AVRUPA SEKS VE KORKU SİNEMASI

CATHALL TOHILL - PETE TOMBS



KABALCI

CATHALL TOHILL ve PETE TOMBS

AVRUPA SEKS VE KORKU SİNEMASI

KABALCI YAYINEVİ: 233
Sinema Dizisi: 11

Immoral Tales © Cathal Tohill – Pete Tombs, 1995
Avrupa Seks ve Korku Sineması © Kabalcı Yayınevi, 2003

Birinci Basım: Ocak 2005

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Teknik Hazırlık: Zeliha Güler
Ofset Hazırlık: Altuğ Güzey (Figür Grafik)
Kapak Düzeni: Gökmen Ekincioğlu (Figür Grafik)

Yayıma Hazırlayanlar:
Çetin Şan - Serap Tuğba Yurteser

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sokak No: 8-B Cağaloğlu 34110 İSTANBUL
Tel: (0212) 526-8586 Faks: (0212) 513-6305
www.kabalci.com.tr yayinevi@kabalci.com.tr

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Cathal Tohill - Pete Tombs
Avrupa Seks ve Korku Sineması, 1956-1984
1. Sinema 2. Tarih 3. Sanat Sosyolojisi 4. Erotizm
ISBN 975-8240-60-9

Baskı ve cilt: Yaylacık Matbaası (0212 567-8003)
Litros Yolu

AVRUPA SEKS VE KORKU SİNEMASI 1956 - 1984

CATHAL TOHILL - PETE TOMBS

Çeviren: Nilgün Birgül



KABALCI YAYINEVİ

TEŞEKKÜRLER

Bu kitabın yazarları yardımları ve tavsiyeleri için Jean Rollin, Jesús Franco, José Bénazéraf, José Ramón Larraz, Carlos Aguilar, Howard Vernon ve Simon Birrell'a özellikle teşekkür eder.

Ayrıca Alain Robbe-Grillet, Sam Selky, Lionel Wallmann, Jack Taylor, Tony Crawley, Nigel Wingrove (Redemption Films), Lina Romay, Mark Ashworth, Daniel White, Marc Morris, Tim Greaves, François Choquet, Alicia Iglesias, Antonio Mayans, Perla Cristal, Juan Amalbert, Elaine Graham, Gérard Dôle, Darren Ross, Adrian Smith, León Klimovsky, Amando de Ossorio, Karl-Heinz Mannchen, Paul Naschy, Michel Pagel ve Charlotte Mordin gibi isimlere de teşekkür ediyoruz.

14 luglio cinematografica; AIP, Ambrosiana cinematografica; Ancla Century; Aquila; Arca; Arcadeie -Madeleine; Argos; Atlas; Blackwater; Cannon Production; CCC; Cetelci; CFF; Champ Elysées Production; Cinéma Plus; Constantin; Conti-film; Dino de Laurentis cinematografica; Edicomic; Editori del Grifo; Elite Film; Emmepi cinematografica; Essay Films; Eurociné; Fenix; Film & co; Films du chesne; Films du Griffon; Films E.G.E; Finition; Fleuve noir; Galatea; Golden Films; Gondola Film; Hesperia; HiFi Stereo 70; Hispaniola; Impex; J.E. Films; Jörg Buttgereit; José Frade; Julia Film; Le terrain vague; Lea Film; Les Films ABC; Les Films Univers; Lisa; Manacoa; MBS cinematografica; MCA Universal; MGM; Morgana; National cinematografica; Nero Film; Nordia; Penta; Phoenix cinematografica; Plata; Productions René Château; Profilmes; R.P.A.; Rapid Films; Redemption Films; Rodiacines; Sam Selsky; Showking; Telecine; Titanus; Towers of London; Trinacra; Triton; TV13; UFA; Unité un; Vox Film; Wanguard Film; Welp ve Whodunit Production adlı şirketlere de teşekkür ediyoruz.

Türkçe Baskı İçin Not

Film adlarının sinema, televizyon, vcd, dvd gibi ortamlarda tamamen keyfi Türkçeleştirilmesinin yarattığı sorunların önüne geçmek ve tutarlılık sağlamak için aslına sadık kalınarak yeniden Türkçeleştirme yöntemi izlenmiştir. İngilizce konuşan ülkelerde genel kabul gören –İngilizce– bir isimle piyasa sürülen filmler, Türkiye'de oynadığı isimlerle ya da Türkçe çevirileriyle anıldı. İngilizce dışındaki dillere ait filmlerdeyse orijinal dildeki isimlerinin ardından parantez içinde tırnak işaretiyle belirtilerek Türkçe karşılıkları verildi. Dizinde de filmlerin özgün isimleri –eğer varsa– uluslararası gösterimlerinde kullanılan İngilizce isimleri ve Türkçe karşılıkları verilmiştir.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 7

HAYALPERESTLER VE DEKADANLAR 13

SEKS, SİNEMA VE CERRAHİ 25

AVRUPA DENEYİMİ 39

İtalyan Usülü 47

Almanlar Üstte 63

Fransız Çıplaklığı 79

İspanyol Gelenekleri 93

SEKS LABİRENTİ: Jesús Franco'nun Filmleri 111

KUMSALA DÖNÜŞ: Jean Rollin'in Filmleri 191

BELİRTİLER: José Larraz'ın Filmleri 249

ETİN ÇIĞLIĞI: José Bénazéraf'ın Filmleri 271

ÖZEL BİR KOLEKSİYON: Walerian Borowczyk'ın Filmleri 289

ATEŞLE OYNAMAK: Alain Robbe-Grillet'nin Filmleri 305

EK 325

ÇİZGİROMAN KAHRAMANLARI 357

Kaynakça 366

Renkli Resim Listesi 368

Dizin 369







Giriş

"Israr ediyorum: 'kötü' filmlerin nasıl seyredilmesi gerektiğini öğrenin, onlar genellikle çok güzeldir."

Ado Kyrou

Le Surréalisme au Cinéma

Altmışlar ve yetmişler boyunca Avrupalı korku sinemacıları tamamen çıldırmış gibiydi. Erotizm ve dehşeti iç içe katarak yeni bir sinema türü oluşturuyor ve giderek daha da müstehcenleşmeye başlıyorlardı. Son derece başarılı olan bu çarpıcı karışım, İngiltere ve ABD gibi ülkeleri vurduğundaysa çok daha şok edici ve mantık dışı görülecek bir selüloit tekinsizlik dalgası yaratacaktı.

Erotik korku patlaması yetmişlerin ortalarına –yani *Derin Gırtlak* (1972) ve *Bayan Jones'un İçindeki Şeytan* (1972) gibi sert pornografik filmlerin gelişiyle birlikte seks / korku karışımının demode oluşuna– kadar sürecekti. Kıta Avrupasındaki düşük bütçeli korku yönetmenlerinin büyük bölümü yaşanan bu değişimlerin bir sonucu olarak ve porno filmlerin bariz çekiciliğiyle rekabet edebilmek uğruna, et sergilemeye dayanan bu yeni sinema pazarına girmeye zorlanmış, kendi çizgilerinden kayarak daha tuhaf ve daha vahşice filmler üretmeye başlamışlardı.

Yaptıkları filmler, daha önceki korku filmlerini oldukça güçlü kılan o eskimiş ve bilindik malzemelerle beslenen edebe aykırı senaryolar ve tuhaf fantezilerle doluydu. Avrupa'daki izleyiciler bu acayip gerilim filmlerinin üstüne atlayarak onların giderek daha da vahşileşmesini teşvik ediyordu. Üretilen bu filmlerin büyük bölümü denizaşırı pazarlara sokulmak için fazlaca yoldan çıkmış durumdaydı. Bunlar İngiltere ve ABD için çok yoğun ve ateşli filmlerdi. Cinsellik içeren daha önceki Avrupa yapımı filmlerin aksine bunlar pazara 'sanat' kisvesi altında sunulamazdı; bunun için fazlasıyla acayip ve saygınlıktan uzaktılar. Sonuç olarak içlerinden birçoğu sansür mekanizmasına takılırken en önemli sahneleri de makaslanarak sansür odalarının zeminine saçılıyordu. Ama günümüze gelindiğinde, o dönem için karanlıkta kalmış bu filmlerin büyük bölümü artık kesintisiz olarak videokaset pazarında yeniden gösterime sürülmüş ve geçmişin düğüm düğüm olup karışmış seks ve korku filmleri alanı yeniden değerlendirmeye açılmıştır.

Geçtiğimiz birkaç yıl içinde, birbirinden farklı bir avuç insan, bu tehlikeli sinematografik bölgenin ayrıntılı bir dökümünü çıkarmak üzere çekingen adımlar atmışlardı: Korku filmi fanatiklerinden akademisyenlere kadar herkes bu konuda üzerine düşeni yapmaya çalışıyordu: *Avrupa'da Seks ve Korku Sineması* adlı bu kitap, hareketin öncülerinin profillerini derinlemesine incelemek ve bunu ayrıntılı bir tarihsel yaklaşımla birleştirerek ileri doğru bir adım daha atmak amacını taşımaktadır. Şu an için ilk kez, arkanıza yaslanıp bu tamamen çılgınca ve pek de net olmayan seks ve korku filmleri alanından bir anlam çıkarabilmek, bu olağandışı filmlerin arkasındaki mantığı kav-

rayabilmek artık olasıdır.

Bu tuhaf fenomenin sinematografik kökleri Fransızların *fantastique* olarak adlandırdığı şeye dek uzanır. Eğer bir şey *fantastique* ise erotik, yoldan çıkmış ve inanılmaz olmalıdır. Doğrusal anlatı ve mantık kavramları *fantastique* bir filmde her zaman için göz ardı edilmiştir; görsel yönün ağır basması, aşırılığa kaçış ve mantıkdışı yaklaşımlar ise bu alan için imtiyazlı faktörlerdir. Eğer *fantastique* bir film herhangi bir yapıya sahip olacaksa, bu yapı çılgınca bir rüyanın yapısı olmalı; etkili, ürkütücü ve zaman zaman da anlaşılmaz imgelerle dolu bir rüyanın yapısı olmalıdır. Mantığın ve akılcılığın ortadan kaldırılışıyla birlikte bastırılmış olan şeyler de merkeze doğru kayacaktır, ki bir *fantastique* filmin içindeki diğer yol gösterici faktörün erotizme doğru meyletmek oluşu da hiç şaşırtıcı değildir.

Avrupa'nın seks / korku filmleri ortamını harekete geçiren öncülerin tümü de film fanatikleriydi. Onlar sinemanın ilk günlerindeki "hareketli resimler"in en parlak çağında büyümüşlerdi: Sahip oldukları sinematografik besinin büyük bölümü, Louis Feuillade'in 1910'ların başında ürettiği *Fantômas* seriyali ve Fritz Lang'in *Metropolis*'i gibi filmlerdi. Onların seyrettikleri ve sevdikleri filmlerin büyük bölümü görünüşe göre artık unutulmuş durumdadır, ama öte yandan bu filmlerin mirası günümüzün seks ve korku filmlerinin içinde yeniden işlenmiş olarak yaşamayı sürdürmektedir.

Fantastique'in etkisi elbette ki önemliydi, ama başka etkiler de vardı. Erotik korku filmlerinin ve onun piç evladı sayılan Avrupa yapımı müstehcen seks filmlerinin evrimi, 1960'lar ve 70'ler boyunca Avrupa yapımı düşük bütçeli filmlerde görünen değişimlerden de etkilenmiştir. Kitabımızın açılış bölümleri bütün bu çılgın fenomenin İspanya, Almanya, İtalya, Fransa ve İngiltere'de nasıl gelişip değiştiğini göstererek bu önemli gelişmeyi belgelemektedir. Bu erotik devrim, sürrealizm, romantizm ve dekadan geleneği gibi çok daha eski kültürel hareketlerin yanı sıra 20. yüzyılın ucuz romanlarından, dizi filmlerden, eski korku filmlerinden ve seksi çizgiromanlardan da etkilenmiştir. Bu açıdan bakıldığında Avrupa korku filmleri benzersizdir: Sinemacıların ellerinde esinlenmek adına talan edebilecekleri koca bir torba dolusu acayiplik vardı; ama işin asıl ilginç yanı, aynı kaynaktan beslenen farklı yönetmenlerin çalışmalarına kendi kişisel zevklerini de yansıtarak yeni bölgelere doğru yola çıkarken onlardan nasıl da bambaşka biçimlerde yararlandıklarını görmektir.

İşte bu yüzden, bu gerçekten acayip filmler basit bir sınıflandırmaya meydan okumaktadır. Sanatsal sayılmak için fazlasıyla kültürsüz, ama basit bir şekilde "Avrupa çöplüğü" diye nitelendirilemeyecek kadar da zeki ve özgündürler. Onlar popüler edebiyat ve çizgiromanların dinamizmiyle gerçek sanatın sapkın romantizmini birleştirmiş garip melezlerdir.

İlk *fantastique* filmler seksi olmaktan çok gerçeküstücü çalışmalardı ve sansür korkusu yüzünden erotizme yönelişleri sınırlandırılmıştı. Seksin temel bir unsur olarak ortaya çıkması 1950'lerin sonuyla 60'ların başına kadar gerçekleşmeyecektir. Üstelik bu süreç çeşitli aşamalardan geçerek ilerlemişti. Georges Franju'nun *Yüzü Olmayan Gözler* (1959) adlı filmi, şiirselliğin ve cerrahi karışımının yanı sıra yansıttığı ifade edilemeyen duygular sayesinde gelişmenin başlıca katalizörlerden biri olmuştu. Derken onu diğerleri izledi. *Kafa* (1959) ve Jess Franco'nun *Korkunç Doktor Orlof*'u (1961) bu filmlerin en önemlileri arasındadır. *Yüzü Olmayan Gözler*'den daha ucuz, daha mantık dışı, daha magazinseldiler ve erotik korku özelliğini geliştirmeye oynuyorlardı ... derken baraj kapakları açılıverdi.

Altmışlar ilerledikçe, sansürün sınırlamaları da gerilemeye başlıyordu. Üstelik ana-akım filmleri de –popüler sinemanın berbat bodrum katındaki bu değişimleri yansıtırcasına– çıplaklığa ve cinselliğe doğru kaymaktaydı. Ama düşük bütçeli sinemacılar yüksek bütçeli rakiplerinden her zaman için çok daha cüretkârdır – çünkü ayakta durabilmek için böyle davranmaya mecburdurlar. İngiltere ve ABD ile karşılaştırıldığında Kıta Avrupasında yaşananlar çok daha dizgin-



Taş Kadınlar Değirmeni (1960)

siz ve çılgıncaydı. *Fantastique*'in çerçevesi onlara daha seksi, daha sapkın ve çok daha tuhaf olma şansı vermekteydi.

Gerçeküstücüler gibi, Avrupalı korku yönetmenleri de insanı içindeki potansiyel erotizmi açığa çıkararak özgürleştirmeyi amaçlıyorlardı ve bu yönetmenlerin çoğu, düşük bütçeli filmler arenasına kendilerine sağlanan özgürlüğü kullanmak üzere girmişlerdi, çünkü korku filmlerinin içinde belirli oranda rahat davranabilme imkânları vardı. Ürettikleri filmin içine izleyicileri avlayıp yapımcıya para kazandıracak kadar çıplaklık ve acayiplik koymak şartıyla canlarının istediği her şeyi çekebiliyorlardı. 1960'lar boyunca sansür kuralları gevşerken erotizme verilen izin artmış ve korku filmleri de çok daha ateşli bir hal almıştı. Bu dönem boyunca korku ve seks arasındaki sınır iyice belirsizleşmişti artık.

Yetmişlerin ortasına gelindiğinde seks / korku patlaması biterken düşük bütçeli sinemacılar da cinsel istismar filmlerine ve pornografiye kaymak zorunda kalıyordu; ama bu durum onların korku ya da tuhaf erotizm malzemelerinden vazgeçtikleri anlamına gelmez. Üretilen yeni filmlerin çoğu bu unsurları çok daha seks eğilimli bir çerçeve içinde yeniden işlemekteydi. Sınırların böylesine iç içe geçişi, seks ve korku filmleri alanının günümüze dek uygun bir şekilde ele alınamayışının sebeplerinden biridir. Eleştirmenlerin çoğu bu konuya tek bir tür olarak yaklaşıp tamamen korkuya yoğunlaşarak seks filmlerini göz ardı ediyor ya da tam tersini yapıyordu. Bütün bu olanlardan bir



Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece (1971)

anlam çıkarmak, aralarındaki en ilginç sinemacıları seçmek ve onların ortak yönlerini bulmak söz konusu olduğunda iki alana birden bakmak çok daha kolaydır.

Kitabımızın başlıca bölümleri altı sinemacı üzerinde yoğunlaşır: Jess Franco, Jean Rollin, José Larraz, José Bénazéraf, Walerian Borowczyk ve Alain Robbe-Grillet. Bu isimlerin ilk üçü korku türünden cinsel istismar filmlerine geçiş yapmıştır. Bénazéraf, Borowczyk ve Robbe-Grillet ise korku sinemacıları olarak tanınmasalar da ruhsal olarak Franco, Rollin ve Larraz'la aynı soydan gelmektedir. Hepsi de kültürel açıdan maceracı bir karaktere sahiptir; hepsi de *fantastique*'den kesinlikle etkilenmiş, hepsi de güzel sanatların ve popüler kültürün pırıltılı alanlarına özgürce dalmış, her biri kendi kişiliğini ve beğenisini yansıtan filmler yapmıştır. Onlar hakkında gerçekten de en dikkate değer şey, altısının da aynı geniş yelpazeden etkilenip bunları kullanarak erotik sinemanın altı değişik tarzını geliştirmiş olmalarıdır.

Bu altı yönetmenin içinde en verimlisi Jess Franco'dur. Sürekli hareket halinde bir yaşam sürmüş ve durmaksızın film çekmiştir. Onun filmleri caz doğaçlamaları gibidir. Eğer formundaysa ateşli ve ilham dolu bir yönetmen olan Franco, gününde değilse kasvetli ve cansız çalışmalar üretmiştir; ama filmlerinin büyük bölümü en az bir tane dahiyane ve paha biçilmez sahne içermektedir. José Larraz'ın bazı eserleri özellikle de yoğunluk açısından Franco'ya oldukça yakındır. Larraz'ın çalışmaları daha gizemlidir; onun seksi korku filmleri daha az maceraperesttir, daha düşüncelidir ve Jess Franco'ya göre daha resimsel bir üsluba sahip, ama en az onun kadar tutkulu ve ateşli filmlerdir.

Jean Rollin'in filmleriyse ilk bakışta Jess Franco ve José Larraz'ın alameti farikası haline gelmiş olan yoğun duygusallıktan yoksun gibi görünür; oysa o da coşturulmuş duygularla uğraşır. Onun filmleri ürpertici ve uçucudur. Bir Jean Rollin filmi izlemek gotik bir ara sokakta ya da eski bir mezarlıkta gezinmeye benzer: Bir süre sonra film sizi etkilemeye başlayarak aklınıza gelecek tüm ruh hallerine ve tuhaf duygulara kapılmanıza yol açacaktır. Jean Rollin'in korku filmleri dokunaklı ve kişiseldir; bu filmler onu büyüleyen, ona cazip gelen temalar ve imgelerle doldurulmuştur. Bazıları bu filmleri düşük tempolu bulur, ama bu düşünce bile onların çekiciliğinin bir parçasını oluşturmaktadır aslında. Yerlerinden edilmiş vampirler ve uğursuz güzelliklerle dolu Jean Rollin filmleri, romantik ve lanetlenmiş bir geçmişe bakıştır. Larraz gibi Rollin de gizemli durumlar, yerler ve insanların cazibesine kapılmıştır. Jean Rollin'in en iyi filmleri solgun bir yoğunluğa ve tamamen kendilerine özgü benzersiz bir atmosfere sahiptir.

Borowczyk, Bénazéraf ve Robbe-Grillet ise kişisel olmalarına rağmen içerdikleri cinsel görüntüler yüzünden ticari olmayı da başarmış filmler üretmişlerdir. Her birinin kendine özgü bir çalışma tarzı vardır. Canlandırma filmleri ve resim deneyimlerine sahip bir geçmişi olan Walerian Borowczyk, tuhaf ve seksi senaryolarına derinlik ve mizah katan eski erotik araç gereçlerin ve açık saçık çizimlerin görüntüleriyle dolu filmler yapmıştır. Bu görüntülerin önemli bir görevi vardır, çünkü onlar Borowczyk'in filmlerini mitsel bir bölgeye taşıyarak soru işaretleri oluşturur ve insanoğlunun içindeki erotizmin durdurulamaz doğasını ortaya çıkarırlar.

Walerian Borowczyk'in filmleri üsluplu ve incelikle işlenmiş çalışmalardır. Öte yandan José Bénazéraf da şık ama cüretkâr seks filmleri yapmıştır. Onun yaklaşımı Walerian Borowczyk ve Jess Franco arasında bir yerdedir – filmlerini büyük bir hızla çeker ve onları çekerken bir yandan da eğlenmeyi sever, ama yine de filmlerinin iyi olmasını ister. Onun filmleri geleneksel değerlere saldırıp altlarını oymaya uğraşır. Borowczyk'in erotizme yönelişi sahip olduğu bu isyankâr kişiliğinden kaynaklanmaktadır ve onu diğer beş yönetmenle kan kardeşi yapan şey de işte bu niteliktir.

Alain Robbe-Grillet ise en entelektüel Avrupalı erotik sinemacı olarak tanınır. Oysa Franco, Rollin, Bénazéraf ve Borowczyk de kendilerine göre entelektü-

eldir. Robbe-Grillet'nin filmleri daha soğuktur, diğerlerine göre daha mesafeli ve ussaldır; ucuz edebiyat imgelerini ve sanatı daha bilimsel bir şekilde kullandığı için filmleri diğerlerindeki vurucu canlılıktan yoksundur. Jean Rollin gibi onun filmleri de seriyallerden, eski ucuz romanlardan ve saygın edebiyat ürünlerinden bilimsel bir keskinlikle ayıklayıp kullandığı unsurlardan etkilenmiştir, ama Robbe-Grillet bu unsurların büyüleyici etkilerini serinkanlı ve tutkudan uzak yaklaşımıyla yok etmeyi seçmiştir. O bir anlamda nihai modernisttir.

Özellikle bu altı sinemacı, Kıta Avrupasındaki düşük bütçeli sinemanın içindeki önemli damarlardan birini temsil eder. Ama elbette ki başka birçok sinemacı da vardır ve bunlar kitabımızın sonunda verilen "Ek" bölümünde kısa kısa da olsa yer almaktadır. Aslında onların duyarlılıkları birazcık farklıdır, zevkin sınırlarını zorlama ve *fantastique*'i bilinmeyene doğru bir sıçrama tahtası olarak kullanıp cinsel fantezileri özgür bırakma eylemi onların ilgisini daha az çekmiştir.

Avrupa'da Seks ve Korku Sineması, yalnızca bu inanılmaz bölgeye yapılan kaleydoskopik bir yolculuktan ibaret değildir. Aynı zamanda yitip gitmiş bir çağın kutlanmasıdır. Avrupalı maceracıların ihtiyatlı davranmaktan vazgeçerek zincir vurulmamış fantezilerini filme aldıkları bir dönemin kutsanmasıdır. Bu erotik denemeler hâlâ bir hoşgörü ölçütleridir – onların sahip oldukları potansiyel hayal gücü pornografinin gerçekliğini kolaylıkla geride bırakabilir.

Şimdi sinema yolculuklarının en tuhafına hazırlanın. Sıradanlığa veda edin – bırakın da hayal gücünüz süzülerek yükselsin.



Hayalperestler ve Dekadanlar



Yüzü Olmayan Gözler (1959)

Bütün korku efsanelerinin en kalıcı iki tanesi rüyalarla başlar: Bram Stoker'ın *Dracula*'sı ve Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı. Korkunun tarihi, rüyaların gerçekleşmesinin tarihidir. Hayal gücümüzün ürünlerinin ve fantezilerinin ciddi bir şekilde ele alınmasıdır. Fantastiğin üstümüze yayılan gücünü anlayabilmemiz için, önce bize hayallerimizin önemli olduğunu söyleyen duyarlılığı anlamamız gerekir.

Onsekizinci yüzyılın sonlarına doğru, yani tarihçilerin 'Akıl Çağı' olarak adlandırdıkları dönemin tam ortasında, gerek görüntüye gerekse konuşmaya dayalı sanatlarda yeni bir yöneliş başlamıştı: Dönemin kabul gören klasik üsluplarının aksine, sıradan olanın biçimini değiştirmek için imgelemin gücünün kullanılışı giderek önem kazanıyordu. Venedikli Tiepolo ve Piranesi adlı sanatçıların çizimleri cadıların ve iğrenç a-



yinlerinin fantastik görüntülerini sergilerken, Goya kariyerindeki en dehşet verici eserlerin bir bölümünü üretiyordu. *Los Caprichos* adını verdiği baskılarını tanımlarken şöyle yazmıştı: "Mantık tarafından terk edilen fantezi imkânsız canavarlar üretir; mantıkla bir araya geldiğindeyse sanatların anası ve onun mucizelerinin kaynağı haline gelir."

Söz konusu bu dönem, yazarların, resmi saray kültüründen soyutlanmış ve kendilerine özgü coşkun yaşamlarını sürdüren eski halk hikâyelerini ve geleneklerini yeniden keşfetmeye başladığı dönemdi. 'Atmosfer' kurgunun önemli unsurlarından biri haline gelmişti. Karanlık ormanlar ve yıkıntı halindeki şatolar, kışkırttıkları gizem ve merak duyguları sayesinde iyice kıymete biniyordu.

Hayal gücü açısından en azından mantığın önceliği yıkılmıştı. O günlerde artık önemli olan şey, hayal gücünün yarattığı ürünlerin ne kadar derin, güçlü ve etkileyici oluşuydu. Yeni duyguların peşinde koşuluyor ve eski ahlaki düzen yenilikçi araştırmaların önüne dikilen bir engel olarak görülüyordu. Yasalara karşı gelen kişiler ve haydutlar temsil ettikleri imgesel özgürlükler sayesinde önemseniyordu. 'Dahi' kültü doğmuştu.

Arketip oluşturmuş romantik bir kahraman olan



Goya'nın çizimlerinde cadılık ve grotesk.

Byron, "Yaşamın en büyük hedefi duygulardır; acı içinde bile geçse var olduğumuzu hissetmektir," diye yazıyordu. Fiziksel ve duygusal açıdan öylesine hızlandırılmış bir yaşam sürmüştü ki otuzaltı yaşında öldüğünde, yapılan ölüm sonrası incelemeleri onun yaşlı bir adamın bedenine sahip olduğunu gösteriyordu. Byron'vari kahraman miti romantik kurguda öylesine klişeleşti ki, aslında Byron'ın bütün bunları dönemin akımlarının sayısız unsurunu sentezleyerek bizzat kendisinin yarattığına inanmak fazlasıyla zorlaşıyordu. Onsekizinci yüzyılın sonuyla ondokuzuncu yüzyılın başı arasında çok popüler olan 'korku öyküleri' ve gotik romanlar onun başlıca modelleriydi.



Gaston Leroux'nun *La poupée sanglante*'sinden bir illüstrasyon.

Matthew Gregory Lewis'in *The Monk* ('Keşiş') ve Charles Maturin'in *Melmoth the Wanderer* ('Gezgin Melmoth') adlı eserleri, kötülük tarafından baştan çıkarılan ve en sonunda da yine onun tarafından yok edilen adamların öyküsünü anlatır. Görünüşte benzer bir teması olan Goethe'nin *Faust*'undaki kahramanın aksine, bunların tek amacı kendileri ya da evren hakkındaki gerçekleri keşfetmek değil, Byron'vari bir üslupla duyguyu aramaktı. Gezgin Melmoth'un da belirttiği gibi "acı çeken amatörler" olmak istiyorlardı.

Gotiklerin lanetlenmiş kahramanlarıyla Samuel Richardson'ın *Clarissa*'sı gibi daha erken dönem romanlarına ait talihsiz kadın kahramanlar arasındaki en önemli farklardan biriydi bu. Orada, her türlü trajedi, bütün çabalarına rağmen zavallı kadın mirasçıyı bulur ve başına gelenlerin sebebi asla kendi davranışları değildir aslında. Oysa Keşiş Ambrosio, baştan çıkarıcı Matilda'nın delirtici etinin tadına bakabilmek uğruna –bu kadın aslında kılık değiştirmiş şeytandır– kendi isteğiyle yeminlerinden vazgeçerek Tanrısını inkâr eder. Keşiş lanetlenmenin ve cehennemin kendisini beklediğinin elbette ki farkındadır, ama bunu umursamaz. Yasak olanın cazibesine ve duygusal hazzın neşesine karşı koyamaz.

Bu eski dönem kurgusal kahramanların başına gelen talihsizliklerin çoğunu gerçek hayatta yaşamış gibi görünen Marki de Sade, Romantik dönemin ölümcül kahramanlarıyla lanetlenmiş kadın kahramanlar arasında bağlantıyı kuran ilk kişidir. Ve bunu dönemin ahlak düzenini tersyüz eden bir felsefe geliştirerek başarmıştır. En basit ifadeyle, ayıbın ödüllendirilip erdemin cezalandırılışının ötesinde, bunun dünyanın gerçek doğasının bir dışavurumu olduğunu göstermiştir. Daha açık söylemek gerekirse – bizler "şeytani" işler yaparak, özünde zaten şeytan olan doğanın dikte ettirdiklerini yaparız aslında. Sade'ın uğradığı en büyük hayal kırıklığıysa doğanın şeytaniliklerinden aşağı kalmayacak şeyler yapacak bir eylem adamının ne yazık ki var olmayışıydı.

Konuyu biraz daha açmak gerekirse, asıl sapıklık dünyada "iyi" şeyler yapma arzusudur ve işin tuhaf yanı, Fransız devriminin kahramanlarından biri olarak 'Yargıç' mertebesine yükseltilen Marki'nin de oldukça hayırsever bir tablo çizmesidir.

Justine, *Juliette* ve *Sodom'un 120 Günü* gibi muazzam romanlarında Marki de Sade verimli bir imgelemin ve uzun süreli mecburi tembelliğin izin verdiği her tür zulmü ve sapkınlığı sınıflandırmıştır. Bunları evrenin doğası hakkındaki felsefi diyalogların arasına serpiştirir ve insanoğlunun yalnızca ayağa kalkıp kendi yarattığı tanrıyı öldürdüğünde özgür kalacağı sonucuna varır.



Matthew Gregory Lewis'in *Keşiş*'inden bir illüstrasyon.

Marki de Sade'ın



Ondokuzuncu yüzyıldan kalma bir illüstrasyon.

etkisi büyük oldu, ama bu etki çoğunlukla kabullenilemedi. Bununla birlikte o, ondokuzuncu yüzyılın ortasından sonuna dek uzanan dönemin yazarlarının büyük bölümü –yani kendilerini 'dekadanlar' diye adlandıranlar– için bir onur simgesi, bir tür tılsım haline geliyordu. Fransa'da, Napolyon'un İmparatorluk hayallerinin çöküşünün ve tüccarlar / zanaatkârlardan oluşan orta sınıfın yükselişinin ardından, sanatsever seçkin sınıf kendilerini gereksiz, istenilmeyen ve toplumdan soyutlanmış hissederek, daha iyi olduğunu düşündükleri geçmişin hayallerinde kayboluyor ve yaşadıkları döneminin darkafalı ahlakçı zihniyetine meydan okuyan her şeyi hızla benimsiyordu.

Bu insanlar için Sade –ahlaki düzenin dışında– duyguların içindeki gerçeği arayan insanın en yüce örneğiydi. O, bize Tanrıyı öldürerek tanrılar haline gelebileceğimizi göstermişti. Swinburne, Sade hakkında şöyle yazıyordu: "O aslında, kaderci olsun ya da olmasın, Tanrıların ve insanların özünü gerçekten kavramıştı."

Yasalara karşı gelen bu aristokrat nasıl Romantiklerin arketipik figürüyse, erkeklerin yok edicisi olan ölümcül kadın da dekadanların en önemli saplantısıydı. Swinburne "Acıların Leydisi" Dolores hakkında yazmış ve Baudelaire şöyle demişti: "Ey amansız canavar, seni daha da güzelleştiren soğukluğunu bile seviyorum!"

Onlar o kadını bir sfenks, bir Medusa, ama hepsinin ötesinde bir vampir olarak gördüler. Bu soğuk, ulaşılması imkânsız ve zalim kadına kendilerini adayışları dekadanları hayal güçlerinin en ücra köşelerine uzanan yolculuklara çıkarıyordu. Ve hiçbir yere kaçış yoktu. Mirabeau'nun *The Torture Garden* ('İşkence bahçesi') adlı eserinde, kahraman, sevgilisi Clara'ya onu öldürmek istediğini ve sadece bu şekilde özgür kalabileceğini söylediğinde, Clara'nın ona uysalca boynunu uzatıp "Öyleyse öldür beni, tatlım. Senin tarafından öldürülmeyi de sevebilirim, bir tanem," diyecektir.

Yeni ve tehlikeli deneyimler peşinde koşan mahvolmuş Byron'vari kahraman ile sfenks benzeri 'vampir kadın'ın soğukkanlı, acımasız görünüşü arasındaki tezat, eski dönem Romantikleri ile dekadanlar arasındaki en temel farkı belirler. Dekadanlar temel olarak pasiftir. Dekadan duyarlılığının yaygın ruh durumu –en iyisi halinde– isteksiz bir tefekkür ya da en uç noktada marazi bir durgunluktur.

Dekadan ruh durumu, nihai ifadesini ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru fazlasıyla popüler olan androjeni düşüncesinde bulacaktı. Erkek ve dişinin tek bir bedende bir araya geldiği bu düşünce, her türlü ruhsal ve bedensel gelişim kavramının en üst inkârıydı ve hatta şaşırtıcı 'Sar' Péladan'ın eserlerinde politik bir dışavurum bile buluyordu.

Bu 'çılgın' dekadan ekolü, her ülkenin ana temaya kendi çeşnisini kattığı İngiltere, İspanya ve İtalya'da da ses getiriyordu. İtalya'da Gabriele d'Annunzio'nun mitlerden esinlenmiş eserlerinde barok etkileri ve fazla süslü bir şiirsellik vardı; İspanya'da Ramón del Valle-Inclán gibi yazarlar sayesinde, "günah işlemenin neşe"sinin verdiği derin duygu ve grotesk olana yöne-

len Goya'vari bir yaklaşımla çok daha güçlü bir erotik lezzet kazanmıştı; Swinburne gibi İngiliz yazarlarsa ana temaya zulüm ve soğukluk duygusunu katacaklardı.

Yüzyılın sonuna yaklaşıldıkça, her şeyin parçalanıp dağılmaya başladığı ve belirsizliğin hüküm sürdüğü kavramı hayal gücü üzerinde iyice güçleniyordu. Bu 1890'lar kuşağı duyguların peşinden çok daha güçlü bir şekilde koşar olmuştu. Kendilerini şu şekilde hicvediyorlardı:

> *"Hoş çocuklar, nüktedan çocuklar*
> *Tembeller, ataletle savaşamayacak kadar*
> *Biz hepimiz, kibirli, yaramaz çocuklar*
> *Sadece duygularının peşinde koşarlar."*

Edebiyatın daha popüler biçimlerindeki dekadan etki hemen göze çarpmıyordu, ama inkâr edilemezdi. Bu etki en çok korku öyküleri ve seriyallerde görülüyordu. Amerika Birleşik Devletleri'nde Robert Chambers'ın *The King in Yellow*'u, İngiltere'de M. P. Shiel'in *The Purple Cloud*'u ve Fransa'da Gustave Lerouge (*The War of the Vampires*) ve Gaston Leroux'nun aşırı hararetli melodramları, dekadanların etkisiyle oldukça derinden damgalanmıştı.

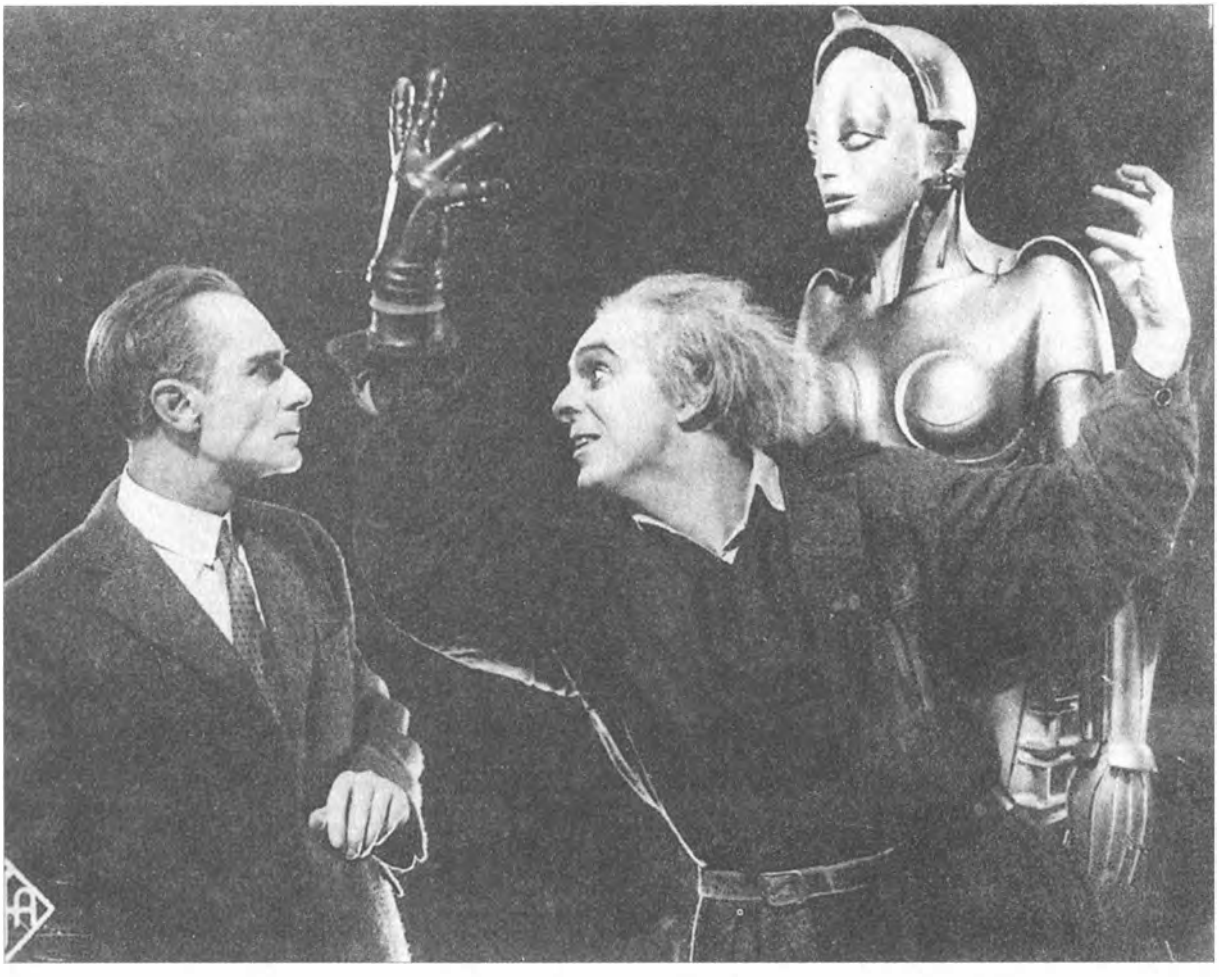
Gaston Leroux'un romanlarının beşinde boy gösteren baş suçlu Chéri-Bibi'nin neredeyse gizemli figürü, popüler kahramanın büründüğü yeni tipin çok açık bir örneğidir. Kuşkusuz ki o da Fantômas gibi diğer kurgusal süper suçlularla benzerlikler göstermektedir, ama kökeni ve eylemlerindeki hayret verici ahlaksızlık onu özel bir yere oturtur: O, eğer planlarına uygunsa bir adamın derisini diri diri yüzerek çalabilecek kapasitede ve tek başına takılan bir hırsızdır, ama içinde hâlâ büyük bir keder taşımaktadır ve çocukluk aşkı Cecily'nin idealleştirilmiş figürüne daima sadık kalmıştır. Bu haliyle Dostoyevski'nin "ruhunda Sodom'u taşıyan bir adam Madonna idealinden vazgeçemez ve kalbinin derinliklerindeki bir ateşle, gerçek bir ateşle, tıpkı gençliğinin masumiyet günlerinde olduğu gibi bu güzel idealin özlemi içinde alev alev yanar" şeklindeki özdeyişinin mükemmel bir beden buluşu gibidir.

İlk günlerinde asıl gösteriye eklenmiş bir yan gösteri, yeni bir eğlence olarak yola çıkan sinema, işte bu noktada kendini ciddiye almaya başlıyordu. Saygınlık arayışı içinde kendilerine edebi modeller aramakta olan sinemacılar, Zola'nın ve Dickens'ın görkemli, natüralist eserlerine ya da halkın büyük bölümü tarafından yeterince bilindiği için sözlü açıklamalara pek fazla gereksinim bırakmayan tarihi ve dini öykülere yöneliyordu.

Sinemanın sahip olduğu düşsel nitelik ilk günlerde pek istismar edilmedi. *Dr Caligari'nin Muayenehanesi* (1919), *Nosferatu* (1921) ve *Uyarıcı Gölgeler* (1922) gibi filmler karanlık bilinçaltıyla ilgilenme girişiminde bulunan en bariz örneklerdir, ama kuralı bozmayan istisnalar olarak kaldılar. Fritz Lang'in *Metropolis*'i (1927) hakkında Luis Buñuel'in söylediği gibi, genellikle ortada iki film varmış gibi hissediliyordu – biri yaratıcı görüntülerle dolu muhteşem film, diğeriyse kasvetli, bildik ve sıkıcı fikirlerle dolu diğer film.



Nosferatu (1921)



Fritz Lang'in klasiği *Metropolis*'ten (1927) çılgın bilim adamı Rothwang ve onun şeytani dişi androidi.

Sinemanın bu ilk günlerinde, dekadanların romanları ve temaları beyazperdeye uyarlanmak için pek uygun nesneler değildi – en azından 'ciddi' filmler için. Yalnızca Erich von Stroheim –kariyeri pahasına– dekadan duyarlılığını filmlerde yansıtabilmek için mücadele etmiştir. Öte yandan, heyecan verici suç romanları –Fransa'da Pierre Souvestre ve Marcel Allain'in *Fantômas* kitapları, Amerika Birleşik Devletleri'nde Sax Rohmer'in Fu Manchu öyküleri– hızla oluşturdukları geniş bir olay ve karakter bolluğu sayesinde önlerinde sinemaya giden hazır bir yol buluvermişlerdi. Yıllar boyunca popüler sinemayı işgal eden çılgın doktorlar, süper suçlular, femme fatale'ler ve mülayim kahramanlar işte hep bu romanlardan yapılmış filmlerden türeyecektir. Bu karakterlerin –özellikle de kötülerin– çok büyük bir bölümünün süslenmesinde dekadan bir duyarlılığın pırıltısının var olduğuysa şüphe götürmez bir gerçektir.

1890'larda kendi üsluplarını kendileri geliştiren dekadan sanatçılar ve yazarlar, Bosch ve Arcimboldo gibi öncellerinde kendilerine özgü saplantıları aramış ve bulmuşlardı. Benzer bir şekilde 1920'lerin gerçeküstücüleri de Poe ve Sade'da hayran olunacak çok şey buldular, ama aynı zamanda *Fantômas* kitapları ve onlardan yapılan filmler gibi çalışmalara da yakın duruyorlardı.

Fransız Gaumont şirketinin sanatsal yöneticisi Louis Feuillade, halkın bu tür şeytani anti-kahramanlara olan ilgisini istismar eden ilk yapımcıydı. 1913 ve 1914 yılları arasında beş Fantômas filmi yaptı. Her bi-



Paris'in üstünde yükselen Fantômas.

ri birer saat uzunluğunda ve kendi içinde bağımsız görünen bu filmler öykülerdeki karakterleri kullanmalarına rağmen Hollywood'un anladığı anlamda bir "seriyal" değildir. Hızla yapılıp çok ucuza mal edilmişlerdi, üstelik Louis Feuillade hazır dekorları ve ışık efektlerini kullanmakta gösterdiği inanılmaz başarı sayesinde bütçe sınırlamalarının üstesinden gelen bir tür dahiydi.

O dönem Avrupa'da da popüler olan Amerikan seriyalleriyle Feuillade'nin işleri arasındaki farklılıklar kolayca görülebilir: *Pauline'nin Atıldığı Tehlikeler* ve benzeri seriyallerdeki kadın kahraman olarak sarışın masum insanların ve kurbanların gösterilişinin yerine Louis Feuillade'nin *Les vampires*'inde (Fantômas seriyalinin 1915'teki varisi) siyah saçlı bir kötü kadın kahraman vardır: Irma Vep – 'Vampire' sözcüğündeki harflerin yer değiştirilmesiyle oluşturulmuş bir isimdi bu.

Les vampires'in 1915-1916 yılları arasında gösterime giren on bölümü Fantômas filmlerinden bile başarılı oluyordu. Prodüksiyon olarak yine inanılmaz kısalıkta bir sürede ve genellikle bildiğimiz anlamda senaryosu bile olmaksızın gerçekleştirilmişlerdi. Senaryoların Gaumont stüdyolarının yakın çevresindeki mekânların kullanıldığı çekimler esnasında ve hemen oracıkta oluşturulması sıradan işlerdendi. Roy Armes'in belirttiği gibi: "*Les vampires*'e gücünü veren şey sahip olduğu doğaçlama ve tutarsızlıktır. Sürekli olarak birbiriyle uyumsuz anlarla karşı karşıya geliriz ... hiç beklenmedik ölümler ve dirilmeler, aniden ortaya çıkan araba takipleri ya da çatıların üstünde süregiden kovalamacalar, duvarlara gizlenmiş kapılar ve



Louis Feuillade'nin *Les vampires* (1915) seriyalinin posterlerinden biri.

mezarlar."

Louis Feuillade, savaşın başlamasından hemen önce İspanya'ya bir seyahate çıkmış ve üstünde çalıştığı filmde yerel bir çeşni olarak kullanmak üzere orada çeşitli sahneler çekmişti. Çatışmaların başlaması projenin gerçekleşmesine engel oldu, ama Feuillade elindeki görüntüleri o kadar beğenmişti ki onları *Les vampires*'te kullanmaya karar verdi. Bu malzemeyi, tıpkı bir rüya sekansıymış gibi şiirsel bir biçimde çerçeveleyerek, bütünüyle alakasız olan anlatının içine sokuşturdu. Yıllar sonra bu tarz bir sinematografik kolaj Avrupa sinemasının ticari yeraltı çalışmalarında

oldukça yaygın bir hale gelecekti. Jess Franco'nun filmleri de böylesi anlarla doludur ve Feuillade'nin böylesine rastlantısal bir şekilde keşfettiği bu "seç ve karıştır" yönteminin aynısını *Altın Boynuz*'dan (1966) *Fu Manchu'nun Şatosu* (1968) ve *Usher Konağının Yıkılışı*'na (1983) kadar çeşitli filmlerinde kullanacaktı.

Seyircinin Fantômas ve ardından gelen filmlere duyduğu hayranlık, anarşist Bonnot çetesinin yarattığı patlamalarla da körükleniyordu. Fransız gazeteleri onlar hakkındaki öykülerle doluydu.[1] Ama seriyallerin bilinçdışına yönelik çekicilikleri dönemin ruh haline çok daha uygundu. Bu ucuz ve aceleye getirilmiş filmler içerdikleri çılgınca tempo ve sürekli var olan hareketliliğin yanı sıra sürekliliğe sahip ve ayrıntılı bir senaryodan yoksunlukları sayesinde, eski düzeninin sona erdiği Avrupa'nın belirsizlik ve kaosa sürüklendiği bir dönemindeki insanların hayata bakışlarını yansıtıyordu.

Gerçeküstücü hareketin kurucusu André Breton, *Les vampires*'in yansıttıkları hakkında şöyle yazmıştır: "O yüzyılımızın gerçeğidir. Modanın ötesindedir. Zevkin ötesindedir." Bu gerçeklik, "Suç Dahisi" adlı ilk Fantômas kitabının açılış bölümünün sonunda çok güzel ifade edilir. Beaulieu Şatosu'ndaki bir akşam yemeği sırasında, büyük suçluların neredeyse efsanevi eylemlerine dair konuşmalar yapılır. Daha sonra gecenin bir yarısında uyanan genç Charles Rambert, ev sahibesi Langrune Markizinin tam da o esnada Fantômas tarafından korkunç bir şekilde öldürüldüğünden habersizdir. "Rüya mı görüyordu, yoksa gerçekten de uyanık mıydı? Bilmiyordu. Ama yine de bir şekilde çevrede Fantômas'ın –Fantômas'ın gizeminin– olduğunun farkındaydı."

Louis Feuillade belki de bu belirsiz ruh halini ifade etmekte fazlasıyla başarılıydı. Anarşistlerden esinlenen bir dizi grevin ardından Fransız yetkililer *Les vampires*'i iki aylığına yasakladı ve Feuillade'nin daha sonraki filmleri –*Judex* (1917) ve onun ardılları– hatırı sayılır miktarda sakinliğin yanı sıra daha geleneksel bir yapıya sahip olacaktı.



