve yeni yetişen – maliyeti düşük olan! – bir kuşağa kalmıştır, ve Anglo-Amerikan tarzı reklamcılık ve tanıtım yapıldığından da olacak, buna en yakın isimler tercih edilecektir. Necmi Erkut, Nezih (?), Refik Epikman (RE), Faruk Alpkurt gibi dönemin çalışan illüstratörlerine rağmen öne çıkan isimler daha çok Türkiye Ya-yınevi çevresinden çıkacaktır. Yayınevi, çeşitli magazin, sinema ve çocuk der-gileri yayınlamakta, bir çok çizeri bünyesinde çalıştırmaktadır. Çizerlerin yaptıkları iş, baskı tekniklerindeki imkansızlık nedeniyle renkli yabancı çizgi romanların ve illüstrasyonların, birebir kopyalanarak baskıya uygun hale getirilmesidir. Bu uyarılama sü-recinin kopyacılıkla ilgili ahrazları olsa da bir çok illüstratör ve çizgi roman-cının yetişmesini ve kendini geliştirmesini sağlayacaktır. Kopyalanan ürünler ve çizgiler Amerikan ağır-lıklıdır. Tüm dünyada çizgi roman, illüstrasyon ve *pin-up*larla ilgili olarak sinemada olduğu gibi Amerikan hakimiyeti, Hollywood'la paralel ge-lişen bir magazinleşme vardır; re-simlerde kullanılan öğeler, bunların



resim içi istifi ve çizgi üslubu "Amerikan" tarzında yaygınlaşmaktadır.

Fotoğrafa yakın gerçekçi tipllemeleri vardır resimlerin; korku, endişe, heyecan ya da nefret türü ifadeler hakimdir yüzlere. Öne çıkartılmış sevgili/kadın imgeleri resimlerin merkezindedir. Arka planda aksiyona dayalı sahneler – kovalamaca, kavga ya da şiddet yüklü kötüler – görülmektedir. Renkli resimlerde özellikli bir kırmızı – şiddetin ve erotizmin rengi olarak – ve siyah – esrar ve bilinmezliği çağrıştırarak – sıklıkla kullanılmaktadır.

Fotoğrafa yakın gerçekçi tipllemeleri vardır resimlerin; korku, endişe, heyecan ya da nefret türü ifadeler hakimdir yüzlere.

PARK VE SUS SINEMALARINDA

5 Aralık Pazartesi Matinelerinden itibaren



Güreceksiniz. Tekrar göreceksiniz. Zevkine, kahkaha sına ve güzelliğine doyamıya çağınız bu şaheser Türk komedi filmini bir daha doya doya görmek için gene sinemaya koşacak, eşinize ve dostunuza aman siz de gidip görünüz, diye candan tavsiye edeceksiniz.

PARKTA: 14 — 16.15 — 18.30 — 21
SUSTA: 13.30 — 15.45 — 18 — 20.30

**Başrol
oyuncularının
yüzlerinde gölgeler
ve taramalar
olabildiğince az
kullanılırken,
kompozisyonun
siyah-beyaz
dengesi gravür
tarzına uygun bir
biçimde fon olarak
siyah tonlamalarla
tamamlanmaktadır.**

Bunun siyah-beyaz resimlerdeki karşılığı ise olabildiğince az çizgiyle anlatma uğraşısıdır. Taramaların bir acemilik ya da gereksizlik olduğu hakim bir düşüncedir.

Kırklı yıllarda yirmili yaşlarını süren Sururi'nin bu tarzın en ünlü çizeri olduğunu söyleyebiliriz. Sinema reklamları, *pin-up*lar, kitap kapakları, vinyetler ve karikatürler çizmektedir Sururi. Bedri Koraman ve Şevki Çankaya ile birlikte Anglo-Amerikan çizgi üslubuna, King Features ekolü ve Jack Kirby isminde özelleştirilebilecek desen ve illüstrasyon geleneğinin izleyicisidir. Sırf bu yüzden olacak, döneminde Amerikanvari olan Hürriyet Gazetesi yayına başlarken Sedat Simavi, Sururi'yi – daha sonra ise Şevki'yi – gazetesine transfer edecektir. Bedri ise King Features tarzında çizgi roman ve illüstrasyonlar yapmayı Vatan gazetesinde sürdürecektir, Hürriyet'in başarısı karşısında yeniden yapılanan Milliyet gazetesine – bir çok çizer gibi – Abdi İpekçi aracılığıyla Ellili yılların ortasında geçecektir.

Sinema reklamları, film için çe-

kilmiş fotoğraflardan faydalanarak çizilmektedir. Aynı filmin farklı boyut ve kompozisyonlarda reklamları, dağıtımçı firma aracılığıyla sinema sahiplerine gönderilmektedir. Sururi'nin film ilanları da fotoğraflara dayalıdır. Kompozisyonun solunda ya da sağında kullandığı film adının hemen karşısında filmde bir sahne kullanırken, resmin alt tarafı, bir başka sahne ve oyuncu isimleriyle tamamlanmaktadır. Film ve oyuncu isimlerinin kaligrafisi / yazımı da Sururi'ye aittir. Başrol oyuncularının yüzlerinde gölgeler ve taramalar olabildiğince az kullanılırken, kompozisyonun siyah-beyaz dengesi gravür tarzına uygun bir biçimde fon olarak siyah tonlamalarla tamamlanmaktadır. Kimi zaman fon kadar dekoratif olan çeşitli süslemeler de kullanılmaktadır kompozisyonunda.

Sururi'nin dışında film ilanları çizen isimler, genellikle o dönem tanınmamış ressamlardır. Örneğin Turan Sabri, tarz olarak Sururi'yi izler ancak onun kadar ince işçiliği yoktur. Atlas Film ve Halk Film için çalışmıştır.

Sururi ile aynı kuşaktan olan ve sonraları ün de kazanan Firuz da bu tarzın izleyicilerindendir. Savaş sonrası, Mısır filmlerinin ithaline ağırlık veren Ceylan Film için afiş ve film reklamları çizmiştir. Melodramlara yönelik kompozisyonlarda duygusallığı öne çıkartacak vurgular yapmaktadır. Ancak Turan Sabri'deki sorunlar Firuz için de geçerlidir. Resimlerin siyah-beyaz dengesi iyi değildir, dramatize etki için kullanılan taramalar acemicedir. Sururi'nin yüzleri idealize etmek için kullandığı beyazlığın yerini keder ve mutsuzluk ifadesi çizgiler almıştır. Ancak ne o gerilimli ve kederli ruh hali anlatılabilmektedir ne de çizgiler yerli yerinde kullanılmıştır.

Aslında Firuz ve Turan Sabri gibi bir çok imza çeşitli aralıklarla film ilanları çizmiştir. Özellikle Reklam Bürosu ve Reklam-Dekor gibi reklamcılık şirketleri aracılığıyla çoğu zaman imzalarını kullanamayan sayısız çizer çalışmıştır. Bunlar arasında otuzlu yılların Alman grafikçilerinin ve Sovyet dışavurumculuğunun izlerini taşıyan örnekler dahi çıksa da Anglo-Amerikan tarzı hakimiyetini sürdürecektir. Bu, biraz çizerlerin Türkiye Yayınevi için yaptığı kopyalardan gelme bir alışkanlığa biraz da Hollywood'un ve King Features çizgi romanlarının yay-

8 Kasım Pazartesi ULUS Sinemasında

Türk filmciliğinin bir zaferi İstanbul Takasim Sinemasında 4 hafta gösterilen ve binlerce sinemasever tarafından alkışlanan



Oynayanlar: Halide Pişkin — Melih İçli — Vedat Karaoğlu — Oya Senses

ULUS Sinemasında GÜNAHIM

Eser: Ağah Hün — Müzik: Zeki Duygulu Okuyanlar Suzan Yakar Rutkay — Numan İçlises.



Oynayanlar: Suzan Yakar Rutkay — Handan Karsokcu ve Vedat Karoğlu.
Bedbaht bir baba — İşlediği günahın cezasını çeken bir ana.
Seanslar: saat 14 - 16.15 - 18.30 - 21 de

gınlaşmasına bağlanabilir. Ancak aslolan, bütünlüklü olarak Amerikan tarzının toplumsal hayata nüfuz etmesidir. Politik, yön gösterici ve misyoner özellikleriyle tanımlanan ve kendilerini tanımlayan çizerlerin, bir önceki kuşak tarafından apolitik olarak kabul edilen çalışmalar yapmaya başladıkları bir dönemdir, kırklı yıllar. Bir sonraki dönem, Amerikan tarzı gazeteciliğin biçim ve uygulamalarını izleyerek bütün gazeteleri peşi sıra sürükleyen Hürriyet'in olacaktır. Resmi görüşün ve yüksek kültürün dışladığı, kolay-ucuz-yoz sayılan - çizgi roman, polisiye, fantastik ya da bilim kurgu türü - anlatılar yaygınlık kazanacaktır.

Bu yaygınlaşmanın parlak çizerlerinden biri olan Sururi de ilginçtir, ellili yılların ilk yarısında çizgi serüvenini Amerika'da sürdürmek üzere ülkeden göç edecektir. Sururi, Hürriyet gazetesine geçtiği tarihten sonra da film ilanları çizmeyecektir. Onun bıraktığı boşluğu bir kaç yıl sonra titiz çizimleriyle Mehmet Tekdal dolduracaktır. Ancak ellili yıllarda fotoğraf kullanımının artması, baskı kalitesindeki gelişmeler ve nitelikli çizerlerin büyük gazetelerde yoğun çalışmalara girmesi, film ilanlarının da değişmesine neden olacak; çizgi ağırlığı azalacaktır.

Kırklı yıllar, politik, yön gösterici ve misyoner özellikleriyle tanımlanan ve çizerlerin, bir önceki kuşak tarafından apolitik olarak kabul edilen çalışmalar yapmaya başladıkları bir dönemdir.

mütehassıs mı? šovmen mi? adolf körner

Ahmet Gürata



Türkiye'nin sinema tarihi keşfedilmeyi ve araştırılmayı bekleyen pek çok konuyla dolu. Bunların önemli bir bölümü de 1950 öncesi döneme ait. Altuğ Işığan, sinema tarihinde 1950 öncesi dönemin dışlanmasına ilişkin öncü yazısında, söz konusu dönemin ele alın-

masında araştırmacıları sınırlandıran ve yönlendiren düşünsel-ideolojik çerçevelerden söz ediyor. Bu çerçevelerin başında popüler olanın dışlanması ya da belirli 'sanatsal' ölçütleri taşımayan yapımların göz ardı edilmesi yatıyor. Ayrıca film yapımının dışında kalan gösterim, dağıtım ve alımlama gibi kimi konuların ele alınmamasının da bu araştırmaları sınırlandırdığı söylenebilir. Ancak, araştırmacıları etkileyen önemli bir pratik zorluk söz konusu: Bu da, 1959'da İstanbul Belediyesi'ne ait Lale Film Stüdyosunda çıkan yangın sonucu söz konusu döneme ait filmlerin önemli bir bölümünün yok olması. Bu nedenle, yalnız 1950 öncesi dönem değil, 1950-60 arasındaki dönemde gerçekleştirilen filmleri de kapsamlı olarak inceleyebilmek bugün artık olanak dışı. Kültür tarihindeki bu önemli yaranın sarılması için yaratıcıların, yapımcıların ya da gösterimcilerin ellerinde kalmış olabilecek kimi film kopyalarının gün ışığına çıkmasını beklemekten başka çare yok.

Yapıtları bu şekilde yitip gitmiş yönetmenlerden biri de 1941-42 yıllarında Ha-Ka Film Stüdyosu hesabına üç edebiyat uyarlaması gerçekleştiren Adolf Körner: Sırasıyla Reşat Nuri

Güntekin'den *Duvaksız Gelin* (Hülleci), Mahmut Yesari'den, *Pygmalion* esinli *Sürtük* ve Ragıp Şevki Yeşim'den *Kerem ile Aslı*. Bugün kaybolan bu filmlerin yanı sıra Körner hakkında da elimizde çok az bilgi mevcut. Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*'nde Körner'le ilgili olarak şu kısa not yer alıyor: "Kimdir bu Adolf Körner? Bir sinemacı değil, sinemadan tümüyle habersiz Çekoslovak asıllı bir revü oyuncusuydu. Batı tutkusu bu mace-raperesti yönetmen yapar." (sf. 109) Peki sinemadan bu denli habersiz biri nasıl oldu da Türkiye'de art arda üç film yönetmeyi başardı?

Sinema salonu işletmecisi Halil Kamil 1937 yılında Şişli'de garajdan bozma bir yapıda Ha-Ka Film Stüdyosu'nu kurduğunda, ithal ettiği yabancı filmlerin arasına yerleştirmek üzere kısa şovlar çevirtiyordu (Arslanbay, 1993 ve Sağlık, 1996). 1934'de film yapımına ara verene kadar Türkiye'nin tek yapım şirketi İpek Film ise, gişe hasılatı başarısız olan *Güneşe Doğru* (yön. Nazım Hikmet, 1937) ve *Aynaroz Kadısı* (yön. Muhsin Ertuğrul, 1938) filmlerini gerçekleştirebilmişti. İşte bu kriz döneminde film çevirmeyi kafasına koyan Halil Kamil, 1939'da Reşat Nuri Güntekin'in *Taş Parçası* oyununu sergileyen Raşit Rıza ile anlaşır. Çekimlerin ilk gününde Rıza ile Kamil arasında baş gösteren anlaşmazlık sonucu, filmin yönetmenliğini Faruk Kenç üstlenir. Kenç, bir yıl sonra *Yılmaz Ali* ve *Kıvrıkcık Paşa* filmlerini çevirdikten sonra para konusunda çıkan anlaşmazlık sonucu Ha-Ka Film'den ayrılır. Film yapımcılığını sürdürmek isteyen Halil Kamil hızla yönetmen arayışına girmiştir. Gerisini Kenç'ten dinleyelim: "Yahudi adamın biri Almanlar gel-

Bu ideolojik çerçevelerin başında popüler olanın dışlanması ya da belirli 'sanatsal' ölçütleri taşımayan yapımların göz ardı edilmesi yatıyor.

diği zaman Çekoslovakya'dan kaçıp Türkiye'ye geliyor. Adam şovmen. Bu arada, Basın Yayın da böyle birini arıyor. Halil Kamil bunu duyunca adamla iki yıllık bir anlaşma yapıyor ve 'Bu adam artık benim.' diyor. Basın Yayıncılar Kamil'in bu çıkarıcı tavrını kavrayınca onunla iş yapmıyorlar, adam kalıyor elinde. Kamil bu adama film çevirtti." (Sağlık, 1996: 102)

Kenç'in sözünü ettiği adam, yani Adolf Körner, 1941 yılında *Duvaksız Gelin* (Hülleci) ve hemen ardından da *Sürtük* filminin çekimlerine başlar. İkinci filmin çekimlerinin sürdüğü sırada dönemin önemli sinema dergisi *Yıldız*'da Körner ile ilgili bir söyleşi yer alır. Söyleşi, filmin oyuncularından Refik Kemal'in (Arduman) çevirmenliğiyle gerçekleşir. Dergiye göre Refik Kemal, Körner'in sağ kolu ve arkadaşısıdır. Körner, bu söyleşide, İtalya'daki 'Luçi' stüdyolarında çalıştığını, Türk sinemasıyla ilgili ilk bilgilerini burada edindiğini söylüyor. Türkiye'ye geliş nedeniyle ilgili soruya ise şu yanıt veriyor: "Esasen Halil Kamil ile mektuplaşırdık. İtalya'da Türk filmleri hakkında biraz bir şeyler öğrenince Halil Kamil'in tekliflerini kabul ettim. Ve buraya film çevirmek maksadıyla geldim." Dünyada "modern" filmlerin beğenildiğini, Türkiye'de ise henüz bu türden film çevrilmediğini öne süren Körner, "Balkanların en büyük stüdyosu" olarak nitelendirdiği HaKa'da muazzam filmler yapacağı müjdesini veriyor. "Türkiye'de güzel film yapılabilir mi?" sorusuna verdiği yanıt ise şöyle:

"Ne diyorsunuz. Bu memleket dünyada eşi bulunmaz bir yerdir. Bilhassa tabii manzaralarının zenginliği, film için aranıp bulunamayacak kıymettedir. Sonra Türkiye'de sinemadan başka belli başlı bir eğlence yeri hemen hemen yok gibi. Ancak bir tiyatrosu var. O da bir ay oynuyor. Halk, ayın bir günü tiyatroya giderse yirmi dokuz günü sinemaya gitmekle geçirmek mecburiyetinde."

Ancak, Körner'in çevirdiği bu iki film aylar geçmesine rağmen bir türlü piyasaya çıkmaz. *Yıldız* dergisi, Haziran 1942'de, Körner'in *Kerem ile Aslı* filmiyle ilgili hazırlıklarını duyururken bu konuya değinerek, Kenç'in *Kıvrıkcık Paşa*'nın yakın tarihi ele alış biçiminden dolayı eleştiri konusu olduğunu, *Du-*

vaksız Gelin (Hülleci) filminin de yine buna benzer bir nedenle gösterime girmeyeceğinin sanıldığını belirtir. Derginin yazarı Cemil Cahit, *Sürtük*'ün ise, 1941-42 sezonunda Türkiye'de gösterilen *Pygmalion* (yön.: Anthony Asquith ve Leslie Howard, 1938) filmine benzerliği nedeniyle gösterime girmediği konusunda rivayetler olduğunu vurgular. Ve Halil Kamil'e bir tavsiyede bulunur: "Bu nevi filmlerin çevrilmesi işinde nasıl mütehassıs bir ele başvurduysa, yazılması işini de şaklabanlıktan kurtarmak için, mütehassıs ellere vermediği denemelidir" (Cahit, sf. 7).

Dönemin iki ünlü şarkıcısı, Müzeyyen Senar ve Malatyalı Fahri'nin başrollerini paylaştığı *Kerem ile Aslı*'nın yazarı Ragıp Şevki Yeşim, işte böyle mütehassıs bir eldir Cahit'e göre. Ancak, acaba Adolf Körner'in uzmanlığı Cahit'in inandığı kadar kuşku duyulamaz bir şey midir? Gerçekleştirdiği yapıtlar elimizde olmadığına göre, bunu değerlendirebilmemiz çok zor. Ancak, Faruk Kenç'e göre, Adolf Körner'in yaptığı filmler o kadar kötüydü ki sansür tarafından reddedildi: "Çünkü adamın sinemayla ilgisi olmamış. Ama Yahudi akıllı, ben daha önce film çektim diyor. Oysa ben daha ilk sahnede anladım çekmediğini. Olmadı işi." Kenç, Körner'in en sonunda Halil Kemal'in işlettiği Elhamra Sineması'nda biletçilik yapabildiğini belirtiyor (Sağlık, sf. 102).

Mütehassıs ya da sinemadan anladığını öne süren bir şovmen... Adolf Körner'in Türkiye'deki deneyimi pek çok açıdan ilgiyi hak ediyor. Dileyelim bir gün bu ilginç deneyim, dönemin aydınlatılmayı bekleyen diğer yönleriyle birlikte daha fazla gün ışığına kavuşur.

Kaynakça:

- Arslanbay, Hülya (1993). "Faruk Kenç." *Antrakt* 24: 25-27.
Cahit, Cemil (1942). "Kerem ile Aslı." *Yıldız* 7(84): 7.
Işığın, İ. Altuğ (2000) "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesi Dışlanması," *İletişim* 7: 7.
Nazmi, Sedat (1942). "Adolf Körner." *Yıldız* 7(76): 34-5.
Scognamiglio, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı.
Sağlık, Mediha (1996). "Sinemamızın İlk Yılları: Faruk Kenç ile Söyleşi." *Kurgu* 14: 97-108.

"Adamın sinemayla ilgisi olmamış. Ama Yahudi akıllı, ben daha önce film çektim diyor. Oysa ben daha ilk sahnede anladım çekmediğini. Olmadı işi."

Rutger Hauer ya da bazı oyunculardaki şeyin adı...

Savaş Arslan



Flesh+Blood

**Baba, nedir şu
sinemada arz-ı
endam edenlerin
hali? Ne alemdedir
karizma
durumları?**

"Mutlu sonu unut. Filmin sonunda Deckard'ın Rachel'le kaçması gerçeğini bile sevmiyorum. Deckard'ın replikantları sevmesi bana bir şey ifade etmiyor. Açıkçası, Deckard'ın biraz hasta olduğunu düşünüyorum çünkü kadına benzeyen bir vibratörle kaçıyor.

Bunları söylediğimde bazı insanlar bana kızıyorlar. Diyorlar ki: "Rutger, sen meseleyi anlamıyorsun. Philip K. Dick'in kitabını okumalısın. Tabii, benim kitabı okuduğumu bilmiyorlar.

Kanımca, onların bütün ahlakı şu noktada kilitleniyor: "Bir bilgisayar seni sevebilir mi? Hayır, bir bilgisayar sevmemez; hikayenin sonu."

Rutger Hauer *Future Noir: The Making of Blade Runner*

bu güzel alıntıdan sonra gelen hafifmeşrep açılış...

Baba, nedir şu sinemada arz-ı endam edenlerin hali? Ne alemdedir karizma durumları? Racon kesenle kesmeyen hali bir midir? Haydi şimdiki zamana cila çekelim, yağ yapalım ama ne olacaktır bugünden gayrı aktörlüğün vaziyeti? Racon film çekilecek midir bundan sonra da? Robert de Niro, Michael Caine, Dennis Hopper, Al Pacino, Paul Newman, Marlon Brando, Jack Nicholson, Gene Hackman, Lance Henriksen, Harvey Keitel, Rutger Hauer falan diyerek uzayıp giden bir liste yapsak ve sonra da, daha bir sürü başka ismi dışarıda bıraktığımızı bildiğimizden olsa gerek, başka bir merhaleye atlayıp nedir bu kadar erkeği art arda sayarak oluşturduğumuz kurgu, diye sorsak... Listende hiç aktris yok mu diyenlere de cevaben, onlardan da bahsederek ufak ufak hani şu bizim hınzır Sigourney'ın ya da Susan Sarandon'ın sularında demlensek... Sonra gizlice, içten içe, bu yazıda bahsetmeyeceğimizi bile bile de olsa, Leyla Sayar'dan Suzan Avcı'dan bahsediversek... Hepsini bir araya getirdik de bu isimlerin, şimdi bunların nasıl bir akrabalıkları var diye bir mesel yaratsak da, kaşınıp dursak... Sonra, ilk sözümüzü söylerken, bunların hepsinin yaşadıklarından dem vurup popüler Amerikan sineması ya da Hollywood aleminde takıldıklarından kaynatsak. Daha eskiler arasından akla gelebilecek Bela Lugosi falan gibi isimlerdense bahsetmememizi derdimizin alakayı harbiyesini tahtalı köye ziyarete bulunmamış olanlardan çıkardan fırına vereceğimizi ve bu me-

yilde, "harbi herif" olaylarından bahsedeceğimizi söyleyerekten izah edip sadede gelmeye başlasak ufaktan...

açılışı takip eden sadet bölümü

Acayip anlamsız, dayanışmacı bir erkek kültü vardır... Aslında erkek olduğunu düşünmeye başlayan dönemdeki genç erkek adaylarına mı aittir demeliyim bu kültürten için. Öyle olmasa bile, en azından bu damarın ilk çivilerinin çakılması çokluk şu bahsetmeye çalıştığım döneme denk gelir. Nedir bu döneme has olan taraf? Tabii ki, en başta bir tür kendini kanıtlama çabası: Ben var olacağım bu dünyada; erkek egemen düzenin kabul edilir bir üyesi haline geleceğim; erkekliğimi el aleme ilan edeceğim diyen, gizli bir sestir sanırım bu yöndeki adımları ilk sayan ya da saydıran devinim. Olaya psikanalitik bir boyut katacak olursak da, babanın dünyasına ve düzenine girme talebinin dillenmeye başlamasıdır belki de... İşte tam da burada, Baba filminin yeri gelmiştir. Baba'yı baba yapan şey ise, bu dönemde paylaşılan, değişilen, değişilen, kurulan, kurgulanan, var oluşa ait olduğu sanılan, vesaire vesaire bir çok şeye dair bir deneyim olmasıdır ve aslında bu da bir tür erginleme kültürüdür. Baba'da temsil edilen erkek dünyasına ait bütün öğeleri kendi dünyasında kurmak isteyen bir grup gençtir bir araya gelerek, törensel ve dahası ayinsel bir eyleme dahil olarak videoya kaseti takip izleyenler. Bu anlamda, aslında bir seks filmi izlemekle, Baba'yı izlemek arasındaki fark da sanki kayboluverecek gibidir... Ama kaybolmaz! Hayatı boyunca başkalarıyla birlikte seks filmi izlemeyebilir bir çok erkek fakat o birileriyle bir araya gelerek Baba'yı izleyebilir. Sanırım, toplu ifa edilen bir deneyim olarak Baba'yı izlemek bir futbol maçı izlemeye daha çok benzer...

Nedir Baba'da olan?... Racondur, tabii ki!.. Raconun kitabı yazılacaksa eğer, o kitabın en has semtine kurulacak olan filmidir Baba. Racon film diye olmayan bir kategoriden bahsedecek olursak, ilk akla gelecek filmidir. Her mimik, her hareket, her konuşma törenseldir, anlamlıdır Baba'da. Her şey dediğini bularak yerli yerine oturur. Kimse boşu boşuna bir şey yapmaz.

Bir şey oluyorsa bir anlamı vardır ve bir şey yapılıyorsa gerekli olduğu içindir. Aynı bir dil, bir oyun gibidir – kuralları olan, o kuralların tamamının anlamlı olduğu varsayılan ve kuralları uygulanması gereken bir yekundur. Herkes o ideal dili konuşmak ister, herkes o oyunda kazanmak ister ve dolayısıyla herkes başka bir Baba'dır ama tek bir Baba vardır – o ise tanrıdır (*Godfather*) ve tabii ki tanrı da erkektir! Erkek tanrıdır ya da erkeğin tanrısıdır. Aslında tanrısal gibi görünen bir fantezidir – erkek olmaya ait olduğu düşünülen gösterişçi bir fantezi... Baba'yla özdeşleşen genç adam, onun yaptıklarını yapmak, onun gibi davranmak, onun mimikleri ve konuşmasını taklit etmek ister. Güçtür, Baba! Tapınılan, hayran olunan, o yavaşlığı ve ağırlığı içinde karizmanın bütün kıyılarını dalgalarıyla çalkalayan ve hakim olan... Dinine imanına kadar bir puttur. Orada öylece duran ve gel de bana tap diyen, ve fazteziyi kurgulayan; eksiksiz bir fallustur – özdeşleşilmesi gereken...

Her tarafından karizma akar. Kasım kasım kasılır (Cem Karaca'nın Kapıcı Kasım'ı da kasılır kasım kasım...), olası en kötü duruma bile düşse (Tabii, unutmayalım ki, bu senaryo gereğidir!!!), karizmasından bir gıdım bile ödün vermek yerine gebermeyi tercih eder. Tabii, her film Baba değildir ama raconun kitabında yeri olan başka bir çok film de vardır ama şimdi bunları bir kenara bırakıp biz işimize bakalım ve karizmanın dükkanını açan oyuncuların dem vuralım. Baba'nın karizması yok edici, dışlayıcı, ezici bir yerde durur. Karşısına geçildiği anda, hemen savaş "zurnalarını" öttürmek ister. Ama karizma bundan ibaret değildir. Daha uslu, daha sıcak, daha içten karizmalar da olabilir bu alemde. Bizi sarıp kucaklamak istemiş gibi olan, böyle davranan ama karizmasından da ödün vermeye karizmalardır bunlar. Michael Caine böyle bir karizmayı taşır terkinde, Paul Newman'inkisi ise aynı daha içe kapanık, daha yalnızlığın dünyasına ait bir karizmadır – ama dalgakıranın ucundaki fenerin dibinde duran yalnız adamın oynadığı karizma oyununu da oynamaz asla!!! Robert de Niro'nunkisi sokaktan gelen bir karizmadır, Al Pacino'nunkisi ise deNiro'ya

Herkes o ideal dili konuşmak ister, herkes o oyunda kazanmak ister ve dolayısıyla herkes başka bir Baba'dır ama tek bir Baba vardır.

Sanki oyuncuların tiplerine göre dağılan bir karizma çetelesi tutuyorum gibi ama tam olarak böyle bir şey de değil.

göre sanki biraz daha üst sınıfmış gibi görünse de sokağa göz kırpmaktan da hiç mi hiç geri durmaz – hatta, daha doğrusu, varoluşu oraya dayanır. Dennis Hopper'da serseri karizması, Jack Nicholson'da sapık karizması, Gene Hackman'da okumuş, terörist karizması, Lance Henriksen'de ise acı çekmiş adam karizması vardır. Başkalarında da başka türlü karizmalar vardır tabii.