Karloff ve Lugosi. *Kara Kedi* (1934)

Filmlerde Paris'in banliyöleri ve sokaklarındaki gündelik mekânların kullanılması, görüntülerin yansıttığı tehlike duygusunu daha da arttırmaktaydı. Sinema salonundan çıkıp da az önce maskeli kahramanların sezdirmeden gezindiği aynı sokakta yürümeye başlayan izleyicinin üzerinde, bir sonraki köşe başında Fantômas'ın kurbanlarından birinin cesedine çarpacağı ya da karanlık ve daracık bir sokağa saparak ortadan kaybolan Fantômas'ın dalgalanan pelerininin ucunu göreceği duygusu uyanıyordu. Bu seriyallerde oynayan aktörler gittikleri kafeler ve barlarda zaman zaman diğer müşteriler tarafından tanınıyor ve hemen ardından onları savunanlarla karşıtları arasında büyük tartışmalar başlıyordu. Derken ilk kez –ve asla son kez olmayacaktı– basın da olaylar sırasında kendi

1.– Aynı zamanda Louis Forton'un *La bande des pieds nickelés*'i gibi çağdaş çizgiromanlara da esin kaynağı olan bu gruba karşı karşı süregelen hayranlık Fransız yapımı *Les aventures des queues nickelées* ('Nikel kaplama horozların maceraları', 1978) adlı sert filmde de sergilenecektir.



Bir başka Fritz Lang klasiği olan *M* (1931) filminden bir sahne.

tarafını seçmiş, sinemacıları ucuz gerilimler ve şiddet öyküleriyle toplumun genel ahlakını bozarak tehlikeli duyguları kışkırtmakla suçlamıştı.

'Mekân'ın yarattığı bu etki, Fantômas seriyalinin ve takipçilerinin sahip olduğu çekiciliğin açıklanmasında son derece önemlidir: Bu yöntemle kurgusal bir öykünün yüklediği gizemli ruh sayesinde yücelik kazanan sıradan bir mekân, kendine özgü bir şiirselliğe ve çağrışımlara esin kaynağı olabilirdi. Bu durum senaryoyu, '19. yüzyıl öykücülüğü' de denilen geleneksel yaklaşıma uygun mantıksal bağlantılarını kurma zorunluluğundan uzaklaştırarak daha zengin ve özgür bir alana yönlendiriyordu. Alain Robbe-Grillet'nin *La Maison de rendez-vous* ('Randevu evi') ve *Project for a Revolution in New York*'ta ('New York'ta bir devrim projesi') çok ustaca istismar ettiği gibi, ucuz romanlar uzun bir süre boyunca böylesi bir 'özgün şiirsellik'in avantajlarından yararlanmaktaydı. Hatta bu, belki de *Morg Sokağı Cinayeti*'yle Poe'ya ya da Eugene Sue'nun *Paris'in Gizemleri*'ne kadar uzanıyordu. Kaynağı ne olursa olsun, bu özellik çok derinlere inmektedir. Gotik romanlar Almanya'nın mitsel bir çeşitlemesini ve İtalya'yı kullanmışlardı. Ondokuzuncu yüzyılda odaklanma noktası Rusya'ydı ve yirminci yüzyılın başlarına gelindiğindeyse birçok Avrupalı yazar için İngiltere –özellikle de Londra– hayal gücünün yoğunlaştığı noktalardan biri oluyordu; örneğin Jean Ray'in yazdığı Harry Dickson –yani "Amerikalı Sherlock Holmes"– öykülerinin tümü İngiltere'nin özellikle çarpıtılmış Fransız çeşitlemesinde geçer ve *Fulham Yolundaki Perili Ev* ya da *Streatham Malikânesinin Hazinesi* gibi isimleri vardır. Bu bağlamda Alain Resnais, Walerian Borowczyk ve Jean Rollin gibi birbirinden çok farklı sinemacıların Harry Dickson öykülerini sinemaya aktarmayı istemeleri çok anlamlıdır.

Fransız ve İtalyan çizgiromanlarının –özellikle de suç ve korkuyla ilgili olanlarının– arkaplanlarında hâlâ kendilerine sık sık esin kaynağı olan Hammer filmlerini anımsatan mitsel bir İngiltere vardır.

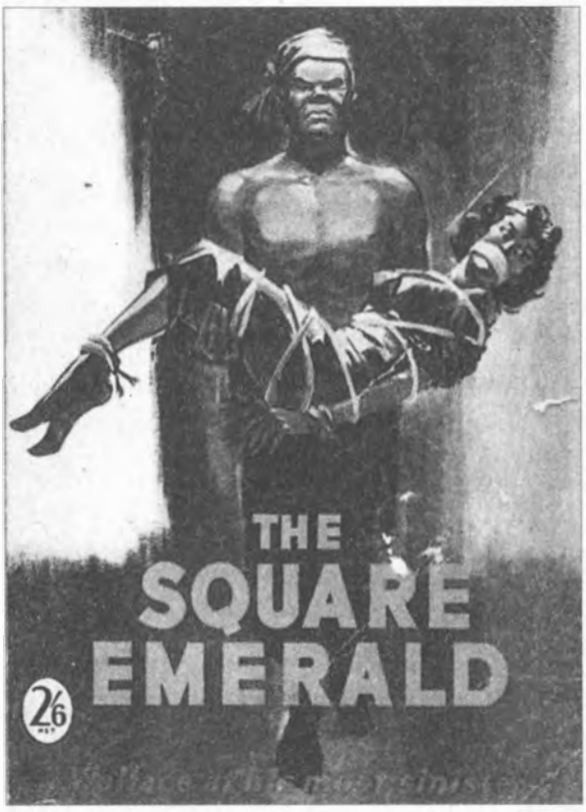
Bir başka önemli etkiyse –savaş sonrası Avrupa film endüstrisini ciddi bir şekilde etkileyen– İngiliz yazarı Edgar Wallace'ın suç romanlarıydı. Wallace 1905 yılında, Louis Feuillade ve Gaston Leroux'nun çalışmalarını da etkileyen bu belirsizlik döneminin zirvesinde yazmaya başlamıştı. "Atıldığım maceranın başarıya ulaşmasındaki sebebin çağın böylesi bir çılgınlığı olduğundan bir an için bile şüphe etmedim," diye yazan Edgar Wallace, kullandığı formülünüyse "suç, kan ve bölüm başına üç cinayet" olarak şekillendirmiştir.

Almanların Edgar Wallace romanlarına duyduğu ilgi 1920'lere dek uzanmaktadır, ama bu, onun kitaplarını temel alarak uzayıp giden seriyallerin başlamasından otuz yıl önceydi. Siyah-beyaz olarak çekilen ve Londra'nın sisli arka sokaklarının romantikleştirilip üsluplaştırılmış görüntüleriyle –Jean Ray'in öykülerini de ateşleyen– iğrenç suçlardan esinlenen Wallace filmleri muazzam bir popülerliğe ulaşıyordu. Bu seriyallerin sinematografik ataları olarak Fritz Lang'in filmleri (özellikle de *Mabuse* filmleri ve *M*) gösterilebilir, ama grand guignol tarzı korkuyu ve sinsi bir şekilde kol gezen cinsel / ahlaksal gerilimi kullanmaları bu filmleri Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin Gaston Leroux kitapları ve Louis Feuillade seriyalleriyle aynı kefeye koymaktadır.

Edgar Wallace filmlerinin yankıları yalnızca doğrudan ilham verdikleri İtalyan *gialli*[1] seriyallerinde değil, Jess Franco'nun erken dönem filmlerinin birçoğunda da görülmektedir ... beceriksiz polis müfettişleri, anlaşılması güç intikam senaryoları, hatta karakterlerin isimleri gibi.

Edgar Wallace romanlarından üretilen seriyallerin yalnızca Almanya'da değil, İspanya ve İtalya'da da başarılı olması, Avrupa film endüstrisinin bir türlü vazgeçemeyeceği benzeri yan ürünlere rağbet edilmesine yol açıyordu. Bunların çoğu gizli ajan ve süper kahra-

1. *Gialli*: Bu sözcüğün anlamı "sarı"dır. Bir dizi gerilim kitabının sarı kapakla basılmasının ardından, onları temel alan suç ve cinayet filmleri de aynı adla anılmıştır. Agatha Christie, Fredric Brown ve Cornell Woolrich gibi isimler İtalya için 'sarı' yazarlardır.



Tipik bir Edgar Wallace gizemi.

man filmleriydi. Fransız *OSS 117* ve İspanyol / İtalyan ortakyapımı *Superargo* seriyali de bunların en tipik örneklerindendi. Sonuç olarak korku filmlerinin, hatta seks filmlerinin çeşitli seriyaller halinde Avrupa'yı işgal edişi hakkında teşekkür edilmesi gereken kişi Edgar Wallace'tır.

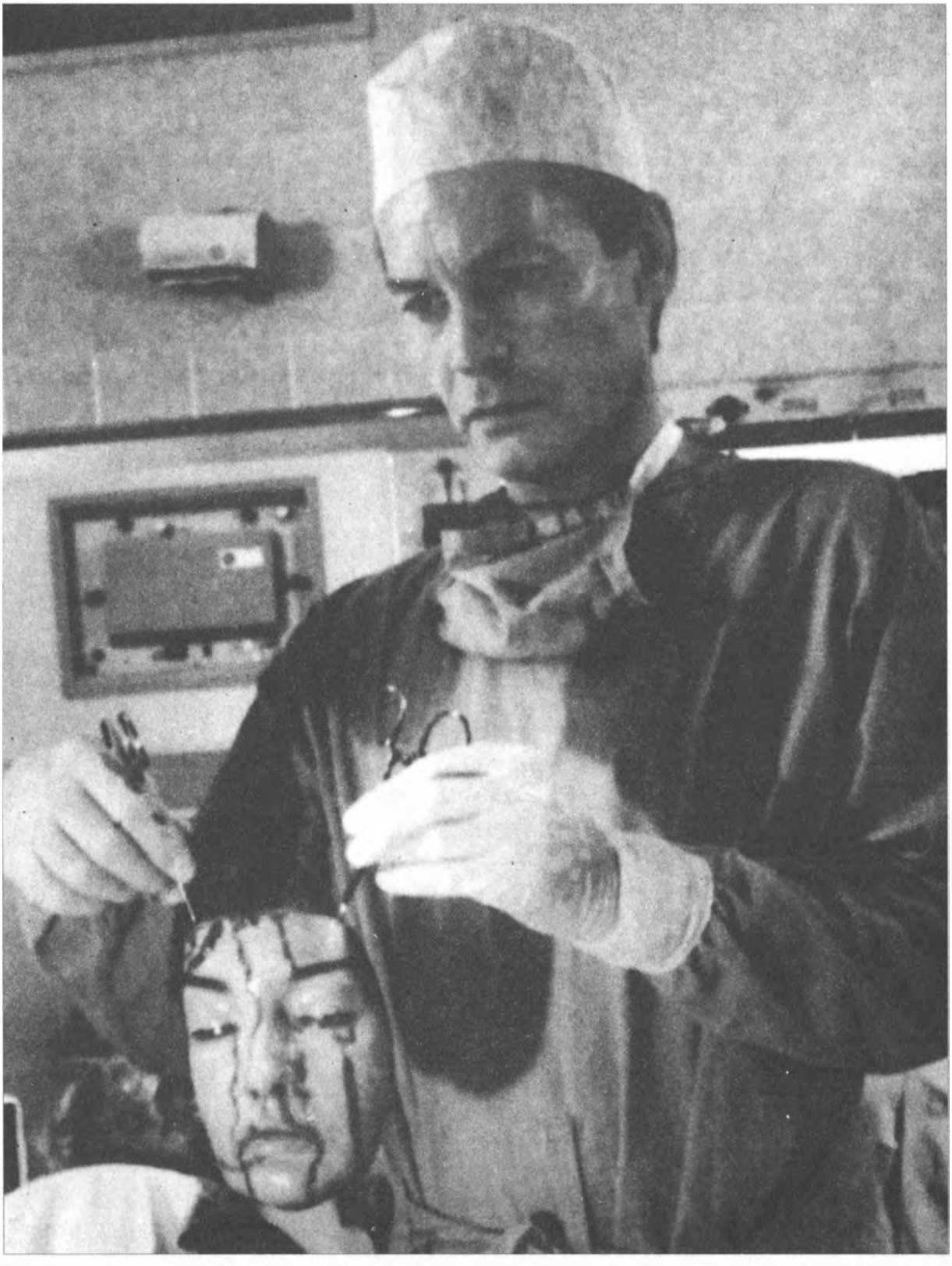
1950'lerin sonuna gelindiğinde, çevrede çok açık bir bastırılmış devinim havası hissediliyordu. Savaşın hemen ardından Avrupa kıtası, korkunç bir Amerikan yapımları istilasına uğramıştı. Bu istilanın nedenlerinden biri bölgedeki Amerikalı askerlerinin varlığıydı, ama asıl neden halkın Avrupalı yöneticilerin çok uzun bir süredir inkâr ettiği şeylere duyduğu açlıktı. Üstelik bu istila yalnızca filmlerde değil, kitaplar ve çizgiromanlarda da yaşanmaktaydı. Kısa bir süre sonra Yeni Avrupa'nın Efendileri arasında bütün bu yabancı çöplüğün, kendi gençlerinin ahlakı ve akılları üstünde olumsuz etkiler yarattığı düşüncesinin oluşmasıyla birlikte Fransa, İtalya ve Almanya'da ithal Amerikan malzemelerinin büyük bölümünü yasaklama ve yerli oluşumların gelişmesini destekleme hareketleri başlıyordu.

Avrupa'yı kasıp kavuran ve üstünden sadece on onbeş yıl geçen büyük Soykırım'ın gölgesinde, düz ve sıradan korku filmleri doğal olarak döneme pek uygun düşmüyordu. Bununla birlikte birçok bakımdan fazlasıyla modası geçmiş görünen Edgar Wallace filmleri izlenmesi gereken yolu aslında göstermekteydi. İhtiyaç duyulan tek şey, eski efsaneleri yeni bir güçle tekrar gündeme getirmenin bir yolunu bulmaktı.

Bir miktar gotik gelenek çeşnisi ve Haylaz Doksanlar'ın geride kalan lezzetiyle birlikte gereken tüm malzeme zaten tencerenin içindeydi: Ölümcül kahraman, zalim vampir kadın, abartıya duyulan çılgınca tapınma, eylemden çok düşünceye duyulan marazi tutku. Yapılması gereken tek şey, bu karışımı kaynatacak bir şeyler bulup çorbayı kıvama getirmekti. Derken, 1959 yılında, tam da ellili yılların sonlarında, Louise Feuillade seriyallerine hayranlığının ve boğazına kadar Amerika sinemasına batmasının yanı sıra gerçeküstücü gelenekle yoğrulmuş bir Fransız sinemacı, tüm bu malzemeyi alıp iç içe sokarken bir yandan da tümüyle yeniymiş gibi görünen bir film yapmayı başarıyor; böylece de gelecek on yıl boyunca korku dünyasının gündemine seks, sinema ve cerrahinin bir karışımı oturuyordu.



Seks, Sinema ve Cerrahi



Jess Franco'nun güncellediği *Les yeux sans visage* ya da *Yüzsüz*'ün (1988) bir sahnesinde Helmut Berger.

"Aşk eylemiyle, işkence ya da cerrahi bir operasyon arasında büyük benzerlik vardır."

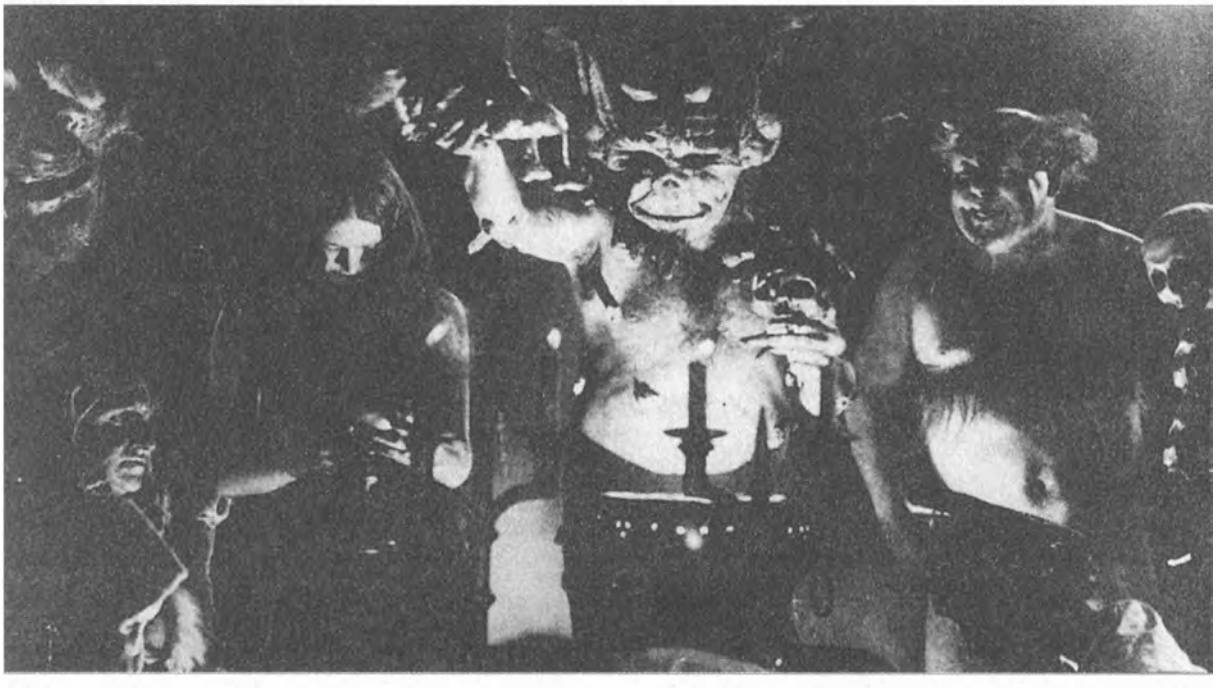
Baudelaire

Georges Franju'nun *Les yeux sans visage* (*Yüzü Olmayan Gözler*, 1959) filminin yapısını oluşturan unsurların hiçbiri tamamen orijinal değildi. Sinemada daha önce de çılgın –ya da saplantılı– bilim adamları olmuştu; bunun dışında ona yeni kurbanlar sağlayan sadık yardımcı kavramı da korku sinemasının bilindik hammaddelerinden biriydi; hatta deri eklemek ve cerrahlık konuları bile korku hayranları için oldukça tanıdık düşüncelerdir.

Ama Franju –daha önce Hitchcock'un ünlü *Vertigo*'sunun (1958) senaryosunu da yazmış olan– Pierre Boileau ve Thomas Narcejac adlı senaristlerle birlikte bu elementlerin her birini alıp özlerini çıkarmış, yoğunlaştırmış, ortaya koydukları bileşimi bir şekilde çarpıtılmış ve tehlikeli yapmak için iyice eğip bükmüştü.

Yüzü Olmayan Gözler'in popüler sinema izleyicileri kadar eleştirmenlerin üstünde de yarattığı etkiyi tam olarak anlayabilmek için korku sinemasının tarihine kısaca bir göz atmak gerekir.

Sessiz sinemanın ilk günlerinde korku temaları zaman zaman ve genellikle sadece yenilikçi bir unsur olarak kullanılmıştı. *Hayalet Avcısı*'nda (1922) olduğu gibi, sık sık filmin sonunda –mantıklı olarak– hayaletlerin ya da vampirlerin sahte olduğu ortaya çıkıyordu. Gerçek doğaüstü temalar öykülere nadiren girebilmiş; Almanya'da, dışavurumcuların etkisindeki *Nosferatu* (1921), *Der Golem* (1920) ve Fritz Lang'in *Der müde Tod* (*Kader*, 1921) filmleriyle birlikte 18. ve



Häxan Çağlar Boyunca Cadılık (1922) filminden satanik bir ayin sahnesi.

19. yüzyıl dehşet öykülerinin gotik ruhu samimi bir kararlılıkla kullanılıyordu.

Danimarkalı yönetmen Benjamin Christensen'in çektiği *Häxan* (1921) ve *Şeytana Dair Yedi Ayak İzi* (1922) ile birlikte bu filmler, izleyiciye kendi düşlerini ve korkularını göstermek için sinema endüstrisinin ustalıklarından yararlanarak fantastik ve tuhaf konulara değinen ciddi girişimlerdi. Amerika'daysa baskın olan tavır, *Goril* (1927) ve orijinal *Kedi ve Kanarya* (1927) filmlerinde olduğu gibi parodi ya da düpedüz komediydi hâlâ. Bu filmlerin büyük bölümü başarılı sahne gösterilerinden yola çıkmıştı; hatta *Dracula* ve *Frankenstein*'ın beyazperdeye aktarılması yönündeki ilk ciddi girişimlerinde kaynak olarak özgün romanlar yerine sahne oyunlarına başvurulmuştu.

Bununla birlikte korku filmleri 1930'lara kadar sinema endüstrisinde itibar gören bir tür olamadı. ABD'de ortaya çıkan ilk korku filmi uzmanı bir Alman göçmeni olan Carl Laemmle'ydi ve on yılın sonlarına doğru klasik korkunun temel gerekleri ve temaları da ortaya çıkıyordu. Tod Browning'in *Dracula* (1931) ve James Whale'in *Frankenstein'ın Gelini* (1935) filmlerinde sergilendiği gibi Amerikan korku modeli, dışavurumcu deneyimleri büyük ölçüde dışlamış bir şekilde bilindik ve eski karakterlerin yanı sıra hızla ortaya çıkan olayların üzerinde gelişmekteydi. John Brosnan'ın bir yazısında, bir gazetenin imzasız yorumcusundan alıntıladığı gibi: "UFA ve diğer şirketler *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ve *Variete*'de izlediğimiz gibi, tuhaf kamera oyunlarından istedikleri kadar zevk alsınlar, Amerikalı izleyici öykülerde gerçekçilik arar, çekimlerdeyse en azından görünür bir gerçekçilik. Bu yüzden Avrupalı özel efektçiler tuhaf çekimlerle uğraşa dursunlar, Amerikalı meslektaşlarının tek bir çabaları vardır: çekilen her hileli karenin olabildiğince gerçekçi görünmesini sağlamak."

Bela Lugosi ve Boris Karloff gibi aktörler kitleleri salonlara çekerken filmlerin etkisi ve yönetimi Gotik romanların groteskliği ve cinneti yerine tiyatro sahnelerinin grand guignol modelinden türetilmişti. Oyunculara şeytani bir şekilde çarpıtılmış yüzler sergileyip korkunç sesler çıkarma konusunda geniş olanaklar sağlayan çılgın doktorlar ve saplantılı bilim adamları gibi roller popüler malzemelerdi. Bunların saplantı hedefleriyse güzel kadınlardı –aktrisler veya gösteri yıldızları– ve kötü karakterlerin –beyazperdeye sık sık aktarılan Jekyll ve Hyde öyküsünde olduğu gibi– iki farklı yönleri vardı. Bu karakterler dış dünyaya karşı hastaları iyileştiren ya da büyük keşiflerde bulunan yumuşak huylu dahiler olarak görünürken, aslında ruhlarının derinliklerinde –ve genellikle evlerinin derinliklerinde de– korkunç şeyler saklıyorlardı.



Kedi ve Kanarya (1927).

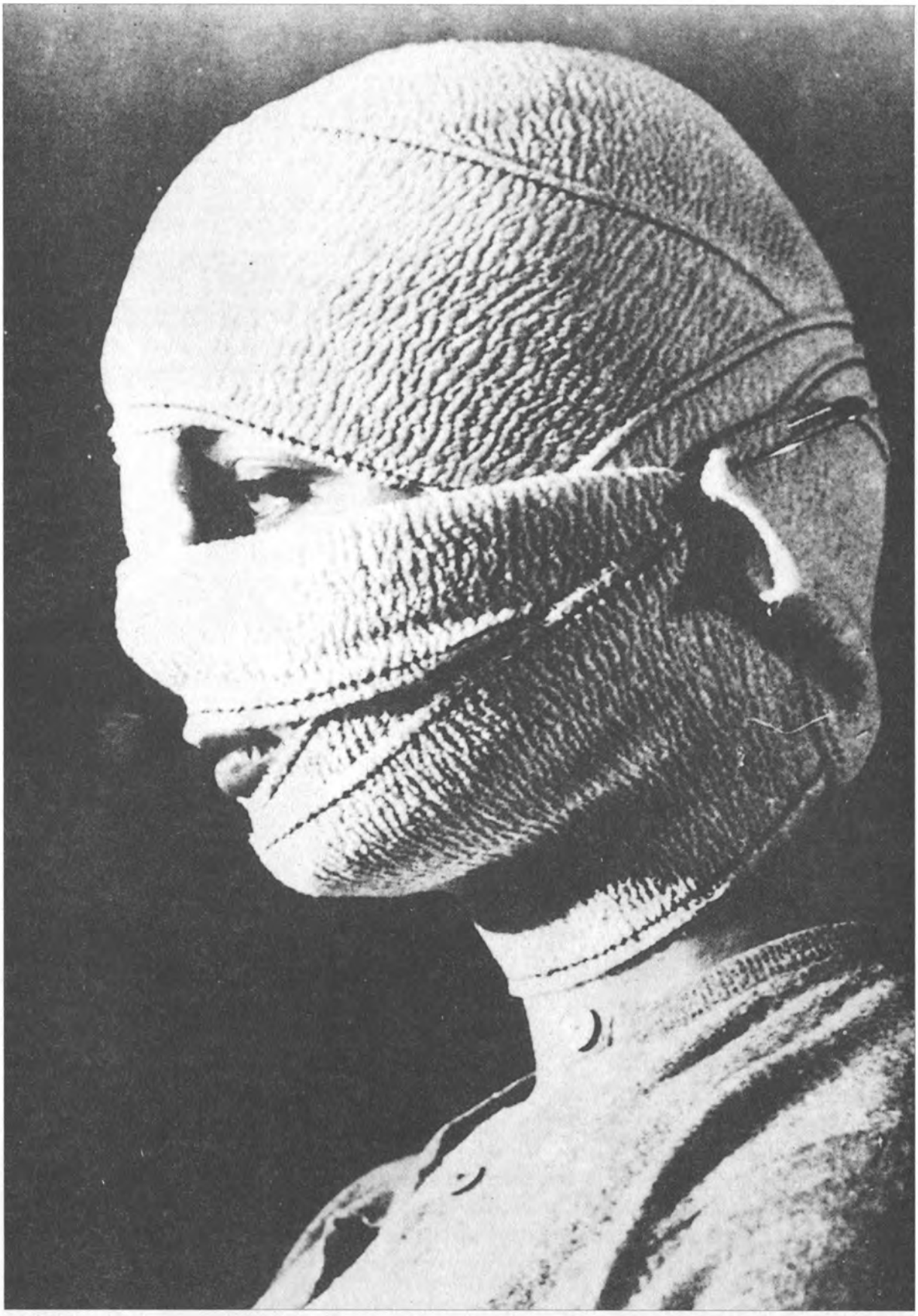
Zaman zaman *En Tehlikeli Oyun* (1932) ya da *Çılgın Aşk* (1935) gibi değerli mücevherler ortaya çıkıyordu ve 1940'ların gelişiyle birlikte değirmenin öğütücü taşları şüphe götürmez biçimde dönmeye başlamıştı. Dracula, Kurtadam ve canavar kavramıyla artık tamamen özdeşleşen Frankenstein gibi çeşitli seriyal karakterleri, hiç umulmayacak kombinasyonlarda bir araya getiriliyor ya da dönemin popüler komedyenlerinin başrolde oynadığı filmlerde konuk oyuncu rollerine çıkıyorlardı. Ritz Kardeşler, Abbott ve Costello, Doğu Yakası Çocukları, hepsi de genellikle eski Kedi ve Kanarya'yı tekrar tekrar kullanmalarının yanı sıra sessiz sinema günlerinden beri ortalıkta dolaşan perili ev senaryolarının çevresinde gelişen 'korku' filmleri yaptılar.

Görünüşe göre Amerikan korku filmleri bir samimiyetin, belki de bir duygunun yokluğunu çekiyordu ve o dönemde gerçek bir dehşet ürpertisi, ciddi olarak üretilmek şöyle dursun, hatır için bile araştırılacak bir konu değildi.

1940'ların sonlarına doğru korku filmleri, ABD'deki büyük şirketlerin ilgi alanı olmaktan çıkmış



Fu Manchu'nun Maskesi (1932) filminde Boris Karloff.



Yüzü Olmayan Gözler (1959).

durumdaydı; halkın bu filmlere karşı devam eden açlığını paraya dönüştürme işiyse PRC, Monogram ve Republic gibi daha küçük, bağımsız 'B' sınıfı yapımcılık şirketlerine kalmıştı. Yüzyılın başındaki romantizmin, eski gotik eserlerin hezeyanlarının ve gerçeküstü enerjisinin en azından izlerinin hâlâ görülebildiği uzun soluklu seriyaller de bu şirketler sayesinde doğmuştur. Bu arada televizyon öncesi dönemin en popüler elektronik eğlence şekli olan radyonun yarattığı çeşitli karakterler ve senaryolar da *Bir Muammayı Sevdim* ve *Yasak Oda* gibi izleyici toplayan seriyallerle yağmalanmaktaydı.

Başrollerde Basil Rathborne (Holmes) ve Nigel Bruce'un (Watson) yer aldığı Universal'ın Sherlock Holmes filmlerinin birçok bölümü, dekadan doksanların havasına ve ruhuna yönelik ilginç bir geri dönüş taşır. *Ölüm İncisi* ve *Kızıl Pençe* (ikisi de 1944 yapımıdır) özellikle ürpertici iki bölümdü; ki *Kızıl Pençe*, *Kan ve Siyah Dantel* (1964) ve *Kırılmış Bebeğin Mavi Gözleri* (1973) gibi filmlerin habercisi olan bir dizi gerçekten görülmeye değer "kesip biçmeli" cinayet sahnesi içermekteydi. *Sherlock Holmes ve Örümcek Kadın* ise izleyicilere örümcek kadın rolündeki muhteşem Gale Sondergaard'ı sunuyordu; Gale Sondergaard daha sonra başrollerini *Ölüm İncisi*'nde kötü adam "Hoxton Creeper"ı oynayan Rondo Hatton ile paylaştığı ve Holmes'un bulunmadığı ikinci bir uzun metrajlı film olan *Örümcek Kadın Yeniden Saldırıyor* tüyler ürpertici sahnelerle dolu, zekice çekilmiş siyah-beyaz bir çalışmaydı.

Kültürlü ve alışılmışın dışında bir kişilik olan Val Lewton –ki bu ticari sinemada çok nadir görülür– 1940'larda dokuz tane düşük bütçeli, ama çok yaratıcı korku ve gerilim filmi (iki tane de korku olmayan film) yaptı. Bu filmlerin dikkate değer yönleri, Lewton'ın zaten sıcak bakmadığı heyecan verici unsurlar değil, çekingenlikleridir. Bir tür hüzünlü şiirsellik ve atmosfer yüklü bu dokuz film, korku sineması tarihinin dolambaçlı yollarından birini oluşturur. Zamanında ticari açıdan yeterince başarılı olmalarına rağmen bu filmler çok geçmeden unutulacaklardı, ta ki 1970'lerde *Şeytan*-sonrası dönemde üretilen korku filmlerinin büyük bölümünde görülen abartılı yapıya ve her şeyi açıklama yaklaşımına karşı bir tepki şeklindeki gecikmiş bir uyanış hareketi başlayana dek.

Karanlık ve dışavurumcu unsurlar 1940'ların sonlarına doğru, savaş sonrası dönemin temel düşünce-



Kan ve Siyah Dantel'in (1964) Fransadaki gazete tanıtımlarından biri.

si haline gelen suç melodramları ve 'film noire'larda iyice su yüzüne çıkıyordu; ama çok kısa bir süre sonra popüler sinemanın yükselişe geçen asıl malzemesi yeni ortaya çıkan bilimkurgu türü olacaktı. Artık yalnızca Meksika'da –güçlü gelenekleri ve daima içtenlikle yaşatılan geçmiş sayesinde– gerçek anlamda dışadönük ve etkileyici korku filmleri yapılıyordu. Ama yine de bunların, kitlesel ticari ana-akım sineması üstünde pek etkili oldukları söylenemez. Büyük oranda kara cahil ve zevkleri yontulmamış bir izleyici topluluğunun seyretmesi amaçlanarak üretilen bu filmler, bir ortamın potansiyelini belirleyen yalıtılmış ama güçlü işaretler olarak kaldılar.

İlk korku filmleri, geniş bir seyirci kitlesini hedefleyen uzun metrajlı filmlerdi. Bunları izleyen devam filmleriyse kendine özgü bir tür düşüncesini –yani 'korku sineması'nı– yaratırken zaman içinde tıpkı aksiyon, gerilim, western filmleri gibi daha küçük, daha "uzmanlaşmış" bir izleyici kitlesi oluşturdular. Bu gelişmeler sansür eylemleriyle de birleştiğinde, özellikle İngiltere'de, korku sinemasının fiilen yeraltına doğru koymasına yol açıyordu. Bununla beraber, Barrie Patterson'ın *The Seal of Dracula* adlı kitabında belirttiği gibi bu filmler asla unutulmayacaktı: "Refah içinde yaşayanların karşı çıktığı ve daha az parası olanlarınsa bayıldığı bu filmler, küçük mahalle salonlarında gösterilmeye devam etti ... Genelde görüldüğü gibi, sansürün etkisi yine beklenenin aksi oluyordu ... Halkın bir bölümü için bu filmler yaşamlarının en önemli eğlence kaynağı olarak varlığını sürdürdü. Söz konusu bu gerçeğin etkisiyse, tamamen yeni ve daha az masum bir grup filmin şekillenmesine yol açılmasıydı."

Televizyonun giderek artan popülerliği de burada çok önemli bir faktördü. 1957 yılında Universal şirketi, 1930'lar ve 1940'lardaki arşivinin büyük bölümünü Amerikan televizyon istasyonlarına sattı. Bunun sonucu olarak da geçmişin sayısız "klasik" korku filmi, özel korku kuşaklarında ya da geceyarısı programlarındaki boşlukları doldurmak için gösterilmeye başlandı. Bunlar hem dönemin genç ve yeni izleyicileri arasında muazzam bir popülerliğe ulaşırken hem de eski kuşağa ait yaşlıların gençliklerinde izlediği Boris Karloff ve Bela Lugosi gibi isimlere olan hayranlıklarını bir kez daha tazeliyordu.

Ticari amaçlı korku filmleri, başlangıçta küçük küçük ve pek göze çarpmadan gelişti, ama kısa bir süre sonrasında inkâr edilemez bir şekilde yeniden hayat buluyordu. İngiltere'de yıllarca ucuz 'B' filmlerinin üretimiyle uğraşan Hammer şirketinin başarılı korku filmleri döngüsü 1957 yılında *Frankenstein'ın Laneti*'yle başladı. Almanya'daysa, 1950'lerin tam sonlarına gelindiğinde korku sinemasının iki örneği, yarı gerçeküstücü *Kafa* ve *Örümcek Adasının Dehşeti* tek başlarına yüzeye çıkıyorlardı. Ama tüm bu filmlerin öncüsü, daha önce hiçbir korku geleneği olmayan bir ülkeden, İtalya'dan çıkıyordu: Riccardo Freda'dan *I vampiri* (*Şeytanın Emri*, 1956).



I vampiri (1956) için yapılan bir Belçika posteri

Riccardo Freda, çağdaşı Mario Bava gibi ressam olarak eğitim görmüştü. İtalyan sinemasına girişi, birtakım set konstrüksiyonları için yardıma çağrılmasıyla oldu. Bu durum sinemadaki ilk işi erken dönem bir İtalyan

epiğinin bazı dekorlarının yapımıyla ilgili olan Mario Bava'nın babasınınkiyle paralellik taşıyordu. Bava, babasının ilk işiyle ilgili anılarını çok net hatırlıyor – sabahın erken saatlerinin sisleri içinde büyük bir kabir kapısının çekimleriydi.

Riccardo Freda'nın kendisine seçtiği sinematografik modellerin tümü Amerikalıydı – Raoul Walsh, Howard Hawks ve diğerleri. Dönemin yeni gerçekçi filmlerine karşıysa en ufak bir sempatisi bile yoktu. Onlar için "insanlığın menfur sefaletine demir atmışlar" diyordu. Freda filmlerinde, anlatı sinemasının geleneklerine duyduğu derin sevgiyi ve gerçek bir pitoresk duyguyu yansıtırken Amerika sinemasına bir Avrupalı perspektifinden bakıyordu. İlk filmleri tarihsel epiklerdi ve çok küçük bütçelerle çekilmiş olmalarına rağmen bu filmler zengin bir görsellik, sıcak bir erotizm sergiliyordu.

Freda, 1956 yılında ilk gerçek İtalyan korku filmi –ve aynı zamanda kesinlikle ilk İtalyan vampir filmi– olan *I vampiri* üstünde çalışmaya başlamıştı.

Aslında Elizabeth Bathory efsanesinin çağdaş Paris'te geçen bir tekrar yapımı olan bu film, genellikle Hammer filmlerinin (*Dracula* ve *Frankenstein'ın Laneti*) başarısından etkilenmiş olarak tanımlanır, oysa bu tanımlama doğru değildir. Çünkü Riccardo Freda filminin üstünde çalışmaya Terence Fisher'in *Frankenstein*'ından neredeyse bir yıl önce başladığına göre böyle bir ihtimal söz konusu bile değildir. Üstelik Freda'nın tarzı, yaklaşımı ve ruhu, Fisher'in soğuk, rasyonel ve doğrusal yaklaşımından fersah fersah uzaktır. Freda'nın geçmişinde güzel sanatlar, resim ve heykel vardı. Onun sinemaya olan yaklaşımı, perdeyi zengin ayrıntılarla doldurup ağır ve baştan çıkarıcı vaatlerde dolu bir dünya yaratmak yönündeydi. Film endüstrisindeki uzun süreli çıraklığına editör olarak başlayan Terence Fisher'inse çok daha ölçülü ve resmi bir yaklaşımı vardır. Fisher'in korku türüne getirdiği Manici anlayış, Riccardo Freda'nın –ister ölü sevici Dr. Hichcock (*Doktor Hichcock'ın Saçtığı Dehşet*; 1962) isterse güzelliğe saplantılı Julien Du Grand (*I vampiri*; 1956) olsun– tüm şeytani başkahramanların



Frankenstein'ın Evi'nde canavarların tanışması.

cirit attığı evrenindeki tek boyutlu ama tamamen "Sade'vari" bakış açısıyla radikal bir farklılık göstermektedir.

Riccardo Freda'nın filmi ticari anlamda başarılı olamadı. Üstelik işin komiği tarafı, Terence Fisher'in ilk iki Hammer korku filminin gölgesinde kaldı. Öyle ki, İtalyan yönetmenler, ülkelerindeki sinema izleyicilerini İngiliz ya da Amerikalı şirketler tarafından yapılmış bir film izleyeceklerine ikna etmek için filmlerini artık İngilizceye benzer takma isimlerle imzalamaya başlamışlardı. Bununla birlikte bu iki tarz karşılaştırıldığında, İngiliz modellerle Kıta Avrupalı rakipleri arasındaki farklar çok açık bir şekilde ortaya çıkıyordu.

Bu durum, yalnızca Terence Fisher'in son derece tutucu bir şekilde yaklaştığı iyi / kötü ikiliğinden ya da –Kıta Avrupası geleneğinin tutku ve çılgınlığıyla karşılaştırıldığında hissedilen– görsel üslubunun soğukluğundan değil, "sinematografik" mantık adı da verilen dramatik mantığa Avrupalıların pek itibar etmemelerinden kaynaklanıyordu aslında. Bu tür filmlere yöneltilen eleştirilerin büyük bölümünün temelinde bu yaklaşım vardı ve Alfred Hitchcock'un "buzdolabı etkisi" diye adlandırdığı durumla yakından ilgiliydi. Yani bir filmi seyrettikten sonra evine dönen bir izleyici, bira almak için buzdolabına yönelir ve birden "Hey bir dakika!" der. Seyretmiş olduğu film

adamın zihninde birdenbire ve bütünüyle çöker – çünkü dramatik mantıktaki ölümcül hatayı görmüştür.

Alfred Hitchcock, meşhur "MacGuffin"i ve sinematografik bakış açısını sağgörülü kullanımıyla, bu sorunun üstesinden gelebilmek için çok uzun zaman harcarken Riccardo Freda ve Mario Bava gibi yönetmenlerse bu sorunu ya basitçe görmezden gelerek ya da aşırı analitik izleyicinin zihnini bulandıracak dolambaçlı ve çözümsüz senaryolar üreterek çözeceklerdi. Bununla beraber kullanılan en yaygın çözüm –her ne kadar çözüm gibi görünmese de– aynı senaryo hilesini bütün filmlerde defalarca tekrarlamaktı, öyle ki en sonunda senaryoyu kurtarma ya da bulmacayı çözme fikri anlamsız hale geliyordu. Senaryolar, Alain Robbe-Grillet'in edebi bağlamdaki tanımıyla "dinamolar" içeriyorlardı. Bu 'dinamoların' hem izleyici hem de sinemacının paylaştığı ortak bir gösteri, korku ve mucize dünyasına giriş noktaları olduğu söylenebilir.

Çok açıktır ki bu durum, İngiliz ve Amerikalı sinemacılarının –her ne kadar 1940'ların sonundan itibaren bu yeteneklerini kaybetmiş olsalar da– anlamayı becerebildiği 'atmosfer' kavramıyla hem yakından ilgili hem de çok farklıydı.

"Dinamolar"ın yaptığı şey, izleyiciye filmlerin görsel yapısına girebileceği kapılarını açmaktı. Ortak referans noktaları izleyicilere bir aşinalık duygusu veriyor ve sinemacıyı senaryosunun her noktasına mantıklı bir açıklama getirme zorunluluğundan kurtarıyordu. Korku terimleriyle ifade etmek gerekirse, kırklı yılların ortalarında Universal için *Dracula'nın Evi / Frankenstein'ın Evi*'ni 'iki film bir arada' çeken Erle C. Kenton gibi bir sinemacı prensibi gayet iyi kavramıştı. Ama ellilerin sonlarına gelinirken bu durum Amerikalı ve İngiliz film dünyalarında büyük oranda unutulmuş gibi görünüyordu.

Bu prensibin Avrupa popüler sinemasına uygulanışıysa, çeşitli öyküler çevresinde –ajan filmleri, korku filmleri, seks melodramları ve diğerleri– bir dizi görsel ve dramatik yapı blokları yaratmak biçiminde gerçekleşti. Zaman içinde daha karmaşık bir yapı geliştirmek üzere bir araya getirilebilmelerine karşın her birinin kendine ait referans noktaları vardı. İzleyicinin aşinalığından ve film izleme deneyiminin hammaddelerini kapsayan önemli sahnelerin, olayların, hatta karakterlerin beklentilerinden yararlanılarak uyarlanabilir çeşitlemeler geliştirildi.

Bu formlardan bazılarının gelişimini basit bir biçimde izlemek mümkündür. Örneğin İtalya'da George Romero'nun Yaşayan Ölüler filmlerinin kazandığı ticari başarının ardından gelişen zombi filmleri dizileri gibi; bunlar peplum'ların, Avrupa westernlerinin ve 'mondo' adı verilen filmlerin içinden süzülerek mevcut akımlarla birleştiler ve savaşın harap ettiği Avrupa'nın belgesel görüntülerin yanı sıra kokuşmakta olan sömürgeci geçmişten de yararlanarak son derece Avrupai –özellikle de İtalyan– kokulu ve tamamen yepyeni bir türü yarattılar: Yamyam Filmleri. Bir diğer örnekse, *Gece Bekçisi*'nin (1974) başarısından esinlenerek yapılan Nazi filmleriydi. Bu özel dizilerin "dinamolar"ı tarafından harekete geçirilen güçlü ve tedirgin edici alt-akımlar kısa bir süre içinde kontrolden çıkıyordu. Zombi filmleriyle son bir çiftleşme –özellikle Fransa'da– üçüncü bir alt-tür doğurdu: "Nazi-zombi" filmleri: *Zombi Gölü*, *Yaşayan Ölünün Vahası* ve *Şeytanın Öyküsü*.

Bu filmlerin görüntülerinin ve yol açtıkları deneyimlerin doğuştan sahip olduğu "Avrupalı" doğası, İngiltere'de daha sonra ortaya çıkacak "müstehcen video" korkusuna yol açan türlerin bunlar olduğunu çok güçlü bir şekilde ispatlamaktadır. Halkın menfaatleri için çalışan, dehşete düşmüş ve yanlış bilgilendirilmiş karar mercileri, görünüşe göre bu cüretkâr, korkunç ve tehlikeli filmleri bir avuç hastalıklı zihnin ürünü olarak görüyor gibiydi. Bu filmleri tarihi veya kültürel bağlamda değerlendirmek gibi bir girişim yapılmayacaktı. Çünkü böyle bir değerlendirme girişimi söz konusu filmleri değerlendirenlerin tamamen yabancı olduğu bir bağlamdı.

Böylesi bir anlatı yönteminin neden Avrupa sinemasında geliştiği karmaşık bir sorudur. Avrupa kültü-

rünün daha görsel ağırlıklı olduğu kuşku götürmez bir gerçekti. Bu olasılıkla okuryazarlık oranının daha düşük oluşuydu ya da Avrupa kiliselerindeki ikonalar ve dini resimler önemli bir faktördü belki de. Örneğin neden çizgiroman İtalya, Fransa ve İspanya'da oldukça gelişmiş ve "yetişkinler için" diye adlandırılan bir form almıştır? Belki de kötü dublajlı Amerika filmlerinin çokluğu, izleyiciyi senaryonun sözel mantığından çok görsel mantık üzerinde yoğunlaşmaya itmişti. Daha basit bir açıklama bulmak zordu, ama farklılık herkesin görebileceği kadar açıktı.

Bununla beraber Amerikan yapımlarının ticari egemenliğinden kaçış şansı yoktu. Öyle ki, 1950'lerin sonunda Avrupalı bir sinemacı korku filmi çekmeye kalktığında başvurduğu kaynaklar –"dinamolar"– doğal olarak Amerikalı olacaktı; çünkü ortada Avrupa'ya ait bir korku sineması yok görünüyordu.

Oysa ... vardı! Avrupa korku sineması, Amerikan korku filmlerinin *ta kendisiydi*. Amerikan korku filmlerinin ilk başarılarını yaratan yazarların ve mimarların büyük bölümü Fransız ve Alman göçmenleriydi, bu filmlerin atan kalpleri ve yaşam kaynaklarıysa –artık çok güçsüz ve yetersiz olmasına rağmen– çılgın gotikler, ruhsuz dekadanlar, sessiz dönem seriyallerinin süper kahramanları ya da korkunç suçluları ve onların yazınsal karşılıklarıydı.

İngiliz sansürcülerin "müstehcen video"ları yaratan kültürel ortamı anlayamayışları gibi, Avrupalı sinemacılar da Yeni Dünya rasyonalizmi ve korku sinemasının kıtalararasındaki uzun yolculuğunda kazandığı "buzdolabı etkisi" gerçeğiyle ilgilenmediler. Basitçe yaklaşarak onu görmezden geldiler. Marazi boyutlardaki 'bakış' tutkusunu yenileme işlemi sırasında, zulüm görüntülerini izlemekten alınan Sade'cı haz, yaklaşık yirmi yıldır eksik olan görsel bütünlüğü incelterek işlenmiş bir hale getiriyordu. Sanki Pandora'nın Kutusu yeniden açılmış gibiydi. Ormandaki yıkılmış şato, yalnız gezginleri tehdit eden vampirler, peri masallarına dönüşen arketip korkular; aslında yıllar önce Romantiklerin kazıp durduğu bütün o gotik definenin üzerindeki tozlar siliniyor ve bir kez daha dolunay ışığına çıkarılıyordu.

Bütün bu unsurların *Yüzü Olmayan Gözler*'in (1959) ortaya çıkışıyla ilgisi vardı. Ama Georges Franju, kökü bizzat 1890'ların dekadan hareketinin ürünü olan gerçeküstücü geleneğe dayanan kendi yaklaşımını da beraberinde getirmiş ve bunu öykünün içine öylesine kaynaştırmıştı ki Avrupalı izleyiciler *Yüzü Olmayan Gözler*'i seyrederken *Maskenin Ardındaki Yüz* (1941) gibi daha eski dönemlere ait filmleri de hatırlıyor ve her iki filmin ortak köklerinin farkına varıyordu.

Burada, eleştirmenler ve yorumcuların çok büyük bölümünün gözden kaçırdığı incecik bir noktayı, kor-



Yüzü Olmayan Gözler (1959)



Yüzü Olmayan Gözler (1959)

ku filmiyle korku izleyicileri arasında özel bir ilişkinin varlığını belirtmekte yarar vardır. Korku filmleri hayranları, kendilerini eğlendiren şeyleri üreten sinemacılardan çok fazla şey bekler, ama öte yandan da bu filmlere aynı ölçüde önemli katkılarda bulunurlar. Aralarındaki ilişki son derece canlı ve genellikle de fazlasıyla içe kapanıktır. Korku izleyicileri korku filmleriyle oyun oynamayı sever. İlk bakışta bu bir tür "bana en beterini göster, katlanabilirim" oyunu gibi görünür, ama aynı zamanda bir tür özel işaretleri ve sembolleri araştırma oyunudur. Örneğin uğursuz bir müziğin arkasından korkunç bir şey olacağını bilmek ve bir şey olmaması hayal kırıklığı yaratır ... ama bir yandan da keyiflidir, çünkü bu filmin de sizinle oynadığı ve sizi yönlendirdiği anlamına gelir. Kuşkusuz bilirsiniz ki korkunç bir şeyler *olacaktır* – çünkü sonuçta bu bir *korku* filmidir; ama bu kez sadece en ummadığınız anda olacaktır. Örneğin izleyicinin Hammer'ın Dracula'ları gibi uzayıp giden bir dizinin sayısız değişimleri boyunca vampir mitinin incelikli çeşitlemelerini nasıl da izlediğini düşünün. İzleyicinin peş peşe gelen her filme duyduğu inançsızlığın gerilimi, vampirin yeniden doğma gücünün tekrar tekrar gündeme gelmesiyle bozulmaz. Korku filmlerinin izleyicisi yeni, şaşırtıcı ve biraz da saçma şeyler bekler. Güvenine ihanet edilmediği sürece, filmin götürdüğü yere gidecektir.

Elbette ki bu filmler, gösterişli afişlerin ve heyecan verici fragmanların vaatlerini genellikle yerine getirememekte ve baştan çıkarıp sinema salonlarına sürükledikleri izleyicilerin beklentilerine pek fazla karşılık verememektedir. Ama sinema salonundan çıktıktan çok kısa bir süre sonra, seyrettikleri filmin anıları yavaşça kaybolurken geride kalan görüntüler, eskiden izlenmiş filmler ve ilk beklentilerle birlikte izleyicinin zihnine süzülerek iç içe kaynaşır ve böylece seyircinin imgeleminde yeni bir film oluştururlar – onların gerçekleştirilememiş beklentilere çok daha yakın bir filmdir bu. İşte bu durum, Ado Kyrou'nun *Le Surréalisme au Cinéma*'da, "olabilecek sinema"dan, perdeye yansıtılan sıradan görüntüler ve izleyicinin bunları izlerken kurduğu fantezilerden oluşmuş bir "kollektif rüya" sunan ihtimallerden söz ederken ifade etmek istediği şeydir. Korku sinemasıysa böyle bir ihtimali diğer bütün film biçimlerinden çok daha güçlü bir şekilde barındırmaktadır.

Yüzü Olmayan Gözler'in senaryosunun önerdiği görüntüler, Georges Franju'nun ellerinde, çevresinde geliştiği öykünün ötesinde ve kendine ait bir yaşamı varmış gibi görünen imalı, şiirsel bir bütün oluşturarak dokunmuştur. Bu durum bizi Luis Buñuel'in *Metropolis* (1926) hakkındaki sözlerine geri götürür. Oysa şimdi, yani 1950'lerin sonlarında, yani *Metropolis*'ten tam otuzüç yıl sonra, üstelik film izleyicilerinin beklentileri ve türün geleneklerinden oluşan bir güvenlik ağıyla birlikte Georges Franju, söz konusu beklentilerle oynayarak ve bütünüyle yeni, beklenmedik, ama paradoksal olarak tam da izleyicinin istediği tür-

de bir film yaratmak üzere gelenekleri çarpıtma özgürlüğüne sahipti. Bunu yaparken de üzerine koskoca bir türün oturtulacağı standartları da yaratıyor ve tıpkı kullandığı kaynak malzemeye kendisinin yaptığı gibi, onu izleyen sinemacıların başvurabilecekleri, ödünç alabilecekleri ve bildikleri gibi çarpıtıp değiştirebilecekleri tamamen yeni bir "anahtar" görüntüler grubunu harekete geçiriyordu.

Georges Franju, filmin yapımcısı Jules Borkon'la nasıl tanıştığını ve onun bir korku filmi yapmak istediğini anlatır. Bu öyle bir korku filmi olacaktı ki, Borkon'un başını ne sansür ne de kiliseyle derde sokacaktı. Daha açık belirtmek gerekirse, hayvanların kesilmesini istemiyordu, çünkü bu İngilizleri üzerdi; çok fazla kan istemiyordu, çünkü bu durumda film genç izleyiciler için pek uygun olmazdı; ve çıldırmış bilim adamlarını da istemiyordu, çünkü bu toplama kamplarındaki deneylere gönderme yapıldığını düşünen Almanları üzebilirdi.

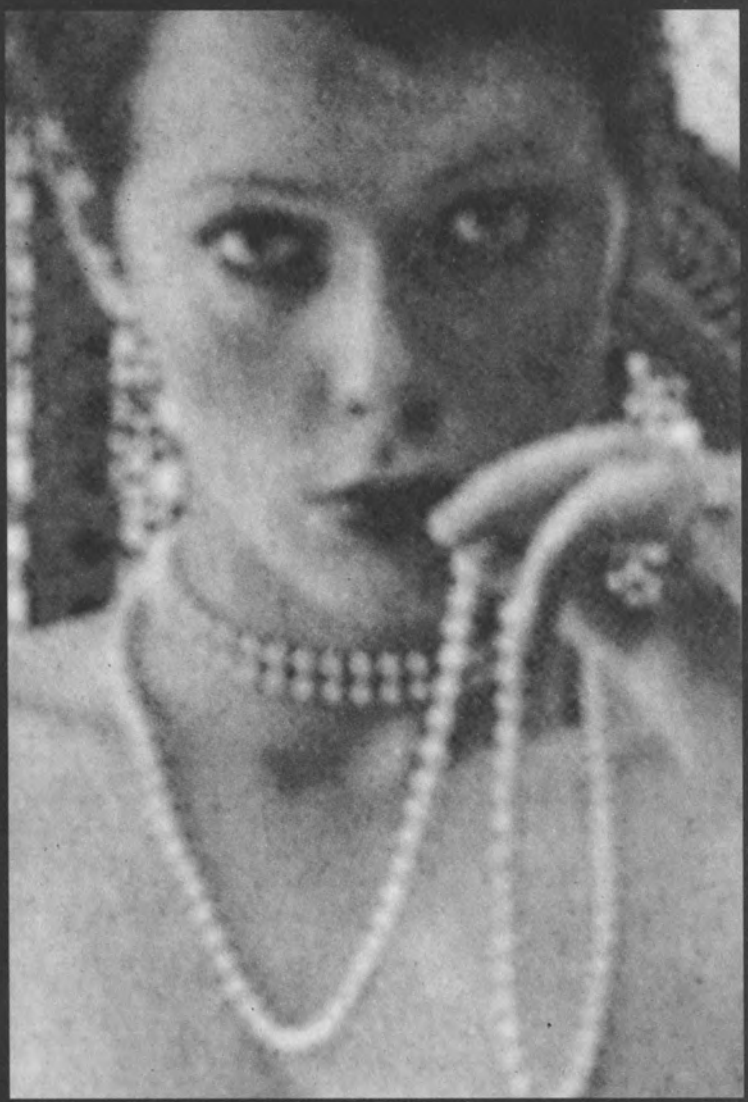
Söylediğine göre Georges Franju, filmi o anda bırakmak yerine, bu kısıtlamaları memnuniyetle kabul etmişti. Bütün bunların kendisini sınırlamak yerine, yaratıcılığını özgür bırakacağını düşünüyordu. Bu kısıtlamalar ona ilham veriyordu ... ama güven ve inançları çökerten bir ilham. Filmdeki doktorun (Genessier) alışılmış kaçık dahiler yerine sıra dışı şeyler yapan normal bir adam olmasına karar vermişti. Sadece bu şekilde, diyordu, korkunun gerçek ürpertisi hissedilebilir ve filmdeki olaylar inandırıcı olabilir.

Sonrasında uyarlamayı yapmaya yardım etmeleri için Pierre Boileau ve Thomas Narcejac'ı kullanmaya karar verdi, çünkü bu ikisinin olayları, alışıldık suç öykülerinde âdet olduğu üzere dedektifin ya da suçlunun değil, kurbanın bakış açısından görebilmek gibi bir yetenekleri vardı.

Ve en son olarak da *Yüzü Olmayan Gözler*'in kurbanı, doktorun çirkin kızı Christine Genessier olacaktı. Film boyunca tüm olayların çevresinde geliştiği sessiz, (balmumu maskesi yüzünden) ifadesiz ve bütünüyle dünyadışı bir yaratık gibi dolaşıp duran bu kız, aslında Alain Robbe-Grillet ve Jean Rollin'in eserlerini derinden etkileyen Belçikalı gerçeküstücü sanatçı Paul Delvaux'nun tablolarındaki soğuk, güzel ve semavi dişi figürlere çok benziyordu.

Christine Genessier, filmin duygusal merkezini oluşturmaktadır. Kendisini çevreleyen olayların dehşetinden ve iğrençliğinden kurtulmamızı sağlar, ama gerçekdışına değil yeni gerçekliğe doğru giderek.

Yüzü Olmayan Gözler geniş kitlelere ulaşabilmiş ve oldukça etkileyici bir filmdi. Bir araya getirdiği arsız dehşet, tuhaf şiirsellik ve ucuz betimleme birçok taklitçi tarafından yağmalanacaktı. Bazıları filmin çok daha belirgin olan ve kolay götürülebilir unsurlarını istismar etti. Oysa, filmde Sade'cı ve dekadan geleneğin tekrar vücut bulduğunu görmelerinin yanı sıra Avrupa korku sinemasının karanlık dünyasında çıkacakları kendi yolculukları için yepyeni imkânlar keşfeden kişiler de vardı. Bu arada, korku türü ana-akım filmleri arasına sessizce geri dönerken, film endüstrisinin sınırlarını başka bir unsur daha zorluyordu artık: 1960'ların gelişiyle birlikte seks, sinema perdelerinde yeniden boy göstermeye başlamıştı. Bir kez daha, eğilimin başladığı yer Avrupa'ydı.



Avrupa Deneyimi



Italyan Usülü Frankenstein (1976)

Yaklaşık ikiyüz yıl boyunca –18. yüzyıl beyzadelerinin Büyük Gezi'ye [Eski zamanlarda İngiliz asilzadelerinin bilgi ve görgülerini artırmak için Fransa ve İtalya'nın belli başlı şehirlerine yaptıkları uzun seyahat. – çn.] çıkıp her tür garip fikirle malikânelerine dönmeye başlayışlarından beri– Kıta Avrupası İngilizler için büyüleyici, ama aynı zamanda tehlikeli bir yer olarak görünmüştür. Derken İtalyan olan her şey moda oldu. Daha sonrasında, dekadanların tehlikeli fikirleri Kanal boyunca Paris'ten sızmaya başlayınca garip, çekici ve ahlaksız her şeyin karşılığı Fransa oluyordu.

Yurtdışı seyahatleri ufukları genişletti, ama aynı zamanda da yasak olanın lezzetine vardırdı. Ondokuzuncu yüzyılda, gezginler ülkelerine Paris'in arka sokaklarındaki satıcılardan topladıkları çıplak kadın kartpostallarıyla dönüyorlardı. 1950'ler ve 1960'lar boyunca Hamburg ve Amsterdam'ın kenar mahalle genelevleri İngilizlerin rüyalarında bile göremeyeceği bir cinsel tavır sergilerken, İsveç yapımı filmler utanmaz bir dişi çıplaklığını ilk kez sinema perdelerine taşımaktaydı.

Yaklaşık yirmi yıl boyunca sık sık iki farklı versiyon halinde yapılmış filmlerden söz edilip duruldu. Söylentilere göre, Hammer filmlerinde yerli izleyici için yapılmış bir miktar yumuşak sarkıntılık bulunurken Avrupa versiyonları cepheden sergilenen tam çıplaklık ve orji sahneleri bile içeriyordu. Hatta Uzakdoğu ülkeleri için yapılan kan revan içindeki üçüncü bir versiyon söylentileri bile ortalıkta geziniyordu. Bütün bunlar, her şeyden önce Kıta Avrupasından gelen ve İngiliz baskılarında bulunmayan tanıtım fotoğraflarının ve lobi kartlarının ateşlediği, asla sönmeyecek bir dedikoduydu.

Günümüzde, bu tür versiyonların üretildiği kesinlikle inkâr edilmektedir. O dönemin ön-sansür yaklaşımı ve film yapımcılığının doğasındaki belirgin tutuculuk göz önüne alındığında bu öykülerin muhtemelen sadece hayali bir mit olduğu düşünülebilir. İşte en önemli nokta da buydu: Bu versiyonların varlığı, insanların inanmak istediği bir şeydi; Calais'nin ötesinde uzanan, haylaz bir dünya olduğu düşüncesini güçlendiren bir şey.

Kıskanç, şüpheci, korku dolu ve sonuçta muhtemelen ülkelerini Kıta Avrupasının büyük bölümünden ayıran sağlam bir duvar olduğu inancının getirdiği rahatlık sayesinde İngiliz film izleyicisi en iyinin ne olduğunu bilen kişiler tarafından sunulan her şeyden hoşnuttu.

Ama o adamlar gerçekten de en iyinin ne olduğunu biliyorlar mıydı ...?

Çok kısa bir süre için "kaynayan" altın çağındaki Londra, günah peşinde koşanların bir tür cenneti olarak nam salıyordu. Barların onbirde kapandığı ve eve giden son trenin onikide kalktığı bir kasabada böyle bir şeyin nasıl olabildiği hâlâ sırdır. Ama Kıta Avrupasında bu imaj iyi tuttu. Avrupalı sinemacılar kayna-



yan Londra fikrini, Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm*'ünden (1966) tüm bir Alman Edgar Wallace filmleri serisine kadar sayısız ürünle istismar ettiler.(Ama Merton Park Studios'un siyah-beyaz programlarıyla karıştırılmamalıdır.) Genellikle –East End doklarından Portobello Road'a dek uzanıyormuş gibi görünen– Soho civarında geçen bu filmler, Piccadilly Circus'ın ışıltılı reklam panoları ya da Big Ben gibi anahtar görüntüler kullanarak "gerçekten" Londra'da çekildiklerini ispatlamaya çalışıyordu. Kısa bir süre içinde İngiliz yapımcıların da aynı yolun yolcusu olmasıyla birlikte, Büyük İngiliz X filmlerinin altın çağı yaşanmaya başlıyordu. *"İngiltere'de, Londra'da çekilmiştir"* final jeneriğinin vazgeçilmez cümlesiydi.

Soho'nun striptiz kulüpleri, pis kitapevleri ve kasvetli banliyö sokaklarının pejmürde ortamında geçen *Bitmeyen Geceler* (1969) gibi bir film bu türün klasik örneklerindendir.

Aslında deriler giyip fahişeleri öldüren gizli bir katil olan psikopat yargıç, pornografik bir dergi okuyan yardımcısına "Bunun üstesinden gelmelisin," der. "Üstesinden gel, yoksa seni mahveder." Aynı gece, siyahlara bürünmüş olarak Londra sokaklarında yeni kurbanını aramaya çıkar. Daha sonrasında, gizli sığınağında, onu dev bir göğüs fotoğrafına iğnelenmiş pembe bir sutyeni okşarken görürüz.



Bitmeyen Geceler (1969)
Dikkat!
Seyretmeden önce
sizi uyarıyoruz ...

Böyle filmlerin yeni algılanan özgürlükleri iştahla istismar ettiği bu dönemde hoşgörülü Kaynayan Altmışlar hüküm sürüyordu. Ama her zaman yerel sinema salonlarının kendilerine sunduğundan daha fazlasını isteyen izleyiciler de vardı. Günümüzde bu boşluğu video doldurmaktadır. Bununla birlikte 1960'larda ve 1970'lerin başında bu görev Jacey sinema salonları zinciri gibi mekânlara kalmıştı.



Cinsel istismar filmleri çoğunlukla çizgiroman beğenisiyle sunulmuştur.

Varlığı 1950'lerin başındaki kasvetli günlere dek uzanan Jacey salonlarının uzmanlaştığı alan, göze çarpacak biçimde sergilenen X sertifikaları ve –genellikle filmin aslıyla hiçbir ilgisi olmayan– aşırı abartılı isimleriyle ithal edilmiş Amerika ve Kıta Avrupası filmleriydi.[1] Bu filmler genellikle o kadar ağır bir sansür kıyımına uğruyorlardı ki, normal bir program süresini tamamlayabilmek için üç filmin birden gösterilmesi gerekiyordu ve bu filmler kirli paltoları içindeki yoksul kalabalıkların klasik eğlencesi haline geliyordu. Soho'nun göbeğine yerleşmiş olan Jacey salonunun konumu, kendisini batağa saplama duygusunu tamamlamak için gerekli o büyülü müstehcen ambiyansı da sağlamıştı.

Jess Franco, Jean Rollin ve diğer sayısız Alman, İtalyan, Fransız yönetmenin –daha sonra "yetişkin" olarak sınıflandırılacak– filmlerinin İngiltere galası, Jacey'de ve onun varisleri olan Charing Cross Road'daki Royal, Piccadily'deki Centa ve çeşitli Classic salonlarında yapılmıştır. Ortaya koydukları eserlere duyulan saygıya rağmen Jess Franco'nun acı dolu kişisel hasret filmi *Les avaleuses* (İngiltere'de kesilerek 59 dakikaya düşürülmüş bir versiyonu *Çıplak Göğüslü Kontes* adıyla gösterildi) ile *Sadakatsiz Karılar* gibi utanma duygusundan yoksun ticari bir çöplük ürü-

1. Örneğin, Arrabal'ın hayli itibarlı bir tiyatro oyunu üstüne kurulan *Le grand ceremonial* filmi *Uğursuz Garip Adam,* Max Pécas'ın *Luxure*'u ise *Otomatik Nemfo* olmuştu.



Jean Rollin'in en beğendiği oyunculardan biri olan Joëlle Coeur, *Tango de la perversion*'da (1974) sakince üflüyor.

nünü –her iki filmin sergilediği hünerlerden habersiz ve tek ortak noktaları "yasaklanmış" bir şeylerin, tehlikeli bir şeylerin, "Avrupaya ait" bir şeylerin peşinden koşmak olan– izleyiciye yan yana gösterebilen bu pire dolu köhne sinema salonlarının sahip olduğu rahatsız edici ve loş dünyanın söz konusu filmlere yüklediği lezzetin de kesinlikle göz ardı edilmemesi gerekmektedir.

Aslında şimdi günümüzde büyük bir sevgiyle "çöp sineması" olarak isimlendirilen bu türün enerjik tüketicileri için Londra yetmişli yılların başında gerçekten altın çağını yaşıyordu. Bu yolu yukarıda söz edilen Jacey ve Classic salonları açmıştı, ama Tottenham Court Road'daki Continental, Victoria'daki The Biograph (West End'de ortalama koltuk ücreti 1 pound iken, burada bütün yerler 20 pensti!) ile Clapton Kenninghall ve Tollmer gibi sayısız yerel ucuz sinema salonu onları büyük bir hızla izleyecekti.

Bu salonların pek azı gösterişli ilk gösterimler yapabildi, ama sürpriz keşifler gerçekten boldu. Örneğin Hendon Classic salonunda 1972'nin Ağustos ayında gösterilen tipik bir iki film birden programı, Mondo türünün son dönem çiçeklerinden biri olan Marcello Avallone'nin *Acayip ve Erotik* ile 1967'den az bulunur bir Chabrol yapımı olan *Korint Yolu*'nu eşleştiriyordu.

Derken geceyarısı gösterileri başladı. 1972'nin aynı haftası içinde Stamford Hill Odeon salonu bir Del Tenney iki filmi birdeni olan *Kumsal Partisi Dehşeti* ve *Yaşayan Cesedin Laneti*'ni gösteriyordu. Bu sırada Cha-



Şehvet ve çürüme tarafından tuzağa düşürülmüş bir kızı seyretmek isteyenler için ...

ring Cross Road'daki Classic salonundaysa aralarında iki Mario Bava ve artık çok nadiren izlenilebilen Giorgio Ferroni'nin *Şeytanların Gecesi*'ni (1972) içeren gece boyu vampirler gösterisi vardı.

En sonunda kulüpler ortaya çıktı. Hiçbir "sanatsal" iddiada bulunmayan bu mekânların varlığının tek nedeni, çoğunluğu Amerikan yapımı olan pis filmleri kesintisiz bir şekilde göstermekti. *Derin Gırtlak*'ın (1972) ulaştığı başarının ardından Tottenham Court Road 24 numaradaki Cineclub 24, Old Compton Street'teki Compton ve benzeri salonların beslediği giderek büyüyen muazzam bir sert porno pazarı güçlenmekteydi. "20. yüzyılın afrodizyakı LSD ile uyuşturulan ve üç lesbiyen tarafından ahlaksızca ırzına geçilen bakire Melissa'nın öyküsü de dahil olmak üzere ... Lesbiyenliğin en kışkırtıcı ve sapkın eylemlerine, tecavüze ve gırtlaksal (aynen alınmıştır) dejenerasyona şahit olacaksınız," şeklinde tanıtılan *Erkeği Emerek Devirmek* filmini oralarda seyredebilirdiniz.

Hatta radikal bir kuruluş olan London Film Maker's Co-op [Londra Sinemacılar Birliği] bile kaliteli bir sert porno olan *Madame Butterfly*'ın gösterimini üstlenerek eyleme katılıyordu; filmin tanıtımı şöyleydi: "Gelmiş geçmiş en pis, en şehvetli ve en komik filmlerinden biri. Sınır tanımayan bir grup seksinde iki Japon kız bir taraftan mastürbasyon yapıp orgazm olurken diğer taraftan da bir İngiliz deniz subayının kocaman penisini emiyorlar." Bu film, "bir diğer pislik bombası ve gerçekten de en son bombalardan biri"olan Irma ve Ed Summer'ın 'happening' filmi *Nitch* ile birlikte iki film birden olarak gösterime sokulmuştu.

Londra'da olanlar aslında çok daha geniş bir tablonun yansımasından başka bir şey değildi. Bütün dünyada sanatsal bir açılış, yeni bir liberalizm oluşmuştu. Altmışların sonuna doğru gençlik önplana çıkmış ve o dönem ekilen tohumların meyvesi artık toplanmaya başlamıştı. 1960 yılında Edinburgh Traverse Theatre'ı kuran ve ardından London Arts Lab'ı açan Amerikalı Jim Haynes, 1969 yılında merkezi Amsterdam'da olan "Avrupalı ilk seks gazetesi"ni *Suck*'ı ('Em') yayımlamaya başladı. Ertesi yıl ise tamamıyla seks filmleri için oluşturulan ilk uluslararası platform olan Islak Rüyalar Film Festivali'ni organize edecekti. Aralarında Germaine Greer ve bir yeraltı oyun yazarı olan Heathcote Williams'ın da bulunduğu jüri heyeti birinciliği Danimarkalı Bodil Jensen'in tuhaf hayvan davranışlarını sergilediği *Bir Yaz Günü* adlı filmine verdi. Haynes'in açıklaması şöyleydi: "Birçok insanın anlamadığı ... bizim her şeyden önce ilgilendiğimiz şeyin pornografik yönler değil, özgürlük yanlısı konular olduğudur. Bu, paternalizme karşı bir saldırıdır, çünkü o insanların neden istedikleri görüntüyü izleyemediklerini sorguluyor." Aynı ruhla, *Derin Gırtlak* "sanatsal" bir film olarak takdim edilirken dönemin çenesi düşük zümresi için *cause célèbre* haline geliyordu.



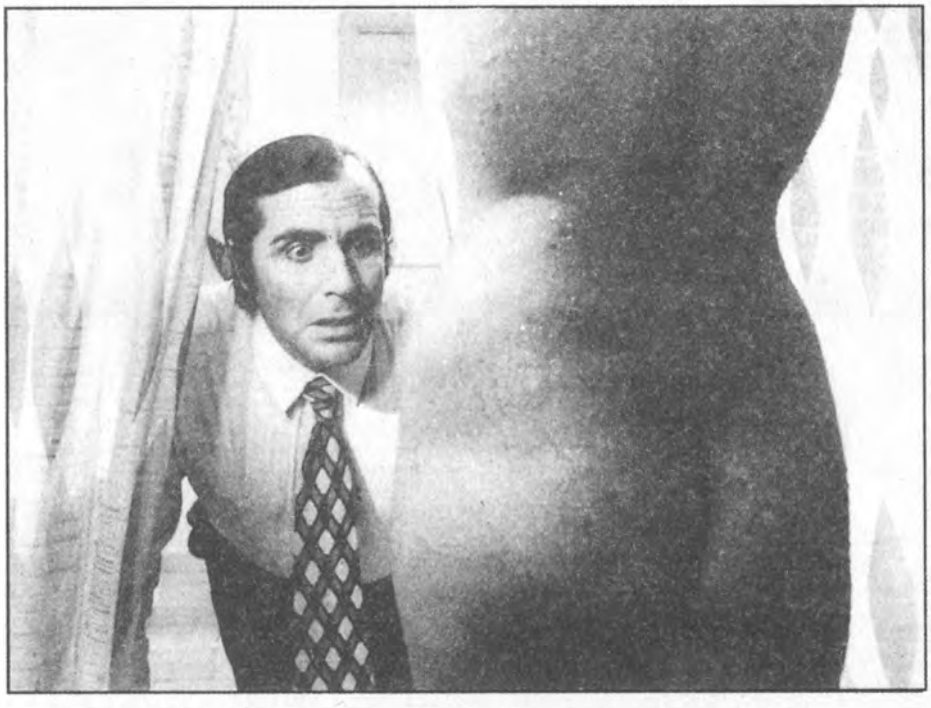
Tehlikeli aşk!
Cinsel istismar sinemacılarının her zaman en sevdiği mevzulardan biri ...
Yeniyetmelerin kadınlığa geçişi ...

Bu durum genel olarak görsel sanatlarda bir anlamda yeni bir açıklığın ve

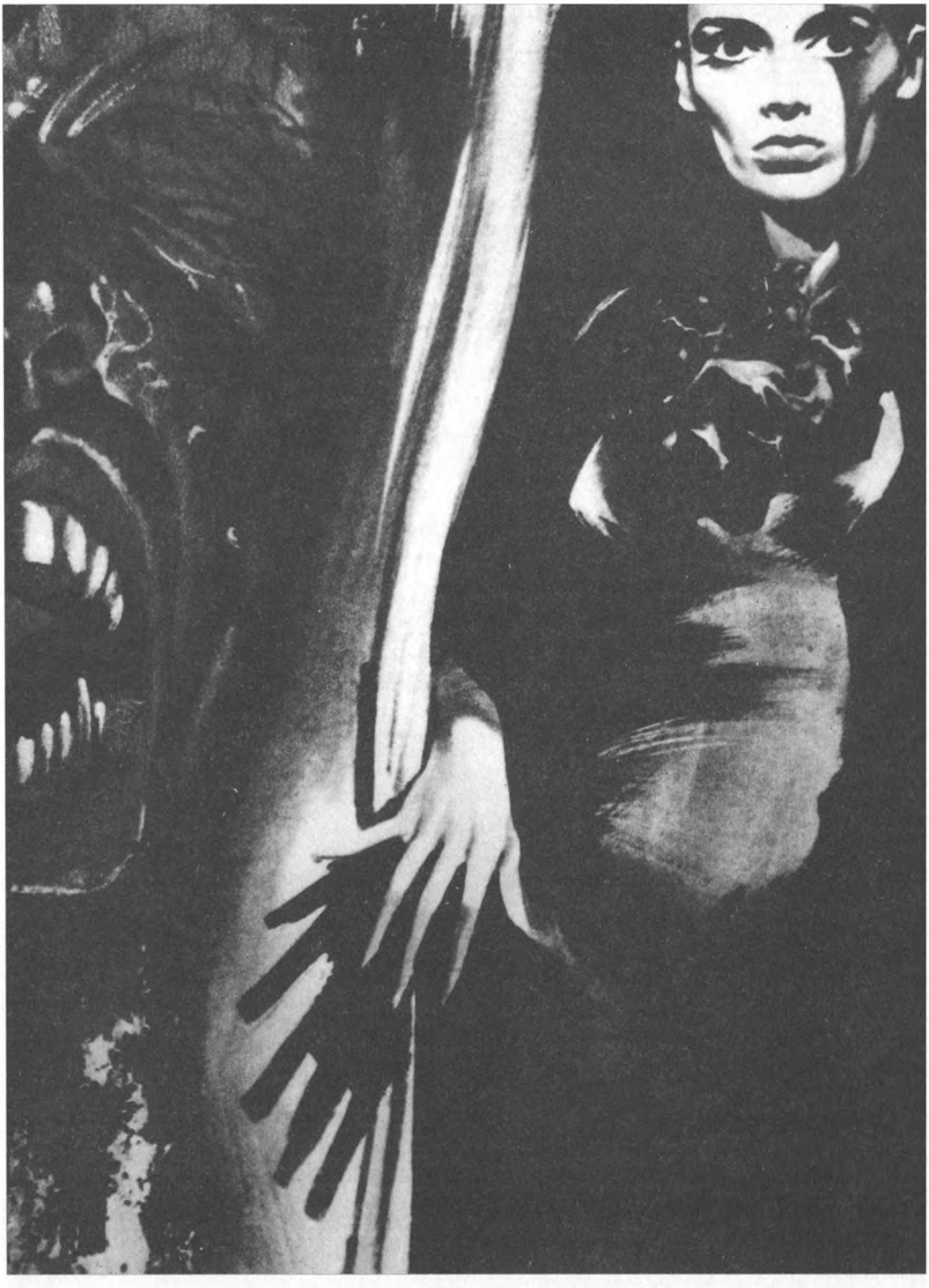
doğrudanlığın başladığının belirtisiydi. Yeraltı ve istismar sinemacıları, yasalardaki boşlukları kollayıp 'ifade özgürlüğü'nün anayasal garantisinden yararlanarak yolu açmışlardı. Ama çok geçmeden, izleyici daha fazlasını istemeye başlıyordu. Daha önce sadece ima edilen şeyler artık açıkça gösteriliyordu ve ticari sinema da hemen aynı yolu izlemeye geçti. Örneğin uyuşturucu kullanımı artık sıradan bir gerçek olarak gösteriliyor ve toplumsal bir sorun olarak incelenmiyordu (*Woodstock*). Eşlerin değiş tokuş yapılması büyük bütçeli komedilerin konusu haline gelmişti (*Bob ve Carol ile Ted ve Alice*). Cinsellik konusundaki açık yaklaşımıyla ve özel durumlarla ilgili komedileriyle tanınan Russ Meyer, Twenthy Century Fox tarafından, emrine o ana dek ulaşabildiği en yüksek bütçe verilerek *Bebekler Vadisinin Ötesinde*'yi (1970) çekmek üzere görevlendirilmişti.

Bu yeni sinematografik açıklığın köklerinden bir tanesi de 1950'lerin başından itibaren uluslararası film festivallerinin yükselişe geçişiydi. En büyükleri Cannes, Venedik ve Berlin olmakla beraber çok kısa bir süre içinde dolduracak otelleri ve reklamını yapacak konferans tesisleri olan herhangi küçük, sakin bir tatil kasabası bile kendi festivalini düzenler olmuştu. Dünya sinemasının eğrisi doğrusu da işte bu ihtişamlı partilerde ortaya döküldü. Sekse karşı daha doğrudan ve daha tuhaf yaklaşımlarıyla Japon ve İsveç sinemaları bu yeni deniz ötesi pazara katılan pek çok yabancı alıcının gözlerini açmıştı. Ellerindeki malzeme 'sanat' olarak satılabildiği için –hele bir iki ödül de kazanmışsa– muhtemelen sadece müstehcen öncelleri olan istismar filmlerinden daha fazla saygınlık görüyor ve çok daha geniş bir dağıtıma ulaşmanın keyfini sürüyorlardı.

Çağdaş toplumsal ve cinsel sorunların araştırılması konusuna genellikle somurtgan bir heves sergileyen İsveç sinemasında kadın ve erkek çıplaklığı uzun süre önce kabul görmüştü; ama bu ülkenin filmlerinde diğer bazı Avrupa ülkelerinin ürünlerini karakterize eden şehvetli dekadans ruhuna ve doğrudan müstehcenliğe pek fazla rastlanmıyordu ... Aslında, ateşli güneye doğru ilerledikçe, çok farklı yaklaşımlar ortaya çıkmaktaydı. Belki de İsveçlilerin seks konusunda bu kadar açık olmalarının sebebi, bu eylemin onlar için o kadar da önemli olmayışıydı. Oysa İtalyanlar için durum çok farklıydı...



Bella ricca lieve difetto fisica cerca anima gemella'da (1973) Carlo Giuffre için şaşırtıcı bir keşif anı.



Mezarın Ötesinden Gelen Dehşet Yaratıkları (1966) yüzünden donup kalan Barbara Steele.

İTALYAN USULÜ

İtalyan Film Endüstrisi

İtalyan film endüstrisi Avrupa'nın en büyük ve en eski endüstrilerinden birisidir. Daha en başından beri göz kamaştırıcıydı ve tarihi gösterilerin –ihtiraslı, kanlı ve ihtişamlı kadim Roma sirklerinin– günümüze uygunlaştırılmış çeşitlemeleriydi. Sessiz filmler döneminde Mario Caserini ve Giovanni Pastrone gibi sinemacılar çoğunlukla ünlü edebiyat uyarlamalarına başvurarak *Quo Vadis* (1912) ve *La caduta di Troia* ('Truva'nın yıkılışı', 1913) gibi görkemli tarihsel epikler yarattılar. Sinema işi o günlerde saygın bir girişimdi. Örneğin Pastrone'nin *Cabiria* (1914) adlı filminin ara-yazı bölümlerini yazması için ünlü şair Gabriele d'Annunzio ikna edilmişti. Onun yarattığı karakterlerden biri olan kahraman Maciste, bir süre sonra kendi maceralarına dayanan koca bir film dizisinin yıldızı olacaktı. Aslında, İtalyan film endüstrisinin –o dönemdeki ve şimdiki– alameti farikalarından biri, popüler olan her şeyi yeniden yapma eğilimiydi. *Pompeii'nin Son Günleri* 1926'dan 1959'a dek tam dört kez yeniden çekilmişti.



Genellikle dramatik eylemin gelişimini belirlemek için bir merkez noktası görevini üstlenen ölümsüz "femme fatale" figürüyle birlikte seks ve şiddet unsurları da bu görkemli gösterilerin ayrılmaz bir parçasıydı.

Erkeklerin arzularını kamçılayan bu tehlikeli dişi, önce onları tahrik eder, sonra da yok eder, ama bu sırada kendisi de yok olurdu elbette ... bu "yok edici kadın" imgesi İtalyan sanatında çok yaygın bir yaklaşımdır. Puccini'nin operalarında, Gabriele d'Annunzio'nun kitaplarında, hatta Capuletti'nin tablolarında bile bu "hem erkeği hem de kendini yok eden kadın" imgesi her zaman vardı. Aynı kavramı mitolojik filmlerden yeni-gerçekçiliğe –örneğin *Acı Pirinç*'deki Sylvana karakteri– dek İtalyan sinemasının birçok popüler türünde, en açık şekliyle de Mario Bava'nın *Kan ve Siyah Dantel* (1964) ve Dario Argento'nun *Tenebrae* (1982) gibi şiddet dolu *gialli* gerilimlerinde bulabilirsiniz.

Passion and Defiance adlı kitabında Mira Liehm, "film yıldızı" kavramının başlangıcında bile, bu ölümsüz ve hem kendisini hem de karşısındakini yok eden çift yönlü güzellik düşüncesinin yattığını gösteren izlerini takip eder. Ve İtalyan sineması düşünüldüğünde aklınıza neredeyse daima kadın yıldızlar gelir: Gina Lollobrigida, Sophia Loren, Claudia Cardinale ve onlardan birazcık daha az ışıltılı yıldızlar: Silva Koscina, Rosalba Neri, Marisa Mell gibi isimler aynı zamanda hem dünyevi hem uhrevi, hem tutkulu hem cüret-

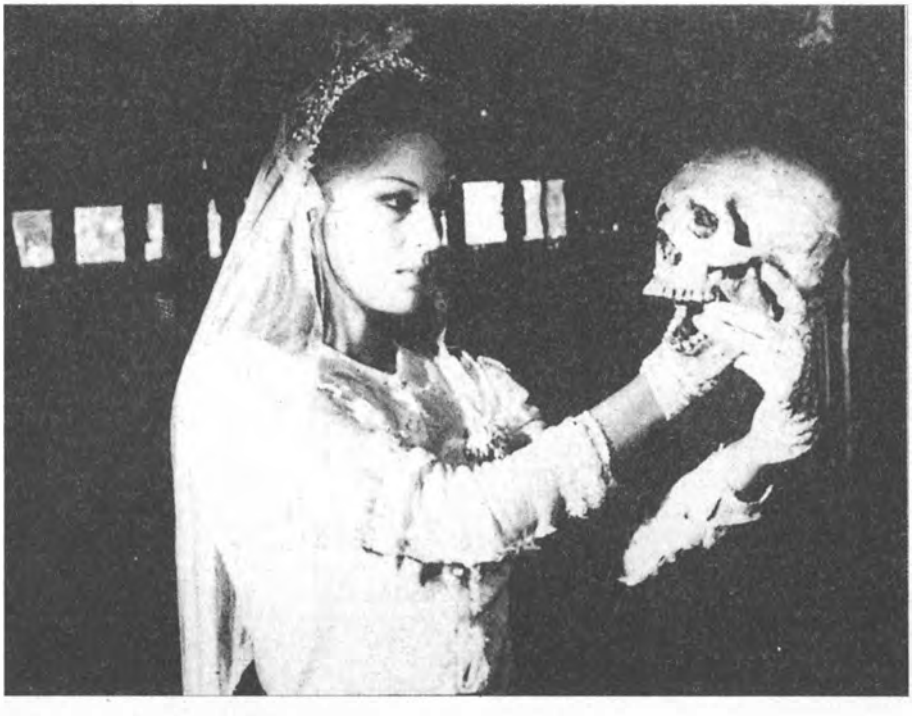
kârdır. Hatta Guido Crepax'ın yarattığı *Valentina*, Magnus'un *Satanik* ve Alessandro Angiolini'nin *Isabelle* gibi "Kâğıt Kadınları", yani popüler çizgiromanların –*Fumetti*'lerin– yıldızları bile güzellikleri yüzünden acı çekmek zorundadır.

İtalyan film endüstrisinin bir diğer ölümsüz kolu da eski Commedia dell'arte günlerinden ve Boccaccio'nun öykülerinden aşina olduğumuz beceriksiz ve sakar budala, boynuzlanan koca, şehvet düşkünü rahip gibi komik klişelerdir. 1920'lerin sonlarında Mussolini'nin yükselişiyle başlayan ve 1945'teki yüz kızartıcı bir şekilde ölümüne kadar süren Faşist dönemde önplana çıkan şey, işte bu komediye dayalı koldu. 1930'ların inceltilmiş Amerikan komedilerinden yürütülen estetik düşüncelerle birleştirilip parlatılan bu tür, İtalyan sinemasında "beyaz telefon" filmleri olarak anılır.

Savaş sonrası dönemin hemen ardından ortaya çıkan ve kendi kendini nitelendiren Yeni-gerçekçiler, içeriğin üzerinde tutulan bu ışıltılı ve üslupsal düşünceye karşı keskin bir tavır koyuyorlardı. Dayanak noktaları yine Amerikan modelleri olan Yeni-gerçekçiler –ama bu kez James Cain'in sert dünyası, John Steinbeck'in ve Erskine Caldwell'in gerçekçiliği gibi– seks unsurunu filmlerin içine tekrar yerleştirdiler. Giuseppe de Santis'in *Acı Pirinç*'i (1949) yalnızca dokunaklı ve zamanlaması uygun öyküsüyle değil, her şeyden öte iri göğüslü, dolgun dudaklı, eteği külotunun içine sıkışmış görünüşüyle seksiliğini gösteren Sylvana Mangano figürü sayesinde uluslararası çapta büyük bir başarı elde etmişti.

Ama Yeni Cumhuriyet Hükümeti bundan etkilenmemişti. Savaş yıllarının yıkımını henüz atlatmışlardı ve yeniden filizlenmeye başlayan film endüstrisini denetim altına almak için yeni yasalar koymaya başladılar. "İtalya'yı yurt dışında rencide ettiği" duygusu yaratan filmlerin ihracat belgeleri iptal ediliyordu. "Bacakların ve göğüslerin, yoksulluk sorunlarının çözümlenmesine katkısı olamayacağı" görüşünü savunarak solcular bile hükümet ile aynı safta yer almayı seçmişlerdi.

Bu savaş sonrası dönemde, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İtalya'da da Amerikan filmlerinin muazzam miktarlardaki akışını ve ülkeyi hızla işgalini kontrol altına alma çalışmaları sürdürülüyordu. Yabancı filmlere vergiler kondu ve her sinema salonuna yılda en az seksen gün İtalyan yapımı film gösterme zorunluluğu getirildi. Bütün bu önlemler sadece yerel endüstriyi canlandırmakla kalmıyor, yabancı yapımcıları da bu kazançlı yeni pazara çekiyordu. Savaştan önce edinilip dondurulmuş olan yabancılara ait gelirlerin yerel yapımlarda kullanılmasına izin verilmesi de son özendirici nokta oluyordu. Mussolini'nin Ro-



Seks sembolü Sylvana Mangano Yorick'le yüzleşiyor.

ma'da kurdurduğu Cinecittà stüdyoları bu iş için idealdi ve çok geçmeden şehir 'Tiber'deki Hollywood' olarak anılmaya başladı.

Elliler boyunca İtalya artık fazlasıyla 'moda'ydı. Filmlerin açtığı yolu çok geçmeden İtalyan modacıları, sanatı ve mobilyaları da izleyecekti. İtalyan stili artık Avrupa'nın her ülkesi için en son yenilikti. Her İngiliz kasabasında bir espresso barı bulunuyordu ve her sivilceli genç Romeo'nun bir Vespa'sı vardı. Herkes birbirine hoşça kal yerine "*Ciao*" diyordu artık ve *Arrivederci Roma* filmi muhtemelen insanların yalnızca tarih kitaplarından tanıdıkları bir şehir için nostalji duyguları yaşamasını sağlıyordu. "La Dolce Vita" oradaydı.

İyi bir hayat sürmenin cazibesi ve pek zahmet harcamadan sabit bir iş bulabilme ihtimali birçok yabancı yıldızı Cinecittà'ya çekmişti. Bu yıldızların arasında bulunan Farley Granger, Jack Palance ve Arthur Kennedy gibi bazı isimler Hollywood'da şöhretleri sönmeye başlamış eski matine idolleriydi. Lex Barker ve Steve Reeves gibi diğerleriyse bu yeni endüstri sayesinde şöhrete ulaşarak Kıta Avrupasının gerçek gişe yıldızları oluyorlardı.

1950'lerin sonlarına doğru ve 1960'ların başlarında İtalyan endüstrisinin büyük adamlarının –Carlo Ponti, Dino de Laurentis ve Alberto Grimaldi gibi– koruyucu kanatları altında İtalyan sineması, düşük bütçeli prodüksiyonlar ve yüksek istismar değerlerinden oluşan bu küçük sinema giderek zenginleşiyordu. Tarihi / mitolojik filmler geri gelmişti. Çok kısa bir süre içinde bu filmler, karakterlerinin büyük bölümünün giydiği kısa tunik yüzünden "Peplum" olarak anılmaya başlıyordu. Onlar için türetilen bir diğer isim de "Kılıç ve Sandalet" terimiydi. Bu alanda yolu açan film ise 1917 yılındaki bir prodüksiyonun yeniden yapımı olan Alessandro Blasetti'nin *Fabiola*'sıydı (1947). 1965 yılına gelindiğinde başrolünde Hercules, Ursus, Maciste ve Samson gibi çeşitli kahraman karakterlerin oynadığı 170'ten fazla uzun metrajlı film yapılmıştı – hatta *Mağlup Edilemeyenler* adlı bir filmde dördü birden oynuyordu! Öz be öz İtalyan klişeleri olmalarına rağmen bu filmler, İtalya'nın güneşli, neşeli ve seksi bir yer olduğu imajına büyük katkılarda bulunarak çok büyük bir oranda ihracat şansına ulaşmışlardı.

Her yönüyle, en az yukarıda söz edilen "kılıç ve sandalet" filmleri kadar İtalyan olan yüzlerce western Sergio Leone'nin *Bir Avuç Dolar İçin* (1964) adlı filminin ardından sökün ediyordu. 'Beyaz telefon' ve yeni-gerçekçi filmlerinin de gösterdiği üzere, western gibi bir Amerikan formunu ödünç almak bile çoktan kanıksanmış yerel bir gelenekti.

Bütün bu filmlerde seks ve şiddet temel unsurlardı. İster (erkek ya da kadın) süper kahraman filmlerindeki göz alıcı be-



Hercules Meydan Okuyor'da (1963) Moloch için bir kurban töreni.



Mondo Cane (1962) fermuarı açarak yaşamı gösteriyor. *Bu Şok Edici Dünya* (1964) ise daha iyidir.

denler ve zarif göğüsler olsun, isterse western senaryolarındaki tecavüz ve intikam sahneleri olsun seks ve şiddet görüntülerinden kaçış şansı yoktu.

Sahip olduğu yabancı etkilerden arındırıldığında, İtalyanların nitelikli seks ve şiddet konusundaki beğenileri tamamen yerli iki türün ortaya çıkmasını sağlıyordu – "Mondo" ve "Seksi" filmleri. Bu yarı belgesel filmler, bıyık altından gülerek yapılan ahlak dersi çıkartıcı yorumların öncülüğünde, halkın tuhaf ve muhteşem olana karşı hissettiği yerel lezzeti gerçekten saçma sınırlara doğru taşıyacaktı.[1] Görsel açıdan oldukça görkemli bu film-gösteri biçiminin kökleri, sessiz dönem epiklerinin temelini oluşturan kadim Roma *sirklerine* dek dayanıyordu. İtalyanlar, Mira Liehm'in de belirttiği gibi, "ahlaki yargıları sanata olduğu kadar yaşama geçirmeyi de seviyorlardı". Dünyanın her yanından toparlanıp getirilmiş rüşvet, şehvet ve düpedüz aptallıklar hakkındaki yapay gerçekleri sergileyen Mondo filmleri, izleyiciye sadece tam olarak istediği şeyi veriyordu: görüntüleri ağzı bir karış açık seyretme, duruma inanamayarak başını iki yana sallama, hatta 'cık cık' diyerek kesin bir onaylamama şansı ve bir sonraki bölüm için metrelerce kuyrukta bekleme arzusu.

Bu türün tüm filmleri arasında muhtemelen en ünlü olanı Gualtiero Jacopetti'nin *Mondo cane*'dir ('Köpek dünyası', 1962). *Mondo cane* sadece çok geniş kapsamlı uluslararası dağıtıma ulaşmış bir film değildir, o ayrıca bir hit şarkı (*More*) ve *Mondo cane 2* (1963) gibi bir doğrudan devam filminin çekilmesini

1. Deneyimli bir yeni-gerçekçi ustası olan Cesare Zavattini'nın denetleyiciliğindeki *Amore in città* (*Şehirde Aşk*, 1953) çağdaş ahlak kurallarının farklı görünüşlerini yansıtan altı tane yarı belgesel bölümden oluşuyor ve izlenecek yolu işaret ediyordu; ama bu türün en doğrudan habercisi, Alessandro Blasetti'nin *Europa di notte* (*Avrupa Geceleri*) adlı filmiydi. 1959 yapımı bu filmin metnini, gazeteci ve belgesel yapımcısı olarak aldığı eğitimin ileriki kariyerinde büyük faydasını gören Gualtiero Jacopetti yazmıştı.

de sağlamış, üstelik *Mondo Hollywood*, *Mondo Bizarre* ('Acayip dünya'), *Mondo erotico* ('Erotik dünya') ve *Mondo inferno* ('Cehennemi dünya') gibi isimlerle tiksindirici, ama büyüleyici ve dünya çapında bir tür yaratmıştır, ki bu tür *Şok Edici Asya 1* ve 2'nin yanı sıra *Ölümün Yüzleri* gibi benzeri serilerle günümüzde de devam etmektedir.

"Seksi" filmlerse, yakın akrabası Mondo türünden daha kısa ömürlü olacaktı. Elio Bartelli'nin *Seksi Kızlar*'ının (1960) öncülüğünü yaptığı tür *Sexy proibitissimo*, *Sexy nudo*, *Sexy a Tahiti*, *Sexy magico*, *Africa sexy*, *Super sexy 64*, *Sexy show* ve benzeri diğer filmlerle birlikte asıl patlamasını 1962 ile 1963 yıllarında gerçekleşmişti. Hatta bir "seksi" komedi bile çekilmişti – kariyeri boyunca popüler türlerin birçok parodisine imza atan ünlü İtalyan komedyeni Toto'nun başrolde oynadığı *Toto sexy*.

Mondo filmler gibi "Seksi" filmler de temel olarak belgesel nitelikli görüntülerin, gösterişli yorumların yer aldığı bir ses bandı eşliğinde bir araya getirilmesinden oluşuyordu aslında. Yola çıkış malzemeleri genellikle gece kulübü sahneleri ve striptiz gösterilerinden oluşmakla birlikte, geçtikleri ülkelerin 'seksi' karakterlerini ortaya koymak üzere dünyanın her yanından seçilip alınmış geniş bir izlence seçkisiyle büyüyüp genişlemişlerdi.



Mario Bava'nın *Şeytani Göz* (1964) filminin İspanyolca posteri.

Ama hızla tomurcuklanarak büyüyen türler yalnızca peplum, western ve mondo filmleri değildi. Cesur kişilerin bol bol kılıç sallandığı kostümlü dramalar (*Kara Korsan*, *Demir Maskeli Mahkûm*, *Silahşörlerin Maskesi*), korku filmleri (*Mumyacı*, *Kara Sebt Günü*, *Kâbus Şatosu*), bilimkurgu filmleri (*Vahşi Vahşi Gezegen*, *2+5 Hydra Görevi*, *Vampirler Gezegeni*) ve casus filmleri (*Ajan OS-14: Poker Operasyonu*, *Ajan Sigma 3*, *Gözündeki Casus*) İtalyan film endüstrisinin bereketli kaynağından çılgınca fışkırıyordu. Bu filmlerin büyük bölümü diğer Avrupa ülkeleriyle, özellikle İspanya'yla gerçekleştirilmiş ortakyapımlardı. 1960'ların sonuna kadar, yani İspanya hükümeti bu ucuz iş furyasını kıskaca almaya karar verene kadar, İspanyol film endüstrisi Cinecittà'nın bir tür ileri karakolu görünümüne bürünmüştü.



1960'larda üretilen bu filmlerin bazıları günümüzde gerçek klasikler konumuna gelmiş durumdadır. Her ikisinde de başrolü İngiliz aktris Barbara Steele'in oynadığı Mario Bava'nın *Kara Pazar* (1961) ve Riccardo Freda'nın *Doktor Hichcock'ın Saçtığı Dehşet* gibi filmler, korku eleştirmenlerinin "en iyi..." listelerinde sık sık yer alır. Bununla birlikte daha az bilinen başka filmler de vardır, ki bunlar ucuz ve kalitesiz yapım tarzlarıyla endüstrinin bu tür filmlere olan gerçek yaklaşımını bütün klasiklerden çok daha iyi ortaya koyarlar. Örneğin 1965 yapımı *Kanlı Korku Çukuru* (Bölümün sonundaki "Film İncelemeleri" kısmına bakınız).