Sanki oyuncuların tiplerine göre dağılan bir karizma çetelesi tutuyorum gibi ama tam olarak böyle bir şey de değil. Raconu yerli yerinde, duruşu doğru dürüst, her türden kıpraşması bir tür mana arz eden, ekranda dururken etrafındakiler üzerinde bir güce sahip olduğunu seyircisine hissettiren, ben buradayım diye bağırma ihtiyacı duymaksızın burada olduğunu bağırarak, seyircisini bir yere kadar getirip orada duvara toslattırarak seyircisine "Vay, be!" dedirten bir karizmadan söz ediyorum sanırım. Tabii ki, şimdiye kadar karizma da karizma, racon da racon diye tutturan ve bunları genel geçer bir hale sokmaya çalışmayan bir "zat-ı harbi" olduğumu geçerken belirtiverdikten sonra, bu meseleyi biraz daha deşme babında, Rutger Hauer'den söz etmenin zamanının geldiğini düşünüyorum.

meselle hallesirken rutger hauer'den bahsetme vaziyetleri

Rutger Hauer'i bir çok insan *Blade Runner*'da canlandırdığı replikant Roy Batty karakteriyle tanıdı. Tabii, Hauer 1980lerde *The Hitcher* (Otostopçu), *Wanted: Dead or Alive* (Aranıyor: Ölü ya da Diri) gibi filmler yapmış ve Guinness reklamlarında boy göstermişti. 1970lerde ise bir çok Hollanda filminde oynamıştı: *Soldier of Orange* (Turuncu Asker) ve *Turks fruit* (Türk Lokumu) gibi.

Tiyatro eğitimi veren bir ailenin çocuğu olan Hauer 1944'te doğmuştur. 15 yaşında denizci olmak için evden kaçan Hauer yaşının büyük olduğunu söyleyerek bir gemide iş bulur, fakat renk körü olduğu için denizciliği bırakmak zorunda kalır ve bir yıl sonra geri dönüp ailesinin açtığı okulda oyunculuk eğitimi almaya başlar. Sürekli okulu kıran Hauer'e bir öğretmeni daha

sağlam bir ruha sahip olması için orduya yazılmasını söyler. Beş aylık ordu deneyimi sırasında Orduda teğmenliğe kadar yükselen Hauer İsviçre Alplerindeki bir oyunculuk okuluna yazılmak üzere orduyu terk eder.

1964'te Amsterdam'a dönen Hauer başka bir oyunculuk okuluna yazılır ve üç yıl sonra mezun olur. Daha sonra altı yıl boyunca da bir başka oyunculuk okuluna devam eden Hauer, buradan mezun olduktan sonra Kuzey Hollanda'daki çiftçiler için düzenlenen çeşitli gösterilere katılır. Bu dönemde en sevdiği rol Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ındaki Lenny rolüdür – nedense?! *Hair* müzikalinin Hollanda versiyonunda da rol alan Hauer 1969'ta Paul Verhoeven'in yönettiği popüler televizyon dizisi *Floris*'te de rol almıştır. 1973'te şimdiye kadar yapılmış en iyi Hollanda filmi olarak kabul edilen ve sansürsüz olarak gösterime girdiğinde üç buçuk milyona yakın kişinin izlediği *Turks fruit*'da (Türk Lokumu), Hauer (Erik) sevgiliyle (Monica van de Ven) yaşadıklarından sonra "kadın düşmanı" olan bir erkeği canlandırır. Paul Verhoeven'in yönettiği filmin görüntü yönetmenliğini ise *Die Hard* (Zor Ölüm), *Speed* (Hız Tutkusu) ve *Haunting*'den tanıdığımız Jan de Bont yapmıştır. Hauer, bu filmdekine benzer bir rolü 1975'te oynadığı *Dandelions* (Hindibalar) adlı filmde de kaybedenler kulübüne üye jigolovari "eski bir denizciyi" oynayarak tekrarlar.

Das Amulett des Todes (Ölüm Madalyonu, 1974) adlı filmde ise Hauer gizemli bir örgütte çalışmakta ve buradan ayrılmak istemektedir. Çaldığı bir çanta ile kaçan Hauer'e bir kadın yardımcı olur fakat daha sonra Hauer'i işverenleri yakalar. Bu filmde görüntü yönetmenliği yapan Michael Ballhaus'u ise daha sonra çalıştığı *Good Fellas* (Sıkı Dostlar) ve *Bram Stoker's Dracula* adlı filmlerden tanıyoruz. Hauer'in 1975'te yine van de Ven ile oynadığı *Keetje Tippel*'i (Sıcak Tatlı) Paul Verhoeven yönetirken filmin görüntü yönetmenliğini ise, yine Jan de Bont yapmıştır. Yüzyıl dönümü Hollandası'nda daha iyi bir yaşam için köyden kente göç eden bir ailenin kızı (van de Ven) fahişelik yapmaya başlar fakat bu uzun sürmez. Kathy'nin ikinci müşterisi Rembrandt

tır ve Kathy, Rembrandt'ın bir arkadaşı (Hauer) ile mutlu sonu yakalar. Hauer, aynı yıl Amerika'da Ralph Nelson'un yönettiği *Cape Town (Wilby Conspiracy)* olarak da geçer.) adlı filmde de oynar.

Amacım ABD'ye gitmekti, diyor Hauer, *Nighthawks (Gece Şahini)* adlı filmde anti-terörist operasyonlar konusunda uzmanlaşmış iki New York polisiyle (Sylvester Stallone ve Billy Dee Willis) karşı karşıya gelen bir uluslararası teröristi (Wulfgar) canlandırır. Hauer, kadın ve çocukları bile gözünü kırpmadan öldüren Wulfgar karakteriyle "acımasız bir performans" ortaya koyar ve şöyle konuşur: "Wulfgar benden tamamıyla farklı. Ben bir kulübe gidip dans etmek istiyorum." Daha sonra 1980 yılında bir Fransız-İngiliz ortak yapımı olan *Chanel Solitaire* adlı biyografik filmde ünlü modacı Chanel'in bir partide tanışarak yardımını aldığı zengin erkek arkadaşını canlandırır.

1982 yılında ise Hauer ABD'deki patlamasını Ridley Scott'ın yönettiği *Blade Runner*'daki (Bıçak Sırtı) replikant Roy Batty karakteri ile gerçekleştirir. Çekici ve yalnız fakat bir o kadar da zalim ve kötü olan Batty tiplmesi, Hauer'in "iri yapısı" ve "oyunculuğuyla" birleşince Hauer'e hatırı sayılır bir şöhret getirir. Film 2019 Los Angeles'ında geçmektedir. Hava kirliliği ve nüfus artışı sebebiyle insanlar başka gezegenlere göç etmişler ve kalanlar da gökdelenlerde yaşamaya başlamışlardır. Genetik mühendisliği gelişmiş ve klonlama yoluyla replikant adı verilen insan köleler yaratılmıştır. Başka gezegenlerde madenlerde çalıştırılan bu replikantlardan dördü bir uzay gemisinin personelinin öldürerek dünyaya (yani, Los Angeles'a!) gelirler ve bu haber duyulunca artık dünyada replikant kalmayınca işsiz kalan eski ikramiye avcısı Rick Deckard'a iş çıkar. Replikantların lideri Batty ile Deckard'ın mücadelesi ise amansızdır! Hauer bu rol hakkında şöyle konuşuyor: "Doğrusu bu rol benim için çok zordu. Yönetmen benden Roy'u Bruce Lee gibi oynamamı istedi fakat ben role hazırlanırken bu karakterin fiziksel yapısından çok aklıma önem vererek oynanması gerektiğine karar verdim."



kıssadan hisse yerine, bir fazlalık...

Flesh+Blood

Amerika'ya *auteur* kuramını getiren film eleştirmeni olarak kabul edilen Andrew Sarris'in çeşitli gazete ve dergilerde çıkan film eleştirilerinin toplandığı kitabın adı şöyledir: *Confessions of a Cultist* (Bir Kültçünün İtirafı). Der ki bu kitaba yazdığı giriş yazısının bir yerlerinde Sarris, bizim gibi insanları her tür aklın ötesinde duran bir yerler ya da bir şeyler nedeniyle severiz filmleri. Her ne kadar bu yazının yazarı Sarris ile çok hoşlaşmasa da (İnşallah bir ara bunun nedenlerine dair de bir şeyler karalamak nasip olur!), kültürçülerin sevdiği bu şey, bir yandan sözcüğün belki dinselikle olan alakasından dolayı her tür akıllı uslu iddia ya da durumun ötesinde yer almasından, diğer yandan da kültürçünün kendi karakterinden gelen kırıkları ya da boşluklarından çıkaraktan filmdeki kırıklar ya da boşluklar ile kurduğu ilişkiden yola çıkacak bir şekilde meydana gelen bir tür tutum ya da tavır mıdır? Racona dair diyerekten dem vurduğum filmler ya da oyuncular da, böyle bir sevmeye dair midir? Neden

Der ki Sarris, bizim gibi insanları her tür aklın ötesinde duran bir yerler ya da bir şeyler nedeniyle severiz filmleri.



Turks truit

Harrison Ford – ki filmin sonunda onun da bir replikant olduğunu düşünerek bir hayli hoş anlar yaşamamız mümkünse de! – *Blade Runner*'ı her izleyişimde beni iterken, Hauer fazla fazla çekmektedir canlandırdığı replikant karakterine doğru? İşte tam da bu noktada, racon ya da karizmanın, oyunculuk yeteneği ya da oynanan rolün filmin anlatısı içindeki anlam ve öneminin “ötesinde” bulunan bir şeyden bahsetmenin vakti geliyor... Ama nedir bu şeyin adı?

Rutger Hauer'de var olduğunu düşündüğüm bir şey. Oyunculuk bakımından Hauer'in bir tür karizması ya da çekiciliği var. Ekranında görüldüğünde bazen bir tür “ben buradayım,” ifadesine imzasını atıyor. Ekrandaki varlığı bir ağırlık, bir başkalık taşıyor kendi içinde. Duruşu, hareketleri, mimikleri falan bir araya geldiğinde “kendine has” bir niteliğe sahipmiş gibi görünüyor. İyi ya da kötüyü oynuyor olmasından bağımsız olarak bir imge, bir hale sunuyor ekrandaki varlığıyla. Bazen baştan çıkartıyor, bazen yok ediyor, bazen kötülük yapıyor, bazen başkalarının paranoyası oluyor, bazen de orada öylece duruyor. Sıcak ya da soğuk, iyi ya da kötü, hepsi ya hiç birisi, belki de bunların tamamının ötesinde bir şey.

“Şey.” Şeyin baştan çıkartıcı bir hali vardır. Şey, bilinmez, anlaşılmaz, kavranmazdır; akıllı uslu bir yere ait dur(a)mayan öte bir şeydir. Kıyıda köşede durur gibidir. Bir an görünür, tam o an çok yakındaymış gibi olur, sonra kayboluverir. Aydınlik günden çok karanlık geceye aitmiş gibidir... Ama gibidir!.. Arzulanan bir şeydir – kendimizi bulduğumuzu sandığımız, kendimizi ifade etmeye yarayan ama o anda aslında bizi baştan çıkartan. Aynamızdır, karşısında durunca aksimizi göstermeyen. Onun gibi olmak, ona özenmek güzeldir ama o olmak imkansızdır. Ya da o olabilesek bile, o, artık o olmayı bırakmıştır çünkü o, o anda, çoktan başka bir şey olmuştur. Bir deneyimdir; farklı görünen, başkalaştığımız hissi veren. İşte o anda, orada hissettiğim şeyin adıdır o oyunculara var olan. Beni içine alıp özdeşleşmeye el verirken beni dışlayıp ezen şey. Karizmayı, raconu ya da harbiliği bir kenara bırakıp yokmuş gibi davranan ama orada olan, arzulanan ama arzulandığı anda da yok oluveren, dilimin ucuna gelen ama kaçışveren, beni tuttuğu anda bırakıveren... Bir filmi seyretme deneyimini ifa ederken bir anda parlayan, daha önce karşılaşmadığımız, alışık olmadığımız bir şey: fazlalık!..

kişisel bir yakınma

seslendirmelerde film müziği katliamı

Sadi Konuralp

Arkadaşlarım bana televizyondaki filanca filmi seyredip seyretmediğimi sorduklarında cevabım, genelde "Enter bandı yoktu onun için seyretmeyi bıraktım." olur. Arkadaşlarım "Enter bant" kelimesinin ne olduğunu anlayamazlar ve hatta kimi zaman "Entel bant" demiş olduğumu sanarak benim entel takıldığımı düşünürler. Ne yazık ki, seslendirmenin revaçta olduğu bir ülkede anlaşılan bu soru-cevap oyunu sürmeye devam edecek. O halde önce bu terimin ne olduğunu açıklamaya çalışayım.

Türkiye dahil olmak üzere Almanya, Fransa, İtalya, İspanya vb. ülkelerde filmler orijinal olarak değil seslendirilmiş haliyle gösterilmektedir. Seslendirme durumunda orijinal ses efektlerinin ve müziklerin kaybolmaması için film dağıtımçıları, bu gibi ülkelere filmle birlikte ayrıca "Enter Bant" (Dışarıda M&E yani; Müzik-Efekt Bandı olarak bilinmektedir) adı verilen özel ses kuşakları da verirler. Bu bantta filme ait kimi ses efektleri ve özel müzikler filme senkronize olarak yerleştirilmiştir. Film sadece bu bant ile birlikte izlendiğinde ortaya çıkan görüntü şudur: Filmin müziğiyle birlikte görüntü akmaya devam ederken, oyuncuların konuşma sesleri asla duyulmaz ama o esnada ellerindeki bardağın içindeki buz şakırtıları, elbise hışırtıları, ayakkabı gıcırtıları gibi en ufak sesler duyulur. Normalde bile duyması zor olan bu seslerin filmin içinden nasıl alındığını merak edenler için söyleyelim, filmler yabancı ülkelerde sesli olarak çekilse bile bu tür sesleri mikrofonların alması çok nadirdir. Hele dış mekandaki çekimler kurgulanarak bir araya getirildiğinde

arkadaki dış seslerde devamlı bir kopukluk, bir sıçrama olacağı muhakkaktır. Bu nedenle ses efektleri filme sonradan özel olarak yerleştirilir. Dolayısıyla film şirketlerinde filmler için Enter bant hazırlamak bir zorunluluktur.

Filmin istenilen dildeki konuşmaları ise ayrı bir bantta kaydedilir. Bu bantta sadece konuşmalar bulunur. Filme ait hiç bir orijinal ses ya da müzik yoktur. Sonradan Enter bant ile bu konuşma bandı (Ayrıca, diyalog bandı da denmektedir.) bir miks işlemine tabi tutulur: Yani, iki bant aynı anda çalınır bu ikisinin sesleri bir üçüncü bant üzerine kaydedilir. Sonuçta ortaya yabancı bir filmin, orijinal müzikleri ve ses efektlerinin aynen saklı kaldığı Türkçe seslendirilmiş bir kopyası çıkar. Ne yazık ki, manyetik bant ve miks teknolojisi 1950'li yıllarda geliştiğinden daha eski filmler için Enter Bant bulunmamakta ve hazırlanamamaktadır. Ancak hemen her televizyon filmi ve dizisi için mutlaka bir Enter Bant mevcuttur. Eğer dağıtımçı filmi, film kopyası değil de, video kopyası olarak veriyorsa bu durumda video bandının ses kanallarından biri Enter Bant vazifesi görmektedir.

Türkiye'nin seslendirme açısından dünya sıralamasında önemli yeri olduğu hep söylenegilir. Belki tek kanallı dönem için bu iddia doğrudur ama ne var ki çok kanallı televizyon yayınlarına geçildiğinden beri TV seslendirmelerinin kalitesinde bir düşüş olmuştur. Üstüne üstlük, kalitenin düşmesinin dışında filmlerin neredeyse hemen hepsi Enter Bantsız olarak seslendirilmektedir. Normalde seslendirme seçeneği belirtildiğinde dağıtımçıları film-

Çok kanallı televizyon yayınlarına geçildiğinden beri seslendirme kalitesinde bir düşüş olmuştur.

**Hostes Londra'ya
vardığında bir
video kulübüne
üye olup bir kaç
kaset kiralıyor.
Türkiye'ye
geldiğinde bu
kasetlerden
hemen bir kopya
çıkartılıp hostese
geri veriliyor. O
da ertesi günü
yine aynı uçakla
Londra'ya gidip
kasetleri iade
ediyor.**

lerine *Enter Bant* sağlamakla yükümlüdürler. Fakat yeni açılan kanallar ve bu kanallara film sağlayan aracı kuruluşlar, filmleri anlaşılan garip yollardan elde etmektedirler. Seslendirmedeki benzer kalitesizliğin bir başka örneği de bandrol dönemi öncesi video furysı döneminde olmuştur. Video firmaları yabancı firmaların temsilcilik haklarını almadıkları için seslendirdikleri kopyalar hep *Enter Bantsız* olmuştur.

Örneğin videonun Türkiye'ye ilk girdiği yıllarda şirketlerin video kaset elde etmelerindeki yöntemlerden bir tanesi şu şekildeydi: Önce bir uçak hostesi ile anlaşılıyor. Diyelim ki, hostesin görevli bulunduğu uçak Londra'ya gitmekte. Bu hostes Londra'ya vardığında bir video kulübüne üye olup bir kaç kaset kiralıyor. Türkiye'ye geldiğinde bu kasetlerden hemen bir kopya çıkartılıp hostese geri veriliyor. O da ertesi günü yine aynı uçakla Londra'ya gidip kaseti iade ediyor. Tabii, bu arada yeni kaset kiralamayı da ihmal etmiyor. Böyle bir yöntemle elde edilen filmlerin seslendirilmiş kasetlerinde elbette *Enter bant* bulmak imkansızdır.

Eğer filmler televizyon kanallarında 16 mm film halinde kiralanıyorsa, kimi zaman mevcut *Enter bant*larda da eksiklikler olmaktadır. Her ülke kendisine göre sansür politikası uyguladığından filmler kesilip yapılandırılmakta, dolayısıyla senkronizasyonu korumak amacıyla, *Enter bant*lara da aynı işlem uygulanmaktadır. Gösterimden sonra bu filmler teslim edilirken bu parçaların yerine konması gerekirse de kimi sahneler unutulmaktadır ya da görüntü yerleştirilip *Enter bant* ihmal edilmektedir. Hele öpüşmelerin, içki içme sahnelerinin, elinde tabanca olan kadınların sahnelerinin bolca kesildiği Ortadoğu ülkelerinde bu zahmete hiç girilmeyip bu kopyalar oldukları gibi teslim edilirler. Hatta bu şekilde bir kaç kopya ülkemizde de oynamıştır. Batı ülkelerinde sansür olmadığını sananlardansanız, bu söylenenlerin sadece Orta Doğu için geçerli olduğunu zannedebilirsiniz ama Batılılar da makas kullanmayı severler. Örneğin, Alman kanallarında *Indiana Jones* (Kamçı Adam) filmlerindeki Nazi taşlamaları hep makaslanır.

Bunun dışında, Almanlar filmlerdeki şarkıları bile Almanca okumayı

sevdiklerinden bu ülkeye ek olarak şarkılı kısımların sadece orkestra kısımları bulunan *Enter bant*lar yolların. Buralardan gelen film kopyalarının ülkemizde de oynatıldığı olmuştur. Örneğin, 1986 yılında TRT'de *Butch Cassidy and Sundance Kid* filmi oynatıldığında, filmin unutulmaz şarkısı "*Raindrops Keep Fallin' On My Head*"'in sadece gitar akorlarını dinleyebilmiştik.

Peki *Enter Bant* olmayan bir filmin seslendirilmesinde müzik sorunu nasıl hallediliyor, diye sorabilirsiniz. Bunun için genelde iki yöntem kullanılmaktadır: Birinci yöntem *loop* yöntemidir. Filmde konuşmaların ve gürültünün olmadığı ama müziğin şöyle bir iki dakika sürdüğü bir yer seçilir. Bu kısım banda kaydedildikten sonra başı ve ucu birleştirilir ve işte size sonsuza kadar çalabilen bir müzik kaynağı. *Loop* denen bu sonsuz bantla konuşma bandı miks edildiğinde, ortaya çıkan ürün oldukça rahatsız edicidir: Filmde oyuncuları konuşurlarken, arka fonda ki müzik sanki plak takılmışçasına devamlı aynı bölümü çalmaktadır.

Diğer yöntem ise, filmin müziğini başka müzik kaynaklarından oluşturmaktır. Türkiye'deki seslendirme stüdyolarında yeterli bir arşiv olmadığından ve üstüne üstlük bu yerlerde müzik kulağı olmayan elemanlar çalıştığından, filmlere ilgili ilgisiz müzikler konulmakta, bu yüzden de filmin seyredilebilirlik kalitesi sıfıra düşmektedir. Angelo Badalamenti'nin *Twin Peaks* (İkiz Tepeler), Ennio Morricone'nin *Once Upon A Time In America* (Bir Zamanlar Amerika'da), Jean Michel Jarre'nin *Rendez-Vous* eserleri seslendirme stüdyolarında en çok kullanılan müzik kaynakları haline gelmişlerdir. Bu işinin eri (!) kimseler sayesinde 1930 yapımı filmlerde bile elektronik müzikli, *rock* melodili müziklere rastlamak mümkün.

Hiç şüphesiz her iki yöntem de filmlerin kalitelerini baltalamaktadır. Fon müziğine dikkat etmeyenler ya da müzik kulağı olmayanlar bile bilinç altlarından bunu hissederek rahatsız olup kendilerini tam anlamıyla filme veremezler. Filmdeki karakterlere tam uyan – hatta kimi zaman orijinal sestene daha da iyi – sesler bulunsun bile filmdeki coşkuyu, duyguyu, heyecanı sağlayan müzikler bulunamadığından o

film artık film olmaktan çıkmıştır. Çoğu kişinin eski filmleri sıkıcı ve zevksiz bulmasının bir nedeni belki de bu *Enter bantsız* seslendirmelerden kaynaklanmaktadır.

İşin kötüsü Türkiye’de yapılan seslendirmelerde bir tehlike daha bulunmaktadır. Diğer ülkelerin televizyon kanalları, seslendirilmiş film ve dizi filmlerin mutlaka bir arşivini yapmaktadırlar. Oysa bizde bir film, aynı kanalda bile olsa, aylar sonra gösterilecekse, tekrar tercümesi yapılmakta ve dolayısıyla yeniden seslendiril-

mektedir. Bir gün *Enter bantlı* seyrettiğimiz film bir başka gün *Entersiz* olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Bütün bunlardan dışında kötü tercüme, kötü distribüsyon (seslendirme işleminde hangi karakteri kimin seslendireceğinin saptanması), kötü diksiyon, kötü senkronizasyon da eklenince, filmleri mümkün olduğunca orijinal seyretmek zorunda kalıyorum. Filmi tam olarak anlayıp anlamamak umurumda değil. Yeter ki filmde zevk alayım.

film müziği dünyasından bir yaprak daha kaydı Jack Nitzsche

22 Nisan 1937’de Chicago’da doğan Bernard Alfred "Jack" Nitzsche, 1955’de caz saksofoncusu olma hülyasıyla Los Angeles’ta müzik öğrenimine başladı. Virtüözlük yeteneğinin çok iyi olmadığını fark edince öğrenimini yarıda bıraktı ama yine de müzik dünyasını terk etmedi. Çeşitli plak firmalarında düzenlemeci (aranjör) olarak çalışmaya başladı. Sonny Bono, Rolling Stones, Neil Young ve The Searchers gibi ünlü şarkıcı ve topluluklarla çalıştı.

Nitzsche film müziği dünyasına 1965’de *Village of Giants* (Devler Köyü) ile girdi. Ama film müziğindeki asıl çıkışını Mick Jagger’ın baş rolünü oynadığı *Performance* (1970) ile yaptı. 1972’de Robert Downey, Sr.’ın *Greaser’s Palace* (Greaser’ın Sarayı) filminin ardından William Friedkin’in *The Exorcist* (Şeytan, 1973) filminde çalıştı. Bu film için özel bir beste yapmadı çünkü yönetmen zaten kendi seçtiği çağdaş klasik eserleri filme yerleştirmişti. Besteciye verilen görev bu farklı eserler arasındaki müzik geçişlerini ve dönüşümlerini hazırlamaktı. Bunun için Nitzsche, ses efektçisi Ron Nagle ile birlikte, kristal cam sesleri kaydedip bu ses materyalinden bir şeyler hazırladı. Topu topu 193 saniye süren bu skora aslında ses efekti olarak bakmak belki daha doğru olacaktır.

1975 yılında Milos Forman’ın *One Flew Over the Cuckoo’s Nest* (Guguk Kuşu) filminde de yine ilginç ses arayışına girip müzik için cam bir harp ve mü-

zikli bir testereden yararlandı. (Aslında bu ikisi de tam anlamıyla müzik aleti değildir. Cam harp, yan yana dizili şarap bardaklarından oluşmaktadır. Her birinin içinde farklı seviyelerde su bulunmaktadır. Islak parmağın bu bardakların kenarlarında gezdirilmesi suretiyle ilginç bir ses çıkar. Müzikli testere ise, bildiğimiz testeredir ancak gövdesi biraz daha uzundur. Üzerinde keman yayının gezdirilmesi sonucu biraz ıslığı biraz da uğultuyu andıran hoş bir ses oluşur.) O sene Oscar’a aday gösterilen bu skoruyla ödül alamadıysa da, 1982’de *An Officer and A Gentleman* (Subay ve Centilmen) filmine bestelediği "Up Where We Belong" şarkısıyla En İyi Özgün Film Şarkısı dalında Oscar ödülünü kazandı.

Katkıda bulunduğu diğer filmler arasında Paul Schrader’in *Blue Collars* (Mavi Yakalar, 1978), *Hardcore* (1979) filmleri, Friedkin’in Al Pacino’lu *Cruising* (1980) filmi, *Cutter’s Way* (Cutter’in Yolu, 1981), *Razor’s Edge* (Bıçak Sırtı, 1984), *Revenge* (İntikam, 1990), *Indian Runner* (1991), *The Crossing Guard* (1995) bulunmaktadır.

Bütün bu skorların dışında Nitzsche’nin hiç kuşkusuz en iyi bilinen film müziği skoru *Starman*’dır (1984). Elektronik olarak hazırlanan bu skor, hafif Vangelis havasında olup filmin romantik havasını oluşturmada çok iyi katkıda bulunmuştur.

25 Ağustos 2000’de kalp krizinden ölen Jack Nitzsche 63 yaşındaydı.

Nitzsche’nin hiç kuşkusuz en iyi bilinen film müziği skoru *Starman*’dır (1984). Elektronik olarak hazırlanan bu skor, hafif Vangelis havasında olup filmin romantik havasını oluşturmada çok iyi katkıda bulunmuştur.

evde kendi filminizi yapmak artık çok kolay...

Cenk Kırıl



Dijital teknolojinin nimetleri sayesinde artık herkes kendi evinin rahatlığında kendi filmini yapabilir. Tüm gereken bir cihaz ve ekran. Gerisi size kalmış

Bu dergiyi okuyan herkes gibi bir sinema meraklıysanız, gün gelse de kendi filmimi yapsam diyorsanız, iyi bir haberim var sizler için: Bu artık mümkün! Uzun yıllar boyu kendi filmi çekme hayali içinde olan birisi olarak, 35mm'lik gerçek sinema filmi teknolojisinin amatörler için ne derece pahalı ve dolayısıyla ne kadar ulaşılmaz olduğunu görüp durmak acı veren bir deneyimdi. O zaman, hiç olmazsa video ile bir şeyler yapayım dedim kendi kendime. O sıralarda, (90'ların ortaları) dijital devrim daha tam başlamamıştı. Analog diye tabir edilen klasik video kamera çekimlerini oynamanın bir adım ötesi hem çok karışık hem de, 35mm film dünyası kadar olmasa da, pahalıydı. Yani alt tarafı tatilde çektiğiniz video görüntülerini biraz kırpıp biraz da müzik ekleyerek bir şeyler yapmak istemek bile neredeyse evde bir stüdyo kurmayı ge-

rektiriyordu. Öyleyse bu hayalimi bir süre daha rafa kaldırmalıyım diye düşündüm. Derken iki yıl önce dijital video kamera dünyasıyla tanıştım. Görüntü kalitesi önceki kuşaktaki analog kameralara göre inanılmaz ileriye. Hem de bu kameraların üzerinde bir de LCD ekranları vardı! Bu sayede hem çekerken neyi çektiğinizi, tipik vizörün kısıtlı boyutu yerine, renkli bir ekranda görüyor hem de çektiğinizi hemen görebiliyordunuz – hem de sesli olarak! Görüntünün inanılmaz kalitesi kameranın içindeki bir çipte yatmaktaydı. Sonra bu tek çipin yaptığını 3 çip'le yapan yeni kameralar çıktı ve bu sayede görüntü kalitesi daha da mükemmelleşti. Her bir çip kırmızı, yeşil ve mavi ışığın dijital ayrıştırılmasını ayrı ayrı yaptığı için görüntü kristal netliğe ulaşmıştı. Ayrıca bu kameralar beraberinde bir çok özel efekti de getiriyordu. Bu sayede sinema formatı ve sinemasal görüntü kalitesinde video alınabiliyordu.