Bu türler arasında gerçekleştirilen sayısız çapraz dölleme, temelleri aslında 1960'ların çizgiroman kahramanlarına –kadın ve erkek– dayanan bir sürü filmin üretilmesini sağlıyordu. Söz konusu bu filmlerde ölüm ve gerilimi eşit oranda karıştırıp içine bol miktarda düşük kaliteli bilimkurgu unsurları da eklenmekteydi. Büyük bir hızla kotarılmış bu renkli yapımlar, tuhaf makineler ve şeytani aygıtlardan geçilmiyor-



Çizgi romandan beyazperdeye aktarılan bir kahraman daha: *Diabolik* (1968)

du. Mario Bava'nın *Diabolik*'i (1968) bu filmlerin ilki olmasa da muhtemelen en ünlüsüydü. Umberto Lenzi'nin *Kriminal*'i (1967) izlenecek yolu göstermiş ve hemen ardından devam filmi olan *I 4 budas di Kriminal* ('Kriminal'in 4 Budası', 1968) gelmişti. Piero Vivarelli'nin yönettiği *Bay X* ve *Satanik*, tıpkı Ruggero Deodato'nun *Zenabel*'i (1969) gibi 'camp' ve canlıydı. Bruno Corbucci'nin daha sonra yaptığı en iyi filmi *Isabelle* (1969) da aynı tarihsel damardan besleniyordu. Bu tür, 1970'lerde Corrado Farina'nın Guido Crepax'ın *Valentina* adlı çizgiroman öykülerinin birinden uyarladığı *Baba Yaga* (1973), hatta iyimser Alberto Martino'nun *L'uomo puma* (*Puma Adam*, 1979) adlı filmiyle yoluna devam ediyordu.



Ölümcül *Baba Yaga* (1973)

1960'lı yıllar *Seks Zor Olabilir, Ve Kadın Erkeği Yarattı*, *Casanova '70* ve *İtalyan Usulü Boşanma* gibi isimlerle gösterime giren büyük bir seks komedileri furyasına da tanıklık etmiştir. Bu alanda uzmanlaşmış yönetmenler Pasquale Festa Campanile ve Mario Monicelli gibi isimlerdi, ama westernler, korku filmleri ve daha sonrasındaki bol kanlı gerilimlerde sergiledikleri yeteneklerini bu yapım alanında da göstermek isteyen Lucio Fulci, Roberto Montero, Camillo Mastrocinque ve Sergio Corbucci gibi daha pek çok isim vardı. İtalyan film endüstrisinde her zaman olduğu gibi, ister yerli ister yabancı olsun gişede başarılı olmuş bir filmin ardından çok kısa bir sürede resmi olmayan ve telifsiz devam filmleri sürüsü üretilirdi.



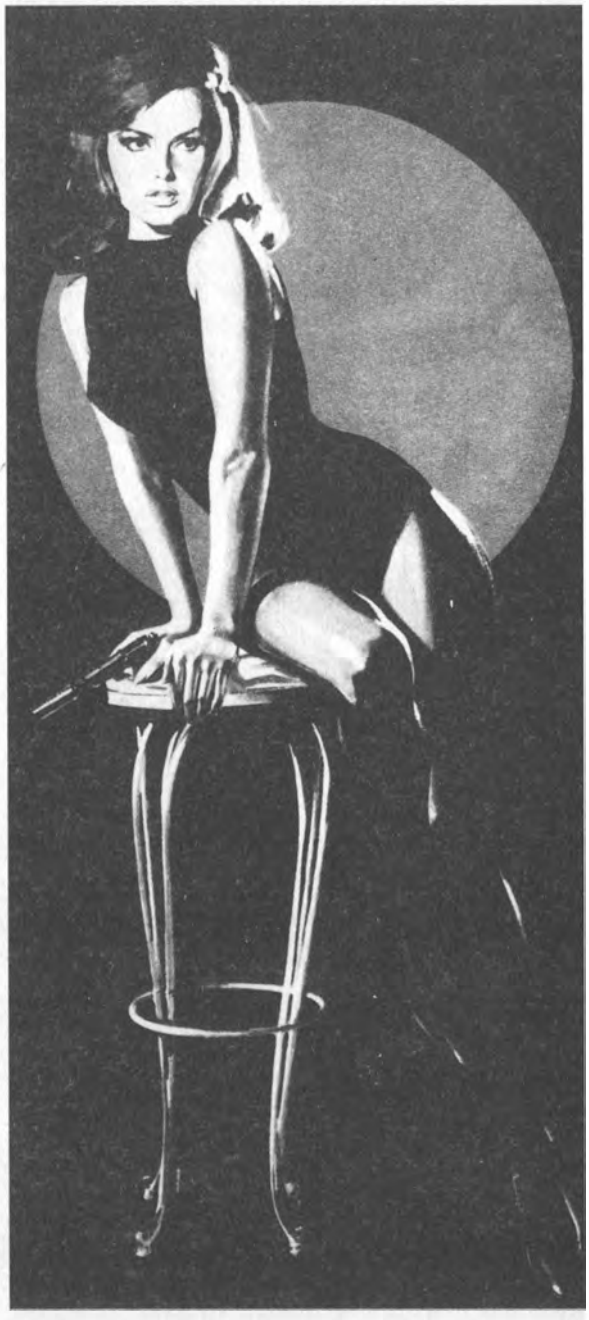
Çizgiroman suçlularından biri ... ele geçirelemez *Bay X* (1968).

Gişede başarı kazanmış türlerin bu şekilde düzenli olarak sağılması, İtalyan endüstrisinin uzun soluklu uygulamalarından biri olmasına rağmen 1960'larda neredeyse işi çığırından çıkarıyordu. Diğer tüm Avrupa ülkelerinin aksine bu kez doğrudan sorumlu olan televizyon değildi. Aslında televizyon sa-

tışları bu dönemde azalmıştı. İşin gerçeği, İtalyan halkı inanılmaz bir film tüketicisiydi. Ortalama bir İtalyan her ay mutlaka en az bir filme gidiyordu ve bu yüzden de onları mutlu etmek için sürekli olarak üretilecek yeni yapımlara gereksinim vardı. Bu kadar çok İspanyol ortakyapımlarının ortaya çıkma sebebi de buydu. Son derece ucuzdular ve herhangi bir yeni eğilim içinde rekor sürede nakite dönüyorlardı. Ama paradoksal olarak, bu hummalı etkinlik nedense kasaları dolduramıyordu. Neredeyse her hafta yeni bir mali kriz ilan edilmekteydi. Bunun önemli nedenlerinden biri, ülkenin "kuzey-güney" olarak ikiye bölünmesi sonucunda ortaya çıkan ve mümkün olabilecek en fazla seyirciyi çekebilecek "evrensel" konu arayışıydı.

Televizyonun etkisinin ilk olarak hissedildiği sanayileşmiş ve gelişip incelmiş Kuzey'in standartları ve ilgilendiği konular, beklentisi çok fazla olmayan filmseverlerin büyük bölümünün yaşadığı tarımsal Güney'den çok farklıydı. Dolayısıyla, her iki bölgede de seyircinin ilgisini çeken herhangi bir şey, talep sürerken bir an önce malı götürme kaygısıyla hareket edilerek neredeyse edepsiz bir telaşla çoğaltılıyordu. *Decameron* adlı filminin elde ettiği devasa yurtiçi başarının ardından aynı başarının beklendiği ve yine Pier Paolo Pasolini'nin *Canterbury Öyküleri* (1971) daha gösterime sunulmadan *önce* taklit edilmişti bile. Ne yazık ki birileri dersini iyi çalışmamıştı ve Canterbury'nin söz konusu öykülerin yazarı olduğu şeklindeki bir yanılgı, bazı filmlerin *Sexbury Öyküleri* (1971), *Canterbury'nin Şehvetli Karıları* (1972) ve *Diğer Canterbury Öyküleri* (1972) gibi tuhaf isimlere sahip görülmedik melezler olarak ortaya çıkmasına yol açtı.

Filmlerin yanı sıra "yetişkin çizgiromanları" ve günümüzde Gabriel Pontello gibi isimlerin oynadığı pornografik sert fotoromanlarda da rastladığımız cinsel içerik, Katolik kilisesi gibi son derece güçlü bir ahlak bekçisine sahip İtalyan gibi bir ülke için oldukça çelişkili görünmektedir. Bununla beraber, olaylar göründüğü gibi değildir. İtalyan sansürü, savaştan bu yana büyük oranda "halkın ahlaki değerlerini koruma"ya yönelik çalışmaktaydı. 1947 Anayasasıyla birlikte genişletildiğinde filmleri de kapsayan "fikirlerin yayılması ve ifade özgürlüğü" kavramı da yasalar arasındaki saygın yerini almıştı; ama bu durum, müstehcen malzemenin dağıtımını yasaklayan ceza yasası



Çok Gizli (1966) filminde silah kullanan bir "femme fatale" olarak Magda Konopka.

maddelerine istinaden dava açılmasını engellemiyordu. Sulh yargıçları, ister kendi inisiyatifleriyle ister bir vatandaşın bireysel şikayetiyle filmlerin gösterimini engelleme hakkına sahipti.

1962 yılında yasa yeniden düzenlenerek filmlerin denetimi Turizm ve Umumi Gösteriler Bakanlığı'na verildi. Böylece, oluşturulan bir komisyon filmlerin yaş sınırının 18 ve üstü mü, yoksa 14 ve üstü mü olduğuna –ya da "toplum ahlakını rencide edici" bulunursa bütünüyle yasaklamaya– karar veriyordu. Örneğin *La grande bouffe* (*Büyük Tıkınma*) ve *Duyular İmparatorluğu* toptan yasaklanmıştı. Yeni yasa, sulh yargıçlarının filmlerin gösterimini engelleme gücünü de sınırlamıştı. Bu hak artık yalnızca filmin ilk gösteriminin ardından geçerliydi. Bu durum, teorik olarak, eğer şirket filmin galasını daha liberal bölgelerde yaparsa, sonra istediği yerde gösterebileceği anlamına geliyordu.

Bununla beraber, tam da İtalyanlara özgü klasik bir şekilde yerel hukuk sistemi ne kadar karmaşık ve tuhaf olduğunu gösterecekti. Tercihlerini yasayı umursamama yönünde kullanan sulh yargıçları gayet keyfi ve tasasız bir şekilde filmlerin gösterimini engellemeye, hatta akıllarına estikçe imha etmeye devam ettiler. *Paris'te Son Tango* (1973) büyük tantanalar çıkararak yasaklanmış ve bütün kopyaları imha edilmişti. Radikal gruplar, yasağı delmek için kötü durumda bir süper-8 kopyası gösterimi düzenlediler. Bu maskaralığın kurbanları arasında Pasolini'nin *Salò*'su (1975), Tinto Brass'ın *Salon Kitty*'si ve inanılmaz bir şekilde olsa da, seksi Belçika canlandırma filmi *Tarzoon – Ormanın Utancı* da vardı!

"Müstehcen"likten yargılanan filmler için kurtulma umudu hiç yoktu ve yasaklanan filmlerin dağıtımcılarına, gösterimcilerine, hatta yönetmenlerine karşı yasal yaptırımlar uygulanabilirdi. Bu yüzden de İtalyan yapımcılar, kısa bir süre içinde sansür konusunda uzlaşma ustaları oluverdiler. Ticari sebeplerle, rakiplerinin bir önceki filminden birazcık daha cesur filmler üretme konusunda daima çekişme içindeydiler zaten. Bazı alanlarda yaptıkları yanlarına kâr kalıyordu –örneğin korku filmlerindeki kanlı sahneler gibi– ama bazen politikanın seksle karıştığı yerlerde sağlam bir şamar yiyor ve geri çekilmek zorunda kalıyorlardı.



Alberto Sordi'nin *Il commune senso del pudore*'sinde (1976) eğlenen rahibeler.

Kilisenin de olaya müdahale etmekte gecikmediğini söylemeye elbette ki hiç gerek yok. Daha 1940'lar gibi erken bir tarihte bile Katolik Film Merkezi'nin dergisi *La Rivista del Cinematografo*, "bütün inananlara yasaklanmış filmler" gibi listelerin yanı sıra tehlikeli işler üreten yönetmenlerin bir listesini de yayınlamıştı. Ne ilginçtir ki, Jess Franco ve Luis Buñuel, Katolikler için *en* tehlikeli iki sinemacı olarak bir dönem aynı listede yan

yana yer almışlardı.

İtalya, 1991 yılı gibi çok geç bir tarihe kadar, yani kadınların ve dini grupların yoğun kampanyalarının ardından bir tür 'onaylamak kaydı' içeren bir sistem kurulana kadar bu duruma bir çözüm bulamayacak ve bu "onaylanmıştır mührüne" ulaşmış, yani sahip olduğu sanatsal değeri böylece kanıtlamış olan filmler yargılanmaktan muaf tutulacak ve devlet yardımı alabilecekti. Ama sanatın ne olduğu düşüncesi de istismara oldukça açık bir konuydu. 1974 yılında Alain Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir* adlı filmi yüzünden İtalya'da mahkemeye verildi. Sulh yargıcı filmin müstehcen olduğuna karar verdi, çünkü film kendisi için "hiçbir anlam ifade etmemişti" ve böyle bir durumda o film bir sanat eseri olarak savunulamazdı.

1970'lerde İtalyan film endüstrisi biçim değiştirmeye başlıyordu. Film şirketleri artık daha az sayıda kişinin elinde toplanmaya başlamıştı. Büyük şirketler film endüstrisine katılmaktaydı. Ayrıca altmışların bazı isimlerine İtalya artık küçük gelmeye başlamıştı ve yaşadıkları yeri terk ederek yeni mecralara, başka bir deyişle Hollywood'a ve global pazara doğru yola çıktılar. Ve ilk kez, izleyicileri sinema salonlarından uzaklaştıran televizyonun etkisi iyice hissedilmeye başlandı.

Sinema endüstrisinin içlerine doğru iyice sızmaya başlayan umutsuzluk dalgasının ardından en çılgın ve en kötü ün kazanmış filmler yapıldı. Ticari başarının ardından devam filmlerinin çekilme hızı çılgınca bir noktaya ulaşmıştı. Pasolini'nin erotik üçlemesi *Decameron*, *Canterbury Öyküleri* ve *Binbir Gece Masalları*'nın kazandığı uluslararası beğeni –*Decameron 2*, *Yasaklanmış Decameron*, *Son Decameron*, *Decameroticus*, *Decameron'un Ateşli Geceleri* ve *Decameron'un Seksi Kedicikleri* gibi– benzer isimlerle yapılan bir film furyasına yol açıyordu.[1] Bu filmlerin bazıları gerçekten de Boccaccio'nun öykülerini temel alıyordu, ama büyük



La dotoressa sotto il lenzuolo'da (1976) seksi gece hemşiresi rolünde Karin Schubert.

bölümü bu ismi sadece elverişli bir pazarlama aracı olarak kullanmıştı.

Pasolini, fazlasıyla edebe aykırı filmi *Salò ya da Sodom'un 120 Günü* (1975) ile çürümeyi durdurma konusunda bir girişimde bulundu, ama yalnızca kendisini durdurabildi; gösterime girer girmez yasaklanan filmini bitirmesinin hemen ardından gizemli bir biçimde ölü bulunacaktı. Uygunsuz bir teklifte bulunduğu iddia edilen genç bir çocuk tarafından öldürülmüştü. Bununla beraber, son yıllarda giderek yoğunlaşan söylentiler, yani olayın aslında politik bir komplo olduğu yaklaşımı davaya yeni bir boyut kattı. Ama bu işin aslı büyük olasılıkla da hiçbir zaman bilinmeyecektir.

Liliana Cavani'nin *Gece Bekçisi* (1974) adlı eserinin ardından sağlık açısından çok daha az yararlı baş-

1. Bu filmler birbirlerinden bile bir şeyler aşırmaktan hiç çekinmemişlerdir. 1972 yapımı *Decameron proibiti* (*Yasaklanmış Decameron*) çok kısa bir süre sonra *Decameron proibitissimo* (*Seksi Günahkârlar*) filmini doğuruyordu, ki bu filmin isminin İtalyanca anlamı ise "En yasaklanmış Decameron"du.



Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece (1971)

ka bir sürü film daha çekiliyordu. Bir Nazi eskisi ve onun eski kurbanlarından biri arasında oynanan bir tür güç oyunu anlatan ve aslında saygın bir inceleme gerçekleştiren film, *SS Deney Kampı, Gestapo'nun Kızıl Geceleri*, *Gestapo'nun Son Orjisi* ve *SS Özel Bölümünden Atılan Kadınlar* gibi filmlerin piyasaya bir sel gibi akmasına yol açıyordu. Bu özel türü yeniden derleyip toplamak ve itibarını iade etmek konusunda pek fazla girişimde bulunulmayacaktı, ama İtalyan sinema deneyimi bağlamında bakıldığında bu filmlerin hepsi de gerçekten çok anlamlı çalışmalardı.

Ne yazık ki düşüş devam etmekteydi. Seksenlerin başında işler artık neredeyse durma noktasına gelmişti. Seksenlerin sonlarına doğruysa çok kanallı televizyonun gelişmesi, video ve cinselliği korkuyla harmanlayan porno dergilerin inanılmaz üretkenliği sayesinde İtalyan popüler sinemasının bir zamanlar istim üstündeki motoru yakıtsız kaldı ve sustu. Federico Fellini ve Tinto Brass gibi isimleri büyük yönetmenler bile projelerine hayat vermeyi başaramayarak televizyona ya da tiyatroya yöneldiler. *Kan ve Siyah Dantel* (1964), *Django* (1966) ve *Salon Kitty* gibi filmler artık maziye karışmıştı. Popüler bir sinemanın kendisini destekleyecek izleyiciye ihtiyacı vardır; İtalyan izleyicisiyse açıkça göründüğü kadarıyla başka bir yere gitmişti.



Karanlıkta Bir Bıçak (1983).

Film İncelemeleri

TAŞ KADINLAR DEĞİRMENİ / KAN DAMLALARI

(Il mulino delle donne di pietra)

Oyuncular: Pierce Brice, Wolfgang Preiss, Scilla Gabel, Dany Carel, Robert Boehme.
Yönetmen: Giorgo Ferroni.
İtalya / Fransa ortakyapımı, 1960. 95 dakika

Sisler arasında dümdüz uzanan bir Hollanda manzarası. Kış mevsiminin soğuk göklerine doğru yükselen karanlık bir yel değirmeni silueti. Bir kanalın kenarında dikilmekte olan adam, tekneyi çağırmak üzere küçük bir çan çalar.

"Taş kadınlar değirmeni," der adama, kayıkçı. "Weese'deki mezarlığın arkasında."

Hans, değirmene en önemli özelliğini veren –geçen yüzyılın ünlü dişi katillerinin ve nam salmış diğer kötü kadınlarının heykellerinden oluşan garip bir atlıkarıncayı– incelemek üzere değirmene gitmektedir.

Öğleden sonranın geç saatlerinde sisler arasındaki değirmene yaklaşırken bir piyano sesi duyar. Melodinin gamları ve tonları birisinin parmak alıştırması yaptığı izlenimini vermektedir. Ama evin suratsız kâhyası kendisini içeri alır almaz müzik susar. Atlıkarıncanın sahibi Profesör Wahl'ı beklerken Hans etrafa göz atar. Ağır, işlemeli bir perdenin arkasından küçük bir köpek görünür ve ardından çok kısa bir an için görünüveren genç, güzel bir kadının yüzü birden dehşet verici bir maskeye dönüşür. Hans, acı dolu korkunç bir feryat duyar, ama bir şey söylemesine fırsat kalmadan kâhya kendisini profesörün çalışma odasına neredeyse zorla sürükleyerek kapıyı üstünden kilitler.

Tamamen aklı karışmış durumdaki Hans, değirmenin altındaki ahşap bölmede dolaşmaya başlar. Kendisini küçük bir sahnenin önünde bulur. Perdeler açılır ve neşeli, ama tedirgin edici bir valsin eşliğinde atlıkarınca çalışmaya başlar. Dehşet yerecek kadar gerçeğe benzeyen, ama garip bir şekilde grotesk figürler adamın önünde resmigeçit yapmaktadır. Hans, donup kalmış bir halde izler.

Taş Kadınlar Değirmeni, zaman zaman sanrısal bir üslup kullanılan, yoğun bir anlatıma sahip şaşırtıcı bir güzellik ve dehşet filmidir. Söz konusu gizemli değirmenin ve tuhaf sakinlerinin sırrını çözme sürecinde Hans, yalnızca birkaç gün içinde sayısız yaşam deneyimi geçirir ve en sonunda aklından şüphe duymaya başlar. Benzersiz bir dekor, Rembrandt tablolarına benzeyen, görkemli ama kontrol altına alınmış renkler



Kan Damlaları filminden yapılan fotoromandan çeşitli görüntüler.



Taş Kadınlar Değirmeni (1960)



ve üstünde titizlikle çalışılmış bir senaryo, 1960'ların korku sinemasının başyapıtlarından biri olarak kabul edilen bu filmi oluşturmak için bir araya getirilmiştir.

Hollanda'nın, yüzyılın başındaki atmosferi çok büyük bir incelikle işlenerek, neredeyse dönemin ayrıntılarına varıncaya değin yakalanmıştır. Her şey eski ve canlıdır. Adeta değirmenin kadim zamanlardan kalma toz kokusunu duyar ve meyhanede bira kupalarının tadını alırsınız, kanaldaki rutubetli hava sanki ciğerlerinize dolmaktadır. Hollanda'ya ve dümdüz ovalara dair sınırsız hayallerin tanımlaması güç ve özel bir lezzeti vardır, ama bir anlamda toprağın ve gökyüzünün birleşimi olduğu söylenebilir. Belki de bu, bölgenin uzun yıllar öncesinden gelen deniz yolculukları ve ticareti geleneğinin bir sonucuydu. Hollanda ve Belçika limanlarından tarih boyunca pek çok değişik ırk gelip geçmiş ve bunlar beraberlerinde antik sanat eserlerini ve öykülerini de getirmişlerdi. Eski kasabaların, uçsuz bucaksız gökyüzüyle tezat oluşturan kaldırım taşı döşeli, dolambaçlı arka sokakları, Fransız rasyonalizminden, Alman mistisizminden ve İngiliz stoacılığından da eşit miktarda alıp harmanlayarak oraya yerleşmiş olan halka, hayata karşı çok özel bir bakış açısı kazandırmıştı. Çok az film bunu yakalamaya çalışmıştır. *Karanlığın Kızları* (1971) buna oldukça yaklaşırken, *Dördüncü Adam* (1984) bu konuda dürüst bir mücadele verir. Genel anlamda bu olay, önde gelen taraftarları Thomas Owen ve Jean Ray gibi yazarlar olan edebi bir gelenektir. Bu yüzden de *Taş Kadınlar Değirmeni*'nin edebi bir kaynaktan, Peter van Weigen'in *Flemish Tales* adlı eserinden türetilmesi bir sürpriz sayılmaz.

Filmin senaristlerinden biri ve aynı zamanda yönetmeni olan Giorgio Ferroni, daha çok altmışlı yılların ortasında patlayan 'spagetti western' furyası sırasında Calvin Jackson Padget adıyla western yönetmeni olarak ün kazanmıştı. Uzun kariyeri süresince *Taş Kadınlar Değirmeni*'nin yanına birazcık yaklaşabilen sadece iki film daha yapabilecekti. Başyapıtıyla aynı yılda, yani 1960'ta yaptığı *Bacchantes*'in oniki yıl sonrasındaysa *Şeytanların Gecesi* gelecekti. Genel olarak Mario Bava'nın *Kara Sebt Günü*'nün Wurdalak bölümün solgun bir taklidi gibi yazılan *Şeytanların Gecesi*, şok edici açılışı ve sayısız etkileyici kanlı sahnesiyle, aslında oldukça iyi bir korku filmiydi.

Taş Kadınlar Değirmeni'nin küçük özelliklerinden biri de kopyaların çoğunda kesilmiş olan, kadın kahramanın (Dany Carel) anlık bir çıplak görüntüsüdür. Bu sahne ona muhtemelen –ünlü Jess Franco'nun benzer bir "deli doktor" öyküsünü işlediği *Korkunç Doktor Orlof*'undan (1961) birkaç yıl önce üretildiği için– ilk 'nü' sahne içeren korku filmi olma özelliğini kazanmaktadır.

KANLI KORKU ÇUKURU

(Il boia scarlatto)

Oyuncular: Mickey Hargitay, Louise Barrett, Massimo Pupillo.

Yazan: Roberto Natale.

Yönetmen: Massimo Pupillo (Amerikan baskılarında Max Hunter olarak geçer).

İtalya / ABD ortakyapımı, 1965. 80 dakika.

Her ne kadar filmin reklamlarında "Tüylerinizi Diken Diken Edecek Sadistik Bir Orji" şeklinde vaatlerde bulunsa da gerçek biraz farklıydı. *Kanlı Korku Çu-*

kuru bazen Kıta Avrupasına özgü fotoromanlar gibi küçük, çekici tuhaflıklar sergilerken, bazen de çizgiromanvari bir film oluyordu. Açılış sahnesi oldukça abartılı ve çılgındı; ihtiras, kendini beğenme ve nefret duygularını, aşağılık ve ölümcül işkencelerle yatıştıran çıldırmış bir adam olan Kızıl Cellat'ın yüksekten atıp tutan, rahatsız ruh durumunu gözler önüne seriyordu. Her şeye rağmen kendine özgü bir tarzı vardı ve kırmızı puantiyeli takkesi, süslü taytı, geniş bir kemeri, siyah maskesi ve görkemli madalyonu hayli alımlıydı!

Asıl öykü, yaklaşık üçyüz yıl sonra geçer; bir grup şamatacı manken, fotoğrafçı ve bir yazar, tesadüfen Kızıl Cellat'ın takunyalarını tıkırdattığı şatoya gelirler. Şatonun yeni sahibi, yabaniliği ve narsisizmi dünyadan elini eteğini çekmesine sebep olan Travis Anderson'dur (Mickey Hargitay). Adamın çıldırmış görünümü Kızıl Cellat'la büyük benzerlikler taşımaktadır ve seks çılgını gençlerin buraya doluşması da onun gerçek yüzünün ortaya çıkmasını sağlayan son faktör olur.

Gençler, zindanlarını ve işkence aletlerini fotoğraf çekimleri için dekor olarak kullanmaya kalkınca, Travis tamamen zıvanadan çıkar ve o aşağılık, çılgın adama, Kızıl Cellat'a dönüşür. Filmin bundan sonrası tam bir çizgiroman havasında devam eder. Tek fark, manşet ve konuşma balonlarının görünmüyor olmasıdır.

İnanılmaz bir sahnede, kızlardan biri devasa bir örümcek ağına takılır. Bir başka sekanstaysa asker kaçağı Travis, işkenceye maruz kalan ve vücutları dağlanıp gerilen bir oda dolusu tutsakla beraberdir. Travis'in gerçekle hiçbir ilgisi olmayan davranış biçimi, gerçek sadizm olarak ifade edilemeyecek kadar uçuktur. Bu abartılı bölümlere bol miktarda ucuz fantezi katarak, çocuksu bir çılgınlıkla oradan oraya yalpalar durur.

Kanlı Korku Çukuru, çizgiroman tarzı bir kişilik bölünmesinden tutarsız budalalığa dek uzanan ve sonra yine eskiye dönüş yapan inişli çıkışlı bir filmdir. Bu durum, işkence sahnelerinin çılgın nefretinin havasını söndürür ve filmi tepetaklak ederek Marki de Sade'ın dönüşümlü hezeyanlarının 'kitch' ile buluştuğu tuhaf bir gerçekliğe dönüştürür.

GOLIATH VE VAMPIRLER

(*Maciste contro il vampiro*)

Oyuncular: Gordon Scott, Gianna Maria Canale, Leonora Ruffo, Jacques Sernas.
Yazanlar: Duccio Tessari ve Sergio Corbucci.
Yönetmen: Giacomo Gentilomo.
İtalya, 1962. 92 dakika.

Tam da korsanlar köyüne saldırdığı sırada Maciste (yalnızca İngiliz versiyonunda ismi Goliath olarak geçmektedir) tarlasını sürdüğü sabanını bırakıp çocukları deniz canavarlarından kurtarmaya uğraşmaktadır. Maciste'nin nişanlısı Cora da dahil bütün kadınlar, hiç kimsenin sağ dönmeyi başaramadığı Salmanak'a götürülür. Maciste, onları kurtarmak üzere yola çıkar.

Bu arada korsan gemisinin güvertesinde, yaşlıca olan kadınlar ayıklanır ve güverteden denize atılır. Korsanların reisi, etrafında dönen sislerin arasında gemide gizli gizli dolaşan garip bir hayaleti beslemek üzere, geride kalan esirlerin kollarından kanlarını çeker.

Sadistik eğlenceler yerlileri hem ürkütüp hem de eğlendirirken Maciste Salmanak'a ulaşır. Bu arada, kötü ruh Kobrak'ın kölesi olan kral, metresi Astra'nın –bu kadın da Kobrak'ın kölesidir– sağladığı egzotik dansöz kızlarla eğlenmektedir.

Yerel köle pazarında, Maciste küçük bir muhafız ordusuyla çarpışır ve her şey sona erecekken büyücü Kurtik'in sürpriz bir şekilde olaya müdahale edişi sayesinde kurtulur.

Maciste Cora'yı kurtarmayı başarır ve kıraç bir çölü aşarak evlerine doğru yola çıkarlar. Yolculukları sırasında bir kum fırtınasına yakalanır ve kendilerini gizemli, kocaman bir mağarada bulurlar. Burası, dostları Kurtik'in ve onun ordusu "mavi adamlar"ın egemen

olduğu bir bölgededir. Maciste, Kurtik ve mavi adamlar, Kobrak'ın gizli barınağını bulmak üzere yola düşerler, ama kötü ruhların ateşe verdiği bir orman ve bu ruhların denetiminde hareket etmelerinin yanı sıra yüzleri olmayan robotlar tarafından yolları kesilir. Şeytani Kobrak'ı alt edip Salmanak halkını özgürlüğe kavuşturmalarından önce, Maciste ve dostlarının önünde yaşanacak daha nice macera uzanmaktadır elbette. ...

Goliath ve Vampirler, bütün "peplum"ların içinde en neşeli ve en yaratıcı olanlardan biridir. *Cine Zine Zone*'nin Gordon Scott'a ithaf edilen özel sayısında Pierre Charles filmi "türün dört ya da beş başyapıtlarından biri" olarak tanımlar. Filmin değerini artıranlardan özelliklerinden biri de senaryosunu –aynı zamanda *Gök Gürlemesinin Oğulları*'nın ve İtalyan sinemasındaki diğer bir dizi mücevher benzeri değerli yapıtın da yazarı ve yönetmeni olan– Duccio Tessari'nin yazmış olmasıdır. Spagetti western türündeki *Django* (1966) filmiyle ünlenen Sergio Corbucci de yalnızca filmin senaryosuna yardımcı olmakla kalmamış birçok sekansın yönetmeni olarak da kayıtlara geçmiştir.

Filmin yaratıcılığı asla sekteye uğramaz. Her sahne yeni bir sürpriz ve eski temaların üstüne kurulmuş yeni bir düğüm getirmektedir. En önemli noktaysa Maciste karakterinin uzun bir yol alarak Gabriele d'Annunzio'nun yarattığı faşist süper kahramanla hiçbir ilgisi olmayan biçimde kullanılışıdır. Bu filme gelindiğinde Maciste artık demokrattır, gücünü halk davalarının kazanılmasına koymaktan çekinmez ve ellerinin ağır işçilik yaparak kirlenmesi konusunda da kibirli değildir. Bir kez daha iyi ve kötü kavramı, karşımıza bir şekilde sabitlenmiş arketip nitelikler şeklinde değil, karakterlerin ortaya koyduğu seçenekler olarak çıkmaktadır.

Goliath ve Vampirler'in altını çizdiği unsurlardan



Nihai mücadele: *Goliath ve Vampirler* (1962) filminde Goliath Goliath'a karşı.

biri de içerdiği aşırı şiddet düzeyidir. İngiltere'de yalnızca onaltı yaş ve üstünün izlemesine uygun görülen X sertifikasıyla gösterime sokulabilmişti. Maciste'nin köyünün yağmalanma sahneleri için büyük bir çaba harcanmıştı ve bunun yanında, başka birçok aşırı sert sahne içermekteydi: Geminin güvertesinde dökülen kanlar, kırbaçlanan bir adamın çivili bir bordaya yerleştirilmiş yağlı bir kazığa tırmanmaya zorlanması, dev akreplerle dolu bir tuzak. Ama belki de filmin en çılgınca sahnesi, Maciste'nin derin bir çukura hapsedilişiydi. Kobrak'ın yüzü olmayan robotları çukurun ağzına devasa bir çan indiriyor ve Maciste'nin aklını kaçırıp delirmesini sağlamak için bu kocaman çanı çekiçlerle merhametsiz bir şekilde hiç durmaksızın çalıyorlardı.

Filmde şok edici bu sahnelerle bir tezat oluşturacak bir şekilde –diğer "peplum"lardan aşina olduğumuz, ama burada muhteşem bir kendinden eminlikle dokunmuş olan– daha yumuşak sahneler de vardır. 1960'ların başından itibaren kostümler ve dekorlar İtalyan filmlerinin önemli bir özelliği olmuştu ve burada da durum pek farklı değildi. Ayrıca türün en iyileri arasında yer alan iki dans parçası da içermekteydi. Anakronistik müziğiyle muhteşem gece kulübü sekansı, gösterdiği belirgin bir üstünlükle özellikle göze çarpıyordu.

1960'ların başında kısa süreli bir korku "peplum"ları modası yaşanmıştı. Mario Bava'nın *Hercules Dünyanın Merkezinde*, Riccardo Freda'nın *Maciste Cehennemde* ve Giorgio Ferroni'nin *Hercules Meydan Okuyor* adlı filmleri aynı döneme raslar. Hercules'in Güney Amerika'ya yolculuğu (*Hercules Güneşin Oğullarına Karşı*), kurtadamlarla savaştığı (*Hercules, Kötülüğün Mahkûmu*) ve garip bir taş-adamlar ırkını keşfettiği (*Hercules Ay-adamlara Karşı*) gibi bölümlerle efsanenin sonraki çeşitlemeleri çok daha çekici bir hale geliyordu. En nihayetindeyse, İtalyan popüler sinemasının bütün o görkemli türlerinde olduğu gibi, "kaslı adamlar" efsaneleri gündemden düşerek yaratıcı yetenekler yeni sulara doğru yelken açıyor, en çok da westernler, korku filmleri ve seks komedilerine kayıyorlardı. 1970'li yıllarda bu tema, başrolünü genç Arnold Schwarzenegger'in oynadığı *Hercules New York'ta* ile ve daha sonra yine 1980'lerde *Hercules* rolündeki Lou (Yenilmez Yeşil Dev Hulk) Ferrigno ile kısa bir süreliğine yeniden canlandırılacaktı.

ALMANLAR ÜSTTE

Alman Film Endüstrisi

Lotte Eisner, *Haunted Screen*'de "Almanların korku çağrıştıran şeylerden aldığı tuhaf zevk" hakkında bir yazı yazmış ve bu durumu "disiplini uygulamaya duydukları abartılı ve aşırı Almansı arzu ile sadizme yönelen çok net bir eğilim," olarak açıklamıştır. Erken dönem Alman filmlerinin sinemadaki korku türünün doğal doğum mekânı olmasını bütün bunların bir araya gelmesinin de sağladığından şüphe bile edilemez.

Seşli sinemanın geliştiği 1929 yılında yerli endüstri oldukça yüksek bir teknolojik ve sanatsal düzeye ulaşmıştı. *Der Golem* (1914), *Dr Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ve *Nosferatu* (1922) gibi başyapıtlar, bir anlamda *M* (1931), *Vampyr* (1931), *Ölüm ve Bakire* (1936) gibi filmlerin üzerinde ilerleyeceği yolu oluşturmuştu.

Dışavurumcu ressamlar ve yazarlardan etkilenen, karanlık gölgeler ve iç karartıcı dekorlarla doldurulmuş Almanlara özgü bu mitsel sinema biçimi, 1930'ların ortasında Hitler'in iktidara yükselişinin ve Alman sinemasının öncü ışıklarından büyük bölümünün göç edişinin ardından bütünüyle Amerika'ya ihraç edilerek kısa bir süre sonra doğacak olan "korku sineması" türü içinde soğuruluyordu.

Almanya'ya geri dönersek, oradaki sinema, bu sanatın gücünü gayet iyi bilen Hitler'in parlak Propaganda Bakanı Goebbels'in denetimine geçmiş durumdaydı. Bu dönem Alman filmleri arasında hafif komediler ve sağlıklı yaşam biçiminin erdemlerine methiyeler düzen "Dağ" filmlerinin yanı sıra *Jüd Süss* ve *Die Ewige Jüde* (her ikisi de 1940 yapımı) gibi –Yahudi karşıtı– bir sürü film ve *Dorf im rotem Sturm* (1935) gibi komünizm karşıtı melodramlar da vardı.

Savaşın ardından Almanya iki ayrı ülkeye bölünüyordu. UFA stüdyolarının da aralarında bulunduğu birçok film yapım tesisi, Rusların denetimindeki Doğu'da kalmıştı. Batı'yı denetimleri altında tutan Müttefiklerinse görünüşe göre yerel film endüstrisini yeniden yapılandırmaktan çok daha öncelikli işleri vardı. Kendilerine yetki verilen birkaç küçük bağımsız yapımcının elinde kalan film endüstrisi, büyük bir hızla eski güzel günler hakkındaki nostaljik filmler, müzikal revüler, komedilerin çekildiği düşük bütçeli ve hızlı paraya çevrilmesi istenen bir ticarete dönüşüyordu. Heimat (Anavatan) adı verilen bu filmler, Hitler'in çok sevdiği savaş öncesi "Dağ" filmlerini fazlasıyla andırıyordu. *Schwarzwaldmädel* ('Karaorman kızı', 1950) ve *Grün ist die Heide* ('Yeşillik süpürgeotudur', 1952) gibi filmler her yönüyle çok güzel, kartpostal benzeri manzaralar, gül pembesi yanakları olan genç kızlar ve her şeyin ötesinde daha önce asla var olmamış kırsal geçmişe duyulan genel bir nostaljiyle doluydu. "Dağ" filmlerinde olduğu gibi bu filmlerde de Fritz Lang ve F.W. Murnau'ya da esin kaynağı olan eski Germen mistizminin belirsiz izleri görülmekteydi. Ama ne yazık ki, daha karanlık öğelerinin yıkanıp atılması yüzünden bu mistizm görünüşte aşırı duygusallıklar taşır gibiydi.

Bu arada Nazi Yüksek Komutanlığı'nı cinsel ve ahlaki yönden kokuşmuş göstererek –ve bunu kanıtlamak için araya orji sahneler katarak– kendilerini affettirmeye uğraşan sayısız savaş filmi de yapılıyordu. Her ikisi de 1955 yapımı olan *Des Teufels General* (*Şeytanın Generali*) ve *Der Letzte Akt* (*Son On Gün*) gi-



Liane Orman Tanrıçası (1957) rolünde Marion Michael.

bi filmler, daha sonra yetmişlerin ortasında patlayan gecikmiş bir "Nazi-seks" filmleri furyası için İtalyanların el koyacağı bir türü başlatacaktı.

1951 yılında ülkenin film endüstrisine uluslararası ilgiyi çekmek amacıyla Berlin Film Festivali oluşturuldu. Vergi muafiyetini ve devlet yardımlarını "hak eden" filmleri seçip belirleyecek yetkiye sahip olmak üzere bir Film Değerlendirme Bürosu kuruldu. Ama yine de ellili yıllarda çok az film Almanya'dan dışarı çıkmayı başarabildi. Üretilen filmler dikkat çekecek ölçüde dar görüşlüydü ve halen perdelere hükmeden Hollywood yapımlarıyla aşık atmak gibi bir niyetleri de yoktu.

Alman film endüstrisinin sahip olduğu en büyük güçlerden biri kadın yıldızlarıydı. Bunlar aynı zamanda en fazla ihraç edilen ürünlerdi. Savaş öncesinde Marlene Dietrich, Pola Negri ve Louise Brooks vardı. Savaş sonrasındaysa bu isimler Hildegard Kneff, Maria Schell ve Vera Molnar oldu. Bu kadınlar daima buğulu ve 'olgun' zevklere hitap eden egzotik bir niteliğe sahipti. Oysa dönemin atmosferi, genç ve şehvetli birilerini talep etmekteydi.

1955 yılında Arca stüdyoları çekmeye hazırlandıkları *Liane das Mädchen aus der Urwald* (*Liane, Orman Tanrıçası*, 1956) adlı filmde başrolü oynayacak genç bir aktris aradıklarına dair ilanlar verdiler: Öykü, temelde Edgar Rice Burroughs'un *Tarzan*'ıyla aynıydı; can alıcı fark ise kahramanın imtiyazlı bir geçmişten gelen genç bir *kadın* olmasıydı. Rol için umut dolu 11,800 aday başvurdu ve seçilen kişi onyedi yaşındaki amatör atlet Marion Michael oldu. Filmin kazandığı büyük ticari başarı hemen ardından devam filmi *Liane, die weisse Sklavin*'in (*Liane, Beyaz Köle*, 1957) yapılmasını sağlıyordu. Filmin kaçışçı senaryosunun savaştan yeni çıkmış Alman izleyicisi için çekici olduğu çok açıktı, ama belki en az onun kadar etkileyici olan başka bir özelliği de genç bayan Michael'ın minicik giysisiyle daldan dala uçtuğu ve orman gölcüklerinde "*anadan doğma*" bir şekilde yüzdüğü sahnelerdi. Filmin çok sayıda taklidi üretildi. Ardından gelen Avrupa orman filmleri, *Liane*'nin ortaya çıkmasına sebep olan Tarzan orijinalleri kadar Liane'yi de esin kaynağı olarak alıyordu. Jess Franco'nun *El tesoro de la diosa blanca*'sı (1983) aslında ilk *Liane* filminin –başrolünde başka bir Alman aktrisi Katia Bienert'in oynadığı– fiilen bir yeniden yapımıydı.



Jess Franco'dan *El tesoro de la diosa blanca* (1983).

Marion Michael'ın taze liği, doğal olarak onun yeniyetme seks idolleri-

nin en sonuncusu ("Almanların Brigitte Bardot'su") şeklinde tanıtılmasını sağlamaktaydı. Kısa süre sonra onu Elke Sommer, Laya Raki, Karin Dor, Nadja Tiller, 1960'lar ve 70'lerdeyse Terry Torday, Uschi Glas, Andrea Rau ve Elizabeth Volkmann gibi isimler izledi. Filmler dişi cazibeyi istismar edecek biçimde yapılıyordu. *Mengene Mağaraları* (1959) Türkiye'de elmas kaçakçılığı ve beyaz kadın ticaretine karışan bir grup dansçı kız hakkındaydı. *Deutchland - deiner Sternchen* (*Alman Yıldız Adayları*, 1961) ise yıldızlık merakına düşmüş yeniyetmelerin kamera arkasındaki iğrenç öykülerini anlatıyordu.

Bu yıldız adaylarının büyük bölümünün yaşam süresi sınırlıydı. Ama en azından içlerinden ikisi daha büyük işler yapmayı başaracaktı. Barbara Valentin bir set tasarımcısının kızıydı. Yapımcı Wolf C. Hartwig tarafından ve klasik bir şekilde bir Münih film stüdyosunun kantininde keşfedilmişti. İlk filmi *Sen Bana Aitsin* standart bir aşk filmiydi, ama 1959 yılında yapımcılığını yine Hartwig'in üstlendiği iki sıra dışı korku filminde oynadı: *Die Nackte und der Satan* (*Kafa*) ve *Ein Toter hing im Netz* (*Örümcek Adasının Dehşeti*). (Bu iki film hakkında daha fazla bilgi için ölüm sonundaki film incelemelerine bakınız.) Bunları komedi, gerilim ve yumuşak seks filmleri izledi, sonra 1973 yılında Alman sinemasının yeni '*wunderkind*'ı Rainer Werner Fassbinder ile çalışmaya başladı. *Korku Ruhu Yer Bitirir*, Barbara'nın gerçekten rol yapabildiğini kanıtlarken sonrasındaki kariyeri tamamen farklı bir düzlemde ilerlemeye başlıyordu.

Barbara Valentin'in cazibesi çok geniş bir alana yayılıyordu. Birçok bakımdan bizim sevgili Diana Dors'umuz gibiydi. Yaşlanmaya ve giderek daha fazla karakter rollerinde oynamaya başladığı zaman genç izleyicilerini kaybederken bir yandan da yeni bir hayran kitlesi kazanıyor, hatta DD gibi bir eşcinsel ikonu haline geliyordu.[1]



Hercules'den (1983) önce Sybil Danning şu *Tutku Hapı Çılgınları*'ndan (1972) biriydi.

Sybil Danning'in kariyeriyse yetmişlerin başlarında, *Bir Fransız Fıstığının Aşkları* ve *Tutku Hapı Çılgınları* gibi seks komedileriyle başlamıştı. Alman seks filmleri patlaması etkisini kaybederken Danning, *Yıldız Savaşları*'nın başarısı-

1. Freddy Mercury de Valentin'e tapanlardan biriydi, Fassbinder ise ona evlenme teklif etmişti. Kendisine annesini hatırlattığını söylüyordu. "Ama kuşkusuz," demişti adam, "yatağımızı erkek arkadaşım da bizimle birlikte paylaşacak." Dehanın da bir sınırı olduğunu ifade eden Barbara, teklifi nazikçe reddedecekti.



Sybil Danning *Hercules*'de (1983) her şeyi önünde taşıyor.

nın yeni bir furya başlatmasıyla birlikte uluslararası pazara açılıyordu – yüksek teknoloji sergileyen fantastik maceralarda oynamaya başlamıştı. Kısa bir süre içinde Sybil Danning, başlıca silahlarının elindeki ışın tabancası ve zırhlı büstiyerinin üstünden taşan iri memeleri olduğu rollerde uzmanlaşıyordu. *Yıldızların Ötesindeki Savaş* (1980), *Hercules* (1983) ve *Savaşçı Kraliçe* (1985) gibi filmler onu buluğ çağındaki delikanlıların posterlerini odalarının duvarlarına asmaktan keyif aldığı türden bir yıldız haline getiriyordu.

Yaratıcı yeteneklerinin önemli bir kısmının 1930'larda ABD'ye göç etmesiyle birlikte Alman endüstrisi tamamen yapımcıların oyuncağı haline gelmişti. Ama 1960'ların sonlarına doğru genç yönetmenler uluslararası bir ilgi bulmaya ve Fransız Yeni Dalga akımına bahşedilen türden bir özerklik talep etmeye başlıyorlardı. Oysa bu çok riskli bir iş ortamıydı. 1950'ler ve 60'lar boyunca birçok yapımcı gelip geçmişti. Ticari başarı için gereken ortakyapım finansmanıyla uğraşmanın karmaşıklığı, yeteneklerin hızla yetiştirilmeye çalışılması ve düşük kâr marjı, yaklaşık 120 şirketin yükselişine ve düşüşüne tanıklık etti. Ayakta kalabilenler arasında, tümü de popüler sinemanın sınırları içinde kalan ve halkın ne istediğini tespit edip onlara daha fazlasını veren Wolf C. Hartwig (Rapid Films), Artur Brauner (CCC) ve Horst Wendlandt (Rialto Films) gibi isimler vardı.

Alman sinemasında *Autorenfilm* gibi onlara özgü garip bir düşünce vardı. Başlangıçtan itibaren sinema, filme alınmış kitaplar olarak görülmekteydi. Önemli olan yazar ve senaristti, yönetmense başarısı yazılmış sözcüklere ne kadar bağlı kaldığıyla değerlendirilen bir teknisyendi sadece. Yapımcılar ister klasik ister ucuz roman olsun başarılı bir kitaptan yapılan bir filmin garanti izleyicisi olduğuna dair köklü bir inanca sahipti; bu arada devlet de senaryoları temel alan filmlere fon sağlayarak ortaya fazladan bir sorun daha yaratıyordu. Bu durum, bazı popüler eserlerin defalarca filme alınmasına sebep oldu.[1] Senaryolara bu şekilde aşırı bel bağlanması yurt içinde geliştirilen ürünlerin büyük bölümünün ihraç edilemeyecek kadar bol konuşmalı olmasına yol açıyordu.



Potansiyel malzeme arayışı içindeki yapımcılar 1950'ler ve 60'lar boyunca kütüphanelerinin raflarına geri dönmüşlerdi. Belki de *Liane* filmlerinin ve bu filmlerin temel aldığı Tarzan kitaplarının başarısını hatırlayarak entelektüe-

1. Ludwig Ganghofer'in 'Heimat' türündeki ünlü romanı *Schloss Hubertus* (*Hubertus Kalesi*) 1934, 1954 ve 1973 yıllarında tam üç kez filme alınmış ve her seferinde büyük bir ticari başarı kazanmıştı. Öte yandan, yelpazenin diğer ucunda, adı kötüye çıkmış Hans Heinz Ewers'in *Alraune*'u (1918'de iki kere olmak üzere 1928, 1930 ve 1952 yıllarında) tam beş kez sinemaya aktarılırken neredeyse bir Alman korku klasiği haline geliyordu. Ewers'in kötü şöhreti Hitler'le olan arkadaşlığından ve Nazi marşı *Horst Wessel Song*'u yazmasından kaynaklanıyordu. Diğer edebi çalışmaları genellikle göz ardı edilmişti. Aslında, kana ve tuhaf ayinlere tutkun, benzersiz ve güçlü bir yazardı. *Alraune*, mükemmel kadını yaratmayı kafasına koymuş bilim adamı Ten Brinken'in, Berlin'li bir fahişeyi, asılmış bir katilin spermleriyle döllemesinin öyküsünü anlatır. Ortaya çıkan yaratık, yani Alraune ruhsuz ve nihai bir femme fatale'dir.

liteden uzak, aynı tarz kitap dizilerini keşfe çıktılar. Sonuç, diğerleriyle birlikte Karl May'in westernleri, Jerry Cotton'ı takdim eden gizli ajan öyküleri ve Edgar Wallace'ın suç kitaplarının beyazperdeye çıkışıydı.

Rialto Films'ten Horst Wendlandt, Edgar Wallace serisinden sorumlu olan kişiydi. 1959-1972 yılları arasında yapılan otuziki film ve 145 milyon Alman Markından fazla bir kazançla bu seri, Alman film endüstrisinin gelmiş geçmiş en büyük ticari başarı öykülerinden birisi haline geliyordu. Aslında, savaş öncesi Alman sinematografik üstünlüğünün karanlık gölgeler, garip kamera açıları ve kanlı şiddet sahnelerinin geliştirilmesine izin verdiği sayılı yerlerden biri olarak Edgar Wallace filmlerinin savunulacak birtakım iyi özellikleri bulunabilir.[1]

Wallace filmlerinin yapımıyla ilgili insanların 1920'lerin İngiltere'sine dek uzanan edebi köklerinin yanı sıra sahip oldukları orta yaş profili, filmlerdeki o acayip modası geçmiş duyguyu açıklayabilir. Daha sonra, başvuru kaynaklarına "kaynaşan altmışlar" da dahil olmaya başlayınca sonuç, esin kaynağı olduklarını İtalyan *gialli*'sine de bulaşan gürültülü ve neşeli bir tabloit yaklaşım olacaktı.

Yağmalanacak Edgar Wallace orijinalleri tükenince yapımcılar oğlu Bryan Edgar Wallace'ın öykülerine yönelerek kendi Wallace taklitlerini ürettiler (*Der Teppich des Grauens, Korku Halısı*, 1962) ya da Francis Durbridge gibi eski berbat yazarları yeniden keşfettiler (*Piccadilly Null Uhr 12, Piccadilly, Başlamaya 12 Saat*; 1963). Fritz Lang'in Dr Mabuse'u gibi, köşesine çekilmiş yerli malı eski anti-kahramanlar yeniden ortaya çıkarılıp tozları silkelendi. Daha sonrasındaysa



Yeşil Okçu (1961).
Almanya'dan tipik bir Edgar Wallace gerilimi.

Fu Manchu gibi karakterler de potadaki yerini alacaktı. Bu filmlerin çoğu, yıldızlarını, yapımcılarını ve yönetmenlerini paylaşarak tam bir kulübe endüstrisi izlenimi veriyordu.

Wendlandt'ın başarısını paraya çevirmeyi deneyen ilk rakiplerden biri Artur Brauner'di. Savaşın hemen ardından Berlin'de bir dükkân açan bu Polonyalı göçmen, Central Cinema Company (CCC) adlı stüdyolarını Spandau hapishanesi yakınlarındaki terk edilmiş

1. O günlerde ortalıkta işin yaratıcı yönüyle ilgilenen pek fazla yetenek yoktu ve ilk Edgar Wallace uyarlaması olan *Der Frosch mit der Maske* (*Kurbağa Kardeşliği*, 1959) için seçilen yönetmen Harald Reinl 1908 doğumlu olduğu halde tek başına ilk filmini ancak 1949 yılında çekebilmişti. Sinema dünyasına İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde Arnold Fanck ve Hitler'in en sevdiği sinemacı Leni Riefenstahl'ın asistanı olarak girmiş olan Reinl, savaşın ardından savaş filmlerini (*U-47, Kapitänleutnant Priess*, 1958), spor filmlerini (*Bergkristal*, 1949) ve komedileri (*Kloster-jäger*,1953) içeren geniş bir popüler türler yelpazesinde çalışmaya başlamıştı. Ama onun gerçek yeteneğini gösterebilmesini sağlayan şey Edgar Wallace filmleriydi. Daha sonra, 1967 yılında sayılı gerçek Alman korku filmlerinden biri olan *Kan İblisi*'ni yönetecekti. Reinl, Karl May westernlerinde çalışmak üzere ayrılınca yerine geçen Alfred Vohrer, Wallace filmlerine gotik bir duygu katıyordu. 1961 yılında çektiği *Londra'nın Ölü Gözleri*, savaş sonrası Alman sinemasının büyük olasılıkla ilk gerçek "korku" filmiydi.

bir fabrikada kurmuştu.

Wendlandt, daha eski bir rakibi olan Kurt Ulrich'in 1960 filmi *İntikamcı*'yı mahkemeye verip filmlerin başarısında önemli bir marka olan Wallace ismi için telif talep etmişti. Bu yüzden Brauner, kurnaz bir manevrayla ilk Wallace filmi olan *Kara Sandığın Sırrı*'nı (1962) büyük yazarın oğlunun kitabını temel alıp çekerek her türlü yasal tuzağı aşıyordu, ama gerekli tüm isimler jenerikte yer almaya devam ediyordu. Wendlandt ise yapım kalitesini yükseltip renkliye geçerek misilleme yaptı. Bir anlamda çarpışmayı kazandı, ama savaşı kaybedecekti, çünkü altmışların ortasından itibaren seri giderek rutinleşmeye başlamıştı. Brauner ise Avrupa ortakyapımlarına kayarak benzer ama daha cafcaflı gerilim serileri yapmaya geçti. Dario Argento'nun *Kristal Tüylü Kuş* (1970) filmiyle başladı ve *Ölüm Valizlerini Topladı* (1971) ya da *Akasava'dan Gelen Şeytan* gibi yine Bryan Edgar Wallace'ın öykülerine dayanan Jess Franco filmleriyle sürdü.

Brauner'in gücü, sayısız bağımsız küçük yapımcıya kiraladığı stüdyosundan kaynaklanıyordu. Berlin'de çekilmiş savaş sonrası filmlerin neredeyse hepsi Brauner'in stüdyosunda yapılmıştı ve stüdyonun gücü 1960'ların sonuna kadar devam edecekti. Brauner'in zayıf yönüyse Münih ve Hamburg'daki rakiplerinin yaptığının tersine gelişmeye başlayan televizyon endüstrisiyle bağlantı kurma zahmetine girmemiş olmasıydı. Mali kriz film endüstrisini vurduğundaysa kendisini böyle soyutlamış olması Artur Brauner'in başına dert açıyordu.

Televizyonun etkisi kendini iyiden iyiye hissettirmeye başladığında sinema salonlarına gitmeyi sürdürecek izleyici arayışı çok daha ciddi bir aşamaya geldi. Popüler beğenilerinin sınırları *Lausbuben Öyküleri* gibi kırsal komediler ve pop müzik filmleriyle (schlagerfilme) iyice zorlandı. Seks filmleri büyük bir hızla tomurcuklanıp gelişti. Keyifsiz, belden aşağı Alman ticari yaşantısını 1950'lerin sonunda tabloit üsluplarıyla gözler önüne seren yarı belgesel *Rosemarie* (*Rosemarie Adlı Kız*) ve *Die Wahrheit über Rosemarie* (*Şimdi*



Rosemarie Adlı Kız (1958) olarak Nadja Tiller seyredenleri şaşırtıyor.

Sev, Sonra Öde) ticari anlamda büyük bir başarı kazanmıştı. Bu tarz filmlerin en önde gelen yapımcılarından biri, Alman sinemasının çehresini sonsuza kadar değiştirmek isteyen Wolf C. Hartwig'di.

Hartwig, Hitler ve Eva Braun'un özel yaşamıyla ilgili *Bis Fünf nach Zwölf* (*Onikiyi Beş Geçe*, 1953) adlı belgeselle işe başlamıştı. Film, sansürle ciddi sorunlar yaşadı, ama gösterime girmesinin ardından büyük bir başarı kazanıyordu. Hartwig'in bir sonraki filmi, çıplak göğüslerin sergilendiği bir orji sahnesine sahip olan kostümlü drama *Lukrezia Borgia* da aynı sonuçla karşılaşıyordu. Ellilerin sonuna doğru Wolf C. Hartwig iki çılgınca korku filminin yapımını üstlendi, ikisinde de başrolü Barbara Valentin'in oynadığı *Die Nackte und der Satan* (*Kafa*, 1959) ve *Ein Toter Hing im Netz* (*Örümcek Adasının Dehşeti*, 1959).

Bununla beraber Hartwig'in şöhreti (ya da rezaletleri) Ernst Hofbauer'in yeniyetme Alman gençlerinin seks yaşamları üstüne yaptığı *Schülmädchen-Report* (*Altıncı Sınıftan Bir Kızın İtirafları*) adlı sahte-belgesel çalışmasının yapımcılığını üstlenmesiyle zirveye çıkacaktı. Gunther Hunold'un aynı ismi taşıyan kitabını temel alan bu film, dünya çapında yedi milyon izleyiciyi salonlara çekerek büyük bir ticari başarı haline geldi. Yurtiçi ve yurt dışında gösterime giren toplam onüç film ve yedi milyonun üstünde izleyici sayısıyla "Okullu kız raporları" Edgar Wallace filmlerini bile sollayarak Almanya'nın en çok kazanan ihraç filmleri unvanına sahip oluyordu.

Aslında ilk filmin ismiyle birlikte türün formülü de oldukça başarılı bir şekilde belirlenmiş oluyordu. Her biri özel bir cinsel durumu ya da sorunu ele alan kısa bölümlerin arasına gerçek hayattan röportajlar yerleştiriliyor ve ardından film, bu kısa bölümleri gayet keyfi bir biçimde birleştiren tek bir öyküyle çerçeveleniyordu. Görünüşteki amaç, ailelere evlatlarının nelere maruz kalabileceğini göstermek ve kuşaklar arasında bir tür diyalog başlatabilmekti. Genç yaşta hamilelik, tecavüz, lesbiyenlik ve uyuşturucu kullanımı, bu dizi boyunca çeşitli zamanlarda gözler önüne seriliyordu.

Tam da aradığı şeyi bulmuş olan Hartwig, elindeki bu konuyu büyük bir acımasızlıkla istismar edecek ve ortaya pek çok benzer film çıkaracaktı: *Urlaubsreport* (*İsveç Aşk Oyunları*, 1971), *Krankenschwestern-Report* (*Hemşireler İşbaşında*, 1972) ve *Erotik im Berüf* (*Ofiste Seks*, 1971).

Wolf C. Hartwig'in yaptığı şey temel olarak Birinci Dünya Savaşı'nın ardından hızla yükselip etrafı kasıp kavurmuş olan '*sexualaufklärung*' (cinsel aydınlanma) adlı eski bir Alman film türünün yeniden canlandırılmasıydı aslında. 1918-19 yılları arasında birkaç yıl için sansür kalkmış ve sinema perdeleri cinsel açıklık gösteren filmlerin akınına uğramıştı. *Gelubde der Keuschheit* (*İffet Yemini*), *Hyänen der Lust* (*Şehvet Sırtlanları*) ve *Afyon* gibi filmler izleyicilerin dikkatini kısa sürede daha önce hiç olmadığı kadar çekmişti.

Bu hareketin öncüsü, kariyerinde komediler (*Unheimliche Geschichten*, 1932), korku filmleri (*Nachgestalten*), gerilimler (*Der Hund von Baskerville*, 'Baskervillerin köpeği', 1915) bulunan yapımcı ve yönetmen Richard Oswald'dı (*Dış Limitler*'in babası cesur Gerd Oswald). Ama Oswald gerçek şöhreti başrolünü Berlin kabaresinin vahşi kızı Anita Berber'ın oynadığı ve frenginin tehlikelerini anlatan *Es Werde Licht* ('Işık olsun', 1918) ile yakalamıştı. İzleyiciler sürüler halinde filmi görmeye koşarken ulaşılan bu başarının ardından Oswald, takip eden iki yıl içinde *Kokain*, *Gecenin Figürleri* ile *Fahişelik 1* ve *2*'yi çekiyordu.



Uyuşturucu, çıplaklık ve öfke. Conrad Veidt'in ilk filmlerinden biri: *Afyon* (1919).

Oswald'ın en cüretkâr ya-



Conrad Veidt niçin 'Diğerlerinden farklı' (1919) olduğunu gösteriyor

pımı Conrad Veidt'in kariyerindeki ilk başrolünü oynadığı ve eşcinselliğin ilk kez açıkça incelendiği *Anders als die Andern* ('Diğerlerinden farklı', 1919) adlı filmdir. Sansürün gazabına uğramamak ve filme bir yetkinlik katmak için Oswald, bir tür anlatıcı olarak ünlü seksolog Dr. Magnus Hirschfeld'in yeteneklerine başvurmuştu. Bu format daha sonra *Esrarlı Çılgınlık* (1936), *Marihuana: Kökleri Cehennemde Olan Ot* (1936) ve Ed Wood'un şaşırtıcı *Glen ya da Glenda*'sı (1953) gibi Amerikan yapımı filmler tarafından kopya edilecekti.

Bu özel türün sunduğu olanakları gören ilk savaş sonrası yapımcı Wolf C. Hartwig değildi. 1967 yılında Eric Bender'in *Helga*'sı büyük bir ticari başarı kazanmıştı. Bu samimi seks eğitimi filminin ardından çeşitli devam filmleri (*Michael ve Helga*, *Helga ve Erkekler*, hatta *Küçük Helga*) ve bir sürü de 'Doktor' filmi çekildi. Yapımcıları genellikle doktorlar (ya da başrolde Dr Oswald Kölle'nin oynadığı ünlü dizideki gibi sahte doktorlar) olan bu filmlerin *Aşkın Mucizesi*, *Aşk Bir Salon Oyunudur* ve *Karınız - Bilinmeyen Yaratık* gibi isimleri vardı – bu filmlerin yapımcısı, *Liane* serisini yaratan Arca Stüdyolarıdır. Bu filmlerin formatı (iç rahatlatan mülayim tıbbi uzmanların sunduğu, erkeğin ve karısının cinsel teknikleri ve sorunlarına didaktik bir bakış) daha sonra çekilen "Okullu kızlar raporları"yla neredeyse aynıydı. Bir ya da iki doktorun mevcudiyetiyle sağlanan saygınlık, araya muhtemelen normal bir sinema filminde asla sergilenemeyecek ölçülerde seks sahnelerinin sokuşturulmasına izin veriyordu.

Heyecan açlığı çeken izleyiciler için bu filmlerin cazibesi elbette ki tartışılmaz. Ama onların savaş sonrasındaki bu popülerliğinin başka nedenleri de vardı. Bu filmlerin üslubu ve formatı içine düzen, hijyen ve otoritenin de eklenmesiyle birlikte Almanlara özgü bir güven duygusu kaynağına destek veriyordu. Ayrıca yeni kuşağı eğitmek ve geçmişteki suçluluğu temizleme duygusu o dönem hayli günceldi; seks, başlamak için en az diğerleri kadar iyi bir konuydu.

Altmışların sonundan yetmişlerin ortalarına dek bu tarz filmler ve onların gayri meşru çocuğu olan seks komedileri salonlara hükmetmeyi sürdürecekti, öyle ki orta sınıf halkın büyük bölümü sinemaya gitmeyi neredeyse bırakmıştı, çünkü onlar için sinema artık seks filmi anlamına geliyordu. Kadın eşlerin değiş tokuş edildiği bir kulüp hakkında sansasyonel bir öykünün anlatıldığı *Porno-Bebek* (1969) bu konuya tipik bir örnektir. *Yeniyetme Raporu* (1973) ise okullu kızlar serisinin bir versiyonuydu, onların dışında bir Doğacı ile bir seks filmi yapımcısı –İngiliz Harrison Marks oynuyordu– hakkındaki öyküsünde eski Heimat türünü seks komedisiyle birleştiren *Otto und die Nackte Welle* ('Otto ve çıplaklık çılgınlığı', 1968) gibi hiciv komedileri de vardı. *Tanzstunden-Report* (*Aşk Teknikleri*, 1973) ise yepyeni derinlikleri zorluyordu – filmin konusu dans dersleri sırasında meydana gelen cinsel yaramazlıklardı! *Prostitution Heute* (*Günümüzde Fahişelik*, 1970) ezeli ilgiye mazhar olmuş fahişelik konusu üstüne bir diğer yarı belgesel çalışmaydı ve



Yeniyetme Raporu (1973): Öğretmen en iyisini bilir.

çok geçmeden "Okullu kız raporları" *Hausfrau* ('Ev kadını') raporlarına dönüşüyordu. Belki de bütün bunların en uç noktası, cinsel özgürlüğün yeni cenneti olarak Almanya'nın açıkça kutlandığı *Wunderland der Liebe - der Grosse Deutsche Sexreport* (*Aşkın Harikalar Diyarı*, 1970) olacaktı.

Ernst Hofbauer, Alois Brummer, Franz Antel, Walter Boos ve Franz Marischka gibi birçok yönetmen bu filmlerde uzmanlaşarak, türün klişeleri olan deri iç çamaşırı / hostes / kayak öğretmeni şablonunun sayısız uyarlamasını yaptılar. Türün en dip noktasıysa büyük olasılıkla 1974 yılında yapılan "Yodelling[1] ve Seks" üçlemesiydi: *Külotunuzun İçindeki Yodelling; Yodelling Deri Pantolonunuzu Kaşındırır* (*Kar Seksi Gibi Seks Yoktur*) ve *Yodelling Günah Değildir*. Bu üçüncü film eskiden Rainer Werner Fassbinder ile çalışmış olan Ulli Lommel –sanatsal korku filmi *Kurtların Şefkati*'nin de yönetmenidir– tarafından yazılıp yönetilmişti.

Günümüzde bu tür filmlere çekicilik kazandıran şey üzerlerine giydirilmiş olan 'camp' ve 'kitsch' vitrinleridir. Lav lambaları, Jason King posterleri ve rengârenk duvar kâğıtlarıyla birlikte yetmişlerin korkunç modasının kol gezdiği bu filmler, hafif gürültülü MOR ve neşeli Euoropop müzikleri eşliğinde sunulan bu filmler zamanında birçok ülkede duyguları derinden etkilemiş, İngiltere ve Fransa'ya büyük miktarlarda ihraç edilerek bu ülkelerin kendi istismar sinemalarını geliştirmelerine esin kaynağı olmuşlardır.

Altmışların ilk yılları boyunca, 1962 Oberhausen Manifestosu'nun –Oberhausen, en önemli Alman kısa film festivalinin yapıldığı yerdi– ardından birtakım genç sinemacılar Almanların yaşamı üstünde bir etki yaratmaya uğraşacaklardı. Peter Schamoni ve Bernhard Wicki gibi isimler "Büyükbaba sineması" adını verdikleri şeye karşı bir tepki olarak çağdaş konularla ilgilenmeye başladılar. Bu durumdayken bile yine de genç orta sınıfın içindeki seks ilişkilerine değinme girişimleri kendi çalıntı serilerini (*Yataktaki Dörtlü* ve

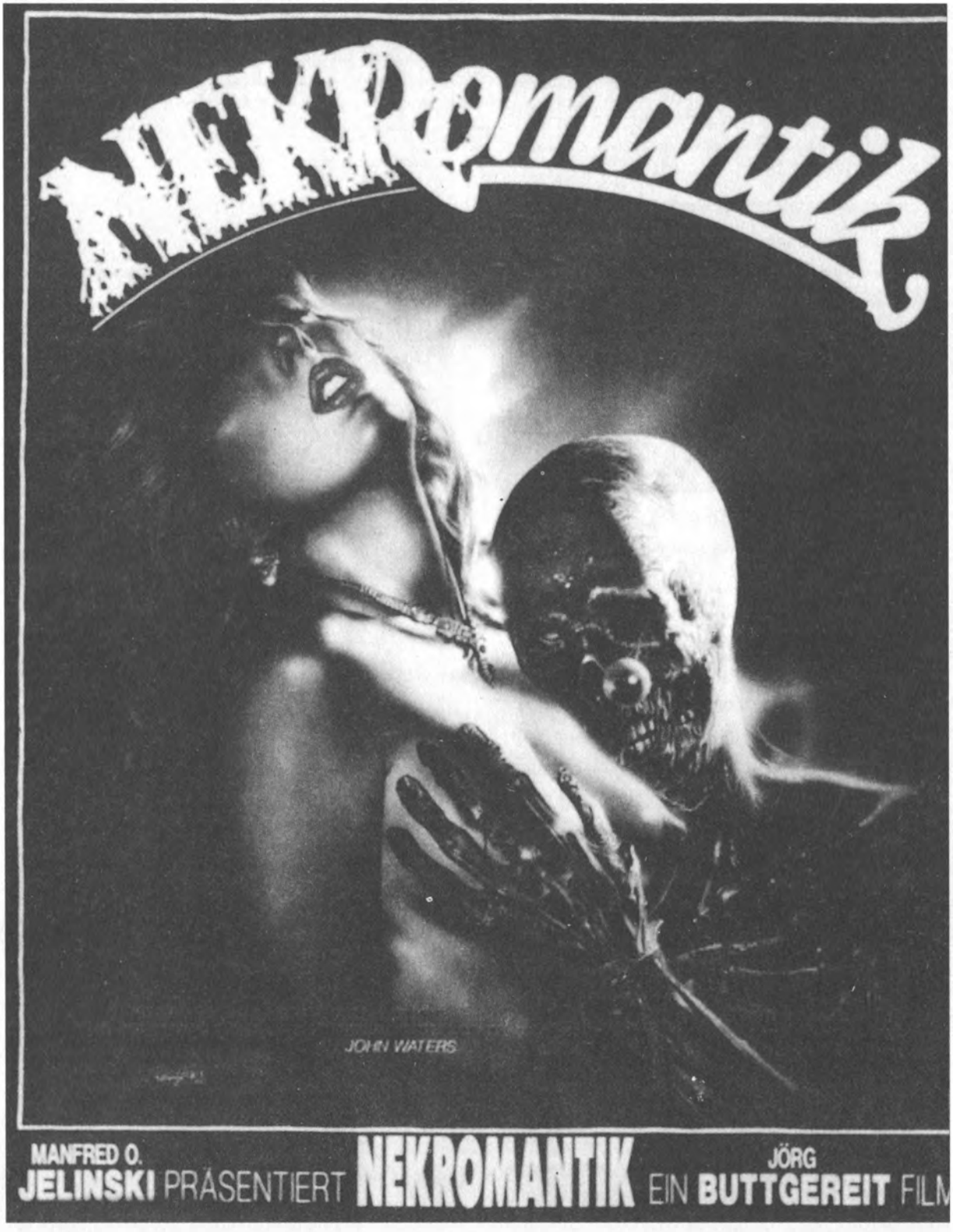


Çamaşırhanede takılmak. *Hausfrauen Report 3* (1972)

Süperkız) yaratmalarını sağlıyordu. Bu yeni genç sinemadan bazı iyi filmler de çıkacaktı. Eşcinsel bir adamın 'normal' kişilerden oluşan bir çete tarafından kovalanıp öldürüldüğü *Aşağı Bavyera'dan Av Sahneleri*'nde (1969) orman yasası yaklaşımına karşı acımasız bir suçlama sergileyen Peter Fleischmann *Dorothea'nin İntikamı* (1974) adlı filminde seks ve sadizm sahnelerini oldukça sivri bir şekilde kullanıyordu.

Ama Oberhausen sonrası kuşağa dair mesaj filmleri, genel olarak seyirciyi pek çekmemişti. Bu ilgisizliğin sonuçlarından biri de geniş kapsamlı ve iyi organize olmuş bir yeraltı sinemanın doğuşuydu. Devlet yardımları ve resmi dağıtım kanallarından tamamen yoksun bir grup radikal sinemacı bilindik Alman inatçı çalışkanlığı ve samimiliğiyle kendi bildikleri marjinal yönde ilerleyerek yollarını basit bir şekilde çizeceklerdi. Arada sırada saklanmaktan vazgeçip ortaya çıkarak resmi film festivallerini karıştırmak isteseler de sinema severlerin çoğu için görünmez kalma ko-

1. *Yodel*: Tirol ve İsviçre dağlıları tarzında pesten tize ve tizden pese ani atlayışlarla geçerek türkü çığırmak; böyle çığırılan türkü. –ed.



Nekromantik

numları değişmeyecekti. Ancak yıllar sonra, 1980'lerde Jörg Buttgereit'in *Kızgın Aşk* ve *Nekromantik*'i gibi filmler yeraltındaki kalelerinden çıkarak "Sauerkraut Shock' sinemasının deneysel yeni dalgasının müjdecisi olacaklardı.

Bir zamanlar Almanya, dünyanın en büyük sinema izleyici kitlelerinden birisine sahipti. Ama altmışların başında renkli televizyonun piyasaya girişi ve film endüstrisindeki genç yeteneklerin yokluğu, izleyicilerin giderek azalmasına yol açıyordu. 1965 yılında Almanya'daki sinema salonu sayısı 8,000'ken 1968 yılında bu sayı 3,000'e düştü. Birçok yapımcı ve dağıtımcı iflas ediyordu. Ayakta kalmayı başaran birkaç kişiyse gemilerini yüzdürebilmek için İspanya, İtalya ya da Fransa'yla ortakyapımlara giriştiler. Ticari yaklaşımın şeytanlarıyla devlet onayı ve desteğinin derin mavi suları arasına sıkışıp kalan genç yetenekler, özellikle 1974'deki Film / Fernsehen Abkommen'in (Film ve Televizyon Sözleşmesi) ardından televizyon yapımlarının verimli topraklarına sürükleneceklerdi.

1974 aynı zamanda, sert seks filmlerinin yasallaşırken "raporlar" tarzı yumuşak yapımların hız kestiği, genelde kölelik ve sadomazohizm sahnelerinin sergilendiği çok daha küçük ve özelleşmiş bir izleyiciye seslenen filmlerin artışa geçtiği yıldı. Yetmişlerin sonlarından itibaren, bu filmler gelişen yeni bir pazar halini almıştı ve daha önce pop müzik filmleriyle yumuşak porno komedilerinde uzmanlaşmış Hans Billian gibi yönetmenler, artık aynı beceriyle sert porno filmlerine dönüş yaptılar. Billian'ın türe katkısı, 19. yüzyılda yaşamış Viyanalı bir fahişenin maceralarının anlatıldığı ünlü roman *Josefine Mutzenbacher*'in dört versiyonuyla oldu: *Josefine Mutzenbacher - Wie sie wirklich war*; *Die Beichte der Josefine Mutzenbacher* ('Josefine Mutzenbacher'in günahlarını itirafı'); *Das Tagebuch der Josefine Mutzenbacher* ('Josefine Mutzenbacher'in günlüğü') ve daha yumuşak bir film olan *Die heissen Nächte der Josefine Mutzenbacher* ('Josefine Mutzenbacher'in ateşli gecesi').

Öte yandan diğer birçok yumuşak porno yapımcısı gibi daha genel bölgede kalmayı tercih eden Wolf C. Hartwig, Sam Peckinpah'ın *Şeref Madalyası*'nın ardından Jess Franco'nun yönettiği *Die Säge des Todes* (*Kanlı Ay*, 1980) ile korku alanına geçiyordu.

Teknik olarak 1949 yılından beri Almanya'da sansür yoktur. İfade özgürlüğünü garanti altına alan yasa bunu açıkça belirtmiştir. Bununla beraber sinema endüstrisi, diğer birçok Avrupa ülkesinde de olduğu gibi filmleri izleyicilerin yaş sınırlarına göre sınıflandırarak kendi kontrol mekanizmasını geliştirmişti. Yetişkin sınıfına giren filmler, içki satılan (fiilen marjinal) yerlerle sınırlandırılmıştı. Ayrıca filmler hâlâ yerel savcıların keyfi yasaklamalarına maruz kalabiliyordu. Eski yeraltı ortamından yükselen müstehcen korku filmlerinin Almanya'daki yeni küçük furyasın karşı mücadele verenlerin saldırdığı Jörg Buttgereit'in *Nekromantik 2*'sinin başına gelen şey de buydu. Daha da önemlisi filmin müstehcen olmadığını ispat ederek kopyanın imha edilmesini engellemeye çalışmak yapımcılara ve dağıtımcılara düşüyordu. Pahalı ve zaman alıcı bir süreçti bu.

Günümüz Almanyasında film endüstrisi, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, dev televizyon endüstrisi tarafından işgal edilmiş bir durumdadır. Hollywood'un sinema perdelerindeki egemenliği her zamankinden daha da fazladır. Yine de bazı Alman filmleri yurt dışına çıkmayı başarabiliyor. Son dönemde, her ikisini de Wolfgang Petersen'in yönettiği *Tekne* ve *Bitmeyecek Öykü* bir miktar uluslararası başarıyı yakalamıştı. Sonuçta kaçınılmaz olarak, Petersen de çok geçmeden Hollywood sürgünlerinden biri olacaktı. Alman yapımcılar, elli yıldır varlığını hâlâ koruyan o eski savaş sonrası suçluluk duygusunu hedeflemeye uğraşan ciddi ve mesaj yüklü destanlarla uğraşmayı sürdüyorlardı. Son dönemde yapılan ve Hitler'in sahte günlükleriyle ilgili *Schtonk!* gibi komedilerde bile savaş sonrası hüznün esintileri vardı. Geçtiğimiz günlerde ikiye ayrılmış ülkenin yeniden birleşmesiyle yeni bir sinematografik coşkunun yükselmesiyle birlikte Almanya, bir zamanlar olduğu yere –sinema tarihindeki en büyük film çöplüğünün üreticiliğine– sonsuza dek geri dönecek gibi görünüyor.

Illustrierte
Film-Bühne
VEREINIGT MIT Illustr. Film-Kurier
Nr. 5249



EIN TOTER HING IM NETZ



Film İncelemeleri

ÖRÜMCEK ADASININ DEHŞETİ

(Ein Toter hing im Netz)

Oyuncular: Barbara Valentin, Alex d'Arcy, Helga Frank.

Yazar ve yönetmen: Fritz Boettger

Batı Almanya / Avusturya ortakyapımı, 1959.

82 dakika

Örümcek Adasının Dehşeti Şubat 1961'de Paris'te gösterime girer girmez Office Catholique du Cinéma tarafından saldırıya uğramıştı. Ama yola çıktığından bu yana geçen otuz yılı aşkın süre boyunca filmin içerdiği masum et ve korku bileşiminden gerçekten rahatsız olan çok az kişi vardır. *Örümcek Adasının Dehşeti*, egzotizmin ve nefis bir abartının gündelik gerçekliğe baskın çıktığı çocuksu bir fantazyaydı.

Filmin gizli cazibesini ilk keşfeden kişilerden biri olan Fransız eleştirmen Ado Kyrou, filmi şöyle tanımlamaktadır: "(Erotik korku) türünün ulaşabileceği zirvelerden biri. Filmin fantastik ve yumuşak porno unsurları dekor, yapı ya da mizansen olmaksızın bir araya getirilmiş ve sonuçta izleyici unutulmaz görüntülerle baş başa bırakılmıştır. *Örümcek Adasının Dehşeti,* kendi iradesiyle olmasa da Dadaist bir filmdir".

Düşük bütçeli bu mücevher için Ado Kyrou'nun yaptığı analiz son derece akıllıca ve ebediydi. Kyrou'nun sözleri filmin mantıksal ya da doğrusal anlatıyı diğer filmlere göre nasıl daha farklı kullandığını açıklamaktaydı. *Örümcek Adasının Dehşeti*, güzel vücutlu altı kızın adadaki iki tanecik adamın ilgisini çekmek amacıyla paganlaştığı bir 'Tahiti tarzı bir eğlence'yle doruk noktasına ulaşan erotik ve narin katliam anlarının art arda gelmesiydi. "Seksi danslar, erotik görüntüler, çıplak göğüsler ve göbekteki çiçeklerle" dolu bu zararsız ve neşeli erkek fantezisi sekansı sonunda bir kedi dalaşına dönüşür ve kızlardan birinin göğüsleri tahrik edici bir şekilde teşhir edilir.

Bu pastoral cümbüş menajerleri Gary'nin dönüşüyle çok sert bir şekilde kesiliverir. Gary, mutasyon geçirerek bir tür canavarımsı örümcek adama, sevdiği kadına saldırıya geçen çıldırmış bir tür hayvana dönüşmüştür. Ama Kyrou'nun da belirttiği gibi "her canavarın içinde uyuyan insan yanı uyanacaktır ve geri çekilir. Üstelik ellerinde ışıldayan psikanalitik meşalelerle silahlanmış olan sağ kalanlar peşine düşerek onu bir bataklığa doğru sürüşlerine bakılırsa bu geri çekiliş canavarın sonu olacaktır." Tıpkı King Kong gibi bu gulyabani kılıklı örümcek adam da aşk yüzünden ölecektir – canavarı öldüren şey aslında güzelliktir.

Örümcek Adasının Dehşeti, dişi güzelliğinin yuvası olan Hollywood'da geçen sahnelerle başlar. Gary (Alex d'Arcy) kitsch bir üslupla döşenmiş bir ofiste, striptiz müziği eşliğinde genç kızları bir seçmeden geçirmektedir. File çorapların, jartiyerlerin ve pamuklu külotların hakkını vermeyi bilen, iyi kıvıran, uzun bacaklı enerji dolu dilberler seçmeye uğraşmaktadır. Hollywood'un en iyi kızlarından sekiz tanesini seçer. Kızların arasında giysilerini duruma göre düzeltme ve zevkli iç çamaşırlarıyla süslediği dolgun kalçalarını masum bir tavırla hafiften göstererek frikik verme konusunda gerçek bir uzman olan Babs (Barbara Valentin) de vardır. Filmin ilk bölümü, olaylara ivme kazandırmak için bu küçük duygusal dokunuşları – pek bir işe yaramasa da– kullanarak bütün gücüyle bu iç gıdıklayıcı anlık görüntüleri sömürmekle geçer.

Gary'nin planı kızları Singapur'a götürmektir, ama yolda uçak düşer ve grup okyanusun ortasında bir cankurtarma salının üstünde yapayalnız kalakalır. Bununla birlikte şans onlardan yanadır ve taze suyla birlikte barınak da bulabilecekleri tropik bir adaya ulaşırlar. üstleri başları darmadağınık olan kızlar, ayakla-



rındaki en az beş santim topuklu ayakkabılarını çıkarmadan sendeleye sendeleye adayı keşfe çıkarlar ve bir bilim adamının kulübesine rastlarlar, "kulübenin içinde örümcek ağına sarılı bir ceset vardır. Bu, bir örümcek ağına benzetme umuduyla çok kötü dokunmuş kalın ipliklere sarmalanarak asılmış yaşlı bir adamdır". Ado Kyrou şöyle devam eder: "Kocaman bir örümcek, Lautrémont'un söyleyebileceği gibi, kızları şöyle bir süzer ve en sonunda gidip menajerlerini ısırır. Bu ısırık onu kafasındaki tek saplantılı düşünce artık kızları emip kurutmak olan bir örümcek adama dönüştürür. Dehşet tırmanmaktadır. Önce bir kız ölür, sonra bir diğeri."

Eteklerin bir an için sıyrıldığı cüretkâr görüntüleriyle *Örümcek Adasının Dehşeti*, eğlenceli bir çıplak ci-. ci kızlar filmi gibi yoluna devam eder. Ada aksiyonla sarsılmaya başlarken bile bu küçük erotik kazalar fazlasıyla devam etmektedir. Tropik sıcak yüzünden kız-; lar soyunmak zorunda kalırlar ve sekiz kişi oldukları için de sevimli, masumane yaramazlıkların sonu bir türlü gelmez. Kızların her biri sağlıklı ve güzel gövdelidir, her birinin karakteri ve saç biçimi de farklıdır. Filmin büyük bölümünü soyunup giyinerek, erkekleri tahrik ederek, onlar için küçük kavgalar ederek ve "selam koca çocuk" gibi sözler sarf ederek sergiledikleri tasasız bir özgüvenle geçirirler.

Bu minicik anlar, sadece filmin ivme kazanmasını sağlamaktan daha fazlasını yapacaktır. Her biri, karışıma birazcık daha katkıda bulunarak tadına doyulmaz bir fantezi yaratır. Örümcek ortaya çıkıp Gary'yi ısırdığında, film yaratılan bu mükemmel gerçekliğin ötesine kayar. Örümcek adamın varlığı filme romantik bir lezzete sahip katliam unsuru ekleyecektir. Ağaç kovuklarında saklanır, çalıların arkasında gizli gizli dolaşır. Kızlar kendisine yaklaştığındaysa onları yakalamaya uğraşır. Zaman zaman onları öldürür. Ama daha çok aşk acısı çeken ve ne yaptığını bilmez bir tavır içindedir. Filmin hatırlamaya değer sahnelerinden birinde, örümcek adam kızlardan birini arkasından saldırarak yakalamaya çalışır. Nazik bir şekilde kızın şifon eşarbına asılır. Kız kurtulmak için öne doğru atılır ve örümcek adam kızın parfümünün esintisiyle sarhoş olmuşçasına orada öylece kalakalır.

Örümcek Adasının Dehşeti'nde böylesi kayda değer sahnelerden fazlasıyla vardır. Seks ve korkuyu birleştirmesiyle film yeni olasılıklar yaratmaktadır. Ado Kyrou gibi gerçeküstücüler içinse türlerin böylesi bir kolaj yaklaşımıyla karıştırılması yeni fırsatların oluşmasını sağlayıp yaratıcı imgelemi özgür kalmasına yardım etmektedir. Bu yöntem 1960'lar ve 70'lerde Jess Franco ve Jean Rollin gibi isimlerin de olduğu sinemacılar tarafından gayet iyi kullanılacaktır.

KAN İBLİSİ

(*Die Schlangengrube und das Pendel*)

Oyuncular: Lex Barker, Karin Dor, Christopher Lee.
Yazan: Manfred Koehler.
Yönetmen: Harald Reinl.
Batı Almanya, 1967. 85 dakika.

"12 bakirenin kanına sahibim ve sen de onüçüncüsü olacaksın," der Kont Regula (Christopher Lee),

çekici ve dolgun mahkûmu Karin Dor'u sakin bir şekilde süzerken. Regula otuzbeş uzun yılın ardından mezarından geri dönmüştür. Simsiyah gözleri buz gibi dondurucu bir kararlılıkla doludur. Dört at tarafından sürüklenerek parçalanmadan önce yüzüne metal bir maske çakılmış bir adam için oldukça sağlıklı görünmektedir. Ölüm, bu doğaüstü kötü adam için pek fazla şey ifade etmemektedir.

Regula, ebedi yaşamla ilgili planlarının yanı sıra çok uzun aylar önce kendisini infaz eden iki aileden alacağı intikamın peşindedir. Gerçekten son derece şeytani bir plan oluşturarak herkesi bir araya getirir, sinsi bir şekilde Karin Dor ve Lex Barker'ı uğursuz şatosuna çeker. Oraya ulaşmak için dallarına cesetler asılı clan sisli bir ormanı geçmek zorundadırlar ve bu yolculuk filmin en etkili sekanslarından birini oluşturur. Ağaçlardan eller uzanır ve kalın dallarından solgun cesetler sallanmaktadır. Manzaranın geneli son derece güzel ve ürkütücüdür.

Regula'nın "kanlı şato"suna ulaşan Dor ve Barker'ın sıradan kuralların geçerli olmadığı bir dünyaya adım attıkları açıkça görülmektedir. Şatonun duvarları –Hieronymous Bosch'un cehennem aleminden alındığı su götürmeyen sahneler içeren– muhteşem resimlerle kaplıdır. Regula'nın zindanıyla gizli geçitlerle doludur, zırhlar hareket eder, üstelik işkence aletlerine bağlanmış ve ölümcül nesneler tarafından şişe geçirilmiş oniki bakire de oradadır.

Regula'nın kurbanları görünüşe göre onun şeytani gücü karşısında çaresiz kalmışlardır; doğaüstü rüzgârlar tarafından tehlikeli uçurumlara sürüklenir ya da adamın en minicik kaprisleri yüzünden bile kendilerini işkence odalarında bulurlar. Bu belirsizlik, inanılmaz dekorla birleşince filmi gerçeküstü boyutlara taşıyacaktır. Ne yazık ki, bu sahnelerin sağladığı uğursuz atmosfer sonuna dek korunamayacaktır; yine de film potansiyeli oldukça yüksek ve araştırılmaya değer sahneler içermektedir.

KAFA

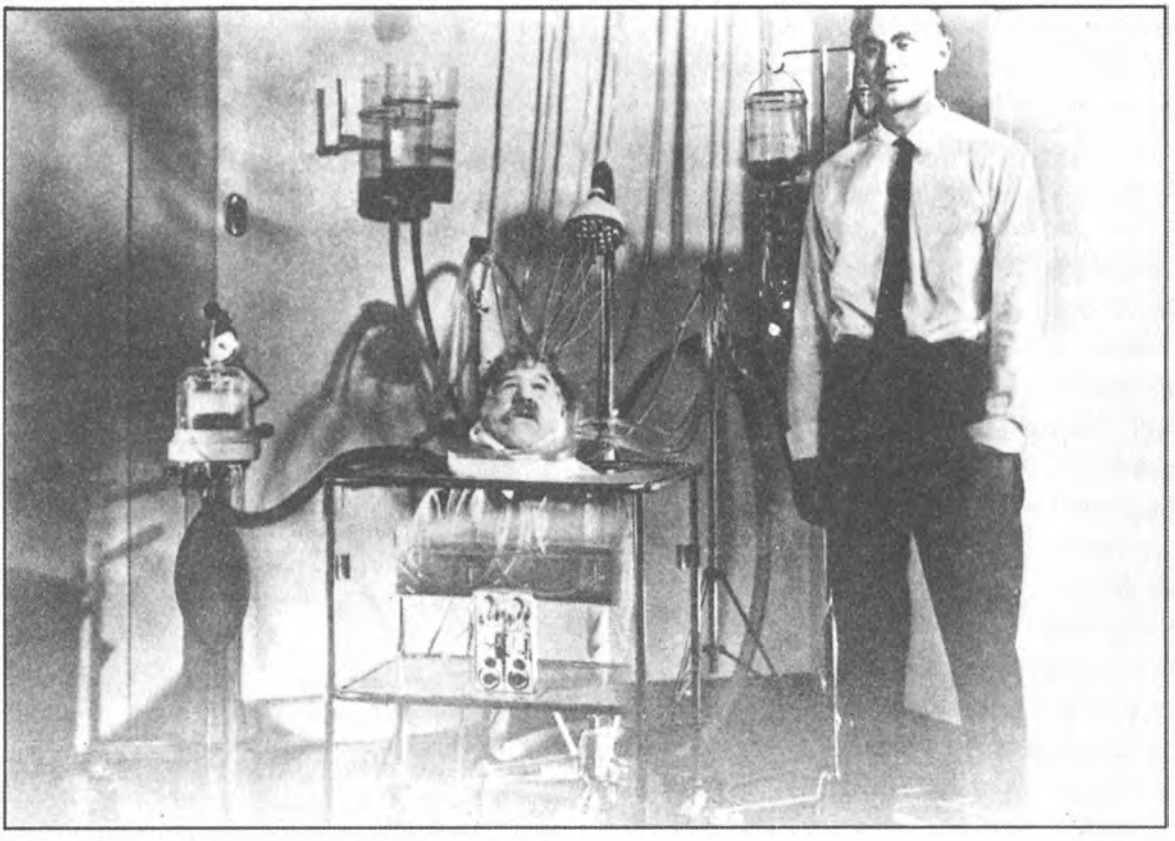
(*Die Nackte und der Satan*)

Oyuncular: Horst Frank, Michel Simon, Christine Maybach, Karin Kernke.
Yazan ve yöneten: Victor Trivias.
Batı Almanya, 1959. 92 dakika.

Bu çılgın epik film, korku türünün "gövdesinden koparılıp alınmış kafalar" şeklindeki alt-türünü tamamen devrimci bir şekilde değiştirmiş, ama daha da önemlisi Jess Franco'nun *Şeytani Dr Z* (1965) adlı filmini oldukça etkilemiştir. Her iki film de yoğun, klostrofobik bir sınır taşımakta, benzer bir düşünce ve üslup sergilemektedir. Spiral bir şekilde yükselen merdivenler ve tatsız dramaların yaşanıp çevreye yankıların yansıdığı kocaman taş binalarıyla mimarinin önemi iki film için de çok büyüktür.



Kan İblisi'nde (1967) 13. bakire, Karin Dor



"Geri kalanım nerde?" *Kafa* (1959) filminde Michel Simon.

Kafa karanlık düşüncelerin filmdir ve aksiyonunun, ışıklandırma ve karakter motivasyonunun büyük bölümü Alman ekspresyonizminin ilk günlerine göndermeler yapar. Filme kökleri derinlere uzayan gücünü veren şey de budur aslında. Ağaçların dalları sık sık bütün perdeyi duyargalar gibi doldurur – Dünya oldukça kötü ve tehlikeli görünmektedir.

Gizemli Dr Ood'un geldiği ortam böyle bir yerdir ... ve çok geçmeden parçalara ayırdığı gövdeleri oraya buraya saçmaya başlayacaktır. Ünlü bir bilim adamının kafasını bodrumunda tellerle sağ tutarken, çok güzel ama özürlü bir kızın kafasınıysa cinsel istek uyandıran bir dansçının gövdesine takacaktır. Çıldırmış dehası adama abartılı arzularını hayata geçirme gücünü vermektedir. Şükürler olsun ki, tüyler ürpertici takıntıları bir şekilde sona erecektir, ama kendisini buna hazır hissetmeden ya da oyuncuların yarısını fiziksel olarak değiştirmeden önce değil.

Kafa gerçekten de şok edici bir filmdir; ama yalnızca bir dizi sakatlanmış ceseti barındırdığı ya da uğursuz görsel nitelikleri yüzünden değil. Özellikle Dr Ood'a (Horst Frank) ve onun doğaüstü kararlılığı ve tutkusuna bağlanan benzersiz bir katliam lezzetine sahip olduğu için çarpıcı bir filmdir. Dr Ood, film için gereken durdurulamayan itici sağlamaktadır.



Yönetmen Victor Trivias, daha önce Hollywood'da yazar, yönetmen, yapımcı olarak çalışmıştı ve *Kafa* onun son filmiydi. Film açısından talihsizlik olarak değerlendirilecek olan şey alışılmamış dokunuşlar ve saçma düşüncelerin sık sık bir araya getirilmesiydi.

FRANSIZ ÇIPLAKLIĞI

Fransız Film Endüstrisi

1970'lerin başından itibaren cinsel istismar filmleri, Fransa'da üst düzey bir parıltı ve ince bir zevk sergilemeye başladı. Roger Vadim (*Barbarella*) ve José Bénazéraf (*L'éternité pour nous*; *Hayal Kırıklığı*) gibi yönetmenler 1974'te *Emmanuelle*'in gösterime sunulmasıyla doruk noktasına ulaşan özgün bir endüstri yaratmışlardı. İnanılmaz bir gişe başarısı elde eden *Emmanuelle*, günümüze kadar tüm Fransız filmlerinin en çok hasılat getireni olacaktı. Aynı yıl entelektüel avangard sinema da Walerian Borowczyk (*Ahlaksız Öyküler*) ve Alain Robbe-Grillet (*Glissements progressifs du plaisir*) gibi isimler sayesinde erotizmin verimli topraklarına kayıyordu.

Sert seks sahneleri, Fransız filmlerinde boy göstermeye birkaç yıl öncesinden başlamıştı bile, ama sadece gizlice ve yeraltı filmlerinde görülebiliyordu. Göçmen işçiler ve denizciler sayesinde oldukça değişken bir nüfusa sahip olan Marsilya'da yerel dağıtımcılar, izleyiciyi salonlara çekebilmek için kısa sert seks sahneleri kesip onları "yumuşak" filmlerin aralarına sokuyorlardı. Bir sonraki yıl Cannes festivalinde filmler potansiyel alıcılara, ürünün son halini istedikleri şekilde biçimlendirip heyecan katmak üzere araya sokulacak bir dizi "insert / parça" seçeneğiyle birlikte sunulacaktı. Çok geçmeden Fransız yapımcılar ısmarlama filmler yapmaya ve sınırları yasanın elverdiği ölçüde zorlamaya başlamışlardı bile. Bu "*chop suey*" [Çin lokantalarında çok yaygın olarak yenilen sebzeli etli bir tür türlü. –çn.] pornoları ilk yapanlar arasında Jess Franco ve Jean Rollin gibi isimler vardı. Böylesi ilave sahnelerde boy gösteren aktör ve aktrislerin çoğu daha sonra yerli porno endüstrisinin gerçek yıldızları olacaklardı.

Ertesi yıl, olaylar çok daha hızlı gelişmeye başlıyordu. Yeni Giscardiyen hükümeti sanat dallarını liberalleştirme ve sansürü ortadan kaldırma konusundaki niyetlerini gerçekleştirme konusunda büyük adımlar atıyorlardı ve cesaretleri çok geçmeden, Nisan 1975'te Paris'te ilk gerçek "sert" filmin sinema salonlarında ticari gösterime girişiyle sınanacaktı. Bahsi geçen bu film, Alex de Renzy'nin ünlü *Müstehcen Sinemanın Tarihi*'ydi ve o yıl satılan 207.000 biletle heyecan verici bir başarı elde ediyordu. Çok geçmeden, ilk yerel "sert" film François Davy'nin *Teşhir*'i dolu salonlarda gösterime girerken yarım milyonun üstünde izleyici onu seyretmeye gidiyordu.



Özgür Aşkın Kraliçesi Sylvia Bourdon
ve fırtınalar koparan *Teşhir* 2



Emmanuel'de (1974) ihtiraslı Sylvia Kristel.