Geçen sene elime geçen bir dergi ilgimi çekti. "Videomaker" isimli dergi bu alandaki her tür yeniliği çok hoş özetliyordu. Derken bir gün bir ilan gördüm. İlan kocaman bir profesyonel stüdyo resminin yanına küçük bir video oynatıcısı büyüklüğünde bir cihazı gösteren resimle başlıyordu. Resmin altında, "Bu koca stüdyoyu nasıl bu alete sığdırabilirsiniz," şeklinde bir yazı vardı. Bahsedilen bir video montaj cihazının reklamıydı ve ilgi çekici bir tasarımı vardı. Okudukça ilgim arttı. Görünen oydu ki, artık hayallerimi tekrar raftan indirme zamanı gelmişti çünkü bir video oynatıcısı kadar bü-

**Artık
hayallerimi
tekrar raftan
indirme zamanı
gelmişti.**

yüklükteki alet ile her türlü video montaj yapılabilirdi. Aslında "dijital video montaj" konusu bir süredir üzerine konuşulan bir mevzuuydu. Bir çok bilgisayar firması evdeki tipik ticari PC'lerin üzerinde bu işi yapabileceğimizi söylüyordu. Bu konuyu daha derinlemesine araştırmalıyım. Aylar boyu bunun üzerinde bir sürü yazı okudum. İnternet üzerinde bir çok yere girdim çıktım, işin uzmanlarıyla konuştum. İşte sonucu.

Evet, artık dijital devrim başlamıştı. Dijital Non-Linear Editing (NLE) kavramı salgın gibiydi. Ne demek NLE? Yani, klasik kurgulama tekniği olarak anılan Linear Editing ile teyp üzerinde görüntüleri birbiri ardına sıralamak yerine, önce bir bilgisayar disk ortamında, ve bu iş için yazılan programlarla, görüntüler alınır ve editör istediği görüntüyü istediği sırada alarak filmi kurgulayabilir. Bu esnada bir görüntünün yerini beğenmediğinizde, onu fare ile alıp daha ileri veya geri atarak veya tamamen silerek filmi bitirip son kopyayı teyp ortamına kaydetmek mümkün. Aslında NLE, sinema dünyasında neredeyse 70'li yılların ortalarından itibaren uygulanan bir metot ve klasik metoda nazaran bir çok avantajları var. Yani sinemacılar dijital devrimi çoktan yaparak eski usul filmleri fiziksel kesme işini çoktan bırakmışlardı. Bugün neredeyse tüm filmler bu metotla yapılmakta ve en sonda tekrar 35mm filme dönüştürülmekte. Tabii, sinemacılar bu işi "Avid" gibi son derece pahalı ve profesyonel ortamlarda yaptıkları için sokaktaki bir amatörün bu teknolojilere ulaşması son derece zor ve hatta imkansız.

Ama artık bugün isteyen herkes minimal bir yatırımla amatör kameramanlığın bir adım ötesine geçerek film yapımcısı olabilir. Ama nasıl? Burada karşımıza iki temel seçenek beliriyor. 1) PC üzerindeki ürünlerle veya 2) Bu iş için özel yapılmış ve sadece video montaj için kullanılan cihazlarla. Şimdi bu olayın detaylarına bakalım biraz da...

a) PC üzerinde: Evinde PC kullanan herkes gibi ben de önce bu alternatifte yöneldim. Yapılması gereken kuvvetli bir işlemcisi olan bir PC'yi yüklü bir hafıza (en az 128 veya 256MB) ile ofis kullanımlarının çok ötesinde

bir disk hacmiyle (50-100GB en az başlangıç) kurmak. Sonra bu PC'ye video görüntülerinizi alarak dijital kodlara dönüştürebilen "video capture kartı" almanız gerekiyor. Sürecin en sonunda tüm kurgulama işini yapacağınız, yani görüntüleri kesip biçip, müzik, ses, efekt, vs. ekleyeceğiniz bir yazılım almak gerekiyor. Bu konuda onlarca firma ürünlerini piyasaya sunmuş durumda. Kişisel seçeneklere bağlı olarak değişmekle beraber, orta kalite bir sistem için 3 ile 5 bin A.B.D. doları aşan bir maliyeti var tabii bunun.

b) Bu iş için özel yapılmış cihazlarda: Yapılacak tek şey bu cihazlardan birisini almak ve bir ekrana bağlamak. Bu cihazlar televizyona bile bağlanabiliyor. Kendi içlerindeki sabit diskleri, özel işletim sistemleri ve yazılımları sayesinde "düşmeye basıp kurguya başlamak" mümkün. Bu konuda ilk seçenek kadar olmasa da yine de bir kaç firma ürünlerini bir kaç yıldır satmakta. Bu alanda da başlangıç seviyesinden ileri düzeye kadar bir çok kademeye hitap eden ürünler var - 2-3 bin dolardan başlayarak 7-8 bin dolara kadar, ve hatta bunun biraz daha ötesine bile, gidebilirsiniz.

Dikkat edilmesi gerekenler

Bir ürüne karar vermeden ne yapmak istediğiniz önemli. Tabii ki konumuz video kurgu ama burada herkesin yaklaşımı farklı. Kimisi basit bir kurgu işlemi ile tatmin olabilirken kimisi de sinema festivallerine hazırlanmak için tam donanımlı bir sistem isteyebilir. Seçimi yapmadan önce genel yaklaşımınızı belirlemekte fayda var. Aslında genelde bu piyasa basit maddada fotoğraf veya video çekip onları olduğu gibi gösterenlerle, bu işi profesyonel olarak yapanların arasına düşen bir kesime hitap ediyor. Ancak teknolojinin ilerlemesi bu işi öyle bir noktaya vardırdı ki, profesyonel olarak yapanlar da bu piyasaya yönelik cihazların cazibesine ve uygun fiyatlarına kapılıp çeşitli ürünler alır hale geldiler. Özellikle "düşün dernek videocuları," veya şirketler için kısa tanıtım filmleri çekenler bu teknolojinin üstüne atladılar. İşte bu yüzden içinde bulunduğumuz dönem bence video devriminde yeni bir evrim safhası olarak ele alınmalıdır.

Bu esnada bir görüntünün yerini beğenmezseniz, onu fare ile alıp daha ileri veya geri atarak veya tamamen silerek filmi bitirip son kopyayı teyp ortamına kaydetmek mümkün.

Bu ürünleri seçmeden önce web sitelerine bakmakta fayda var. Hatta biraz daha ileri gidip gerçek kullanıcıların birbirleriyle sorunlarını paylaştıkları sitelere girmenizi öneririm.

a) Teoride, PC bazlı birinci yaklaşım kişiye bazı avantajlar vermektedir. Yani, ev için alınan bir bilgisayarda hem ofis programları ile çalışıp inter-nette gezinmek hem de bir yandan e-posta alışverişi yaparken diğer yandan da video kurgu yapmak mümkün. Ama işin içyüzü hiç de böyle değil. Her ne kadar Microsoft firması ofis ürünlerinin üstünlüğünden bahsetse de, Windows ortamı basit ofis uygu-lamalarını çalıştırırken bile sıkça zor-lanmaktadır. Böyle bir ortama video montaj gibi işlemciyi ve diğer sistem kaynaklarını epey yoran bir işi de ek-lediğinizde PC'niz bir çok probleme gebe duruma geliyor. İlk problem PC' nin içindeki kartlarla video kartınızın çakışması oluyor. Daha sonra PC'niz-deki diğer yazılımlarla video montaj yazılımlarının sistem kaynaklarını ele geçirmek için verdikleri savaş devreye giriyor. Bu sebepten ötürü PC'nizin kapağını açıp içini kurcalama gibi özel zevklerin yoksa bu yaklaşım henüz bugün için çok güvenilir olmuyor. Belki ileride evlerimize aldığımız bilgisay- arlar o güce ulaşacaklar ve bu sayede aynı cihaz üzerinde her türlü işi yapar hale geleceğiz. Ama bugün için durum öyle değil. Amerika'da bu tür sistemleri satan bazı firmalar kendi ofislerinde bu iş için alacağınız PC'leri, tüm diğer parçalarıyla kurup test ettikten sonra size teslim ediyorlar. Bunu yaparken de sizi bu PC'de video montaj yaparken e-posta programını kullanmama gibi hususlarda uarmayı ihmal etmiyorlar. Sonuçta, bir PC alıyorsunuz ama sadece video kurgu amaçlı. Peki ya tipik ofis programları, e-posta, internet falan? Onları da çocuğunuzun bilgisayarında yaparsınız artık. O zaman ikinci yak- laşım daha akılcı gibi görünüyor!.. Bu konuda Apple Macintosh ortamına bir ayrıcalık tanımak isterim. Masaüstü yayıncılık konusuna uzun yıllar önde giren ve bunda tartışmasız lider olan Apple, yeni ürünlerinde video kurguya hazır tüketici PC'leri üretiyor. Bunların bazıları ileri düzeyde meraklıları do- yurmayabilir ancak giriş düzeyin- dekiler için oldukça makul fiyatlardan alım yapmak mümkündür. İleri düzeydekiler için Apple'ın G4 ürünü ile meşhur Final Cut Pro yazılımı tavsiye olunur. Apple ürününü bu yazılım üzerinde özel olarak test ederek

en optimum sonucu almada standart PC bazlı ortamlara ürün yapanlara oranla çok daha avantajlı konumdadır. Ama Apple'ın ürününü aldıktan sonra, eğer PC'lere alışmışsınız, standart PC ortamında olmanız ve alışageldiğimiz türden yazılımları kullanmanız müm- kün olamayacağı için, bu yaklaşımın da "özel cihaz" sınırına girdiğini ha- tırlatmak isterim.

b) Eğer sizde benim gibi yukarıda belirttiklerimden ürken biriyse, o zaman "özel amaçlı video montaj ci- hazlarına" kayıyorsunuz. Ben şahsen cihazın içinden ziyade bu cihazla ya- pacağım projelere konsantre oldu- ğumdan, bana en az sorun yaratacak ürünü seçme yoluna girdim. Bu pi- yasada ise, bence temelde iki firma kapışıyor. Bir tanesi Casablanca ürünü ile bu işe öncülük eden firma. Diğer de Casablanca'nın başarısını görerek ona rakip olan "Screenplay" isimli ürü- nü tasarlayan Applied Magic firması. Her iki firmanın da ürünleri ilk emek- leme dönemini geçtiler. Bu cihazlar bir video oynatıcısı büyüklüğünde olup, evin herhangi bir köşesine konu- labilirler.

c) Bu ürünleri seçmeden önce web sitelerine bakmakta fayda var. Hatta biraz daha ileri gidip gerçek kulla- nıcıların birbirleriyle sorunlarını pay- laştıkları sitelere girmenizi öneririm. Akla karayı buralarda bulursunuz çünkü bu tür sitelerde parlak bro- şürlerde yazmayan sorunlar tartışılıyor. Ben kendi ürünümü almadan önce bunlardan birinde aylar boyu yazış- maları izledim. Hangi problem nasıl çözüldü? Firma konuya nasıl yanaştı? Bu sayede hem firmayı ve hem de ürünü çok gerçekçi boyutlarıyla tanıma fırsatı buluyorsunuz.

d) Alım yapmadan önce "Videomaker" gibi uzman dergilerine Dvcom gibi web sitelerinde bir müddet takılmakta fayda var. Bu tür dergiler ve siteler ye-ni çıkacak olan teknolojileri anlattıkları gibi, yaptıkları testler sayesinde tü- keticiyi, ürünlerin pozitif ve negatif yönleriyle, çok detaylı bilgilendiriyorlar ve rakiplerin benzer modelleriyle mu- kayese yapıyorlar.

e) Özellikle ikinci tür özel cihazların bazılarının yurtdışında henüz satılmıyor. Yurda girişlerinde gümrüğe takılmaları çok normal. Bundan dolayı, alımdan önce bunu yurda nasıl sokacağınızı düşünmeniz lazım. Amerika bağlantılı bir uluslararası bir kurye firması seçmek en akıllısı. Bu firma ile önceden konuşup, ürünün gümrük tarife pozisyonunu vererek nasıl bir işlem takip edeceğinizi ve maliyetin ne olacağı konusunda anlaşın. Aksi halde astarı yüzünden pahalıya gelebilir.

f) Malum devir dijital çağı olduğundan, elinizde olması muhtemel dijital video kameradan görüntüleri dijital olarak kaydetmek ve bu sayede jenerasyon kaybı yaşamamak gerekir. Eğer böyle bir kamerasınız varsa, o zaman alacağınız aletin kısaca yaygın adı "firewire" olan girişi olmasına dikkat edin. Bazı ürünlerde bu seçenek olarak verilir ve sormazsanız fiyata dahil edilmez.

g) Böyle bir cihazın çevre birimleri de çok önemli. Bunlar arasında en önce geleni disk olmaktadır. Ofislerimizde kullandığımız PC'lerdeki disk hacmi ile mukayese edildiğinde çok gibi gözüksün de video için bu kapasite artık çok minimal olabiliyor. Benim aldığım cihaz beraberinde 18GB sabit disk ile beraber geldi. Bir iki projeden sonra disk sahasının yetmeyeceğini anladım. Bu durumda bu cihazın beraber çalışabilirliği test edilmiş diskleri önceden bilmekte fayda var. Mümkünse hem disk firmasının hem de video kurgu cihazını satan firmanın ikisinin de onayladığı diskleri seçin. Hatta, kullanıcıların takıldığı web sitelerinde onların bu diskler üzerindeki deneyimlerini sorun.

h) Yedekleme de dikkate alınması gereken bir konu. Bazı projelerinizi ileride tekrar kullanmak üzere, yapım halindeki şekliyle (yani storyboard'u ile beraber) kaydetmek isteyebilirsiniz. Bu yaklaşım filminizi bir teybe kaydetmekten farklıdır çünkü bu tür bir saklama sayesinde video klipleri beraberindeki sistem kodları ve efektlerle beraber saklarsınız. Cihazın hangi yedekleme üniteleri ile çalışabildiğini öğrenin ve disk konusunda olduğu gibi gerçek müşterilerin bu konudaki deneyimlerini sorun.

i) Biten projeleri nereye kaydetmek gerektiği sorusu da önemlidir. Ne yazık ki, CD-ROM ortamı 15-20 dakikanın ötesindeki projeler için yetersiz kalıyor. Öte yandan dünyada DVD teknolojisi henüz tam olarak standartlaşmadığı için kesin bir tavsiye yapılamıyor. Ancak, eminim pek yakında bu sorun aşılanacak ve makul maliyetli DVD kaydedicileri, herkesin evinde videolar gibi kullanabileceği bir hale gelecektir.