Fransız ticari sinemasındaki cinsel açıklığın uzun tarihiyle özgürlükçü yasaların birleşimi sonucunda *Emmanuelle*, *Teşhir* ve daha sonra *O'nun Hikâyesi* gibi filmler büyük dağıtımcıların desteğini de alarak gösterişli ana-akım sinema salonlarında gösterilmeye başlanıyordu. Örneğin *Teşhir*'in arkasında koskoca UGC vardı, Gaumont tarafından dağıtımı yapılan *Les jouisseuses* (*Sadakatsiz Karılar*) ise gösterime girdiği salonların çokluğuyla rekorlar kırıyordu. Paris'in tam ortasında, Champs Élysées'teki sinema salonlarında bile sert porno filmler açıkça gösterilmeye başlanmıştı. Bunlar, genel seyirciye hitap eden *Belalılar* ya da *Jaws* gibi ana-akım filmleriyle bir arada gösteriliyor, hatta reklamları bile birlikte yapılıyordu. Zıtlık özellikle tatil dönemlerinde fazlasıyla göze batıyordu, çünkü büyük şirketlerden bir bölümü önemli filmlerini yazın vizyona sokmuyor ve bu durumdan yararlanan yetişkin filmleri dağıtımcılarıysa haziran, temmuz ve ağustos ayları boyunca filmlerini gösterime sürmeye devam ederek izleyicinin ilgisini üst düzeyde tutuyorlardı.



"Sen içimdeki canavarı ortaya çıkarıyorsun"
La bonzesse (1973)

Porno filmler ırmağı çok geçmeden coşkun bir sele dönüşmüştü. Fransız film endüstrisinin neredeyse tamamı seks iblisi tarafından ele geçirilmiş gibi görünüyordu. Taşra kasabalarının küçük salonlarında bile –geceyarısından sonra ya da özel matinelerde– açıkça sert porno filmler gösterilmekteydi. Korku filmleri, spagetti western ya da kung fu türlerinde uzmanlaşmış salonların bile neredeyse tamamı özel bir seks diyeti uygulamaya başlamıştı. "Pornografik" etiketi taşı-



yan filmlerin dağıtımı birkaç yıl içinde roket hızıyla yükseliyordu. 1972 yılında iki haftalık periyod içinde Paris'te gösterime giren yalnızca altı film "yetişkinler" için diye sınıflandırılırken 1975'e gelindiğinde aynı iki haftada bu sayı şaşırtıcı bir şekilde yetmişbeşe yükselmişti.

Bu fenomenin içinde yer alan yapımcı ve yönetmenlerin bir bölümü –Fransa'da durumu asla kolay olmayan– korku ve fantastik türlerinden gelen kişilerdi. Bu grubun içinde Jess Franco ve Jean Rollin gibi eski kurtların yanı sıra her biri sert pornonun öncü ışıkları haline gelen Francis Leroi, Claude Mulot ve Jean-François Davy gibi isimler vardı. (Aslında Davy'yi kendi filmlerinin yapımcısı olmaya zorlayan şey, 1971 yılında Kurt Steiner'in karanlık gerilimi *Le seuil du vide* ('Boşluğun eşiğinde') filminin bir versiyonunu çekmeye uğraşırken yaşadığı sorunlardı. Karşılaştığı zorunluluklar, kendisini *Teşhir*'e (1975) kadar götürecekti.) Uzun yıllar boyunca –aralarında *Necronomicon* (1967) *ve Öp Beni Canavar* gibi Jess Franco'yla yaptığı çalışmaları da içeren– korku filmlerinde aktör olarak çalışan Michel Lemoine ve eski *Midi-Minuit Fantastique* öğrencilerinden Michael Caen de bu türün coşkulu taraftarları arasındaydı. 1975 Ocak ayında, Avoriaz Korku ve Bilimkurgu Filmleri Festivali'nde, sert porno komedisi *Etler Hakimi Gordon*'un gösterim programına alınışı ve Walerian Borowczyk'in *La bête*'sine bir ödül verilişi kaşların çatılmasına sebep oluyordu. Fransız seks film endüstrisinin ilk sert seks klasiği de parodiye dönüştürülmüş fantastik konusuyla Claude Mulot ve Francis Leroi'nin *La sexe qui parle* (*A.cık Sohbeti*) filmiydi. Jean Rollin'in *Lévres de sang* filminin ortak senaristliğini ve başrol oyunculuğunu üstlenen Jean-Lou Philippe de bu filmde de yer alıyordu.

1975 Kadın Yılı'ydı. Aynı zamanda da seks yılı. Doruk noktasıysa Birinci (ve sonuncu) Paris Pornografik Film Festivali'dir. Festivalin organizatörüyse Al-



"Türkçe biliyor musun?" *A.cık Sohbeti* (1975)

tın Willy diye adlandırılan ödülleri Claudine Beccarie gibi yerli yıldızlara ve Jim Buckley'nin *S.O.S.* gibi Amerikan yapımlarına görkemli bir törenle takdim eden Michel Lemoine'ydi. 1968 Mayısının '*olaylar*'ından sekiz sene sonra, şimdi basını heyecanlandırabilecek yeni bir olaylar grubu yükseliyordu. Her yerde özgürlükten söz ediliyordu, ama bu kez politik özgürlükten değil, cinsel özgürlükten. Üstelik, ikisinin de aynı şey olduğunu söyleyen hafızası güçlü pek çok kişiye rağmen. Siyasal olan şey, kişisele dönüşmüştü ve kişisel ise seks anlamına geliyordu.

Bu yeni müsamahakârlığı sonuna kadar istismar edip methiyeler düzen bir sürü dergi neredeyse tek bir gece içinde mantar gibi bitivermişlerdi. *Absolu* ve *Sexpol* gibi isimler yelpazenin sofistike yönünü oluştururlarken *Sex Stars System*, *Sex Hebdo* ve *Ciné Girl* gibilerse pazarın daha az saygın kesimini temsil ediyordu. Herkes, her şey birdenbire onlar için yaratılmış gibi görünen yeni kuşak genç ikonoklastik sinemacılardan,.yani "Pornokratlar"dan söz ediyordu. Yol gösterici ışıklar Francis Leroi ve Jean-François Davy'ydi, ama bu tanım öylesine genişti ki Beatrice Harnois ve Sylvia Bourdon gibi aktrisleri, takma adı "Beton Penis" olan Richard Allanti ve Thierry de Brem gibi aktörleri de kapsamaktaydı. Her ne kadar hareketin *eminences grises*'i [perde arkasındaki yönetici] José Bénazéraf ve Walerian Borowczyk olsa da aralarında Noël Simsolo gibi saygın eleştirmenler ve Paul Vecchiali gibi "normal" sinemacılar da vardı.

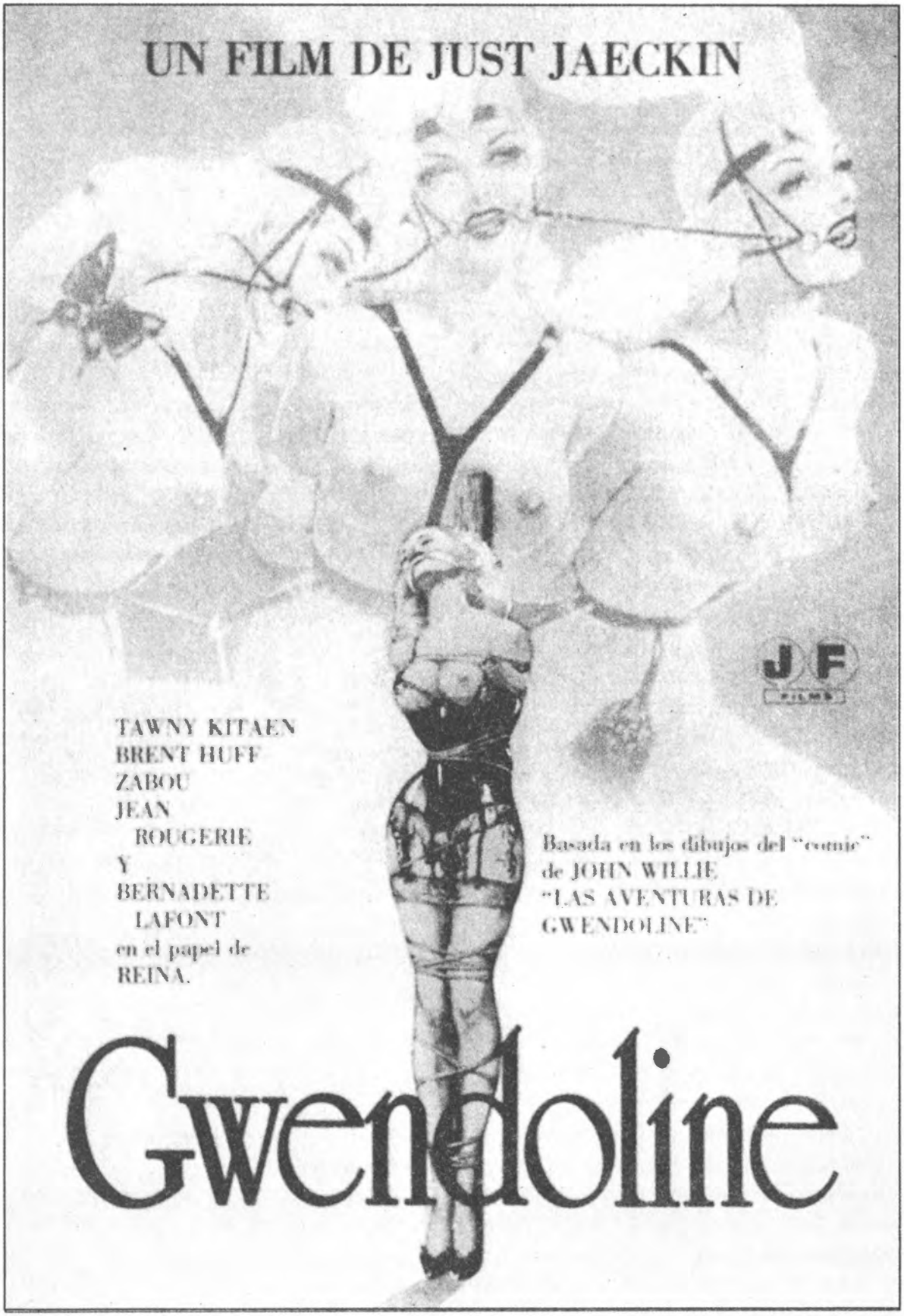
Doğal olarak bu fenomen, yorumlara maruz kalmadan geçip gidemezdi. Sağ kanattan, her zamanki "ahlaki çöküntü" yakınmaları yükselirken, sol kanattan gelen "istismar" protestoları da aynı derecede tanıdıktı. Ayrıca endüstri içindeki daha ılımlı bazı unsurların yarattığı, Fransız sinemasının birkaç yıl önce Alman endüstrisinin yaşadığı akıbete doğru sürüklendiği korkusu da vardı. Almanya'da 1960'ların sonuna doğru patlayan bir seks filmleri furyası, televizyonun yükselişe geçişinin yarattığı etkiyle birleşerek orta sınıftan gelen ılımlı sinema izleyicisini salonlardan uzaklaştırmış ve neredeyse tüm film endüstrisini yok olmanın eşiğine getirmişti.

Daha önce benzeri görülmemiş bir Fransız basın kampanyası, kısa bir süre içinde resmi müdahalenin gerçekleşmesiyle sonuçlanacaktı. 1976 Ekiminde 'X Yasası' denilen –aslında bir mali faturaydı– bir yasa yürürlüğe girdi. Yasa –hükümetin beyan ettiği felsefeye ters düşebilecek şekilde– seks filmlerini yasaklamak için tasarlanmamıştı, sadece onların gelişimini sınırlamayı amaçlıyordu.

Bu aşamada, seks filmi yapımcılarından resmi destek çekiliyordu. Fransa'da daima yapımcının öngörülen gişe hasılatını peşin alma hakkına sahip olduğu gıpta edilecek bir sistem vardı. Kısa bir süre içinde, seks filmlerinden böylesi bir desteği çekebilmek için "nitelikli" ya da sanatsal olarak söz edilecek filmler hakkında sert tanımlamalar getirildi. Dahası gayet sinsice bir üçkâğıt açılarak, devletin uygun göreceği "sanatsal değer" taşıyan filmlerin yapımında kullanmak üzere seks filmlerinin gelirine bir tür vergi konuldu. En son olarak da X filmlerinin dağıtımının, reklamları en aza indirilerek ve sadece özel olarak belirlenmiş sinema salonlarında gösterilmek üzere sıkı bir denetim altında yapılması kararlaştırıldı: posterlerin üstünde resim ve sinema salonlarının dışında fotoğraflar sergilenemeyecekti. İzleyicileri cezbetmek için geriye kalan tek şey sadece gösterilecek filmin adıydı. Bu yüzden de Fransız seks filmlerinin giderek daha abartılı isimlerle sunulması bu döneme rastlayacaktı.

İlk X yasası oldukça etkili olacak ve seks filmlerini yarı-gizli yeraltına, aslında bir daha hiç kurtulamayacağı ticari yeraltına çekecekti. Yüksek bütçeli saygın yapımların devri sona ermişti. O dönem, en üst düzey porno yaklaşık 800.000 franka üretilirken ucuz bir pornonun maliyeti 80.000'di; oysa bunun tersine ortalama bir ticari filmin bütçesi yaklaşık 2.000.000 frank civarındaydı.

Ana-akım eleştirmenlerinin gözlerinden uzak kalarak kendi gettolarına kapanan seks filmi yapımcıları ve dağıtımcıları her türlü üçkâğıdı, dalavereyi yapmaktan asla çekinmiyorlardı. Eski filmler yeni isim-



John Willie'nin ünlü çizgiromanından sinemaya aktarılan Just Jaeckin'in *Gwendoline* (1984) filminin İspanyolca basın tanıtım kitapçığından.

lerle yeniden gösterime sürülüyor, mevcut filmlerden kullanılmayan fazlalıklar ve sekanslar toparlanıp bir araya getirilerek "yeni" filmler yaratılıyordu; hatta pornoyla hiçbir ilgisi olmayan birtakım eski filmler, eklenen sert sahnelerle birlikte porno olarak piyasaya sürülüyordu. Derek Ford'un yönettiği İngiliz yumuşak erotik filmi *Groupie Kız*, sert seks sahneleri eklenerek 1973 yılında *Les demi-sels de la perversion* ('Sapıklığın pezevenkleri') adıyla yeniden gösterime girdi; bir yıl sonraysa, işler daha da kızıştığında daha da sert eklemelerle birlikte *Les affamées du mâle* ('Erkeğe aç kadınlar') adıyla ve jenerikte bu kez Derek Fred yazılarak bir kez daha ortaya çıkacaktı. Belki de tüm bu manevraların en hüzünlü örneği Terence Fisher'ın eski moda bilimkurgu filmi *Büyük Sıcaklığın Gecesi*'ne (1967) sert porno sahnelerin eklenmesiydi! Hatta onsekiz yaş üstü izleyiciler için sınırlandırılmış filmler olduklarına dair sertifikalarını almalarının ardından kesilen bölümlerin geri eklenmesi şeklinde bir uygulama bile vardı. Lisans veren yetkililerin, seyrettikleri filmi bir kez daha görmeye gitmeyecekleri varsayılıyordu. Bu üçkâğıtın bir başka versiyonu da eski yumuşak porno filmlerin jenerik yazılarının ve sertifikalarındaki 'vize' numaralarının sökülüp yeni sert pornoların başına eklenmesiydi. Böylece bu filmlerin kendi özel izleyici ortamlarının dışında da tanıtımları yapılıp gösterime sürülebiliyor ve çok daha geniş bir izleyici kitlesine hitap edebiliyorlardı. Fransız sert porno endüstrisinin deneyimli isimlerinden biri olan ve seks filmleri konusunda Fransa'nın en güçlü dağıtım şirketini, yani Alpha France'ı kuran Francis Mischkind, o günlerde ikinci el vize pazarında çok ciddi boyutlarda bir artışın yaşandığını söyleyecekti.

Bütün bunlara ve daha birçok numaraya rağmen endüstri alacakaranlığa doğru düzenli bir şekilde sürüklenecekti ve ölüp gittiğinde birçok kişi yasa boğuluyordu. Yıllar boyunca kendilerine kazançlı bir iş ortamı sağlayan pornonun dramatik yükselişini izleyenler sadece yönetmenler, oyuncular ve teknisyenler değildi. Onlar, diğerlerinden farklı olarak, Fransa'da 1964 yılında 276 milyon olan izleyici sayısının 1973



Ne Müthiş Bir Performans (1975)

yılında 176 milyona düştüğünün farkındaydılar. Sadece sert porno filmler izleyiciyi yeniden salonlara çekebilmişti ve şimdi kalabalıklar bir kez daha uzaklaşıyordu.

Sanki her şey yeterince berbat değilmiş gibi, son birkaç yıldır film endüstrisinin derinliklerinde dönen karanlık işlerin farkına varan Kültür Bakanlığı, 1981 yılında bütün ihlalcilerin üstüne sert bir biçimde gitmeye karar veriyordu. Artık yasalar büyük bir sertlikle uygulanıyor ve uygulamalarda görülen kaçış delikleri hızla kapatılıyordu. Birçok şirket iflas ederek endüstriden çekilmek zorunda kaldı. Derken, birkaç yıl sonra video sahneye çıkacak ve özelleşmiş küçük salonları da tamamen öldürecekti. 1976 yılının sonlarında Paris'te, X etiketli filmleri gösterme lisansı olan 160 sinema salonu vardı. 1990 yılının başındaysa bu sayı 25'e kadar düştü. 1985'te ünlü Midi-Minuit kapılarını son kez kapatmıştı, ki bunun anlamı bir çağın sona erişiydi. (Le Colorado, Le Styx, Le Scarlett ve Le Mexico ile birlikte Midi-Minuit, Paris'in korku filmle-

ri, westernler, İtalyan epikleri ve seks gerilimleri gösteren sinema salonlarıydı. Sert porno ortaya çıktığındaysa, artık sadece bu türe yönelmişlerdi. Şu anda düzenli olarak eski korku filmlerini gösteren ve Paris'in ayakta kalabilmeyi başarmış tek küçük sinema salonu Le Brady'dir.)

Günümüzde Fransız seks filmleri endüstrisi, eğer hâlâ bu isimle anılacaksa, eski halinin bir gölgesidir yalnızca. 1970'lerin başındaki gibi genç yönetmenlerin, X filmleri sayesinde kendilerine bir kariyer oluşturma düşünceleri artık çok eskilerde kalmıştır. Seks filmlerinin "68 sonrası" politik dalganın bir parçası olduğu düşüncesi de öyle. Her şey çemberini tamamlayarak başladığı yere gelmiş, seks filmleri "berbat yaşlı herifler ve sivilceli ergenler" şeklindeki izleyicilerine ve başlangıçtaki gizliliğine geri dönmüştü. Champs Élysées'te Meçhul Asker Anıtı'na doğru yürüyen Giscard d'Estaing'i Sylvie Meyer'in (*La bonzesse* afişindeki) çıplak göğüslerinin karşıladığı günler artık tarihe karışmıştı.

Günümüzün film endüstrisi oldukça kararlı bir şekilde gettolaşmış durumdadır. Bazı sinemacılar hâlâ X etiketli filmler üstünde uğraşıyor ve yerli yeteneklerin bu filmlerde nadiren (çok nadiren) yıldızlaşmasını sağlayan birkaç ajans hâlâ var elbette. Ama üretimin büyük bölümü ortalama 20.000 franklık gülünç bir bütçeyle doğrudan video için yapılmakta ve çekimler yalnızca bir iki gün sürmektedir. Bu alanda uzmanlaşmış olan Marc Dorcel gibi birtakım video yapımcı ve dağıtımcıları, artık filmlerini kasetlerde satmakta ya da Pigalle ve Clichy'deki seks dükkânlarının video gösterim standlarında izleyiciye sunmaktadır.

Porno filmleri izleyicisinin evrensel olduğu şeklindeki düşünce de artık kaybolmuş durumdadır. Günümüzdeki üretimin büyük bölümü "özelleşmiş" ilgi alanları içinde çok sert bir şekilde kategorize edilmiş durumdadır: iri göğüslerden, anal seksten, sadomazo vs ilişkilerden hoşlananlar için. Videokasetleri satan dükkânlar bile müşterilerini arama zahmetinden kurtarıp özel tercihlerine daha kolay ulaşmalarını sağlamak adına bunları türlerine göre raflarına yerleştirmektedir.

Son zamanlarda Fransa'da pornoyu diriltme konuşmaları yapılıyor. Televizyon kanalı Canal Plus, çok genç ya da çok mahcup izleyicileri için gecenin ilerleyen saatlerinde sert porno filmleri göstermektedir. Francis Mischkind gibi bazı eski tüfekler, küçük ekrandaki gösterimlerin düzenlenmesiyle birlikte, sert pornonun en azından ne olduğu bilinerek –diğer bütün türlerde olduğu gibi, film endüstrisinin bir parçası olarak– sevapları ve günahlarıyla artık seyredilebileceğini düşünüyorlar. Ama gizliden gizliye de *Les diaboliques* (*Şeytan Ruhlu İnsanlar*) ve *Le salaire de la peur* (*Korkunun Bedeli*) gibi klasikleşmiş filmleri üreten yönetmen Henri Georges Clouzot gibi bir ismin artık sert bir porno çekmek için istek ve hararetle kendilerine koştukları günlerin artık sonsuza dek kaybolduğunu da biliyorlar.



İşte iddia: Şimdiye dek yapılan ilk seks ve korku filmi.

Film İncelemeleri

SPERMULA

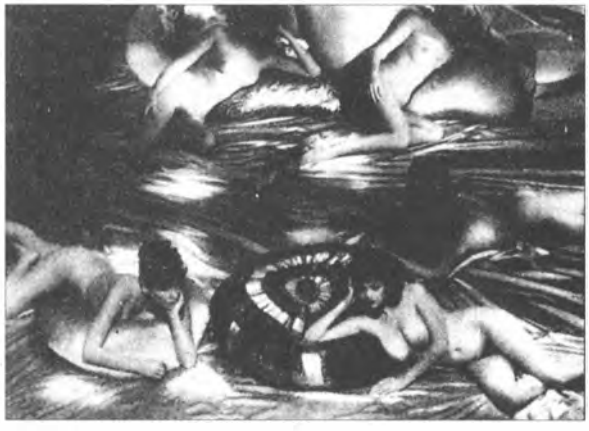
Oyuncular: Dale Haddon, Udo Kier, Georges Geret, Ginette Leclerc.
Yazan ve yöneten: Charles Matton.
Fransa, 1976. 110 dakika.

Film birkaç satırlık bir açıklamayla başlar. 1930'larda Amerika'da çok zengin ve tuhaf ahlaksızlıklar üstüne kurulu bir tarikat vardı. Her türlü aşk düşüncesini reddediyor, sanatsal yaratımı bir kötülük biçimi olarak düşünüyor ve saf varlığın esrikliğini tam bir cinsel özgürlükte arıyorlardı. 1937 yılında New York'ta düzenledikleri bir konferansın ardından tarikatın tüm müritleri ortadan yok olmuştu. Yıllar sonra bir muhabir, onların izlerini Güney Amerika ormanlarındaki gizli bir mekâna dek sürmüş ve bir daha ondan da asla haber alınamamıştır.

"Bu film, onların kızlarının bazılarının öyküsünü anlatır."

Yoğun bir sisin arasından çıkan devasa bir uçan tekne karanlık gökyüzüne doğru ilerlemektedir. Aracın içinde göz kamaştırıcı art deco giysileri ve mükemmel makyajlarıyla birlikte "uygarlığa" geri dönmek üzere yola çıkan Spermula ile eşlikçileri vardır. Görevleriyse ...? Çıldırmış dünyaya barış ve özgürlük mesajlarını getirmektir. Yöntemleri...? Erkekleri "spermulize" etmektir. Yani saldırganlık, açgözlülük ve kıskançlığa yol açan cinsel sıvıları kendilerinden alınacaktır.

Kadınların telepatik anlamda bir iletişim yetenekleri de vardır ve bu gücü insanları ikna edip kendi aralarına katmak için de kullanabilmektedirler. Devasa bir malikâneye yerleşirler. Malikânenin komşuları arasında kasabanın belediye başkanı, onun tacize uğ-



ramış ve mutsuz karısı, rüşvetçi bir sosyal gelişim danışmanı ve tembel oğluyla ilgili ensest düşünceleri olan şişko, asabi bir dul vardır.

Spermula ile ortakları giderek senaryonun dallarını iyice küçültürler ve sonunda herkesin istediğini –en azından hak ettiğini– aldığı görkemli bir orjiyle final yapılır.

Ama ne yazık ki, dış dünyayla kurulan bu ilişki yüzünden kadınlar çürümeye başlayacaktır, ki güzel şefleri Spermula, genç bir sanatçıya âşık olarak onunla geçirdiği tutku dolu bir gece için ölümsüzlüğünü kurban edecektir.

Spermula güzel, pırıltılı ve görünüşte anlamsız imgelerle dolu enigmatik bir filmdir, bununla birlikte bitişinin ardından zihinlerde uzun süre yer etmeyen bir çalışmadır. Yazarı ve yönetmeni olan Charles Matton'ın eğitimini bir ressam ve heykeltıraş olarak aldığını öğrenmek bizi şaşırtmaz. Ayrıca Pascalini takma adıyla *Lui* gibi dergilerde yıllarca moda fotoğrafçısı ve illüstratör olarak çalışmıştır. Çerçevenin içinde ya da dışında sayısız garip manzaranın ve insan görüntülerinin kol gezdiği *Spermula*'nın sanat yönetmeni de kendisidir.

Spermula değerlendirmesi kolay bir film değildir.

SPERMULA

Certaines femmes vampires ne se nourrissent pas de sang.



FILM AND C° présente DAYLE HADDON dans SPERMULA avec UDO KIER

avec FRANÇOIS DUNOYER · JOCELYNE BOISSEAU et GEORGES GERET

GINETTE LECLERC · ISABELLE MERCANTON · SUZANNAH DJIAN · ANGELA Mc DONALD · RADIAH FRYE · SYLVIE MEYER · PIERAL

un film écrit et réalisé par CHARLES MATTON · Directeur de la photo JEAN-JACQUES FLORI · Musique de JOSÉ BARTEL · Édition Musicale GRENADINE MUSIC

INTERDIT AUX MOINS DE 18 ANS

distribuée par WEA FILIPACCHI · C'est une Production FILM AND C° France

Distribution PARAFRANCE

Kurallarını kendisi koyar ve bizden sunduğu dünyaya girmemizi talep eder. Charles Matton'ın tuhaf kurgu yöntemi, olayların rasgele sekanslarla geliştiği izlenimi verirken her türlü devamlılık duygusunu da yok etmektedir. Ses bandında kadınların anıları ve fantezileri, birbirleriyle yaptıkları telepatik konuşmalara karışır ve perdede seyrettiğimiz olaylara garip bir yabancılaşma duygusu kazandırır.

İsmine rağmen *Spermula*'da abartılı seks çok azdır. İsmi bizlere 1970'lerin İtalyan yetişkin çizgiromanlarındaki kadın kahramanları –*Jacula*, *Uranella*, *Sybilla*– hatırlatır ve film bir bakıma bütün bu öykülerin parodik, eğlenceli mizahi yaklaşımını paylaşmaktadır. Filmin asıl keyif veren yönleri parasal olmaktan çok görseldir. Kostümler, Spermula'nın konağının şatafatlı dekoru ve kadınların parlak saten elbiseleriyle rujlu dudakları üstünde sürekli oynaşan ışığın parlak görüntüsü, Matton'ın üstün üslubunun bir yansımasıdır.

Spermula bir klasik olabilirdi. Ama ne yazık ki Fransa'da "X yasası"nın bir seks filmini çok uzaktan bile andıran her şeyin üstüne balyoz gibi indiği bir dönemde gösterime girmişti. Matton'ın bir önceki filmi –1972 yapımı *L'italien des roses*– yönetmene iyi bir isim kazandırmıştı ve onu iddialı bir konuma çıkarmış gibiydi. Bununla birlikte *Spermula*'yı çevreleyen yıkım Charles Matton'ın kariyerinin de sonu olacaktı. Fakat bugün film, yetmişler ortasının Fransız erotik sinemasının ulaştığı en uç nokta ve tüm o döneme yakılan bir ağıt olarak takdir görmektedir.

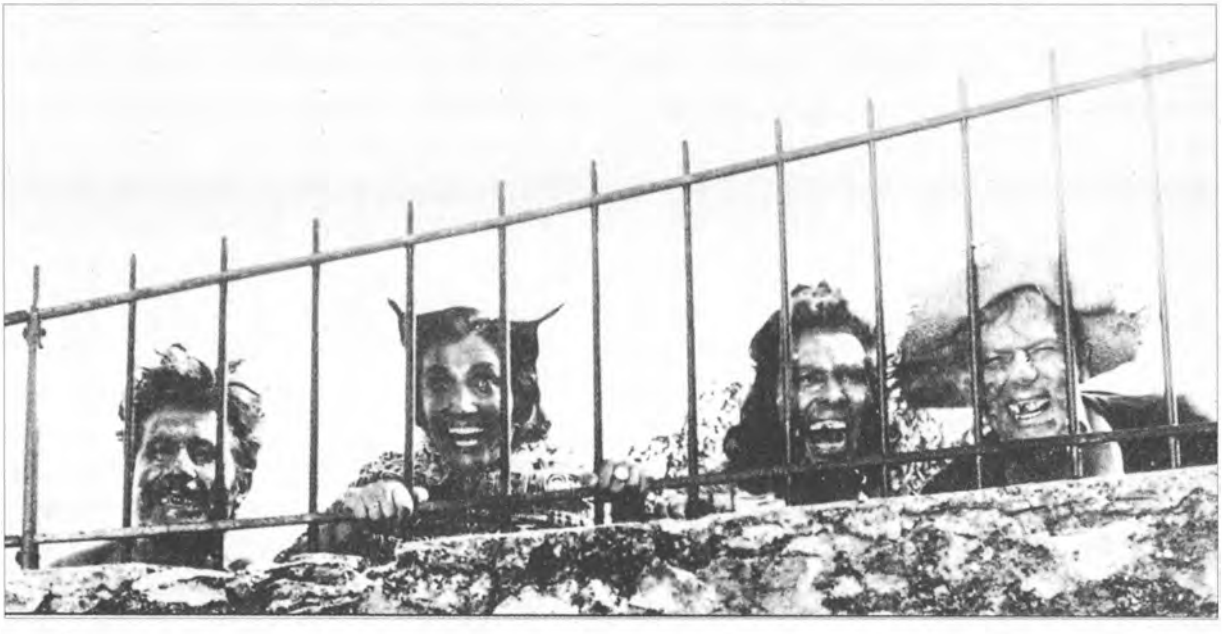
EROTİK CADILIK

(*La Goulve*)

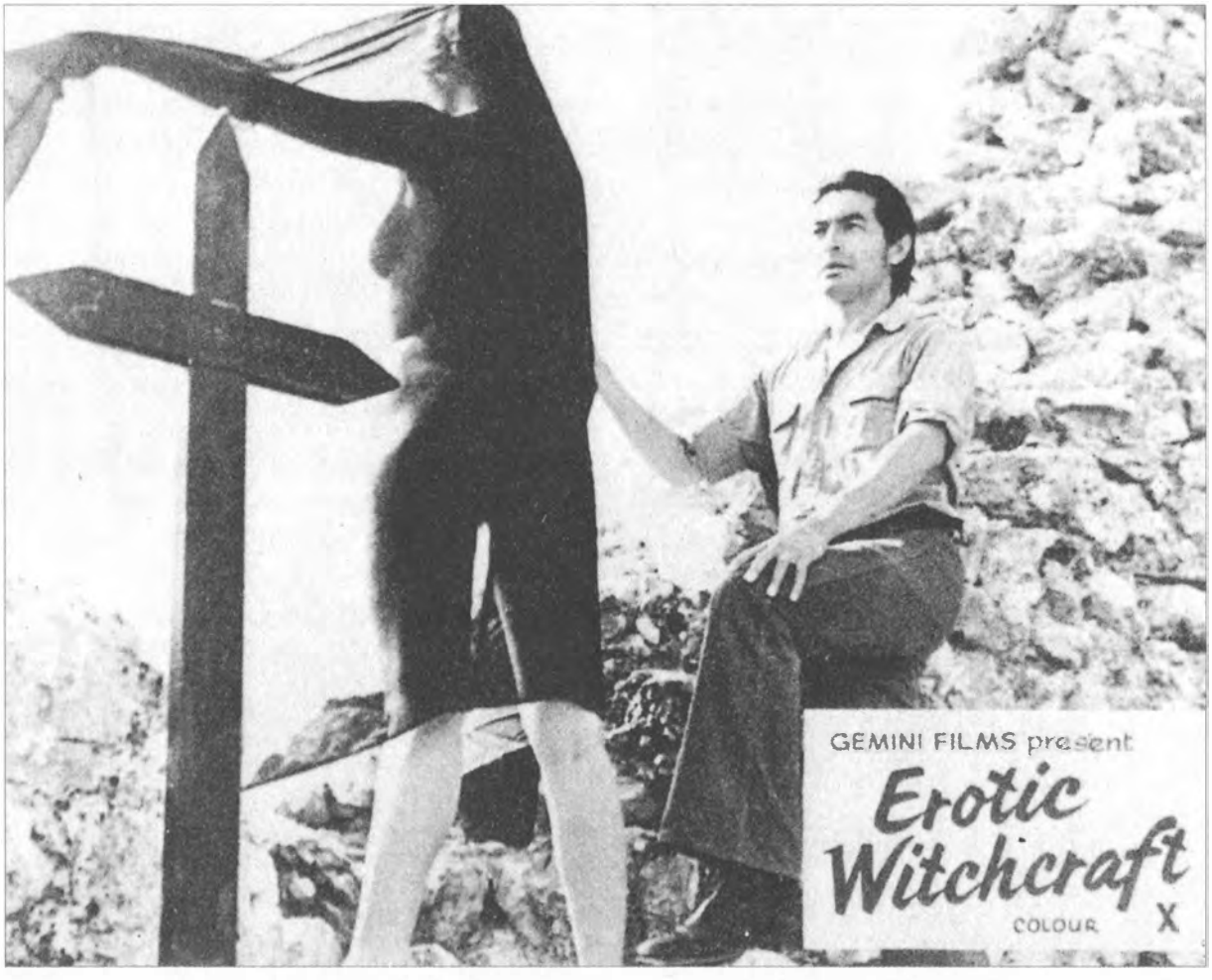
Oyuncular: Hervé Hendrickx, César Torres, Maika Simon, Marie-Ange Saint-Clair, Anne Varèse.
Yazan: Mario Mercier.
Yönetmenler: Mario Mercier ve Bepi Fontana
Fransa, 1972.

Raymond bize öyküsünü anlatır. Babasının kendini ve karısını nasıl öldürdüğünü, kendisinin de bir büyücü olan ve bildiği tüm sırları ona öğreten Mösyö Alex'le nasıl yaşamaya başladığını ... ki bu sırların içinde yılanların gücüne sahip kadim bir tanrıça olan Goulve'nin sırrı da vardır.

Küçük bir dağ köyünde münzevi olarak yaşayan Raymond, sahip olduğu büyü bilgisini köydeki kızlar-



"Neşeli bir seks filmi yönetmek?" *La Goulve* (1972)



dan biri olan Agnes'i kazanmak için kullanmaya karar verir. Ama Mösyö Alex, Goulve'nin gücünü kötüye kullanmaması gerektiği konusunda kendisini uyarmıştır ve çok geçmeden Raymond tanrıçanın dehşet verici intikamıyla yüz yüze gelmek zorunda kalır.

Film izleyicilerinin zihninde yer eden iki tür film vardır: Bunların ilki duygulandıran ya da rahatsız edici bir öykü anlatırken sinemanın geleneksel dilini yeni ve şaşırtıcı bir biçimde kullanan "klasik" filmlerdir. Diğeriyse –ki çok daha az rastlanır– nereden doğduğu belli olmayan, hiçbir öncüle sahipmiş gibi görünmeyen ve kendi özgün söylemini oluşturarak estetik ya da sanatsal önyargılarımızı hiçe sayıp kendi bildiği yolda ilerleyen filmlerdir. *Erotik Cadılık* ikinci gruba sokulacak bir filmdir.

Bütçesinin düşüklüğü filmin her karesinde gözümüze batar. Özel efektler için para yoktur ve yapımcılar bu sorunu kitaptaki en eski yöntemlerle çözmüş, hatta gerektikçe de kendileri yeni efektler icat etmişlerdir. Sahne değişimlerini göstermek için odaklanmıştan fluya kayıp tekrar odaklanan kamera hareketleri, çok bariz bir şekilde anlaşılan filtreler ve distorsiyon mercekleri, projektör (hatta belki otomobil farları) kullanılarak gerçekleştirilen gece sahneleri. Oyuncuların amatör olduğu çok açıktır ve kostümler evde dikilmiştir. Bir sahnede kamera, çoraplı baldırlarını sahnelemek üzere bir dizi cadının önünden geçerken kızlardan biri açıkça objektife göz kırpar ve açıklaması mümkün olmayan bir nedenle bu olay sahnenin gerilimini düşürmez. Tersine yükseltir. Evde çekilmiş bir film izlemekteyizdir. Ama çok ciddi

niyetleri olan birinin çektiği bir filmi. Tutkulu. Bedeli ne olursa olsun, bize göstermek için yanıp tutuştuğu şeyler gören birinin filmini izlemekteyiz.

Erotik Cadılık'ı seyrederken kafatasınız açılıp beyniniz patlayacakmış gibi olur. Sinemayla ve onun nasıl olması gerektiği konusuyla ilgili bütün önyargılarınız sarsılır. En sonunda anlarsınız ki dünyayı yeni bir şekilde, bakış açısı bizimkinden tamamen farklı perspektifte olan birinin gözüyle görmektesiniz.

Filmin gerçekleşmesinde en büyük paya sahip olan kişi yazarı ve ortak yönetmeni Mario Mercier'dir. Mercier aslen Güney Fransa'da Nice'te yaşayan bir ressam ve heykeltıraştır. Film oranın yakınlarında bir yerde, kadim kültlerin günümüze dek ulaşmayı başardığı sıcak ve dağlık bölgede çekilmiştir. Mercier bir cenaze evinde ve bir psikiyatri kliniğinde hastabakıcı olarak çalışmış, bu esnada kendisine kötü bir şöhret kazandıran kitabı *Jeanne's Journal*'ı yazmıştı. Yayıncısı Eric Losfeld'in aleyhine dava açılmış ve devam kitabı *Le Nécrophile* derhal yasaklanmıştı.

Erotik Cadılık'ın yapımcılığını üstlenen ve ortak yönetmenliğini yapan Bepi Fontana birkaç yıl önce *Quai du désir* adlı bir erotik gerilimi piyasaya süren Welp Films'in sahibi ve istismar uzmanıydı. Görünen o ki, çekimleri bittikten sonra filmi daha 'ticari' bir hale getirebilmek için Fontana onu yeniden montajlamıştı ve muhtemelen de uygunsuz anların bir bölümünün sebebi buydu. Mercier'in bildiğini yapmasına izin vermeliydi.

Erotik Cadılık makul bir başarı kazandı ve birkaç yıl sonra Mercier, bu kez tamamen kendine ait olan *La papesse*'i ('Kadın papa') yaptı. Filmin konusu yine cadılıktı, ama bu kez kurgusal unsurlar minimuma indirilmişti. Oyuncuların çoğu mevcut bir tarikatın üyeleriydi ve filme ismini veren 'papesse' benzersiz bir ustaydı: Géziale. *La papesse* bir şekilde dehşet verici ve büyüleyici, gerçek üyeliğe kabul törenleri, gizli ayinler ve bedene cin girmesi olaylarını sergilemektedir. Bu sahneler, o dönem filmi yasaklayan yetkililer için fazlasıyla dehşet verici gelmiş olmalı. Kültür Bakanı Michel Guy, filmi "aralıksız bir şekilde peş peşe gelen sadizm, işkence ve şiddet sahneleri" olarak tanımlamıştı.

Diğer eleştirmenler de aynı derecede acımasızdı. 1975'te gösterime girişinin ardından filmi değerlendiren *Écran* "gösterişli saflığın ve benzersiz Fransız bayağılığının yaratılmasında Usta'nın müridi" olarak Mario Mercier'i yersiz bir ironiyle tanımlamış ve "Rollin, yalnız değilsin!" diye haykırmıştı. Aslında Jean Rollin 1970'lerin ortalarında Mercier'le birkaç kez görüşmüş ve o günlerden beri de kariyerleri benzer bir yolda ilerlemişti. Her ikisi için de yazarlık, sinemacılığın yanında ikincil bir iş olacaktı.

Her ikisinde de paylaştığı ortak şey mantığın ve çözümlemelerin ötesinde bir var oluşu canlandırabilme yeteneğiydi. İşte bu yüzden de aynı alanda çalışan diğer isimler gibi, her ikisi de yalnızca yanlış anlaşılma değil (kendilerini koruyabilecekleri büyük bütçeler ve "sanatsal" iddiaların güvenliği olmadığı sürece) açıkça alay edilme riskini her zaman için taşıyacaklardı.

Mario Mercier'in yazdığı gibi: "Sessizce ölüp gitmek, güvenli yollardan yürümeyi reddeden herkesin kaderidir.

"Ama bu şekilde ölen kişilerin umutlarının dirilme şansı her zaman için vardır."



Mario Mercier



Kör ve ölü Tapınak Şövalyeleri yeni kurbanlarını arıyor ... *Kör Ölünün Mezarı* (1971)

İSPANYOL GELENEKLERİ

İspanyol Film Endüstrisi

1950'lerin başında İspanya politik ve kültürel anlamda kendini Avrupa'dan soyutlamış bir ülkeydi. Filmlerin sansürlenmesi çok sertti. Politika ve dinle ters düşecek bir şekilde gösterilecek her şeyin yanı sıra seks de tamamen yasaklanmış durumdaydı. İspanya'nın "Altın Çağ"ı hakkındaki tarihi dramalar veya Rafael Gil'in *Fatimalı Azize*'si gibi dini filmler sürekli kullanılan konulardı. Genç sinemacılar ve ateşli sinema hayranları gazetelerde okudukları çığır açıcı yabancı filmlerin herhangi birini görmeyi ummuyorlardı bile. Bu durum büyük kentlerin çoğunda, altyazılı ithal filmlerin özel bir seyirci kitlesine gösterildiği film kulüplerinin kurulmasına yol açtı. Bu kulüplerin ve bastırdıkları film değerlendirme dergilerinin çevresinde gelişen yeni bir hareket oluştu. Bu İspanyol yeni dalgasının en önemli iki ismi Juan Antonio Bardem ve Luis Garcia Berlanga'ydı. Bardem'in *Comicos* ('Komikler', 1954) ve *Muerte de un ciclista*'sıyla (*Bir Bisikletçinin Ölümü*, 1955) birlikte Berlanga'nın *Bienvenido Mr Marshall*'ı (*Hoş geldiniz Bay Marshall*, 1953) denizaşırı festivallerde ses getiren ilk İspanyol filmleri oldu.

Ama Bardem hâlâ şu satırları yazmak zorunda kalıyordu: "İspanyol sineması bir soyutlanma içindedir. Yalnızca dünyadan değil, kendi gerçeklerimizden bile soyutlanmış durumdadır."

1950'lerin ortasından itibaren bir şeyler değişmeye başlıyordu. Geçen on yıl boyunca İspanya'yı uluslararası topluma yeniden kabul ettirebilmek için süregelen perde arkası hareketler 1959 yılında Eisenhower'ın Madrid'i ziyarete gelişiyle doruğa ulaştı. Engellerin yıkılmasıyla birlikte turizmden taze para ve dışardan yeni düşünceler akmaya başlıyordu. İthal İtalyan komedileri İspanyol izleyicisinin daha önce görmediği çok daha çağdaş ve kışkırtıcı bir erotizmi tanıtmaktaydı. Daha önce "kan kaynamasının" yalnızca tarihi dramalar veya romantik trajedilerde gündeme gelmesine izin verilmişti.

Sahiller ya da dağlardaki tatil beldelerinde geçen çağdaş komediler biçiminde yepyeni bir tür doğuyordu. "Parlak gençler" ve (moda giysiler, spor arabalar, pop müzik gibi) yeni tüketici toplum tuzaklarıyla birlikte Yeni İspanya kavramı kendini göstermeye başlamıştı bile. *Muchachas en vacaciones* ('Tatildeki kızlar', 1958) ve *Une chica de Chicago* ('Chicago'lu bir fıstık', 1958) gibi filmler gelmekte olan selin habercileri gibiydi.

Sonraki on yıl boyunca her şey çok daha hızlı gelişecekti. "Mutlu Altmışlar" (Los Felices 60) diye anılan o günler İspanya'nın Avrupa'nın yeni oyun bahçesi haline geldiği günlerdi. *La chica del autostop* ('Otostopçu kız', 1964), *Las Nenas del minimini* ('Mini etekli kızlar') ve Elke Sommer'li *Bahia de Palma* (1962) gibi filmler körü körüne inanılan turizmin yarımadaya getirdiği karşı konulmaz ve büyük değişimleri sergiliyordu.

1962 yılında kırk yaşındaki Manuel Fraga Turizm ve Enformasyon Bakanı olarak atandı. Kendisi ihtiyatlı bir liberaldi, onun yönetimi altında ve üstün sinema adamı José Garcia Escudero'nun varlığıyla katı sansür uygulamaları giderek yumuşamaya başladı. İspanyol yapımcılara yardımcı olacak yeni yasalar getirildi, yerel ürünleri desteklemek için kota sistemleri geliştirildi ve 1967 yılında ithal filmlerin daha yumuşak bir

kontrol mekanizmasıyla gösterilebildiği film kulüpleri modeline uygun olarak "özel sinema salonları" sistemi geliştirildi.

Diğer Avrupa ülkeleriyle birlikte üretilen ortakyapımların ve tür filmlerinin geliştiği İspanyol sinemasının Altın Çağı'na girilmişti. Samuel Bronsten'in *Kralların Kralı*, *El Cid* (1961) ve *Pekin'de 55 Gün* (1962) gibi filmleri yerel endüstriye yeni bir profesyonellik getirmişti. Bronsten imparatorluğu Amerikalı film şirketlerinin savaştan sonra dondurulup yalnızca yurt içinde harcanmasına izin verilen kazançlarını zekice kullanarak kurulmuştu ve aynı durum, ellilerin başından itibaren İtalya'daki birçok Amerikan ortakyapımları için de geçerliydi. İspanyollar kendilerini ilk kez Amerikalı yapımcılar ve yönetmenlerle çalışırken buldular. Ama önlerindeki bu geniş yapımcılık olanaklarının üstüne atlamak yerine İspanyol sinemacıları diğer Avrupa ülkeleriyle ortakyapımlara girişerek riski azaltmayı uygun göreceklerdi.

Egzotik gizli ajan filmleri de oldukça popülerdi, üstelik Avrupa genelinde çeşitli yerlerde filmler çekip ortakyapım olayını olabildiğince sömürme imkânı da sağlamaktaydı. Bu filmlerin bölümler halinde oluşturulan yapıları, her defasında kısa rollerdeki ünlü konuk oyuncuların film afişlerinde ve basın tanıtımlarında aralara sıkıştırılarak göze çarpmaları şansını yaratıyordu. Bu filmlerin esin kaynağı Bond serisi olabilirdi, ama çok geçmeden geliştirdikleri egzotik süslemeler ve usta işi senaryolarıyla örnek aldıkları modelleri aşmayı başaracaklardı. Örneğin *Superargo* serisinde süper güçleri olan eski bir güreşçiyle eski bir Tibet Lama'sı olan hizmetkârı vardı ve altın üreterek dünyayı ele geçirmeye çalışan çılgın bilim adamı Diabolicus gibi çeşitli alçak suçlularla karşılaşıyorlardı. *Karşı Casusluk Operasyonu* (1965) ve başrolde Ken Clark'ın oynadığı *O77* serisi bu konudaki tipik örneklerdi, Jess Franco'nun *Robotların Saldırısı* ise muhtemelen türün doruk noktasıydı.

Westernler, komedi gerilimler ve hatta peplumlar bile popüler sinemanın bu enerji dolu çılgın değirmeninde öğütülüyordu. Helga Line, Diana Lorys, Mara Cruz, Antonio Casas, Ricardo Palacios, Fernando Sancho gibi geniş bir oyuncu kadrosu ve León Klimovsky, Juan Bosch, José Luis Merino, Rafael Gil gibi yönetmenler bu doymak bilmeyen makinenin ihtiyaçlarını karşılamak üzere durmaksızın çalışıyorlardı. Aktör Antonio Casas ve yönetmen Rafael Gil gibi bazı isimlerin 1940'lardan beri piyasada çalışmasına rağmen, diğerleri ilk çıkışlarını bu Altın Çağ'da yapıyordu.

Altmışların sonunda geçici bir aksilik yaşandı. Ucuz ortakyapımların hızla artmasından rahatsız olan hükümet minimum bütçe miktarını yükselterek buna engel olmaya çalışmaktaydı. Yapılanlar biraz da politik ortamın sertleşmesiyle birlikte Fraga'nın görevden alınışı ve 1950'lerdeki "eski mutlu günler"e dönme çabalarıyla ilgiliydi. Son derece popüler olan sinema kulüpleri de bu dikkatli incelemeden nasibini aldı. Ama yaşlanan General Franco'nun güç tazelemek için giriştiği bu hareket kısa ömürlü oluyordu. Bir diktatör için bile halkını mutlu bir cehalet içinde tutmaya çalışmanın belli sınırı vardı. İspanyol film izleyicileri yozlaşmak ya da kendileri için kötü olan şeylere maruz kalarak yozlaşabilirlik derecelerini ölçmek istiyorlardı.

Yetmişlerin başında, hemen yanıbaşlarındaki Fransız sınırında gösterilen "yasak" filmlerle ilgili haberler İspanyol izleyicilerini gerçekten büyülüyordu. *Paris'te Son Tango* (1973) ya da *Decameron* (1970) gibi filmleri izlemek için Biarritz ve Perpignan'a özel geziler düzenleniyordu. Kurnaz Fransız dağıtımcılar paranın kokusunu almakta gecikmediler ve çok geçmeden yerel salonlarda "İspanyol Haftaları" düzenlemeye başladılar, filmler mümkün oldukça altyazılı gösteriliyor ve İspanyol gazetelerinde önceden ilan ediliyordu.

1973 yılı boyunca ve biraz da 1974'te Seat marka eskimiş arabalardan oluşan düzenli konvoylar bu sınır kasabalarına akarken cuma ve cumartesi geceleri Perpignan'da boş bir otel odası bulmak yıllarca mümkün olmayacaktı. 1973 yılında orada beş yeni sinema salonu açıldı ve o dönem için fazlasıyla ateşli sayılan

Paris'te Son Tango kasabanın sinema salonlarında 150,000'den fazla izleyici tarafından seyredildi. Nüfusun 200,000 olduğu bir yer için şaşırtıcı büyüklükte bir rakamdı bu. Sinema salonları kapılarını sabah onda açıyor ve gösterimler gece yarısına kadar sürüyordu. Cepleri sınırda gümrük görevlilerinin memnuniyetle el koyduğu "özel" seks filmi dergileriyle dolu ve gözleri kan çanağı içindeki doymak bilmez İspanyolların dönüş yoluna geçmeden önce hafta sonları üç dört farklı film yakaladıkları bile oluyordu.

O günlerde bu "bayağı hafta sonları"nı konu edinen çeşitli İspanyol filmleri yapıldı. Vicente Escriva'nın yönettiği *Lo verde empieza en los Pireneos* ('Pislik Pirenelerde başlar', 1974) bunların en iyilerinden biriydi. Bu filmlere, izleyiciyi "dışarıdaki" dünyanın gerçekten mutsuz ve tehlikeli olduğuna ikna etmek amacıyla araya mutlaka ahlaki bir iğneleme sokuşturulurdu. Verilen mesaj, İspanya'da evde durmanın çok daha güvenli olduğu yönündeydi. Ama ahlak eğitimi kılığına girmiş bu telkinlerle birlikte her şey çok daha açık saçık olmaya başlıyordu. En sonunda bir ahlak dersi çıkararak bu tür şeylerin iyi olmadığını anlatmak kisvesi altında müsamahakâr bir toplumun davranış ve etkileri (suç, seks ve uyuşturucu) her zamankinden çok daha rahat sergilenmeye başlanıvermişti.

León Klimovsky'nin yönettiği ve Nazi eskisi bir doktorun beyin nakli yaptığı bir sahneyle başlayan *Odio mi cuerpo* ('Bedenimden nefret ediyorum', 1973) filmi türlerin zekice yapılmış bir karışımıydı. Kendisine bir erkeğin beyni nakledilen kadın iş aramaya çıktığında her zamanki bildik sorunlarla karşılaşır. Beyni yalnızca bir erkeğin yapabileceği işleri bilirken taşıdığı kadın vücudu işi almasına engel olmaktadır. Umutsuzluk içindeki kadın adamın mezarını açarak cesedini imha eder. Filmin mesajı açıktır – kadın yerini bilmelidir.

Polisiye gerilimlerden (*Aborto criminal*, 'Yasadışı kürtaj'), komedilere (*¿Doctor, me gustan las mujeres, es grave?*, 'Doktor, kadınlardan hoşlanıyorum, durum ciddi mi?') uzanan bu filmler başkalarının hayatını sanki ibret verici bir öyküymüş gibi sunuyordu. Ama sağlığa yararlı bu ürünlerin muhtemelen en verimli oldukları alan korkuydu.

İspanyol korku sineması altmışların sonu ve yetmişlerin başında değişmeye başlamıştı. Bunun sebebi daha önce İspanyol korku filmleri çekilmemiş olması değildi. Bu filmlerin büyük bölümü daha çok çılgın bilim adamlarının ya da yüzü yaralı, gözü dönmüş katillerin yer aldığı karanlık gerilimlerdi ve gizli cinsel eğilimlerden veya kötülük saçan psikolojik ruh hallerinden nasibini almamış rasyonel filmlerdi. León Klimovsky'nin *Ella y el miedo*'su ('Kadın ve terör', 1963) ve *La cara del Terror* (*Terörün Yüzü*, 1962) gibi filmlerle birlikte Jess Franco'nun *Gritos en la noche*'si (*Korkunç Doktor Orlof*, 1961) bu alanda göze çarpan örneklerdir. Altmışların başından kalan gerçek korku filmleriyse yalnızca *Blancheville Canavarı* ve *Dehşet Dehlizleri* gibi İtalyan ortakyapımlarıydı, ki bu filmler herhangi bir yerel geleneğin parçası olmaktan çok, mevcut İtalyan korku furyasının uzantılarıydı.

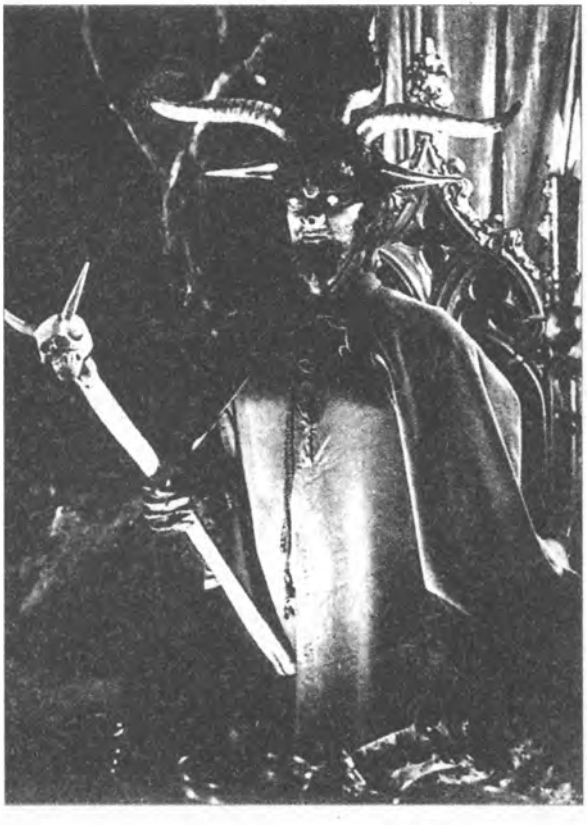
Eğer bir yerel gelenekten söz edilecekse, bu gelenek parodiler için geçerliydi ve dönemin birçok yapımında korku unsurları kahkaha amaçlı kullanılmaktaydı. 1959 yılının başlarında Jess Franco'nun ilk uzun metrajlı filmi *Tenemos 18 Años* ('Biz onsekiz yaşındayız') düz bir korku parodisini, filmin epeyce gevşek ve bölümsel yapısına sadece bir unsur olarak eklemişti. *Escala en hi-fi* ('Hi-fi'ye doğru gidin,' 1963) ve özellikle Alman



Amando de Ossorio'dan *Lorelei'n Pençesi* (1972)

bir işverenin bir çift İspanyol işçisini vampirleştirdiği 1965 yapımı *Un vampiro para dos* (*İki Kişiye Bir Vampir*) gibi filmlerin yaptığı da budur. Amando de Ossorio'nun yazıp yönettiği *Malenka* (*Yaşayan Ölünün Dişleri*, 1969) adlı filmi de Roman Polanski'nin *Vampirlerin Dansı*'ndan hafifçe esinlenmiş komedi ve parodi unsurları taşır.

İlk gerçek İspanyol korku filmiyse Paul Naschy'nin yazdığı ve kurt adam Waldemar Daninsky olarak ilk başrollerinden birini oynadığı 1967 yapımı *Frankenstein'ın Kanlı Terörü / Cehennem Yaratıkları* ile üretilmişti. Üç boyutlu ve 70 mm geniş ekran formatında çekilen film dönemin yüksek bütçeli işlerinden biriydi. Yurt içinde bir miktar başarılı olduktan sonra yurt dışına ihraç edilmişti – o günlerde bir İspanyol filmi için nadir görülen bir durumdu bu. Ama gerçek korku "patlaması" 1969'da *La residencia*'nın (*Çığlık Atan Ev*) başarısıyla başlıyordu ve ertesi yıl gösterime giren *Kurtadam Vampir Kadına Karşı* ile iyice pekiştirildi.



Şeytani Paul Naschy ... *Inquisición* (1976)



Amando de Ossorio'dan
Malenka (*Yaşayan Ölünün Dişleri*, 1969)

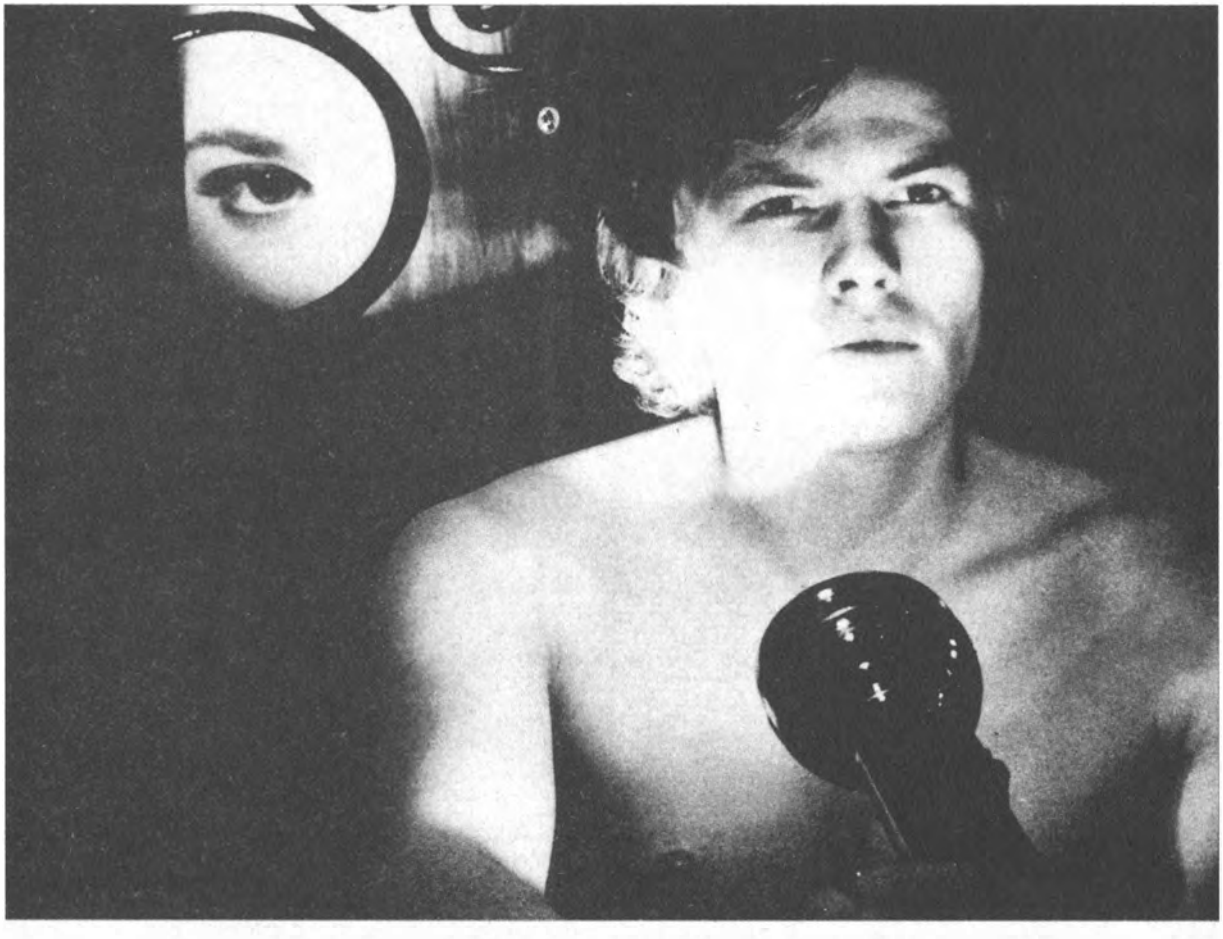
Derken baraj kapakları açıldı ve sonraki yaklaşık dört yıl boyunca ayda bir iki yapım ortalamasıyla filmler piyasaya durdurulamaz bir sel gibi akmaya başladı. Bunların çoğu yine İtalya, Fransa ve Almanya ile (ya da üçüyle birlikte) yapılan ortak çalışmalardı. Ama karışımda daima hissedilir bir İspanyol tadı bulunuyordu, özellikle de dümende İspanyol bir yönetmen varsa.

Birçok yönden bu filmler, seks, din ya da politika gibi yasaklanmış unsurların korku formuna yedirilmiş haliydi. Amando de Ossorio'nun çeşitli "Kör Ölü" filmlerinin senaryolarında eski İspanyol Tapınak Şövalyelerinin İspanya'da mezardan kalkıp çöküntü içindeki gençliği cezalandırdığı şeklindeki düşünceye ulaşmak için çok geniş bir düş gücü gerekmez. Lesbiyenlik ve resmi olarak belirlenmiş diğer "sapkınlıklar" bu filmlerin çoğunda sergilenir. Bununla birlikte yerel sinema salonlarında gösterime sokulan versiyonlar, yurt dışına ihraç edilenlerden, özellikle de İtalyan ya da Alman izleyicileri hedefleyenlerden çok daha ılımlıdır genellikle.

İspanyol sinemasının bir sonraki yeni dalgasını oluşturan yönetmenlerin büyük bölümü aslında bu mini korku patlaması sırasında ün kazanmaya başlamıştı. Vicente Aranda'dan *La novia ensangretada* (*Kan Sıçratan Gelin*, 1972), Eloy de la Iglesia'dan *La semana del asesino* (*Yamyam Adam*, 1972) ve dönemin en ilginç filmlerinden biri olan Claudio Guerin Hill'in çekmeye başladığı *La campana del infierno* (*Cehennem Çanı*, 1973) bu dönemde yapıldı. Filmin çekimleri sırasında Hill'in aniden ölümüyle birlikte İspanyol sineması en çok gelecek vaat eden yeteneklerinden birini kaybetmişti, ki filmi Juan Antonio Bardem'in tamamlaması gerçekten de ilginçtir. On yıl sonra bile genç atılımcılar için uluslararası pazara çıkış adına deneyim kazanmanın yolu hâlâ korku filmleri üretmekten geçiyordu; Pedro Almodóvar'dan *Matador* (1986) ve simsarların gözdesi Bigas Luna'dan *Angustia* (*Keder*, 1988) bu duruma örnek verilebilir.

İlk çıkışlarını bu kısa korku patlaması döneminde gerçekleştiren yönetmenlerin tümü başarılarının devamını getiremedi. Örneğin zeki ve ürkütücü küçük bir gerilim olan *Cinayet Konağı*'nın (1972) yönetmeni olan Francisco Lara Polop daha sonra modası geçmiş basmakalıp bir maço film olan *Virilidad a la Española*'yı (1975) çekti. *Mezardan Yükselen Dehşet* ve *Kırılmış Bebeğin Mavi Gözleri* adlı filmleri çeken Carlos Aured ise kariyerini Ajita Wilson'ın vajinasına sokulan sustalı bıçak sahnelerinin sergilendiği *Apocalipsis sexual* (1982) ile seksenlerin porno gettosunda noktalıyordu.

Bununla birlikte yetmişlerin bu küçük patlamasıyla birlikte isimleri sonsuza kadar anılacak olan aktör



Zihnin oyunları ve psikolojik korku ... *Cehennem Çanı* (1973)

ve aktrisler ortaya çıkmıştı: bayanlardan Helga Line, Patty Shepard, Maria Kosti, Barbara Rey, Teresa Gimpera ve erkeklerden Paul Naschy, Antonio Mayans, Julien Ugarte, Alberto Dalbes.

İspanyol korku sineması aslında ticari zorunluluktan doğmuştur. Hükümet ucuz ortakyapımları kıskaca almıştı ve İspanyol sinemacıları yüksek bütçelerinin giderlerini telafi edebilmek amacıyla denizaşırı pazarları cezbedecek bir formül bulmaya zorlanmaktaydı. *Kurtadam Vampir Kadına Karşı* adlı filmi bu küçük patlamanın en başarılı yapımlarından biri olan León Klimovsky, yabancı dağıtımcıların İspanyol filmleriyle hiç ilgilenmediğini, ama nereden gelirse gelsin korku filmleriyle ilgilendiğini hatırlatmaktaydı. Bu durumda filmler, hedefledikleri pazarda başarı kazanmış unsurların bir bileşimi haline gelmişti. Örneğin Amerikan yapımı ünlü *Sapık* (1960) tarzı delirmiş katil filmleri, Hammer filmleriyle Mario Bava ve Antonio Margheriti'nin –her ikisi de İspanya'da filmler çekmişti– İtalyan gotiklerinin karışımlarıydı.

Aslında Amerikan ve İngiliz üsluplarıyla karşılaştırılabilecek gerçek bir İspanyol korku geleneği yoktu ve ticari olduğu kadar politik nedenler yüzünden de ülkenin sahip olduğu geleneksel folkloru "korku"ya uygun bir model olarak görülmüyordu. Oysa dönemin en iyi filmlerinde inkâr edilemez ve neredeyse Goya'vari bir İspanyol tadı vardı. Bu filmler daha ham, daha sert ve iç organlara yönelik, ayrıca belirgin bir grotesk lezzeti olan filmlerdi. İzleyici kendisini genellikle kurbandan çok, canavarla özdeşleşmeye yönlendiriliyordu. Örneğin Paul Naschy'nin kurtadamı veya *Dracula'nın Bakire Âşıkları*'ndaki (1972) yeniden vücut bulmuş Dracula'sı, sahip oldukları ucube doğaları kendilerine ıstırap kaynağı olan hüzünlü ve romantik karakterler olarak sunuluyordu. Bu özellik efsanenin Hammer uyarlamalarında Christopher Lee'nin başarıyla oynadığı gözünü kan bürümüş Kont'la karşılaştırıldığında gerçek bir tezat oluşturuyordu.

Paul Naschy geleneksel korku kahramanlarına bizzat büyük hayranlık duyuyordu ve *El aullido del diablo*'da (*Şeytanın Uluyuşu*, 1987) kendi malum kurt adamının yanı sıra aynı zamanda Bay Hyde, Quasimodo, Frankenstein'ın canavarı ve Operadaki Hayalet gibi kahramanların çoğunu bir araya getirmek üzere yola çıkmıştı. Geleneksel İspanyol öyküleri de Naschy'yi cezbediyordu ve 1975 yapımı filmi *La cruz del diablo* (*Şeytanın Haçı*) için yazdığı senaryo, kendisi de kadim halk öykülerine hayran olan 19. yüzyılın Endülüslü şairi Gustavo Adolfo Becquer'in şiirlerinden fazlasıyla etkilenmişti. *Şeytanın Haçı* gerçeği kavrama yeteneğini kaybetmeye başlayan ve zihninde kurduğu hayal ürünlerinin garip ve güzel bir kadın figürü aracılığıyla kendisini rahatsız ettiği İngiliz yazar Alfred Dawson'ın öyküsünü anlatır. Film birkaç yıl İspanya'da yaşamış olmasına rağmen aslında bir İngiliz olan John Gilling tarafından yönetildi. *Zombi Belası* gibi Hammer filmleri yapmasının Gilling'e getirdiği ün sayesinde filmin tanıtımı oldukça iyi yapılacaktı. Sonradan görme bu İngiliz'in İspanyol işlerini alması İngiltere'de *Belirtiler*'i (1974) çeken İspanyol José Larraz'ın aldıklarına benzer tepkilere yol açtı; her iki film de aleyhte yapılan tanıtımlar yüzünden epey zarar görmüştür. Bu film ithal korku örgüleri yerine İspanyol şablonlarını kullanmayı seçen en iyi örneklerden biriydi, ama ticari anlamda başarılı olamadı. İspanyol korku filmleri zirveden uzaklaşmaya başlamıştı.



Düşüşün başlıca nedenlerinden biri İspanyol hükümetinin filmlerin (ihraç için ekstra şiddet ve seks eklenmiş) iki farklı versiyonla çekilme alışkanlığına karşı baskıyı artırmasıydı. Bu baskı Amerikan film endüstrisinde *Şeytan*-sonrası günlerde korkunun tekrar dirilmesiyle bir araya geliyor ve İspanyol yapımlarının cazibesinin sonunu getiriyordu; ama çok daha önemli değişiklikler kapıdaydı.

1975'in sonunda General Franco öldü. İspanya'da

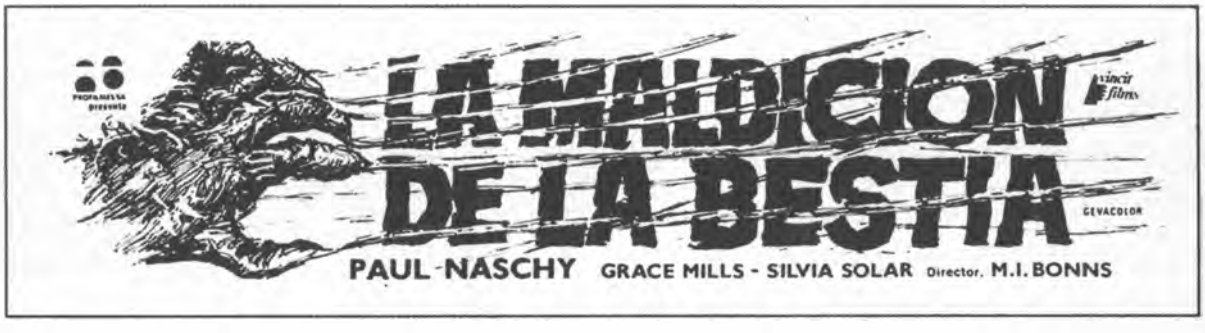
ve yurt dışında birçok kişi sanat anlamında ciddi değişimler umuyordu, oysa yaklaşık on yıl süren bir "değişim dönemi" başladı. General Franco'nun destekçilerinden olan, film endüstrisinin deneyimli ismi Rafael Gil'in 1980 filmi *...Y al terco año resucito* ('Ve onun bir ölüden yükselişinin üçüncü yılında') bir anlamda dönemin atmosferini özetliyordu. Görünüşte komedi olan film, bir gazete muhabirinin General Franco'nun yaşama geri döndüğü haberini yanlışlıkla nasıl yaydığını anlatır. Ülke kargaşa içindedir. Oysa birçok kişi derin bir nefes almış, eski üniformalar ve nasyonalist bayraklar sandıktan çıkarılmış, Madrid'de Franco'nun sarayı önünde toplanan bu kalabalık kendilerine tekrar liderlik yapması için çağrıda bulunmaya başlamıştır.

Bu döneme verilen isim "soyunma" anlamına gelen *destape*'ydi. Sinemada olup bitenler de aynen buydu. Seks ve cinsellik üstüne sayısız filmi yapıldı. *Carry On* tarzı komediler ve ucuz gerilimlerde bile bol miktarda kadın eti sergiledi. 1977 yılında İspanya'da sansür teorik olarak kaldırıldı. Bununla birlikte sert seks sahneleri hâlâ yasaktı ve yaş sınırlaması devam ediyordu. Daha önemlisi yeni bir kategori, "S" ortaya çıkmıştı ve "izleyicinin hissiyatına zarar verebilecek filmler" bu kategoriye sokuluyordu – yani seks ve korku filmleri.

Endüstri liberalleştikçe bazı İspanyol sinemacıları ve yapımcıları arasında sert seks filmlerinin bir süre sonra yasallaşacağı izlenimi doğdu. Bazıları filmleri yine iki farklı versiyonda çekmeye başladı: iç pazar için daha yumuşak, dış pazar ve işler yolunda giderse içerisi için sert seks sahnelerin eklendiği daha sert bir ikinci versiyon. Daha sonraki mini sert seks patlamasının müjdecisi olan bu filmler arasında yönetmenliğe korku filmleriyle başlayan Carlos Aured'in *Apocalipsis sexual*, Jaime Puig'in *Bacanales romanas* (her ikisinde de Ajita Wilson başroldeydi) ile George Lewis takma adını kullanan Jorge Gigo'nun *Porno Kızları* ve *Trampa par una call girl* ('Bir telekız için tuzak') adlı çalışmaları vardı. Jess Franco da İspanya'ya dönmüş ve ihraç amacıyla çoğuna sert seks sahneleri eklenen bir dizi "S" etiketli film yapmıştı. Bu filmlerden bir bölümü diğer Avrupa şirketleriyle ortakyapımlardı. Örne-



Amando de Ossorio'nun 1973 yılı filmi *Büyücülerin Gecesi*'nde bikini giymiş orman kızı.



ğin Erwin C. Dietrich'in Elite Films Company'si İbiza'daki seks delisi İsveçlilerle ilgili bir dizi film yaptı: *6 sueces en Ibiza, Ibiza al desnudo* vs.

General Franco sonrası dönem söz konusu olduğunda ana-akım endüstrisinde yaşanan en büyük sorun sinemacıların büyük bölümünün geçmişten kopmayı hâlâ başaramamasıydı. Belki de sinemacıların bir bölümü bir şeylere karşı savaşmak zorunda kaldıkları o günlerde yaşadıkları güç şartları gerçekten hasretle anıyorlardı, o günlerde en azından gelecekle ilgili umutları vardı. Oysa şimdi gelecek diye adlandırdıkları şey gelmişti ve ne yapacaklarını bilemiyorlardı. Genç ve yeni İspanya hakkındaki filmler ilk uzun metrajlısını 1978'de yöneten Pedro Almodóvar tarafından çekilecekti. Almodóvar şöyle söylüyordu: "Ben asla General Franco'dan söz etmem. Onun mevcudiyetini bile zorlukla kabul edebiliyorum. Ben Franco'dan sonra başladım ve bu yüzden hiçbir nostaljik duygum yok." Bir tür dönüm noktasına 1979 yılında Pilar Miró'nun *El crimen de Cuenca* adlı filmiyle gelindi. Film, saygın Hükümet Muhafızları hakkındaki sert ve antipatik yaklaşımı yüzünden yasaklandı. İspanyol film endüstrisinde çalışan çok az kadın yönetmenden biri olan Miró tutuklanmakla tehdit edildi. Miró'nun şansına 1981 yılında bir grup isyankâr Hükümet Muhafızı İspanyol Parlamentosu'nu işgal ederek ülkedeki ahlaki çöküşü protesto etmek amacıyla kongre üyelerini rehin alıyordu.

Olay tüm dünyada televizyon ekranlarından izlendi. Şok içindeki seyirci, Francoculuğun bu dirilişine süratle tepki gösterdi. Aynı yıl, İspanya ilk sosyalist hükümetini seçti ve Pilar Miró Sinemadan Sorumlu Genel Yönetici olarak atandı. Miró öncelikle "sanatsal yaklaşım"ı olan filmlere koşulsuz devlet desteği sağlanması için çalışmalara başladı; seçtiği profesyonellerden oluşan bir kurulun uygun gördüğü sinemacılara mali destek, dağıtım garantisi ve % 65'e varan peşin bütçe vaat edildi. Birtakım hoşnutsuzluk sesleri yükseldi. Bazılarına göre bu, sansürün bir başka biçimiydi; parlak ve yeni bir kadife eldiven içinde gizlenen demir yumruktu, ama bu seslerin çoğu önemsenmedi.



İspanya'nın nadir kadın yönetmenlerinden Pilar Miró'nun *Cuenca'nın Suçu* (*El crimen de Cuenca,* 1979) adlı yasaklanmış filminden bir işkence sahnesi.

1984 yılında İspanya'da sansür kaldırıldı. "S" etiketinin işi bitti ve yerine "X" geldi. Özel lisanslı sinema salonları kesilmemiş sert seks filmleri gösterme izni aldılar ve yeni bir mini patlama başladı. İlk "resmi" İspanyol sert seks filmi Jess Franco'nun *Lilian, la virgen pervertida*'sıydı. Aslında "S" olarak düşünülen film yasallaşmanın arifesinde eklenen sert seks sahneleriyle "X"e çevrilmişti. Sonraki birkaç yıl boyunca Jess Franco başrolde genellikle Katalan aktris Lina Romay'i (Rosa Maria Almi-

rall) oynattığı bir dizi sert seks film çekti. Bu filmler –örneğin *El chupete de Lulu* (*Lulu'nun Lolipopu*), *El ojete de Lulu* (*Lulu'nun Kıç Deliği*) ve *Las chupónas* (*Emiciler*)– genellikle takma isimlerle imzalanmalarının yanı sıra inanılmaz düşük bütçelerle ve büyük bir hızla üretiliyorlardı. Bu kısa ömürlü patlamaya katkıda bulunan diğer yönetmenler arasında Ismael Gonzales ve Diego Figuero gibi isimler de vardı.

Bu işe dahil olan sinemacılar adına üzücüydü, ama ne yazık ki "X" kategorisinde üretilen bu filmler hükümetin sanat filmlerine verdiği desteği alamadığı gibi ayrıca çok ağır bir şekilde vergilendiriliyordu – brüt hasılatın %45'ten fazlası devlete gidiyordu. Daha da önemlisi, Fransa'daki durumun aksine ithal edilen yabancı filmlere konulan vergi bu kadar ağır değildi. Bu yüzden de yurt dışından film ithal etmek içeride üretmekten çok daha ucuza geliyordu. Sonuç olarak da ülkenin film endüstrisi giderek daha da "yeraltı"na doğru kaymaya başlayacaktı. Bu filmler, eğer çekileceklerse gerçekten çok ucuza üretilmek zorundaydı; ki genellikle aynı oyuncular ve dekorlar kullanılarak iki film iç içe olmak üzere video için çekiliyordu.

Çok geçmeden filmler önceden rahatlıkla tahmin edilebilir ve pek değişmeyen bir formülü uygulamaya başlamıştı bile. Genellikle bir ya da iki farklı mekân kullanılarak oluşturulan iç çekimlerin yanı sıra çok sınırlı bir karakterler ve dramatik durumlar stoğu kullanarak çekiliyorlardı. İspanyol izleyiciler de giderek daha sert seks sahneleri ve daha az konuşma istiyor, adeta zincirlerinden boşanmış köleler gibi adiliğe karşı uzun süredir duydukları açlıklarını bastırmaya uğraşıyorlardı. Yaptıkları işle ilgili minicik bir sanatsal endişesi olanlar için bile durumun hiç de parlak olmadığı ortadaydı. Bitmek bilmeyen bir yakın çekim organ geçidinden başka hiçbir şey istemeyen izleyici kitlesi için öykünün ya da zekice diyalogların ne önemi olabilirdi ki?

Birkaç yıl içinde İspanya'daki bu sert seks patla-



Almodóvar yapımcılığında *Mutant Eylemi* (1993).

ması bir bozguna dönüştü. Hükümetin kısıtlamaları ve seyircinin aldırmazlığı sayesinde katledilmişti. Sert seks dergilerinin ve ithal videoların hızla çoğalması eksiği kapatıvermiş ve halkın yasaklanmış olan meyveye duyduğu açlığın bastırılmasına yardımcı olmuş gibiydi.

Altın çağın sona ermiş olduğu duygusu başka yerlerde de hissedilmekteydi. Bu kadar fazla özgürlük belki de iyi bir şey değildi. Porno patlaması birçok sinemacının kabul edilebilirlik sınırlarını zorlamasını sağlamıştı, ama artık onlar da değirmenin çarkına kapılmışlardı ve cinsel dansın hep aynı can sıkıcı turunu atıyorlardı.

Seksenlerin başındaki video patlaması küçük ve bağımsız sinema salonlarının da yok olmasına yardımcı olurken 1984 sonrası yükselen AIDS korkusu bizzat seksin bile adının kötüye çıkmasına yol açıyordu. Onyılın ortalarında, az bir emek karşılığında kazanç sağlayan işler artık raydan çıkmış durumdaydı.

Jess Franco'nun kariyeri aslında Avrupa'daki film işinin başına gelen inişler ve çıkışların mükemmel bir betimlemesi oluşunun yanı sıra bu endüstrinin gerçek tutkulara köstek vururken bir yandan da yeni yetenekleri besleyişinin göstergesidir. Jess Franco'nun öyküsü 1950'lerin ortasında İspanya'da başlamış ve o günden itibaren ticari yönelimli Avrupa sinemacılarının neredeyse bütün yönlerine bir şekilde temas etmişti. Bu yüzden de bir sonraki bölüm adamımızı, filmlerini ve bunların oluşmasını sağlayan etmenleri ayrıntılarıyla incelemektedir.

Film İncelemeleri

KURTADAM VAMPİR KADINA KARŞI / KURTADAMIN GÖLGESİ

(*La noche de Walpurgis*)

Oyuncular: Paul Naschy, Patty Shepard, Gaby Fuchs, Barbara Capell.
Yazan: Jacinto Molina ve Hans Munkel.
Yöneten: León Klimovsky.
İspanya / Batı Almanya ortakyapımı, 1970.
86 dakika.

Polis cerrahı Dr Hartwig'in, kurtadam olduğu tahmin edilen bir cesetten gümüş bir kurşun çıkarmasının ardından söz konusu ceset, yani Waldemar Daninsky hayata geri döner, morgdayken bir kurtadama dönüşerek doktoru ve asistanını öldürüp gecenin karanlığına karışır.

Paris'in kartpostal güzelliğindeki bir dizi görüntüsü, birden bar tezgâhındaki gerçek kartpostallara dönüşür. Burası saçları zarifçe yapılmış mini etekli kızların anonim Avrupa pop müzikleri eşliğinde dans ettiği 'uluslararası' gece kulüplerinden biridir. Genç bir öğrenci olan Alvira erkek arkadaşına üstünde çalıştığı projeden söz etmektedir. Kadim hurafeler ve kara büyü üstüne bir çalışmadır bu. O ve kız arkadaşı Geneviève, kötü bir ün salmış Kontes Wandesa'nın mezarını bulduklarına inanmaktadır. "Kontes bilinen kara büyü işlemlerinin hepsini denemişti." Bir dizi montajlanmış görüntü bize Kontes'i kurbanlarını baltayla doğrarken ve satanik bir sunağın önünde kanlarını içerken gösterir.

Geneviève ve Alvira mezarı bulmak üzere Fransa'nın kuzeyine doğru yola çıkarlar. Ama ıssız kırlarda kaybolacaklardır. "Belki Kont Dracula ortaya çıkar. Eminim geceyi geçirmemiz için bizi şatosuna davet edecektir." Oysa yardımlarına gelen kişi Waldemar Daninsky'dir ve onları yakınlardaki tecrit edilmiş villasına davet eder. Villada elektrik ve telefon olmadığı halde kızlar teklifi kabul eder. O gece, yemek sırasında Kontes Wandesa hakkındaki araştırmalarından söz

ederler. Daninsky şok olmuş gibidir sanki. Ani bir ışık patlamasıyla sisler arasındaki Kontes Wandesa'nın yüzü görünür.

Ertesi sabah Daninsky ve iki kız eski bir manastırın yıkıntıları arasında Wandesa'nın mezarını bulurlar. Alvira yıkıntılar arasında dolaşırken Daninsky ve Geneviève fotoğraf çekmek üzere tabutu açar. Cesedin üstündeki gümüş bir haçı almaya çalışırken Geneviève'in eli kesilir ve Wandesa'nın ağzına bir damla kan düşer. Tam da bu esnada Alvira kara cübbeli ve iğrenç, çürümüş suratlı bir keşiş tarafından tehdit edilmektedir. Daninsky tam zamanında yetişir ve mezardan bulduğu gümüş bir hançerle yaratığı uzaklaştırır.

O gece iki kadın oradan ayrılmayı tartışmaktadır. "Burada her şey çok tuhaf, çok saçma. Hiçbir şeyin gerçek olmadığına inanmaya başlıyorum," diye sızlanır Alvira. Sonrasındaysa Geneviève, Kontes'i görür ve onun tarafından sisler içindeki gecenin derinliklerine doğru çekilir, vampirin alacakaranlık dünyasında ona katılmak üzere. Çalışma odasında yalnız başına olan Waldemar Daninsky eski bir kitabı karıştırmaktadır. Orada anlarız ki üstüne çökmüş olan bu kurtadam lanetinden kurtulmasının tek yolu kendisine âşık olacak bir kadının Wandesa'nın mezarından çıkarılan gümüş hançerle onu bıçaklamasıdır. Çok güçlü bir şekilde bağlandığını hissettiği Alvira'yı kendisini bıçaklamaya ikna etmesi gerektiğini bilmektedir. Ama bu arada bir yandan da genç kızı hem kendisinden hem de tekrar dirilen Kontes Wandesa'dan korumak zorundadır.

Kurtadam Vampir Kadına Karşı Paul Naschy'nin üçüncü kez Waldemar Daninsky rolünde göründüğü filmdir, ama burada ilkinden, yani 1967'de gösterime giren *Frankenstein'ın Kanlı Terörü*'nden daha mantıklı bir çizgi tutturmuştur. Bu filmdeki performansıyla Paul Naschy, Daninsky karakterini geliştirerek Uçan Hollandalı'ya veya Maturin'in gotik karakteri Gezgin Melmoth'a yaklaştırır. Kurtadam öyküsünün kahramanıdır, kötü adamı değil. Bizde uyandırmak istediği



duygu dehşet değil, sempatidir. Filmdeki gerilim bedeli ne olursa olsun hayvani yönünü denetlemeye duyduğu gereksinimden çıkmaktadır. Filmin en ilginç sahnelerinden birinde, Waldemar Daninsky aşkı Alvira'yı dönüşümü sırasında parçalanmaktan korumak için kendisini zincirler. Bununla beraber bayılmış olan Alvira, Daninsky'nin tuhaf hizmetkârı Pierre tarafından götürülür. Bir şekilde tehlikeyi sezen Daninsky, zincirlerinden kurtularak Pierre'i takip eder ve onu öldürerek Alvira'yı kurtarır. Ama bu esnada bile, film bizi Daninsky'nin hayvani yanıyla ilgili iğrenç gerçekten uzaklaştırmaz – kurtadamın çenesinden süzülen kanlı et parçacıklarını gösteren çekimler gözümüzün önünden gitmez. Pierre'in iki kez ölmüş gibi gösterilmesi, bu sahnenin sembolik yapısının altını çizmektedir – daha sonra Kontes Wandesa'nın gizli sığınağının yakınında yeniden ölü olarak bulunacaktır.

Kurtadam Vampir Kadına Karşı mükemmel bir Avrupa ortakyapımıdır. Yıldızları Alman ve İspanyol'dur, Avusturya'da geçen jenerik öncesi bir sekansın ardından film Fransa'da geçmektedir ve Alvira'nın erkek arkadaşı Marcel, film başladığında Avrupalı bir polis olarak İstanbul'dadır. "O kadar çok James Bond filmi seyrettim ki, bütün numaraları biliyorum," diye itiraf eder Alvira. Filmin ışıltılı ve parlak ortamı modası geçmiş gotik unsurların araya girmesiyle sık sık bozulur. Gece hızla çöker ve nereden geldiği belli olmayan bir sis ortalığı kaplar. Senaryonun mantıksal gelişimi de duygusal unsurların giderek açılmasıyla klişelere karşı sürekli bir meydan okuma halindedir. Filmin en sonunda Wandesa, Alvira ve Marcel'i esir



İspanyol korku patlamasının ilk uluslarası ticari başarı kazanan filmi için yapılan Fransızca poster.

alarak Efendi-Şeytan'ına kurban etmek üzere bir Walpurgis Gecesi [Walpurgis Gecesi: Bir Mayıstan önceki gece; Alman folklöründe büyücü kadınların toplandıkları gece. – ed.] hazırlamaya başlar.

"İşte geliyor," der Kontes Wandesa. Manastırın taş duvarında kocaman boynuzları ve sivri çenesiyle bize doğru ilerlemekte olan Şeytan'ın çarpık gölgesini görürüz. Waldemar Daninsky elinde gümüş hançerle ortaya çıktığında gölge titreyerek geri çekilir. İşte o an, dehşetin ve histerik bir kahkahanın ortasında donup kalmış bir andır. Şeytan'ın gölgesi, daha çok Halloween'de çocukları korkutmak için kullanılan bir oyuncağın –bir sopanın ucuna takılıp mum ışığına tutulup gölgesiyle oynananlardan– yansıması gibidir sanki.

Hiç kuşkusuz, hem yazar Paul Naschy'nin hem de yönetmen León Klimovsky'nin kafasındaki etki de budur. Bununla beraber hiçbir Amerikalı ya da İngiliz sinemacının izleyiciyle dalga geçme riskini göze alıp da gerçekleştirmeye cesaret edemeyeceği bir andır bu.

Aslında bu sahne, büyüleyici bir filmin sayısız görkemli anlarından sadece bir tanesidir. León Klimovsky'yi ilgilendiren şey tutarlılıktan çok atmosferdir. Filmi yaptığında altmışdört yaşındaydı ve kullandığı araçların çoğunun modası geçmişti. Sinematografik numaraların en eskilerinden biri olan yavaşlatılmış çekim tekniğini gerçekten mükemmel bir şekilde kullanıyordu ve Kontes Wandesa'nın ölüm anı yüz kemiklerinin üstünde eriyen beyaz bir mumla gösterilmişti.

Kurtadam Vampir Kadına Karşı İspanya'da ve yurt dışında büyük ticari başarı kazanırken 1970'lerin başında İspanyol korku patlamasına yol açacaktı. León Klimovsky ve Paul Naschy ikilisi daha sonra gerek birlikte gerekse bireysel olarak birçok korku filmi daha ürettiler, ama bu ilk ortak çalışmaları zihinlerde en etkileyicisi olarak yer etmiştir.

KAN SIÇRATAN GELİN

(*La novia ensangretada*)

Oyuncular: Simon Andreu, Maribel Martin, Alexandra Bastedo.
Yazan ve yöneten: Vicente Aranda.
İspanya, 1972. 102 dakika.

Jean Rollin'in 1970 filmi *Le frisson des vampires*'i fazlasıyla andıran açılış sahnesinde, beyaz bir spor araba içinde hızla yol alan yeni evli bir çift görürüz – kızın gelinliği ve duvağı hâlâ üstündedir.

Uzun çam ağaçlarıyla çevrelenmiş modern bir otele gelirler. Gelin, yani Esther orada durmalarını istemez. "Saatte doksan mil hızla uçmak istiyorum," der. "Her şey sırayla" diye karşılık verir kocası. Adamın aklından ne geçtiğini anlarız. Kocası arabalarını park ederken Esther de otele kayıtlarını yaptırır. Esther çevresine bakınırken dışarıda yolun karşı tarafına park etmiş bir arabanın içinde kendisini izleyen bir kadın görür. Sarışın, güzel, ama yüzünde buz gibi bir ifade olan garip kadın, kafasına siyah bir kukuleta geçirir.

Gerdek odasındaki Esther huzursuz görünmektedir. Duvağını çıkarıp gardıroba asar, ardından valizini açar. Valizinin içindeki bütün giysileri, üstünde oturmakta olduğu yatak çarşafları kadar beyazdır. Birkaç saniye sonra ayağa kalkar ve tekrar gardıroba doğru yürür. Bu arada kapak aniden açılır ve içinden kara giysili ve kafasına çorap geçirmiş bir adam fırlayarak Esther'in duvağını kızın başına geçirir. Onu yatağa doğru sürükler ve kız pasif bir şekilde yatarken giysilerini parçalar. ...

Kan Sıçratan Gelin Vicente Aranda'nın kendi şirketi olan Morgana Films için yaptığı ilk filmdir. Film dönemin İspanyol korku patlamasına kusursuz bir şekilde uymaktadır, ama aynı zamanda Aranda için son derece özel bir filmdir.

1971 filmi *Las crueles*'in (*Zarif Ceset*) ardından gelen *Kan Sıçratan Gelin* de bir kadının intikam öyküsü-

dür. *Zarif Ceset*'de olduğu gibi intikamcı karakter bir kez daha lesbiyendir, ama film yetmişlerin başındaki –*Karanlığın Kızları*, *Kadife Vampir*, *Dişi Vampirler* vb– diğer "lesbiyen vampir" filmlerinde olduğu gibi, bizleri *Aurum Encyclopedia*'nın ifadesiyle "lesbiyenlik karşısında 'maço erkeğin' duyduğu kaygıyı" paylaşmaya davet etmez. Bu filmlerin ortaya çıktığı dönemde ve altmışların sonundan itibaren geleneksel kadın / erkek rolleri ve ilişkileri ciddi anlamda sorgulanıyordu. Gazetelerde ve televizyonda bu konuya gönderme yapılmadan bir gün geçmiyordu. William S. Burroughs'un sözleriyle erkek ve kadının tamamen farklı türler olduğu şeklinde bir düşünce bile vardı. Bütün bu filmler işte bu tezden ortaya çıkmıştı. Her koşulda *Kan Sıçratan Gelin*'deki lesbiyen yönler son derece bastırılmıştı. Önemli olan senaryodaki intikam olgusu ve bütün kadınların nasıl da suç ortaklığına çekilebildiğiydi.

Açılışın ve birkaç geleneksel korku süslemesinin (harap bir şapelin içindeki mezar, antik tablolarla dolu gizli bir kiler vs) dışında Aranda, filmini geleneksel gotik tarzında çekmemişti.

Vicente Aranda'nın tercihi ince bir zekânın ürünü olan görsel oyunlardan yanaydı. Örneğin mor rengin kullanımında olduğu gibi. Bu rengi ilk kez filmin başında Esther'in kendisini izleyen gizemli kadını fark ettiğinde bir an için görürüz. Vampir gelin Mircalla / Carmilla güçlendikçe mor giderek tüm kadınların giysilerinde baskın renge dönüşür.

Filmin temel aldığı Le Fanu'nun öyküsünde vampir gelin Carmilla kurbanlarının evine kaza geçirdiğini söyleyerek girmektedir. Vicente Aranda bu durumu, deniz kazası geçirmiş Mircalla / Carmilla'nın kumlara gömülü olarak kumsalda bulunmasıyla, daha zekice bir hale getirmiştir. Kadın şnorkelinin dışında tamamen çıplaktır. Bütün görebildiğimiz şey kadının oval yüzünün Esther'in daha önce kilerde bulduğu tablodaki portreyle aynı oval yüz olmasıdır.

O portrede Mircalla garip bir şekilde yüzüğünü taşları içe dönük olarak takmaktadır. Esther de aynı tarzı benimser. Filmin sonunda kocası Mircalla'nın ve karısının çıplak bedenlerini Mircalla'nın mezarında yan yana yatarlarken bulduğunda bekçinin genç kızı ortaya çıkar ve elini uzatır – o da yüzüğünü ters takmaktadır.

Mircalla'nın portrede elinde tuttuğu bıçak film için bir kez daha çok önem kazanır. Sıradan bir bıçak değildir. Vicente Aranda'nın sanat yönetmeni Juan Alberto Soler, neredeyse arketipsel olarak tehlikeli bir silah yaratırken üstünlüğünü ortaya koymuştur. Bıçak sembolik niteliklerini kaybetmeksizin hayali bir nesneden gerçek hayattaki kan dökücü bir objeye dönüşebilmektedir. Esther'in kocası ne kadar yok etmeye çalışırsa çalışsın dönüp dolaşıp sahibini bulmaktadır. Filmin bir yerinde, bekçiye yapılan vahşi bir saldırının ar-



Kan Sıçratan Gelin (1972)



Kan Sıçratan Gelin'in (1972) ünlü sansürlenmiş sonu

dından bıçağın sapının bir bölümü kırılır. Elbette ki tahmin edilebileceği gibi tekrar ortaya çıktığında –objenin mistik / organik doğasının altını çizercesine– bıçak kendini yenilemiştir.

Dönemin pek çok İspanyol filminde olduğu gibi *Kan Sıçratan Gelin*'in iki farklı versiyonu çekilmişti. İngilizce olanında seks ve çıplaklık daha çok, şiddetse daha azdı. Adamın üç kadını öldürüp kalplerini söktüğü meşhur final ise her iki versiyonda da yoktu. Belki de hiç çekilmemişti. Bütün gördüğümüz, İngilizce versiyonunda adamın elindeki bıçağı sallayarak iki kadının yattığı mezara doğru yaklaşmasıydı. Ardından bir gazete manşeti bize oluşan korkunç durumu anlatır. İspanyolca versiyondaysa görüntü gazete manşetine geçmeden önce adamın bir eliyle Mircella'nın sol göğsünü diğer eliyle bıçağı tuttuğu bir an vardı.

Kan Sıçratan Gelin'i çektiğinde Vicente Aranda kırksekiz yaşındaydı ve bu film büyük oranda dönemin korku patlamasına bağlı olarak geniş bir dağıtım şansı bulan ilk çalışmasıydı. Aslında 1991 yılında *Âşıklar*'ı çekene kadar uluslararası pazarda bir çıkış da gösteremeyecekti. Bütün filmleri, özellikle de 1981'de yaptığı *Fanny Pelopaja* seks ve şiddetle ilgiliydi, ama bir daha asla her yönüyle tam bir korku filmi yapmadı. *Kan Sıçratan Gelin*'in İspanyol korku patlamasının en iyi filmlerinden biri olduğu düşünülürse bu durum son derece utanç vericidir. ...

ÖLÜM ADASI

(*Quien puedo matar a un niño?*)

Oyuncular: Lewis Fiander, Prunella Ransome.
Yazan ve yöneten: Narcisco Ibañez Serrador.
İspanya, 1975. 112 dakika.

Tecrit edilmiş bir ada olan Almanzora'ya doğru yola çıkan Tom ve hamile eşi Evelyn bir sahil kasabası olan Benevis'te mola verirler. Fiesta zamanıdır ve oynanmakta olan özel bir oyunu seyrederler. Bir grup çocuk çiçeklerle kaplanmış bir kabı bir makaranın ucundan sallanan ip yardımıyla havada asılı tutmaktadır. Gözleri örtülmüş bir diğer çocuksa elindeki sopayla kabı parçalamaya uğraşır. Kap parçalandığında çocukların tepesine şekerlemeler yağar.