Şunu unutmamakta fayda var ki, bu konu dünyada henüz daha ilk dönemlerini yaşamaktadır. Bundan dolayı hangi yaklaşımı seçerseniz seçin bazı problemler olması muhtemeldir. Ama her şeye rağmen babanızın doğum günü için onun hayatını anlatan bir filmi, onun eski resimleri ve çok sevdiği müzikler eşliğinde bir film olarak sunmanız müthiş bir keyif. Bu işe girdikten sonra film yapımcılarının nasıl bu kadar kahırlı bir süreçte katlandıklarını ve ne derece zevk aldıklarını anladım. Görüntünün ses ile beraberliğinin getirdiği muhteşemliğini gerçekten yaşamak istiyorsanız şimdi artık tam zamanı.

Bu işe girdikten sonra film yapımcılarının nasıl bu kadar kahırlı bir süreçte katlandıklarını ve ne derece zevk aldıklarını anladım.



cronenberg projesi 3 iyicil bir psikopatoloji ** arpışma**

Özlem  zkal,
Orhan Anafarta



...kaza diye birşey yoktur
Tom Frost, *Naked Lunch* (1990)

**'Teknoloji' ve
'beden'in
beraberliğini
düşlerken
kaçınılmaz bir
kabusa uyanan
anlatılar vardır.**

'Teknoloji' ve 'beden'in beraberliğini düşlerken kaçınılmaz bir kabusa uyanan anlatılar vardır. Daha birbirlerine karışmadan teknoloji bedenden, beden de teknolojiden zevk almaz olur, çünkü bir arada erimeleri ancak ikisinin de asal kimliklerini kaybetmesiyle olacaktır. Bu bilinç ortak kimyayı bozar. Hassas denge, iki fikirden birinin baskın olmak için savaştığı bir çalkantıya bırakır kendini hızla. Mücadeleyi iki tarafın birden kazanması imkansız görünür; biri seçilir.

Çarpışma (*Crash*), David Cronenberg'in 'teknoloji' ve 'bedeni' buluş-turan ilk filmi değil. Ancak, bu zevkli ama bedeli yüksek birlikteliğin her zamankinden ayrıcalıklı bir boyutta ele alındığı, 'Cronenberg Projesi'nde(*) hatırı sayılır yeri olan bir film. Öyle ki, alışıldık teknoloji-beden çatışmasında taraf tutmaya yatkın izleyicinin rahatını

bozmakla kalmayıp, çoğunluk hayali mesafelerden tanık olunan teknoloji ve bedenin fl rt n  günlük ortama taşıyan, hatta hesapsız bir röntgen gibi izleyicinin yolu üstüne sere serpe  ı-kartan huzursuz bir deneyim adeta. Çarpışma'yı adım adım a maya çalışarak ilerleyen bu yazı, işte bu deneyimin bulaşıcı sahasına bir geri ziyaret niteliğindedir.

Zaman-mekan tutarsızlığı

Çarpışma'nın, Cronenberg'in kuşkuyla baktığı ve "rahatlama sineması" (cinema of comfort) olarak nitelendirdiği izleme deneyimine karşı tutumu ilk olarak kendini tutarsız zaman-mekan yapısında belli eder. Birbiri ardına sıralanan sahneler, makul bir zaman akışına oturmadağı gibi tutarlı bir mekan algısına da izin vermez. Filmin açılış sahnelerinden itibaren hemen kendini belli eden bu tutarsızlık, görüntülenen farklı mekanları ilişkilendirmekte güçlük çekmemize sebep olur. Televizyon yapımcısı James Ballard'ın (James Spader) asistanıyla giz-

lice seviştiği odadan "Birazdan geliyorum," diye seslenmesiyle biz Ballard'ı odadan çıkıp stüdyoya giderken görmeyi beklerken, kamera ani bir kesmeyle Ballard'ı yüksek bir apartmanın balkonunda, bu sefer karısı Catherine (Deborah Unger) ile sevişmek üzereyken görüntülemeye başlar. Filmin tamamına hakim olan bu kurgu yöntemi yüzünden *Çarpışma*'nın resmettiği dünyaya bir türlü 'aşına' olamazken, 'rahat' bir izleme deneyimi de durmadan ertelenen bir beklenti olarak kalır.

Anlatımdaki bu kopukluğun doğrusal zaman algısına da ciddi bir şekilde zarar vermesi sonucu, 'önce-sonra' ilişkisi neredeyse önemsizleşmeye başlar. Örneğin, filmin sonlarına doğru, Ballard ve karısını bir araba hurdalığında Vaughn'un kullanılamaz durumundaki arabasını satın alırken görürüz; bunu takip eden sahnede Gabriel (Rosanna Arquette) ve Dr. Helen Remington (Holly Hunter) Vaughn'un hala hurdalıktaki arabasının arka koltuğunda sevişirler ve yine hemen ardından, Ballard'ın aynı arabayı çoktan tamir ettirip otoyolda kullanmaya başladığı görülür.

Bütün sahnelerini aynı şekilde birbirine bağlayan *Çarpışma*'nın neden-sonuç ilişkileri içinde çalışmayı reddeden bir zamansallık kurguladığını söyleyebiliriz. Anlatı, sahneleri yatay bir hat üzerinde ileri doğru sıralamak yerine adeta dikey bir hat üzerinde biriktirerek nihai bir çözüme varmaktan kaçınır.

Zaman-mekan yapısındaki bu tutarsızlık *Çarpışma*'nın 'normal' dünyadan kopuk ortamını yaratmak için kullandığı etkili bir anlatım stratejisi gibi görünmektedir. Günümüzün gelişmiş şehirlerinden birinde yaşayan bir grup insanın hayatının parçası olması beklenen bir çok tanıdık ayrıntıyı dışlayan *Çarpışma*, seçici bir gözün kurguladığı bir tür 'sahneler kolajı'ndan oluşur. Caddeleri dolduran insanları, alışveriş merkezlerini, reklam panolarını, televizyon ekranlarını vs. görüntülemekten kaçınan *Çarpışma*'nın bunların yerine çerçevelemeyi tercih ettiği unsurlar yalnızca otoyol, arabalar ve insan bedenleridir. Film karakterlerinin davranışları da benzer bir



filtreden geçerek perdeye yansır. Gündelik/sıradan işlerle uğraştıklarına asla şahit olmadığımız karakterler, araba kazaları ve cinsellikten başka endişeleri yokmuş gibi görünürler. Bu bağlamda *Çarpışma*, adeta tanımlı bir sosyal ortam içinde gelişen bir dizi olayı tutarlı bir zaman-mekan kurgusuyla anlatan daha kapsamlı bir filmten ayıklanan sahnelerle kurgulanmış gibidir.

Çarpışma'nın uzak ve yabancı bir ortam oluşturmak amacıyla kullandığı yöntemler zaman-mekan tutarsızlığıyla sınırlı değildir. Birçok sahnede filmin, resmettiği dünyayı doğrudan müdahalelerle değiştirdiğini de görebiliriz. Buna en çarpıcı örnek olarak Ballard'ın kazadan sonra, başka hiçbir hastanın olmadığı büyük koğuştaki tek başına yattığı sahne gösterilebilir. Bu sahnede gündelik hayatı hatırlatabilecek önemli bir işaret olan 'diğer hastalar' akılcı bir açıklama ile ortadan kaldırılmıştır: Ballard koğuştaki tek hastadır; zira orası sadece uçak kazalarına ayrılmıştır... Film ortalıkta doktorların dolaşmasına da izin vermez ve doktorun tavsiyelerini bile Catherine'in soğuk sesi aracılığıyla duyarız: "... Yürümeni istiyorlar."

Kurgu aracılığıyla yaratılan kopukluk hissi, görüntü yönetimi ve müziğin yardımıyla daha da güçlenir. *Çarpışma*'nın tüm sahnelerine yayılan mavimsi soğuk renkler ve görüntüye eşlik eden, akor sayılamayacak kadar az sestten oluşan, monoton, metalik tınlamalar, filmin yarattığı dünyayı daha da soğuk bir görünüme büründürür.

Çarpışma'nın yapısı, tanıdık bir dünya karşısında kendimizi giderek

Çarpışma,
sahneleri yatay
bir hat üzerinde
ileri doğru
sıralamak yerine
adeta dikey bir
hat üzerinde
biriktirerek nihai
bir çözüme var-
maktan kaçınır.

"Eğer dudak hareketlerime dikkat edersen aslında sana başka birşey söylediğimi farkedeceksin. Sana, çeşitli yollarla karımı nasıl yavaş yavaş öldürdüğümü anlatmıyorum."

yabancı hissetmemize yol açarken ve bizi hikayenin geçtiği zaman konusunda adım adım belirsizliğe düşürürken, bu yabancılaşmanın olumladığı en güçlü his, filmdeki olayların 'belirsiz fakat çok yakın bir gelecekte' geçiyor olduğudur.

Belirsiz Karakter Psikolojisi

Cronenberg'in 1991 yılında çektiği *Naked Lunch*'ın bir sahnesinde Tom Frost (Ian Holm) Bill Lee'ye (Peter Weller) şöyle der: "...Eğer dudak hareketlerime dikkat edersen aslında sana başka birşey söylediğimi farkedeceksin. Sana, çeşitli yollarla karımı nasıl yavaş yavaş öldürdüğümü anlatmıyorum..." *Çarpışma*'nın karakterleri için de benzer bir durum söz konusu gibidir: Bilinçli olarak söyleyip yaptıkları ile bu davranışların 'ima' ettikleri arasında ciddi bir kopukluk dikkati çeker. Karakterlerin hareketlerini belirleyen psikoloji neredeyse bize tamamen yabancıdır. Örneğin, Ballard'ın, Vaughn'la kurduğu ilişki hakkında



neler hissettiğini bir türlü kestiremeyiz. Kendini yepyeni bir deneyim ağının içinde bulan Ballard'ın, durumundan hoşnut mu yoksa rahatsız mı olduğu belirsizdir. Belki farklı bir varoluşun başdöndürücü hazzına kapılmıştır, belki de aklı en az bizimki kadar karışık... Yabancı bir dünyanın içinde adeta sürüklenen Ballard, sırrını izleyiciyle paylaşmaz.

Diğer karakterlerin davranışlarında da benzer bir belirsizlik hakimdir. Aca-ba Catherine kaza geçiren kocasının durumu karşısında üzüntü mü duymaktadır, yoksa bu onun için bir eğlence midir? Vaughn'la yaşadığı 'arka

koltuk' macerasının hemen sonrasında, bedeninde yaralar ve morluklarla yatağında uzanmışken sergilediği jestlerden hangi anlam çıkartılabilir? Acı mı, zevk mi? İlk kazayı takip eden saniiyelerde sürücü koltuğunda oturan Hellen Remington'ın deneyimi şok mu, yoksa bir tür orgazm mıdır? Göğsünü kasıtlı olarak mı sergiler, yoksa o da mı bir kazadır? En tuhaf karakter olan Vaughn'un ise, sonuçlarının nasıl olacağını çok iyi bildiği bir süreci yaşadığını söyleyebiliriz; ancak, bunun nasıl bir süreç olduğu ve sonuçta nereye varacağı bizim için tamamen karanlıkta kalır.

Filmin birkaç yerinde karşımıza çıkan 'normal' insanlar *Çarpışma*'nın karakterlerini daha da tekinsiz bir hale getirirler: Örneğin, Gabrielle ve Ballard'a "Size nasıl yardımcı olabilirim?" diye yaklaşan araba satıcısının, bedeni protezlerle kaplı olan Gabrielle'i arabaya yerleştirirken çektiği sıkıntı ve ona dokunmaktan duyduğu rahatsızlık, Ballard'ın umursamaz ve sakin görünümünü iyice vurgular.

Belki de, *Çarpışma*'daki kurmaca kişiliklerden bahsederken 'karakter' yerine 'figür' terimini kullanmak daha uygun olacaktır. Bu anlamda, *Çarpışma*'nın Cronenberg filmografisinde bir istisna olduğunu da söyleyebiliriz. Bir kıyaslama yapacak olursak, örneğin, *Videodrome*'un açılış sahnelerinde, daha karşımıza çıkar çıkmaz Max Renn'in (James Woods) nasıl bir karakter olduğunu tanımlayabiliriz. Çalışma saatleri, yeme alışkanlıkları ve insanlarla ilişkileri hakkında kısa bilgiler veren bir dizi film kodu, Max'i kendine güvenen, hayatta belirli bir amacı olan ve biraz da 'kanunsuz' bir iş adamı olarak resmeder. Benzer şekilde, Seth Brundle'in (*The Fly*, 1986) birbirinin tıpatıp aynı elbiselerle dolu gardrobunu gördüğümüzde, onun ne giyeceğine karar vermek gibi gündelik işlerle vaktini harcamayan, meşgul bir bilim adamı olduğunu tahmin edebiliriz. Anti-karakter niteliğiyle James Ballard'a benzetebileceğimiz William Lee (Peter Weller, *Naked Lunch*, 1990) bile, yazmaya olan saplantısını ve edebi maceralara karşı duyduğu heyecanı açıkça sergileyerek, belirgin bir 'kişilik' ortaya koyar. Renn, Brundle ve Lee ile

karşılaştırdığımızda, Ballard'ın kendini içinde bulduğu anlatısal akışa karşı hiçbir tepki vermediğini görürüz. Monoton konuşması ve belli belirsiz jestlerinden de anlam üretemediğimiz Ballard'ın, bu belirsiz kişilik yapısı *Çarpışma*'nın diğer figürlerine de bulaşmıştır. Nasıl, Lee'ye raporunda yazacağı cümleleri Clark-Nova (daktilo) dikte ediyorsa, *Çarpışma*'nın figürleri de, adeta, Cronenberg'in kendileri için yazdığı replikleri okumaktan başka birşey yapmayan ve böylelikle sapkın bir söyleme aracılık eden otomatlar gibidir.

Virütik Özdeşleşme

Karakter oluşumuna aracılık eden film kodlarından dikkatle kaçınan *Çarpışma*'yı izlerken, giderek tam bir 'kaybolmuşluk' hissine kapılmamak elde değil. Bu noktada, filmin kurguladığı yabancı ortamla kurduğumuz ilişkide en çok ihtiyacımız olan şeyin bir 'çerçeve' olduğu söylenebilir. Karakter ya da söylem üzerinden çalışan ve bize kılavuzluk edebilecek bir anlatısal özneye kurulacak özdeşleşme, filmin dünyasına sabit ve 'güvenli' bir noktadan bakabilmemizi sağlayabilir ve dolayısıyla, *Çarpışma*'yı izlerken hissettiğimiz sıkıntıyı boşaltmamıza yarayan bir kanal işlevi görebilirdi.

Aslında *Çarpışma*'nın özdeşleşme mekanizmasının temel kodlarını kullandığı söylenebilir fakat bu kodlar işleri kolaylaştırmaktan çok, izleyiciyi daha da içinden çıkılmaz bir duruma sürüklemeye yararlar. Açılış sahnelarından itibaren, James Ballard'ın, özdeşleşebileceğimiz bir karakter olarak öne sürüldüğünü görürüz. Filmin ikinci sahnesinde, Ballard'ın adını ve mesleğini anons edermişçesine bağırarak söyleyen bir adamla karşılaşmamız bu durumu destekler. Bu kadar basit ve doğrudan bir yöntemle tanıştığımız Ballard'a, doğal olarak, anlatısal bir önem atfederiz. Böylece film, Ballard'ı takip etmemizi sağlayan ilk motivasyonu sağlar. Ballard'ın karşılaştığı olayların, devam eden sahnelerin düzeninde de belirleyici olması, *Çarpışma*'nın tuhaf dünyasına onun perspektifinden baktığımız hissinin pekiştirir.

Filmin başlangıç sahnelerinde, ken-



dini bir dizi sıradışı olayın içinde bulan Ballard'ı kılavuzumuz olarak kabul etmekte bir sorun yaşamayız. Tuhaf davranışlı bir grup insanın arasında Ballard, biraz fazlaca tepkisiz ve donuk olmasına karşın, normal görünür. Ancak, bu tepkisizlik bir süre sonra rahatsızlık vermeye başlar ve beraberinde 'kılavuzumuzu' gerçekten tanıyıp tanımadığımız konusunda bir şüpheyi getirir. Böylece, filmin tamamına yayılan ve Ballard'ın davranışlarından bir anlam üretme çabası içinde geçecek olan bir yabancılaşma sürecinde buluruz kendimizi. Bir yandan, Ballard'ın bakış açısını paylaşmak giderek zorlaşırken, öte yandan film, en temel özdeşleşme kodlarını sağlamaya devam ederek, tam bir kopuş yaşanmasına da engel olur.

Gerçek bir özdeşleşme durumu, kuşkusuz bir film karakterinin görsel bakış açısını paylaşmaktan çok daha fazlasını gerektirir. En önemli kural olarak, olayların akışı içerisinde izleyicinin ve karakterin eşit bilgi seviyesinde olması gerekliliğinden bah-

Karakter oluşumuna aracılık eden film kodlarından dikkatle kaçınan *Çarpışma*'yı izlerken, giderek tam bir 'kaybolmuşluk' hissine kapılmamak elde değil.



sedilebilir. Eğer biri diğerinden daha fazla bilgiye sahipse özdeşleşme bozulur. Dolayısıyla, izleyici ya tam bir kopuş yaşar ya da daha yakın olabileceği yeni bir özne aramaya girişir. *Çarpışma*'da, James Ballard bir dizi temel özdeşleşme kodunu üzerinde taşısa da, 'bilgi paylaşımı' şartını tam olarak yerine getirmemektedir. Olup biten tuhafliklar hakkında onun gördüklerini biz de görürüz fakat olaylar karşısında neler hissettiğini ve tavrının ne olduğunu bilemeyiz. *Çarpışma*'nın yabancı dünyasındaki en güvenilir kişi gibi görünen Ballard'ı takip etmek durumunda kaldıkça, onun özne konumunu sarsan olaylar bize de 'bulaşmaya' başlar. Sonuç olarak, diğer karakterlere göre 'normal' görünen Ballard'ın, en az onlarınki kadar belirsiz bir psikolojisi olduğunu ve sadece öyleymiş gibi davranan 'sahte' bir özdeşleşme figürü olduğunu söyleyebiliriz. *Çarpışma*'yı eleştiren bir çok yazar da bu noktayı vurgulamaktadır: "Eğer bir sinemacı tamamen yabancı bir dünya yaratmak konusunda şansını denemeye girişecekse, izleyicisine özdeşleşebileceği 'kılavuz' bir karakter vermemelidir. [*Çarpışma*'da] bu kişinin James olması gerekiyor, ama değil" (Scott Renshaw, 1996).

Elbette, stilize bir kamera anlatımı bizi 'yaratıcı özne' ile özdeşleştirerek

yukarıda bahsettiğimiz sorunları ortadan kaldırılabildi ama *Çarpışma*'da bu da olmaz, zira olaylar belgesel, hatta tıbbi bir duyarlılıkla görüntülenmiştir. Sahneler, sadece 'gösterilmesi gerekeni' gösteren yalın kamera hareketleri aracılığıyla sunulur. Bakışını tanımlanabilir bir öznellikten olabildiğince uzak tutmaya çalışan Cronenberg'in, diğer birçok filmde görmeye alıştığımız anlatım unsurlarından kaçındığı gözlenir. Birbirine zincirlenen sahneler, vurgu yaratan zoom'lar ya da yavaş çekimle görüntülenen araba kazaları, vs. ile karşılaşmayız. Hasarlı araba parçaları ve yaralanmış insan bedenlerini ağır kamera hareketleri ve yakın-orta arası çekim ölçekleri aracılığıyla görüntüleyen *Çarpışma*'ya klinik/tıbbi bir görsellik hakimdir. Herhangi bir öznellikten uzak durmaya çalışan *Çarpışma*'nın 'soğuk' bakışı 'anlatmaktan' ziyade 'göstermeye' çalışır. Anlatının içeriğini bütün çıplaklığı ile karşımıza çıkaran bu soğukluğun en önemli işlevi de izleyicinin filme 'güvenli' bir mesafeden bakmasına engel olmaktır. *Çarpışma*'nın klinik ve öznellikten uzak dili, izleyiciyi rahatça anlam üretebileceği bir konumdan alıkoyarak olayların içine taşırken, bu bulaşıcı 'yakınlık', Ballard'ın sahte kılavuzluğu karşısında bizi iyice zayıf düşürür. Olup bitene açıklık getirecek bir reh-

Hasarlı araba parçaları ve yaralanmış insan bedenlerini ağır kamera hareketleri ve yakın-orta arası çekim ölçekleri aracılığıyla görüntüleyen *Çarpışma*'ya klinik/tıbbi bir görsellik hakim.

bere acilen ihtiyaç duyulurken, görünürdeki rehber yön göstermek yerine izleyeni olayların içine sürüklemekte kullanılan bir ajan gibidir ve ne yazık ki, filmin kurduğu ortam içerisinde güvenilecek başka kimse de yoktur.

Hastalıklı Hermenötik

Anlatı yapısı düzeyinde, *Çarpışma*, film izleme deneyiminin temel mekanizmalarından biri olan 'hikayenin bir sonuca doğru takip edilmesi' eylemiyle çatışır. Bu mekanizmayı, izleyicinin filmin finaline yönelik anlatı verileri toplaması olarak tanımlayabiliriz. Filmi adeta bir dedektif gibi takip eden izleyici, hikayenin ilerleyen bölümlerini belirleme potansiyeli olan anlatı kodlarından hiçbirini gözden kaçırmamaya çalışır. Daha sonra da bu kodların ilerideki sahneler açısından gerçekten önemli olup olmadıklarını sınar. Bu durumda, filmin tutarlı/mantıklı bir şekilde 'bağlanmasına' önem veren izleyici için neden-sonuç ilişkileri ve devamlılık çok önemlidir. Hiçbir şey açık-uçlu kalmamalıdır.

Filmin açılışını motive eden esrar perdesinin açılması daima gecikse de, sonuçta herşeyin açığa çıkacağı konusunda izleyici kendini güvende hisseder. İzleme deneyiminin doğduğu tatminin önemli bir parçası olan bu güven duygusu, sürekli olarak 'sonunda katilin kim olduğunu öğreneceğimizi' hatırlatarak, bilememenin verdiği sıkıntıyı hazzla dönüştürür. Böylece, izleyici filmde gördüğü esrarengiz olayları ve üstü kapalı imaları, sıkıcı ve kafa karıştırıcı değil, 'iştah açıcı' olarak değerlendirir. İzleyicinin bilme arzusunu (*epistemophilia*) kışkırtan ve filmi gösterişli bir finale doğru ilerleten bu anlatı yapılarını, Roland Barthes hermenötik kodlar olarak adlandırır. Bu kodlar, kurgusal 'esrar'ın gündeme geldiği anlatı parçalarında görülür. Kameranin kısaca görüntülediği bir ayrıntıdan, bir müzik parçasına kadar, izleyicinin merakını kışkırtan her unsura hermenötik kod denilebilir.

En küçük ayrıntıya kadar tüm sahnelerde büyük bir esrarın varlığı ima edilen *Çarpışma*'da, bu bağlamda, ciddi bir hermenötik ağırlık hissedilir. Gerilimli elektro-gitar tınlarından, fısıltılı

diyaloglara kadar her bir anlatı ögesi 'kendinden' başka bir şeye işaret ederek gerilimi arttırmakta ve sonuç bir çözümün gerekliliğini giderek daha fazla hissettirmektedir. Örneğin, Catherine'in tuhaf konuşmalarına eşlik eden muğlak yüz ifadesi, görüntülenen olayların ardında sadece kendisinin haberdar olduğu büyük bir sır yattığını düşündürür. *The Brood*'un (Cronenberg, 1979) sonunda Nola Carveth'in (Samantha Eggar), tuhaf bedenini göstererek büyük sırrını açık edışı gibi, Catherine'den de bir 'açıklama' bekleriz; ancak, o giderek daha da anlaşılmaz olur. Vaughn'ın sürekli, ne olduğunu tam olarak anlatmadığı bir 'projeden' bahsetmesi de hermenötik kodlamaya iyi bir örnektir. Film boyunca projesine yeni tanımlar getirerek amaçladığı sonuca yaklaştığını ima eden Vaughn, bu sonucun tam olarak ne olduğunu asla söylemez. Bu büyük projenin sadece belirsiz kalmayıp sürekli şekil değiştiriyor olması da, zaten tek bir açıklama ihtimalini ortadan kaldırmaktadır.

Çarpışma'nın neredeyse bütün sahneleri, mesajları net olmayan ima ve yan anlamlarla doludur. Bu hermenötik ağırlık, filmi izlerken ciddi bir paranoya oluşmasına neden olur: "Acaba filmin bazı önemli sahneleri sansürlenmiş olabilir mi?" ya da "Herhalde çok önemli bir detayı kaçırdığım için filmi takip edemiyorum!", gibi. Ancak, mantıklı açıklamalar ve neden-sonuç ilişkileri içinden filmi takip etmeye çalıştıkça, *Çarpışma*, anlaşılır olmak söyledursun, kendini iyice kapatır.

Anlaşılabileceği gibi, Cronenberg zaten bu filmin alışıldık anlamda 'takip edilmesini' beklememektedir. Bu noktada, Barthes'in yatay (*distributional*) ve dikey (*integrational*) anlatı fonksiyonları kavramlarından bahsetmek yerinde olacaktır. *Çarpışma*'yı izlerken hissettiğimiz paranoya ve sıkıntıya, filmi yatay anlatı fonksiyonları aracılığıyla okuma çabamız sebep olmaktadır. Yatay anlatı fonksiyonları, devamlılık ve neden-sonuç ilişkilerini belirleyerek, hikayenin çizgisel bir hat üzerinde ilerlemesini sağlar. Hikayenin ilerleyen bölümlerinde gerçekleşme olasılığı olan olaylara gönderme yapan her anlatı

"Acaba filmin bazı önemli sahneleri sansürlenmiş olabilir mi?" ya da "Herhalde çok önemli bir detayı kaçırdığım için filmi takip edemiyorum!"



Çarpışma'nın her bir sahnesini, erkek-dişi, özne-nesne, akıl-beden zıtlıklarının bozulup farklılaştığı yeni bir varoluş haline işaret eden bir 'performans' olarak görebiliriz.

parçasının yatay bir hat üzerinde işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Bu durumda, hermenötik kodlar bu sistemin önemli parçalarıdır, zira ileride ortaya çıkmasını beklediğimiz bir sırrı gündeme getirirler. Bu bağlamda, Barthes bir de, hikayeyi net bir şekilde ileri doğru hareketlendirmeye yarayan *proiaretic* kodlardan bahseder. Örneğin, Vaughn'ın, projesi için Ballard'ın yarımına ihtiyacı olduğunu söylediği sahnenin bir *proiaretic* kod içerdiğini görebiliriz; çünkü bu sahneden, hikayenin ilerleyen bölümlerinde Ballard ve Vaughn'ın birlikte yapacakları bir eylemin bilgisini alırız. Benzer şekilde, Vaughn ve Seagrave'in sürekli gündeme getirdikleri 'Jayne Mansfield Kazası' da, yatay anlatı çizgisinin önemli bir bölümünü etkisi altına alır.

İlerleyen bir anlatı kurgulamaya yarayan *proiaretic* ve hermenötik kodlar *Çarpışma*'da bilindik işlevlerini yerine getirmezler; başlattıkları yatay hareketlilik daima açık uçlu kalır ve böylelikle hikayenin ilerisinde ne olacağı belirsizleşir. Diğer bir deyişle, bu kodlar yatay anlatı hattı üzerinde çalışmazlar. Bu noktada, *Çarpışma*'nın neredeyse bütün sahnelerinin dikey bir eksen üzerinde işlev gördüklerini düşünebiliriz. Dikey anlatı fonksiyonları, sembolizm, atmosfer ve karakter psikolojisi yaratmak için kullanılırlar. Yatay fonksiyonların hikayeyi ileri taşıma işlevine karşılık, dikey fonksiyonlar filmin gündeme getirdiği kavramlara gönderme yapan göstergeler üretir. Bu bağlamda, *Çarpışma*'yı neden-sonuç ilişkileri içinde çalışan klasik gerçekçi bir film olarak değil de 'sinemasal bir

gösteriler zinciri' olarak ele almak daha doğru olacaktır. *Çarpışma*'nın her bir sahnesini, erkek-dişi, özne-nesne, akıl-beden zıtlıklarının bozulup farklılaştığı yeni bir varoluş haline işaret eden bir 'performans' olarak görebiliriz. Birbirini takip eden her performans, filmin bütün sembolik yapısını yeniden şekillendirerek, bu 'yeni varoluş halinin' nasıl olacağı konusunda eş zamanlı (senkronik) bir anlayış oluşturmaya hizmet eder. Diğer bir deyişle, filmin anlamı, sahnelerin akış düzeninin yarattığı bir etki olmaktan çok bütün sahnelerin bir arada kurguladıkları sembolik bir yapının ürünüdür. Belirli bir sahnenin bu sembolik yapıyı nasıl güçlendirdiği, bir sonraki sahneyi nasıl etkilediğinden çok daha önemlidir.

Aslında, *Çarpışma*'nın bu konuda oldukça 'bilinçli' olduğu da görülebilir. Hikayeye kabaca baktığımızda her şeyin bir kaza ile 'başladığını' ve Ballard'ın (/izleyicinin) kendini daha önceden hiç farkında olmadığı bir varoluş içinde bulduğunu düşünebiliriz. Ancak, dikkat edersek, filmin bu yeni varoluş durumunu, kazadan çok daha önce, açılış sahnelerinden itibaren resmetmeye başladığını fark edebiliriz. *Çarpışma*'nın ilk sahnesinde Catherine Ballard'ın, uçuş hocasıyla sevişirken bir yandan da yaslandığı uçak kabininin parlak metalik yüzeyine bedenini sürdüğünü görürüz. Hemen bir sonraki sahnede kamera, Ballard'la sevişen asistan kızın ellerini büyük bir alet çantasının metal köşeleri üzerinde gezinirken görüntüler. Bunun ardından, Ballard'lar apartmanlarının balkonunda deneyimlerini paylaşırlarken, Cronenberg, kamerasını önce Catherine'in soğuk balkon demirine yaslanan eline, sonra da kalabalık akşam trafiğinin aktığı otoyola yönlendirir. Bu bağlamda, zaten en başından beri et ve metal arasındaki erotik karşılaşmaları öne çıkaran *Çarpışma*'da, izlediğimiz 'ilk kaza'nın filmin genel söyleminde herhangi bir değişiklik yaratmadığını söyleyebiliriz. Kazayı takip eden sahnelerde de ritm ve önem açısından bir farklılaşma yoktur ve *Çarpışma*, performanslarını ucuca ekleyerek manifestosunu tekrarcı bir anlatım ile sunmaya devam eder. Kendi içinde belirli bir dengesi ve anlamı olan

her yeni performans, 'büyük resmi' oluşturmaya yardım eder.

Her performansın yarattığı farklı hermenötik ağırlığa bakarsak, *Çarpışma*'nın her sahnesinin izleyiciyi kendine özgü finali olan farklı bir hikayeye yönlendirdiğini iddia edebiliriz. Vaughn, projesinden bahsederken, kararlı bir tavırla "Modern teknolojinin insan bedenini yeniden şekillendirmesi" dediğinde bu fikrin nasıl gerçekleşeceğini beklemeye başlarız; ancak, kısa bir süre sonra yeni bir fikirle karşımıza çıkar: "...araba kazası üretken bir eylemdir..." Bu performansların önemi, daha önce de belirttiğimiz gibi, dikey / paradigmatik anlatı eksenini üzerinde kendini belli eder; her ayrı performans bulmacaya yeni bir parça ekleyerek büyük resmin belirginleşmesine katkıda bulunur: Özneler ve nesneler arasındaki ilişkilerin farklı kurallarla belirlendiği yeni bir varoluş hali. Aslında *Çarpışma*'nın, birbirinden kopuk duran sahnelerden oluşacağını ipucunu en başta verdiğini söyleyebiliriz. Catherine'in uçuş hocasıyla seviştiği ilk sahne ani bir kesmeyle bir arabanın ön panelinin içeriden görüldüğü diğer bir sahneye bağlanır. İlk anda, sahnenin bir arabanın içinde geçeceğini düşünsek de, aniden ileri doğru hareket eden panelin sadece iki kişinin stüdyo çekimi için taşıdığı bir model olduğu ortaya çıkar. Filmin bütününe baktığımızda bu işlevsiz gibi görünen film 'şakası' önemli bir şeye işaret eder: *Çarpışma*'yı, 'fiziksel' olarak birbirine bağlı parçalardan oluşan bir anlatı gibi görmeye çalışmak boşuna bir çaba olacaktır, zira bu türden bir devamlılık arayışı Cronenberg'in 'oyunu'yla karşılaşacaktır.

İyicil Psikopatoloji

Çarpışma'nın uğraştığı temel meselenin tıpkı diğer Cronenberg filmlerindeki gibi 'bedenin teknolojiyle dönüşümü' olduğunu söyleyebiliriz. Önemli bir fark olarak bu kez, teknolojiye maruz kalan insan bedenleri gerçeküstü ve abartılı bir değişime girmez. *Çarpışma* aslolarak 'öznellik' alanında gerçekleşen bir dönüşüm sürecini başlatarak, şu ana kadar ciddi bir problem olagelen beden-teknoloji bütünlüğünü farklı bir varoluş düzleminde

olası kılar. *Çarpışma*'da 'yabancı'nın tanıdık dünyayı istila edişine değil, tanıdık dünyanın bir anlatısal yeniden yapılanma aracılığıyla yabancılaşmasına şahit oluruz. Cronenberg'in seçici bakışının, 'teknoloji' ve 'işlev' arasındaki bilindik ilişkiyi temelden değiştirmesi sonucu iki terim de eski anlamını kaybeder. İşlevsellik kavramı, yıkıcı/kötücül olanı da kapsayacak şekilde genişler ve böylece teknoloji eskisi gibi salt işlevsel bir araç olmaktan çıkıp insanla ilişkisinin yeniden tanımlanması gereken bir deneyimler ağı haline gelir.

Burada, 'kaza' kavramından bahsetmek gerekir. 'Kaza', genel olarak, teknolojinin önceden belirlenmiş işlevinden sapması olarak tanımlanabilir. Ancak, bu 'sapma', sabit görülen işlevler yerine, bir teknolojik ağıta derinden kodlanmış diğer işlevlerin açığa çıkmasından başka bir şey değildir. Bir otomobilin asıl işlevi 'hız' olsa da, hızla birlikte sürüklenmesi, kayması, vs. de bu nesneye kodlanmıştır. Dolayısıyla, 'kaza' dediğimiz, aslında otomobil'in içsel işlevlerinden biridir. Bu mantığın hakim olduğu *Çarpışma*'nın dünyasında, doğal olarak, kaza kesinlikle 'kazara' gerçekleşen bir şey değil, bir işlev, hatta Vaughn'ın deyişiyle 'üretken' bir işlevdir. Bir 'bozukluk' değil, kendine özgü bir düzeni olan ve makro düzeyde trafik denen kaotik sistemin içine derinden işlemiş, bu sistemin parçası olmuş bir kavramdır. *Çarpışma*'nın, kurgusal dünyasını bu bilinç üzerine kurduğunu Hellen Remington'un sözlerinde duyabiliriz: "Hastaneden ayrıldığım gün, bütün bu arabaların anlayamadığım bir amaç uğruna bir araya geldikleri hissine kapıldım." Bu replik *Çarpışma*'nın, beden ve teknoloji arasındaki karşılaşmayı, önceki Cronenberg filmlerinden ne derece farklı ele aldığının da etkili bir göstergesidir. Kontrolten çıkarak bedensel dönüşümlere yol açan teknolojinin hikayesini anlatmaktan vazgeçen Cronenberg bu kez, bedenini uzun süredir parçası olduğu 'trafik' tarafından zaten şekillendirildiğini göstermeyi seçer. Bu durumda, esas dönüşüm, öznenin bu düzen ile kurduğu ilişki alanında gerçekleşmelidir.

Bir otomobilin asıl işlevi 'hız' olsa da, hızla birlikte sürüklenmesi, kayması, vs. de bu nesneye kodlanmıştır. Dolayısıyla, 'kaza' dediğimiz, aslında otomobil'in içsel işlevlerinden biridir.

"İyicil bir psikopatoloji bize yüzünü gösteriyor; örneğin, araba kazası yıkıcı değil üretken bir olaydır. Cinsel enerjinin özgürleşmesidir. böyle 'yoğun' bir ölüm yaşayanların cinselliğine başka hiçbir şey bu kadar iyi aracı olamaz."

Çarpışma'da, yeni bir özne konumu arayışı içine giren Cronenberg'in, eski projesini (modern teknolojinin insan bedenini yeniden şekillendirmesi) terkettiğini görürüz, zira bu projenin tanımında teknoloji basit bir araç olarak ele alınmıştır; tıpkı Vaughn'un dediği gibi: "...bu sadece kaba bir bilim-kurgu fikri... yüzeyde kalır... kimseyi tehdit etmez." Vaughn'un tuhaf replikleri aracılığıyla konuşan Cronenberg, yeni projesini şöyle tanımlar: "...iyicil bir psikopatoloji bize yüzünü gösteriyor; örneğin, araba kazası yıkıcı değil üretken bir olaydır... cinsel enerjinin özgürleşmesidir... böyle 'yoğun' bir ölüm yaşayanların cinselliğine başka hiçbir şey bu kadar iyi aracı olamaz... bunu deneyimlemek... bunu yaşamak..." Kendini karmaşık bir teknolojik sistemin dinamiğine teslim eden ve bu sistemin 'iyicil psikopatoloji'sini yaşayan bir grup insanı sergileyen *Çarpışma*'da bu projenin gerçekleşmesine şahit oluruz. Özellikle kaza, öznenin teknolojiyle en yoğun kaynaşımı deneyimlediği an olarak görüntülenir. Bu akıl dışı karşılaşma, et ve metal arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı 'farklı bir varoluşu' işaret ederken, yaralar ve morluklar da yeni teknolojik bedeni müjdeleyen kışkırtıcı cinsel organlar haline gelir.

Bu tür bir teknoloji deneyimi nasıl yeni/akıldışı bir özne konumu gerektiriyorsa, bu deneyimin temsili de bilindik film anlatısı yöntemleri ile gerçekleştirilemez. Psiko-realizm ve çizgisel hikaye akışını temel alan klasik-gerçekçi film anlatısı daima akılcı bir öznenin varlığına işaret eder. Yazının ilk bölümünde bahsettiğimiz zaman-mekan tutarsızlığı, *Çarpışma*'nın bu standarda aykırı düşen en bariz anlatısal özelliği olarak gösterilebilir. Hikayenin farklı parçalarının birbirlerini 'takip' etmemesi, izleyicinin neden-sonuç ilişkileri içinde çalışan bir dünya kurgulamasını imkansız kılar. Standart film anlatısı prensipleri içinden bakarak *Çarpışma*'nın anlattığı hikayenin 'hiçbir yere gitmediğini' söyleyebiliriz; sahneleri çizgisel bir hat üzerinden birbirine bağlayan herhangi bir motivasyon görülmez. Bu anlatısal kopukluk sayesinde *Çarpışma*, izleyicisinin zihninde 'standart' duyguların

oluşmasına izin vermez ve 'tür' problemi ortadan kalkar: *Çarpışma* ne bilimkurgu ne de korku filmidir; sahnelerde resmedilen olaylar ne üzücü, ne de gülünçtür. İzleyicisine, tanıdık bir öznelikten yoksun olan soğuk bir dünya sunan *Çarpışma*, tıpkı Brian O'Blivion'un (*Videodrome*) dediği gibi, "kendisini izleyen için 'ham' bir deneyimdir."

Bahsettiğimiz tüm bu anlatı stratejileri, sonuç olarak, filmin dünyası ile 'gerçek dünya' arasına kapatılamaz bir mesafe koyma riskini taşır. Böyle bir durumda, izleyici *Çarpışma*'nın bütünüyle yabancı bir ortamı resmettiğini düşünerek hikayeden kopabilir ve olan biteni hiç umursamayabilir. Cronenberg, bu tuzaktan kurtulmak için, izleyicisini *Çarpışma*'nın teknolojik dünyasının içine James Ballard'ın 'ajanlığıyla' çeker. Vaughn nasıl *Çarpışma*'nın figürlerine ajanlık ederek onları bir tür yeraltı macerasına sürüklüyorsa, Ballard da özdeşleşme figürü kılığında karşımıza çıkarak bizi filmin dünyasının içine çeker. Vaughn'un filmin başlarında nispeten anlaşılabilir bir proje tanımladığını görürüz: "Modern teknolojinin insan bedenini yeniden şekillendirmesi." Birdenbire 'iyicil psikopatoloji' gibi paradoksal bir kavramdan bahsederek yeni partneri Ballard'ı tedirgin etmek istemez. Aynı şekilde, Ballard da, güvenilir bir kılavuz görünümü altında, bizi *Çarpışma*'nın yabancı dünyasına davet eder ve onun özneliğini kendimize kalkan yaparak, karşınıza çıkacak tuhaf olayları güvenli bir mesafadan izleyebileceğimizi varsayarız. Fakat Ballard bizi bu yabancı dünyanın tam ortasında bir başımıza bırakır; kılavuzumuzu takip etmeye çabalarken, bir dizi sapkın performans maruz kalırız. Böylece, sadece bir deneyimi temsil etmekten öte, *Çarpışma*'nın kendisi bir deneyim haline gelir.

(*) bkz. Geceyarısı Sineması no.2 ve 3.

Kaynaklar

Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," *A Roland Barthes Reader* ed. Susan Sontag. London: Vintage, 1993.

Barthes, Roland. *S/Z*. Cambridge: Blackwell, 1974.

Renshaw, Scott. "Crash (1996),"

<http://us.imdb.com/Reviews/71/7156> (14 Aug. 1997).