Tom ve Evelyn ertesi gün Almanzora'ya ulaşırlar. Ada terk edilmiş gibi görünmektedir. Ortalıkta yalnızca birkaç çocuk vardır. Telefonun garip bir şekilde sürekli çaldığı ve Alman bir kadının sesinin sürekli muammalı uyarılar fısıldadığı bir barda beklerler. Tom yiyecek aramaya çıkar, Evelyn ise barda beklemeye devam eder. Genç bir kız görünür. Evelyn'in hamileliği onu büyülemiştir ve birden koşup uzaklaşmadan önce uzun bir boyunca kadının şişmiş karnına elleriyle dokunarak hissetmeye çalışır.

Tom sonunda bir dükkân bulur, ama orada kimse olmadığı için yiyecekleri kendi başına alır ve çıkarken tezgâhın altında uzanan genç kadının cesedini fark edemez.

Kalmayı düşündükleri pansiyona gelirler, ama kendilerinden başka kimse yoktur. Tom herkesin fiesta için adanın diğer tarafına gittiğini düşünür. Birden Evelyn hızla yolun karşısına geçmekte olan yaşlı bir adamı fark eder. Parmağıyla gösterdiğindeyse yalnızca adamın bastonunun ucu görünmektedir. Küçük bir kız ortaya çıkar. Adamın bastonunu alır ve Tom'la Evelyn'in dehşet dolu bakışları arasında onun kafasına indirir.

Tom adamın cesedini alıp oradan uzaklaştırır. Ar-



Bir çocuğu kim öldürebilir? ... *Ölüm Adası* (1975)

tık ciddi bir şeyler olduğunun farkındadır ve Evelyn'i elinden geldiğince korumaya kararlıdır. Cesedi civardaki bir atölyeye saklar. Dışarı çıkarken çocuk kahkahaları duyar. Kulübenin arkasına baktığında çocukların geçen gün Benevis'te seyrettikleri oyunu oynadıklarını görür. Ama bu kez asılı olan yaşlı adamın cesedidir ve gözü bağlı çocuğun elinde sopa yerine keskin bir tırpan vardır. Dehşet içindeki Tom oradan uzaklaşır. Tırpan yaşlı adamın kafasını uçurduğunda çocuklar keyifli kahkahalara boğulur. ...

Ölüm Adası 1960'larda ve 1970'lerdeki turist istilasını bir tür katalizör olarak kullanan İspanyol korku filmleri grubuna ait bir filmdir. Bu konudaki diğer yapımlar arasında Eugenio Martín'in *Şeytan İçin Bir Mum* ve Joe Lacy'nin *Las amantes del diablo* adlı filmleri de vardır. İspanya güneşli, mutlu ve (açılıştaki fiesta gibi) gizemli olaylarla –yabancıların dahil olmasının zor göründüğü– dolu bir ülke olarak gösterilmektedir. Her şey öylesine gariptir ki Tom ve Evelyn'in bir şeylerin ters gittiğini anlaması bile uzun bir zaman alır. Her şeyin kapatılıp küçük köylerin hayalet kasabalara benzediği uzun İspanyol siesta'ları *Ölüm Adası*'nda çok iyi yakalanmıştır.

Serrador'un daha önce yönettiği *Çığlık Atan Ev*'de (1969) olduğu gibi, bu filmin de temposu mükemmeldir. Korku duygusu yavaş yavaş verilir. Oluşan her yeni şok senaryoyu birkaç basamak daha yukarı taşır. Önceki filminde olduğu gibi, Serrador'un bu öyküsü de bir kez daha baskı altında tutmanın etkileri ve yetişkinlerle çocukların dünyası arasındaki aşılmaz uçurumlar üstüne kuruludur.

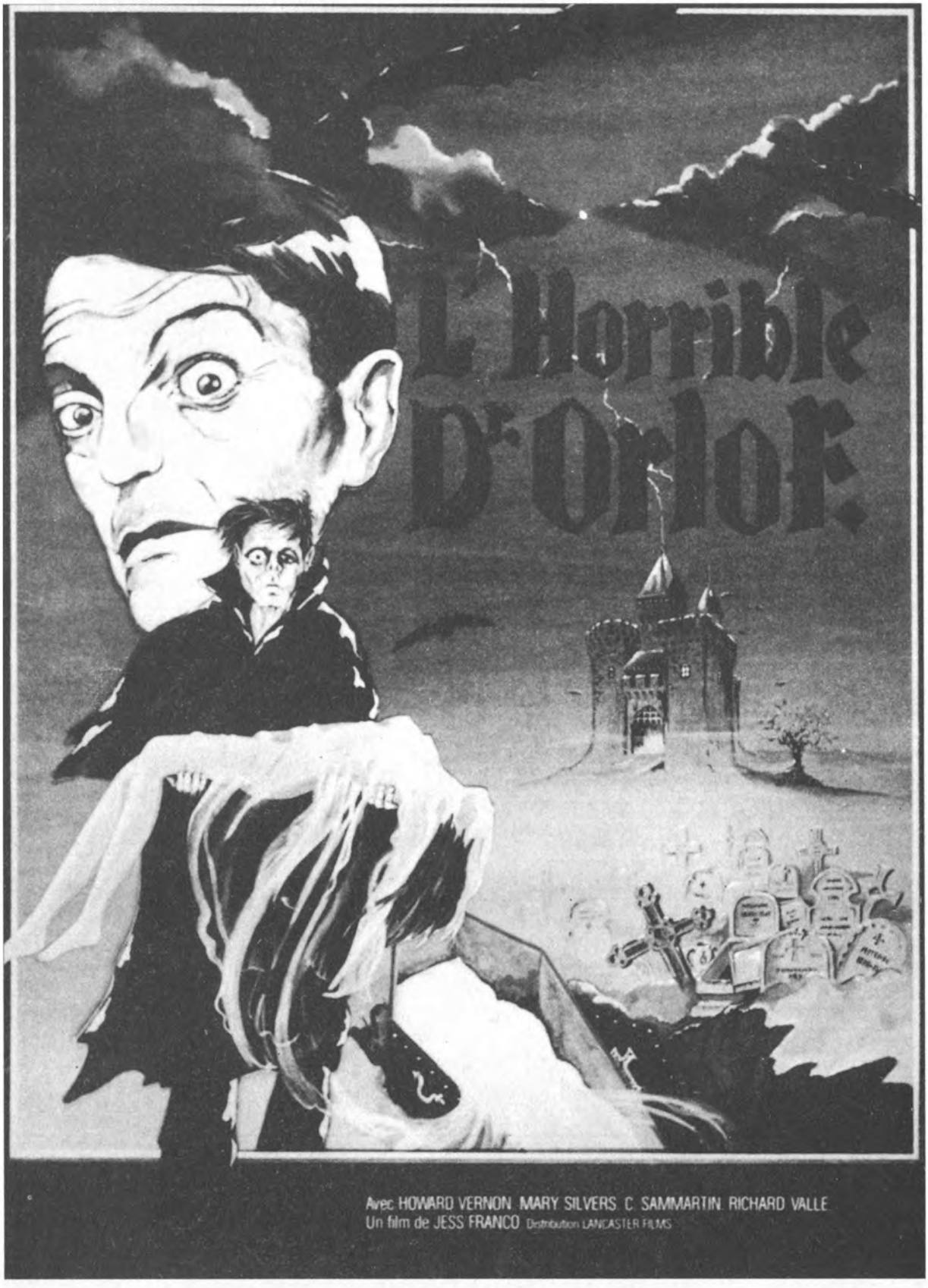
Adaya ulaşır ulaşmaz Evelyn şöyle sorar: "Bütün yetişkinler nereye gitti, herkes nerede?" Daha sonraysa Tom aklını karıştıran bir şeyi itiraf eder: "Bize neden saldırdıklarını anlamıyorum. Biz yetişkinlere onların düşmanıymışız gibi davranıyorlar." Köyde ilerlemeye devam ettikçe çocuklar yetişkinlere karşı takındıkları ahlak dışı tavrı giderek daha fazla açığa vurmaya başlar. Kiliseye girdiklerinde Tom bir grup kızın ölmüş bir kadının giysilerini gururla sergilediğini görür. Kilisenin arkasındaki vestiyerdeyse erkek çocukları bir kadının iç çamaşırlarını çıkarıp bacaklarına ve göğüslerine büyülenmişçesine bakmaktadır.

Çocukların sevecenlik, korku ya da vicdan azabı sergiledikleri anlar, aslında büyükleri tuzağa düşürmekten başka bir amaç gütmez. Çocukların gerçek ruhu sürekli olarak attıkları kahkahalarda sergilenir. Normalde mutluluk ifadesi olan bu eylem, çocukların öfkesi her kabardığında, eğlenceyi selamlamak için topluca icra ettikleri bir gökgürültüsüne dönüşerek tüyler ürpertici bir hal almaktadır. Filmin en etkileyici anlarından birinde, Tom'un kendini kaybederek çocuklardan birini öldürmesinin ardından Evelyn karnında taşıdığı çocuğun da düşman olarak doğacağını düşünmeye başlamıştır. Sonra barda karnını okşayan kız gelir aklına. "İçimde ne taşıyorum ... o da onlardan biri!" diye çığlık atar. Evelyn'in bacaklarından aşağıya kanlar süzülürken, yukarıdaki tavan arasından çocukların coşku dolu kahkahası duyulmaktadır.



Seks Labirenti

Jesús Franco'nun Filmleri



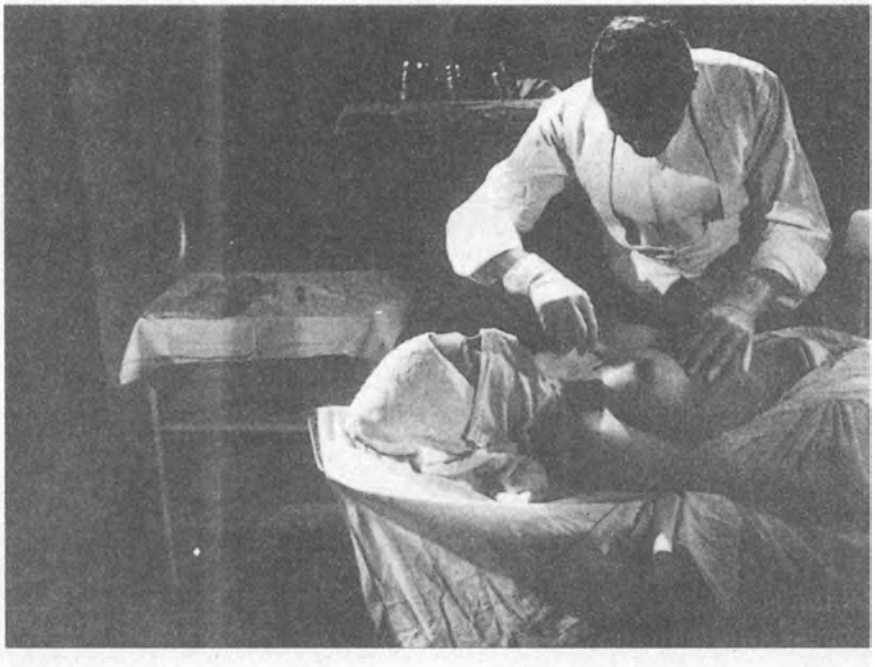
Korkunç Dr. Orlof'un (1961) Fransızca posteri

Karanlık bir odanın içinde bir şantözün biçimli ve çıplak vücudu masanın üstünde uzanmaktadır. Gözleri camlaşmış bir şekilde tavana bakıyor. Yüzü klinik bir yaşmak gibi bandajlarla sarmalanmış durumda. Bisturisini profesyonel bir tavırla kavramış, hoş tavırlı ve sert hatlı bir cerrah baştan çıkarıcı kadavrası üstünde çalışmaya hazırdır. Ortamda sapkın bir şeylerin varlığı hissediliyor. Adam kültürlü, zarif, ama tekinsiz görünen biridir. Yüzünden bir düşünce belirtisi geçer. Belki de planını değiştirmiştir? Kısa bir an sonra elleri kadının dik göğüslerinin üstünde gezinmeye başlar. Ucuz bir org müziği kulaklarımızı doldurur. Cerrah operasyona başlar. Köşede duran kör ve biçimsiz uşağı ürkütücü bir kasılmaya yakalanır. Duymakta ve benzi atmış bir şekilde çırpınmaktadır. ...

Cerrahımızın ismi Orlof'tur ve masada yatan kızı da Mara Lasso oynamaktadır. Bu çarpık senaryoyu yaratıp ardından filme çeken kişiyse Jesús Franco'dur. 1962 yılında gösterime giren *Gritos en la Noche* (*Korkunç Doktor Orlof*) sinematografik bir zaman bombasıydı; maraziydi, erotikti ve darbesini indirmekten hiç çekinmeyen bir korku filmiydi. Günümüz için bile arsız bir sarsıcılığı vardı. *Orlof*'tan önce korku filmleri cinsel unsurları önemsemiyor ve insan psikolojisinin karanlık bölgelerine sadece imalarda bulunarak şiirsel bir yaklaşım sergiliyorlardı. *Orlof*'la birlikte seks önplana çıkarken gelecek yirmi yıl boyunca Avrupa korku sinemasının çehresini de değiştiriyordu.

Çıplaklık 1962 yılında hâlâ tabuydu; çünkü sansür çıplaklığa yalnızca sağlık ya da eğitsel amaçlarla izin veriyordu – yani çıplak sahneler eğer şehvet duyguları uyandırıyorsa bu kesinlikle çirkin ve tehlikeli bir yaklaşım demekti. Filmlerde ten sergilemenin tek yasal yolu çıplaklar kampı filmleri ve kedersiz "çıplak çıtır kızlar"dı. Nahif, sağlıklı ve neşeli bu çıplaklar *Orlof*'un karanlık yeraltı dehlizlerinin derinliklerinden çok uzaktaydılar.

Jess Franco'nun filmlerinin malzemesi bazı yönlerden oldukça tanıdıktır. Karanlık motiflerin ve iç organlara yönelmiş görüntülerinin büyük bölümü Edgar Wallace'ın ucuz romanlarından ya da popüler korku sinemasının klişelerinden toparlanmıştı. Beceriksiz ellere düştüğünde öykü tamamen çuvallayabilirdi. Ama bu küf kokulu başyapıtta modası geçmiş



Korkunç Dr. Orlof rolünde Howard Vernon

hiçbir şey yoktu, taptaze bir yenilik saçıyor ve sinemanın tarihini sapkın bir enerjiyle yağmalıyordu. Neşeli bir coşkuyla çalınan borular gibi, *Orlof* da güçlü bir yeteneğin doğuşunu müjdelemekteydi sanki. Sadece çok az sinema hayranı bu tüyler ürpertici korku duygusu ve marazi cinselliğin klostrofobik 'film noir' ile oluşturduğu karışıma karşı koyabilirken hiç kimse bu karışımın sağlığa zararlı cazibesini inkâr edemezdi.

Filmin görüntülerinin güçlülüğünün yanı sıra kullanılan müzik de fazlasıyla heyecan vericiydi. Filmlerin büyük bölümü müziği yalnızca perdedeki aksiyonu güçlendirmek ve filmin yörüngesi için gereken ivmeyi sağlamak amacıyla kullanır, ama *Orlof* farklıydı. Avangard, çılgın ve kolay dinlenebilen müziği bu karanlık ve şok edici filme farklı ruh halleri ekliyordu. Önemli sahneler sırasında gelişigüzel dağıtılmış, bazen korkutucu ve psikotik, bazen de duyarlı ama sadistik duygular sağlıyordu. Film adeta işitsel bir zafer abidesiydi.

Önemli şeyler şans eseri ortaya çıkmaz, özellikle de sinemada. Film yapmak karmaşık bir zanaatkârlık gerektirir. Yaratıcı bir şekilde kuralların dışına çıkacak minicik bir eser üretmeyi bile düşünüyorsanız, önce işin temeline hakim olmanız ve sonra da bunun bedelini ödemeniz gerekir.

Orlof deneyimli bir ustanın ürettiği bir film gibi görünüyordu, oysa yerinde duramayan cesur İspanyol Jess Franco'nun Avrupa pazarı için yaptığı ilk filmdi. Bu eserinden önce Franco, yerel film endüstrisinin sınırları içinde kalarak en şaşırtıcı işleri yapmış ve tamamen tutucu İspanyol izleyicilerini hedefleyen filmler üretmişti. *Orlof*'u yaptığında otuzbir yaşında ve hâlâ genç bir delikanlıydı – yine de bu 88 dakikalık ateşli filmin içine bir ömür isteyen sinematografik ve müzikal birikimi sığdırmayı başarmıştı. Bunun da ötesinde bütün filmlerinde, hatta en yavan çalışmalarında bile hissedilen o cüretkâr kıvılcım *Orlof*'ta da vardı.

İspanyol film endüstrisinin katı ve fosilleşmiş bir yönü vardır. Pedro Almodóvar, Luis Buñuel ve Jess Franco gibi sinemacılar aslında İspanya film endüstrisinde örnek gösterilen isimler değillerdir. Onlar sekse, aşırılığa ve filmin düşsel potansiyeline düşkün, dışlanmış ve yabani adamlardır. Bu adamlar için haklarında bir şeyler tahmin edebilmek onlar adına durgunluk ve ölüm anlamına gelir. Luis Buñuel gibi Jess Franco da doğuştan kural yıkıcı birisiydi, sekse batmış özgün sinemasını yapmaya azimli, ham filmin potansiyeline bir kişilik katan ve hiçbir bağlantısı olmayan bir öncüydü. İspanyol film endüstrisinin geçerli kuralı, kurallara değişmez bir uyum sağlamaktır. Geleneksel ve içedönük üsluptan sapmaya kalkmak bela aramak demektir. Bu baskın kuralları hiçe saymak da her babayiğidin harcı değildir. Almodóvar, Buñuel ve Franco bazı açılardan aynı amacı güden yaratıcı yeteneklerdir. Her birinin yöneldiği yollar farklı olsa da hepsi cinselliğe doğru değişmez bir eğri çizmişlerdir. Üçünün arasında yalnızca Jess Franco, sirenlerin şehvet dolu çağrısını daha uzun bir süre boyunca ve daha ilerilere doğru taşımasının yanı sıra ete duyduğu ilgiyi insanın hayal gücünün sınırlarına doğru zorlamıştır.

Bir Jess Franco filminde cinsel anaforundan daha önemli tek bir şey olabilir, o da caz müziğidir. Franco'nun filmleri caz vuruşlarıyla hareket eder. Filmleri görünüşe göre sadece kendisinin anlayabildiği çılgın bir müzikal ritmle bir gelgit dalgası halinde ilerler. Caz onun için bastırılamaz bir coşkuyken, bu konudaki bilgisi derin, zevki samimi ve tartışmasızdır. Sinemaya duyduğu saplantı erken yaşlarında başlamış olmasına rağmen müzik aşkı çok daha gerilere uzanır. Ağabeyi Enrique, neredeyse daha konuşmayı bile öğrenmeden ona piyano çalmayı öğretmiştir. Onbeş yaşına geldiğinde piyano alıştırmalarını aşıp armoni ve müzik teorisi eğitimiyle yoluna devam etmişti. Henüz buluğ çağındayken içindeki caz aşkı yanardağ gibi patlamaya hazırdı. Belki de cazın ilkel ve gizli eğilimlerini, doğaçlamasını ve anarşist ruhunu seviyordu. Kim bilebilir? Franco'yu caz arenasına iten şey her neyse onu orada tutmayı başaracak ve bu yüksek oktanlı müziğe olan aşkı delikanlıyı mambo ve salsanın

ateşli tınılarına yöneltecektir. Genç bir delikanlı olduğu günlerde çeşitli caz gruplarında çalmış ve aynı zamanda sanki evde trompet ve akordiyon üstüne solo atar veya vurmalılarda iddialı bir eşlik yaparmışçasına trompetini mambo ritmine uydurup yerel Latin topluluklarında da çalışmıştı.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında Avrupalı entelektüeller arasında caz müziğini sevmek neredeyse bir zorunluluk haline gelmişti, ama gözlüklerini burnuna indirip kaşlarını çatmış entelektüeller mambonun kaba ve popülist tınısından uzak durmaya hep özen göstermiştir. Ama Jess Franco farklıydı.



Bir Jess Franco klasiği *Korkunç Dr. Orlof* (1961)

Müziğin o dipsiz tombala torbasını karıştırmayı seviyor, her türün kendisini götüreceği baş döndürücü tepelerden ya da derinliklerden büyük keyif alıyordu. Onun için sinema ve müzik birbirlerinden farklı değildi. Duygu her şeydi. Müzik asla düz bir çizgi izlemiyordu, farklı deneyimlerin bir toplamıydı o. Sinema da aynıydı. Bu yüzden onun filmleri birçok "yaylı çalgıyı harekete geçiriyor" ya da "ses rengi üzerine çeşitlemeler" halini alıyordu.

Franco için müzik şehvetin gıdası mıydı? Eğer öyleyse müzik çizgiromanlar, mimarlık, sanat, edebiyat ve bizzat gıdayla rekabet etmek zorundaydı, çünkü iyi aşçılığa ve damak tadına olan tutkusu herkes tarafından bilinirdi. Aktörlerinin dediğine göre, sadece mutfağı iyi olduğu için çok ücra bir yerde bile film çekebilirdi. Onun için iyi bir yemek, en az sinema ve müzik kadar önemliydi.

Avrupa standartlarıyla bakıldığında bile Jess Franco birinci sınıf bir gırtlak düşkünüdür. Howard Maurer (*Ilsa* filmlerinin meşhur oyuncusu Dyanne Thorne'un kocası) Avrupa'da seyahat ederken Franco'nun önerdiği yerlerde yemek molası verdikleri tuhaf bir gurme öyküsü anlatır; Jess Franco onlara öylesine karmaşık bir seyahat programı vermiştir ki içinde belirli yiyeceklerin hangi günlerde istenmesi gerektiği bile yazılıdır. Üstelik Franco'nun dostları olarak Avrupa'nın bir başından diğer ucuna kadar VIP muamelesi görmüşlerdir. Franco'nun kankası hoş tavırlı Howard Vernon da onun en iyi yiyeceğe ulaşma konusundaki şaşmaz hünerini şöyle anlatır: "Herhangi bir kasabaya ulaştıktan sonra, sadece birkaç saat içinde en iyi lokantayı tespit etmiş, hatta belki de yemeğe oturmuştur bile."

Pek çok insan yalnızca birkaç yönlendirici tutkuya sahiptir, oysa Jess Franco neredeyse her şeyin içine derinlemesine dalıyordu. Zaten "süper-entelektüel" bir aileden gelmekteydi. Amcası Julian Marias ünlü bir filozof, ağabeyi Enrique müzikolog, yeğenleriyse saygın yazarlar, eleştirmenler ve sinemacılardır. Birçok açıdan Franco'nun ailenin yüz karası olduğu bile söylenebilir. Yeğenleri "zavallı ihtiyar Jesús amca"dan söz ederken içlerini çekerler. Bu dikbaşlı dahi ailesini de kaygılandırmıştır. Onlar diplomat olmasını beklerken genç Franco'nun çok başka planları vardı. Hukuk ve felsefe çalışmalarını rafa kaldırıp oyunculuğun yanı sıra teknik yanlarını da geliştirmek üzere bir sinema okuluna gider. Beş parasız, ama zorluklardan yılmayan Franco çeşitli takma isimler altında ucuz romanlar yazarak geçinirken boş zamanının büyük bölümünü yerel caz grupları ve orkestralarda çalarak geçiriyordu.

Gençliğinde yazdığı bu ucuz romanlar çılgın ve fantastik eserlerdi. Bunların çoğu daha sonra çekeceği filmlerin öykülerine ve garip senaryolarına esin kaynağı olacaktı. Yüzden fazla polisiye gerilim ve korku öyküsü yazmış, her biri için de yaklaşık 20 dolar telif almıştı. İki yıl sonra İspanyol sinema okulundan sıkılarak yönetmenlik öğrenmek üzere Fransız Hükümeti'nin Paris'teki film okulu I.D.H.E.C.'e kaydoldu. Paris kendisine aynı zamanda hızla özümseyeceği sayısız sinematografik zevkler de sunuyordu. Savaşın neden olduğu film kıtlığı sona ermiş ve Fransız sinema meraklıları mücevher değerindeki inanılmaz sayıda filmin oluşturduğu bir yığına artık rahatlıkla ulaşabiliyorlardı – Franco da öyle. Jean-Luc Godard, François Truffaut ve Chris Marker gibi Fransız yeni dalga yönetmenleri Cinémathèque'in müdavimleriydi. Jess Franco da mekâna kadar sık geliyordu ki artık içeri ücretsiz alınıyordu, hatta kadim dostu Henri Langlois bu İspanyolun kaçırdığı önemli filmleri izlemesi ve açığını kapatması için bazı özel gösterimler bile düzenlemişti.

Jess Franco 1950'lerin başında bile birçok ülkede rahatlıkla yaşayacak kadar kültürel anlamda bir çekirge gibi sıçrayabiliyordu. Günümüzde en az altı dili mükemmel olarak konuşabilmektedir – bu, bütün Avrupa'yı dolaşıp film bağlantıları sağlamaya çalışan biri için aslında çok gerekli bir şeydir. Birçok yönden sınır tanımaz bir adamdır. Okuma konusunda zevki çizgiromanlardan en ağır edebi eserlere kadar uzanır. İspanyol ve dünya edebiyatı konusundaki birikimi kusursuz ve karmaşık, farklılığı ve heveslilığiyse ina-

nılmazdır. Tüm bunların üstüne acayip bir şekilde fantastik hafızası da eklenince ortaya gerçekten benzersiz bir oluşum çıkıyordu.

İlk filmlerinde bu edebi geçmişi fazlasıyla görünmektedir. Jess Franco hatırı sayılır ve saygın isimlerden biri olmak için bu erdemli ve kabul gören yolu izleyebilirdi, ama bunu yapmadı; gerekçeleriyse karmaşık ve boğum boğumdu. Derinlerde bir şey onu aksi yöne sürüklüyor ve kendi cinlerine kulak vererek özgün sinemasını oluşturmaya zorluyordu.

Paris'ten İspanya'ya dönüşünün ardından İspanyol film endüstrisi içinde kendi yolunu çizmeye başlayan Franco'nun müzik ve yazı konusundaki yeteneği, filmlere karşı duyduğu coşku ve teknik meseleler üstündeki ustalığıyla önünde uzanan seçenekler gerçekten çok fazlaydı.

Bu dönemi boyunca İspanyol yeni dalga sinemacıları denen bir sürü kişiyle, yani ciddi temalara ve edebi eserlere dayanan filmler yapan bir güruhla çalıştı. Bu adamların çoğu için sinemanın görsel cazibesi ikinci plandaydı ve onların tercihi İtalyan yeni-gerçekçi ekolünü izlemekti. Franco ise onlara göre yerleşmiş geleneklere karşı çıkan ve yerinde duramayan bir adam sayılıyordu. Bir üslubu ya da bir eğilimi körü körüne taklit etmektense filmler, çizgiromanlar, ucuz edebiyat, şiir ve kendi marazi hayal gücünün kâğıda dökülmesinden toparlanmış sayısız fikirle dolu beynini kullanacaktı. Jess Franco aslında sinemanın istenildiği gibi şekillendirilebilen özelliklerini, tuhaf ve duyulmamış yeni şeyler yaratabilme yetisini seviyordu. Diğer İspanyol sinemacılarsa mesaj içeren filmler üretmekle daha çok ilgileniyorlardı – koku alma duygusu iyice keskinleşmiş olan politik sansürü gizlice atlatmak zorunda olan mesajlar. Franco içinse film caz gibiydi, eğer içine bir mesaj enjekte etmeye çalışırsanız sahip olduğu doğaçlaması ve benzersizliği çoktan göçüp gitmiş demekti.

Franco'nun doğal eğilimi çılgınca bir kurgu örgüsüne sahip filmler yapmaktı. Henüz bir çocukken bile tüyleri diken diken eden olağanüstü senaryolar yaratma konusunda kayda değer ve önlenemeyen bir yeteneği vardı. En sıradan olayın bile ayrıntılarına girerek onu son derece güzel, fantastik, ama hâlâ inanılabilir bir hale getirmeyi başarabiliyordu. Bu, onun en önemli yeteneklerinden biriydi. Yine de bütün masalcılar gibi onun için de yaratım ve işleme eylemi sonuçta ortaya çıkan üründen çok daha önemliydi. Kurgulamak aslında her şeydi.

Bayat bir malzemeye böylesine yeni bir görüntü vermek ender bulunan bir yetenektir. Sinemacı León Klimovsky, ayaküstü düşünüp her türlü komik sahneyi yaratabilen ve birlikte çalıştıkları tüm filmlerde en iyi malzemeyi ortaya çıkaran Jess Franco'nun gerçek bir lütuf olduğunu söyler. Franco iyice yıpranıp eskimiş senaryoları alıp onları eğip büküyor ve içlerine yepyeni bir zindelik katıyordu. Bir sürü sıkı fikir Franco'nun içinden bir yanardağ gibi fışkırıyordu adeta.

Jess Franco ile çalışmanın insanı harekete geçirdiğini düşünen yalnızca León Klimovsky değildi; 1954 yılından 1958'e kadar



Korkunç Dr. Orlof'tan (1961) duygusal bir sahne



Korkunç Dr. Orlof'ta Morpho etli butlu bir yavruyu kaçırıyor

bir sürü filmin çekilmesine yardım etmişti. Altı filmin müziklerini yaptı, ondört tanesinin yardımcı yönetmeniydi, bazılarında oyunculuğunu döktürürken sayısız senaryoyu da düzeltti. 1957'de cesur bir adım atarak Endüstri Bakanlığı için üretilen mütevazı bir zeytin belgeseli olan *Arbol de España* adlı ilk filmini yönetti. Tek başına yaptığı bir sonraki kısa filmi ciddi bir örnekti ve sayısız ödül kazandı – Franco'nun henüz yedi yaşındayken hayran olduğu şair Pío Baroja'ya şükranlarını sunduğu bir filmdi bu. Kendi adına çektiği iki kısa film, bir sürü jenerikte görünen ismi ve giderek artan eleştirel şöhretle birlikte istikbali parlak görünen Franco birçok bakımdan zirveye tırmanma yolunda ilerliyor gibiydi.



Korkunç Dr. Orlof (1961) için yeni kurbanlar

Çok yetenekli, coşkulu, ama alçakgönüllü bir adam. Genç Jess Franco'nun en iyi tanımı budur işte. Birkaç kısa yılın içine bir ömür boyu yapılabilecek iş sığdırdığı halde hâlâ ilk uzun filmini yönetmek için kendini hazır hissetmiyordu. Bu yüzden de dikkatini yine kısa belgeseller üstünde yoğunlaştırdı. 1959 yılında *El destierro del Cid*'i bitirdi. Ayrıca önceki kısa filmlerinden daha hırslı iki belgesel projesi daha yönetti, ama beş parasız kaldığı için asla bitiremeyecekti. Bu bitirilmeyen projelerin ilki, amcası Julian Marias'ın yazdığı felsefi bir denemeden yola çıkan *Viaje al año 1000* ('1000. yıla yolculuk'), ikincisiyse ortaçağ şiirlerinin bazı mısraları üstüne yaptığı *La chanson de Roland*'dı.

Roncesvalles'te *La chanson de Roland*'ı çekerken Jess Franco'nun aklına çığır açacak bir fikir geldi. "Birdenbire herhangi bir senaryo olmaksızın film yapabilirim gibi gelmişti bana. Çekimler yanımda taşıdığım temel ekipmanla gerçekleştirilecekti, yani bir minibüs, küçük bir grup insan ve bir jeneratör ... Romancı Julio Camba'nın bir hayranı olarak, bir öykü anlatıcısı tarafından birbirine bağlanabilecek farklı konulardan oluşan bir film çekebileceğimi düşündüm." Bu basit, ama her türlü ihtimale açık düşüncenin sonucunda ortaya ilk uzun metrajlı filmi *Tenemos 18 años* ('Biz onsekiz yaşındayız', 1959) çıktı. Franco bu filmin "sinematografik anlatıda bir devrim" olacağını düşünüyordu – "ama olmadı". Film sansür sorunlarına takıldı. Kaçak bir mahkûmla ilgili sekans politika konusunda duyarlı olan yetkilileri öfkelendirmişti ve ele avuca sığmaz bir komedi olmasına rağmen filme yetişkinler için olan "X" sertifikasının İspanya'daki eşdeğeri verildi. İspanya'nın seçkin bölgelerinde dağıtımı yasaklandı. Jess Franco'nun bu konudaki ifadesi şöyleydi: "Biliyorsunuz, tek dertleri beni bitirmekti. Filme politik açıdan bakmış ve beğenmemişlerdi." Böylece filmin anlatı açısından bir devrim olduğu varsayılsa bile sadece bir avuç insan seyredebilecekti.

Bir ilk uzun metrajlı olarak *Tenemos 18 años* gerçekten güçlü bir çalışmaydı. Ekipman eksikliği dahil her türlü teknik soruna rağmen film yerinde duramıyordu, neşeliydi, yeni dalga etkileri taşıyordu ve değişkendi. Otuzbeş yıl sonra bile üstünlüğünden bir şey kaybetmiş değildir. Görüntü yönetmeni Eloy Mella'nın günün alışılmamış saatlerinde yaptığı güzel ve ilginç çekimler, aşırı doygundan titrek pastellere dek uzanan bir renk paleti sunarken çılgın ve kaygısız öyküye de cuk oturuyordu.

Birçok ilk film gibi *Tenemos 18 años* da daha sonra geleceklerin bir habercisiydi. İki hatun, sulu gözlü bir adam ve sarı bir otomobille ilgili delişmen öyküsü fişek gibiydi. Tam da yorulup temponun sakinleşeceğini sandığınız anda kaygısız, ucuz kahkahalar uğru-

na mevcut bütün korku unsurlarını sömürüyor ve sanki muazzam bir asit tribine girmiş gibi istim üstünde saçma sapan bir karışıma, onbeş dakikalık bir gövde gösterisine dönüşüyordu. Jess Franco bu sekansta kurallar kitabını bir tarafa fırlatıp atarak başroldeki Antonio Ozores'e hayatının şansını vermiştir. Ozores kızları Dracula tarzı bir arabaya bindirir ve ardından hipnotize edici öyküsünü anlatır –babasını nasıl bıçakladığını, Karındeşen Jack gibi etrafa nasıl dehşet saçtığını, yüzünün Operadaki Hayalet gibi asitle nasıl yandığını– ve en sonunda aristokratik bir kargaşayla final gelir. Bu korku türünün köklerine sevgiyle yapılan bir saygı gösterisiydi. Bu yepyeni bir şeydir, patlamış mısırlarınızı boğazınıza dizecek türde bir sekanstır.

Yönetmenlerin çoğu için ilk uzun metrajlı film ileride gelecek başarılara doğru atılmış bir adımdır. Jess Franco içinse *Tenemos 18 años* karışık bir nimetti. Birtakım saçma, ama yaratıcı teorilerini deneme fırsatı bulmuş ve mütevazı İspanyol komedisini hayata döndürmüştü. Ne yazık ki dikkat çekmeyi başaramadı. Sınırlı dağıtım yüzünden film gömüldü ve Jess Franco paralı bir destekçi bulma umuduyla eski konumuna geri döndü.



Tenemos 18 anos'un ('Biz onsekiz yaşındayız', 1959) İspanyolca posteri

Tenemos 18 años'u yaparken bir arkadaşından, saygın yönetmen Luis Berlanga'dan yardım almıştı. Sansürün filmin tepesine binmesinin ardından bu damar kurudu ve Franco eğer yolunda devam edecekse hiçbir şeye aldırmaksızın tek başına devam etmek zorunda olduğunu fark etti. Yenilgiden yılmaksızın ve çok az bir parayla bir sonraki uzun metrajlısı olan *Labios Rojos*'a ('Kızıl dudaklar', 1960) hazırlandı. Sinemacılık konusundaki teorisi bugün neyse o zaman da aynıydı. "Film çekmeye ve ileri doğru gitmeye devam et, para arkadan gelir."



Fernán Gómez'in *El Extraño viaje* ('Tuhaf yolculuk', 1964) filminde ilk rollerinden birini oynayan Jess Franco

Tenemos 18 años'un başrol oyuncusu ışıltılar saçan güzel Isana Medel bu filmin de başrolündeydi. O dönemde Franco'nun kız arkadaşı olan Medel, böylece onun en önemli sorunlardan birini de çözmüş oluyordu – şimdi oynayıp parasını daha sonra alacak iyi bir kadın oyuncu. Birkaç yıl önce Madrid'de bir prodüksiyon şirketinin menejerliğini yapan Jess Franco, Isana Medel'i işte o günlerde tanımış ve kendi yazdığı bir Fernán Gómez[1] komedisinde oynatmak üzere kiralamıştı. Minyon ve cıvıl cıvıl bir kadın olan Isana Medel, ilk iki filmi için biçilmiş kaftandı.

Labios Rojos "sıfırdan yaratılmış bedava bir film"di. Çekimlerin ortasına doğru filmi zar zor bitirebilecek kadar parası olan bir destekçi bulmuştu. Bu kişi, da-

1. Birçok farklı yeteneği olan Fernando Fernán Gómez 28 Ağustos 1921'de Lima'da (Peru) doğmuştu. Kariyerine tiyatro oyuncusu olarak başladı ve ardından 1943 yılında komedi filmlerinin popüler bir yıldızı olmak üzere film endüstrisine geçti. Ellilerde ciddi filmler yönetmeye başladı ve en önemli filmlerinden biri olan *El extraño viaje*'de ('Tuhaf yolculuk', 1964) Jess Franco başrol oyuncularından biriydi. Aktör olarak kazandığı üne rağmen Fernán Gómez'in filmleri bir türlü ciddiye alınmadı – eleştirel beğeni ve ciddi etkili gelişmeler için yirmi yıl daha beklemesi gerekecekti. En büyük çıkışını 1973 yılında *El espiritu de la colmena* (*Arı Kovanının Ruhu*) ile yakaladı. Bu filmin ardından birçok ödül kazandı ve şu anda romancı, oyun yazarı ve yönetmen olarak ilk akla gelen isimlerden biridir. Aktris Emma Cohen ile yaşamakta, *El Pais* ve *ABC* gazetelerinde düzenli olarak yazmaktadır.

ha sonra bunaltıcı *Korkunç Doktor Orlof*'un da yapımcılığını üstlenecek olan Serge Newman'dı.

Serge Newman, Jess Franco ile bağlantı kurdu ve üç filmlik bir anlaşma imzaladılar; bunların ilki yönetmenliğini filmi yapmaktan vazgeçen León Klimovsky'den devraldığı *La reina del Tabarín* ('Tabarin kraliçesi', 1960) adlı müzikaldi. Klimovsky'nin bir müzikal yönetmek konusunda endişeleri vardı ve bunu Newman'a bildirmişti. *Tenemos 18 años*'taki gözleri yuvalarından fırlatan şarkı ve dans numaralarını gördükten sonra Newman birçok yeteneği olan Franco'nun bu iş için doğru adam olduğuna karar verdi.

Tabarín Franco için önemli bir filmdi. İspanyol sinema topluluğu CIFESA ile ortak finanse edilen film, onun profesyonel film dünyasına ayak basması ve aynı zamanda ilerideki projeleri için bir fırsat yaratması anlamına geliyordu. Her zaman olduğu gibi, senaryoyu kendi fikirleriyle canlandırdı, ağırbaşlı ve fazla ciddi olan orijinal metne akıcılık ve eğlence katmaya çalıştı. İlham almak için Amerikan müzikallerinin hayat dolu diyaloglarını, buluşlarını ve hiç durmadan akıp giden hareketlerini izledi. Geleneksel bir yöntemle sabit kamera kullanmak yerine tercihini katıksız devinim zenginliği için kullandı. *Tabarín*'de kamera süzülerek ilerler, keyifle hareket eder. Filmin ilk yarısında öyküyü zenginleştiren oldukça yoğun ve şık bir kurgu vardır. İkinci yarıysa kendisine söyleneni yapan ve payetli giysiler içindeki şarkıcıyı izleyen savurgan bir şaryo ve raylı çekimlerle gerçekleştirilen bir gövde gösterisidir daha çok. Renkler şatafatlı ve hipnotize edicidir, final ise görkemli, debdebeli ve çılgıncadır. Franco'nun birçok filmini yükseltip güçlendiren sahneler genellikle gece kulübü, striptiz kulübü ve müzikal kabare bölümleridir. Jess Franco insanın gözlerini yuvalarından uğratan kızları seviyordu, özellikle de şarkı söylüyor, etrafta striptiz ve şamata yapıyorlarsa ... neredeyse her Jess Franco filminde yorgun patronların takıldığı ve insanın sağduyusunu bozucu, ama bir yandan da ağız sulandırıcı kulüp sahnelerinden en az bir tane vardır. Bu sahneler için büyük bir içtenlikle uğraşır ve bunlar da genellikle filmlerinin en can alıcı bölümleridir.



Tabarín'in çekimleri sırasında Franco, filmin yıldızı Mikaela ile aralarında bir dostluk gelişiyordu ve onun sayesinde, en büyük keşfi olarak kabul edilen Soledad Miranda ile tanıştı. Kırılgan, büyüleyici ve hayat dolu bir Endülüs güzeli olan Soledad, Franco'nun sık sık ziyaret ettiği Mikaela'nın evinde yaşayan çingenelerin ve yarı çingenelerin oluşturduğu gruptan biriydi. Rol aldığı ikinci filmi olan *Tabarín*'in ardından Miranda bir dizi İspanyol yapımında oynayacaktı, ama Jess Franco bu filmler için şöyle diyordu: "Adamlar (İspanyol sinemacılar) onu sıradan bir aptala, bir oyuncak bebeğe dönüştürmeye çalıştılar."

Yıllar sonra *El conde Drácula*'yı (1969) çekerken oyuncularını İspanya'dan seçme şansı olduğunda Jess Franco, Soledad Miranda'yı sıradan ve ruhsuz bir sinematografik ikon olmaktan kurtarmayı başaracaktı.

Tabarín'den sonra Franco müzikal temalara devam etti. Bir sonraki işi *Vampiresas 1930* ('1930'un vampları') klasik Hollywood müzikallerine gösterilen saygının bir diğer İspanyol tarzı ifadesiydi. Bu kez malzeme çok daha çılgıncaydı. Büyük orkestra eşliğindeki final saçma sapandı ve zenci kılığına girmiş beyaz adamlar oynuyordu. Gece kıyafetlerine bürünüp yüzlerini siyaha boyamış erkek oyuncular saksofon, trompet ve trombonlarla caz temaları çalıyor, giysilerinin kuyrukları ve ucuz kanatlarıyla kadın oyuncularsa eski dönemin



1930 yılından vamp kadınlar

"minstrel"larına ve "zenci gösteri" yıldızlarına benziyorlardı. Seyircinin izlediği kaçık cüretkârlık karşısında şaşkınlıktan nutkunun tutulduğu, kitlelerin ağızlarının suyunu akıtarak seyrettiği bir gösteriydi.

Filmin açılışı da bu ahlaksız hünerli müzikal yorumdan nasibini almıştı. Acayip bir yarasa kılığına bürünmüş olan Mikaela, *Yağmur Altında*'ya (1952) doğrudan gönderme yapan bu Hollywood parodisindeki diğer tuhaf suç ortaklarıyla birlikte abartılı bir oyun ortaya koyuyordu. Filmin tamamı bu tür sevgi dolu dirsek temasları ve esprili göndermelerle doluydu – Franco ise bütün bunlar için şöyle diyordu: "Seyirciye göz kırptık".

Jess Franco'nun ilk dönem filmlerine –müzikallere, entelektüel kısa filmlerine ve süslü eğlenceliklerine– göz atacak olursak, hepsi de gözünü üstünüze dikip sizi süzen birinin tehlike duygusunu yarattığı *Korkunç Doktor Orlof*'un buz soğukluğundaki kişilik bölünmelerinden çok uzak görünür. Yakışıklı doktor zamanının büyük bölümünü striptiz yapan ya da şarkı söyleyen güzel bayanları –gölgelerin içine sığındığı yerden– ölçüp biçmekle geçirir. Dikkatini çeken her kadın kendisini onun lanetli mahzeninde ve bir sonraki aşağılık deneyine yem olmak üzere damarlarındaki kanı çekilirken bulacaktır. *Korkunç Doktor Orlof*'ta bakışlar öldürücüdür ve bu filmle birlikte Jess Franco daha önceleri pek bilinmeyen bir bölgeye doğru cesur bir adım atmıştır.

Orlof ilk İspanyol korku filmidir. Franco için bir yön değişimi ve duyarsız İspanyol sinema endüstrisi için bir atılımdır. Bu yeniliğin katalizörüyse, ister inanın ister inanmayın, İngiliz Hammer korku filmlerinin inanılmaz başarısıydı. O günlerde sivri dişleri, kanı ve bir miktar günahı moda eden Hammer, tüm dünyada fırtına gibi esiyor; Londra'da *Dracula*'yı izlemek isteyenler sinema salonlarının önünde uzun kuyruklar oluşturuyordu. Filmin ABD ve Avrupa'daki etkisi de aynıydı. Fanatik bir sinema hayranı olarak Jess Franco, korkunun yayılabileceği alanları çok iyi biliyordu, ama ne yazık ki yapımcısı Serge Newman'ın korkudan haberi bile yoktu. Bu yüzden de Nice'te *Vampiresas 1930*'u çekerken, Franco durumdan şüphelenmeyen Serge Newman'ı *Dracula'nın Gelinleri*'ni seyretmeye götürdü ve böylece İspanyol korku sineması doğuyordu.

Jess Franco Hammer filmlerinin teknik konulardaki üstünlüğüne hayrandı, ama İngiliz yaklaşımını bir miktar soğuk ve konudan uzak buluyordu. Kendi tercihi olayları buz gibi bir soğukkanlılık içinde kaydetmek yerine korkunun o barok ve tuhaf evrenine dalmaktı. Bu nedenle tüm enerjisini *Orlof*'a yöneltirken dozu yükseltmiş ve ortaya kendini mantıkdışı bir ritmin anaforuna kaptırmış bir film çıkarmıştı.

Korku her zaman için erotizmi pazarlamanın en hoş ve kabul gören yollarından biri olmuştur. En resmi İngiliz korkularında bile o malum sırnaşık garson kızlardan ya da iç çamaşırlarını bir an için sergileyen 'can-can' dansçılarından vardır. Korku mecrasına girerek filmlerindeki erotizm potansiyelini artıran Franco'nun ilk filmlerinde Avrupalıların "üçüncü sınıf" olarak nitelendirdikleri tarzda bir erotizm vardı ve *Orlof* ile erotizm çıtasını yükselterek kabul edilebilirlik ölçülerinin sınırını zorlamaya başlıyordu.

Bazı sinemacılar erotik ve seksi senaryolara bayılırlar. Jess Franco ise seyrettiği bir filmin niteliği ne olursa olsun içinde cinsel anlamda ne dediği belirsiz ve karmaşık şeyler olmasından hoşlanmadığını söylemiştir. Cinsel yaramazlıkları ya da motifleri çevreleyen herhangi bir şüphe Franco için sahtekârlık anlamına gelir ve Hollywood filmlerinde seksin hafife alınması onu hep şaşırtmıştır. Avrupa'nın bu konuya yaklaşımıysa çok farklıdır. Billy Wilder'ın dediği gibi "Amerikalılar için iğrenç olan, Avrupalılar için şehvetlidir." Franco Avrupa'ya özgü bu tutumu tamamen benimsemiştir. Fernán Gómez'le birlikte seyrettikleri Hollywood filmlerinin ardından acı içinde yaptıkları konuşmalardan şöyle bahseder: "Robert Mitchum, Ida Lupino'yu becerdi mi, becermedi mi?" Her ikisinin de bu soruyu çok ciddiye aldıkları elbette ki kuşku götürmez bir gerçektir.

Bu felsefe aslında Jess Franco'nun bütün filmleri için geçerlidir. Eğer küçücük bir seks iması bile varsa

Jess Franco bütün samimiyetiyle oradadır. Bir gece kulübü sahnesinde dansçılar yalnızca etrafta hareket etmezler; havada daima müstehcen ve röntgenci bir titreşim de vardır.

Orlof Franco'nun bu bilinmeyen seks dünyasına ilk girişiydi ve sonrasında bu dünyaya defalarca geri dönmeye sürdürecektir. Seksin bu kokuşmuş, ama çekici arenasına dalma konusundaki heveskârlığı kendisini eleştirenler tarafından sürekli olarak yüzüne vuruluyordu, ama romantik ve sapkın olanın çarpık bir neşeyle birbirine karıştığı, garip ve hayal kırıklığına uğratıcı masallar yaratmak üzere derinliği belirsiz, karanlık sulara dalmanın da yürek isteyen bir iş olduğunu elbette unutuyorlardı .

Orlof'taki erotizm günümüz standartlarına göre yumuşak gelebilir, ama o dönem filmin iki versiyonu çekildi. Kesintiye uğramamış eksiksiz versiyonun galası Paris'teki Midi-Minuit salonunda yapıldı ve Fransız korku kurmaylarından kesinlikle tam not aldı. Jess Franco'nun dediği gibi: "Film için uygun olabilecek en mükemmel yer orasıydı ve izleyicilerin arasında gördüklerinden şoka giren tek bir kişi bile olmadı." Budanmış versiyonuysa İspanya, İngiltere ve ABD gibi sansürün daha güçlü olduğu ülkelerde gösterime girdi. Bu versiyonun kurgusunda birkaç sahneyi makaslamak zorunda kalmıştı, çünkü ona göre: "bunu yapmasam beni öldürebilir, İspanya'dan sürebilir ya da başka şeyler yapabilirlerdi." 1960'ların başında bile bazıları için filmi hazmetmek hâlâ zordu.

Orlof Madrid'in sadece on mil uzağında çekilmişti, ama Jess Franco ilk kez özgürlüğün tadına varıyordu. Dönemin İspanyol film endüstrisi sayısız kısıtlamalara maruz kalıyordu, yapacaklarınız ve yapamayacaklarınızla ilgili gerçek bir kurallar kitabı vardı. Bu yüzden de İspanyol sinemacılarının çoğu eski ve can sıkıcı konulara bağımlı kalıyor, İspanya tarihinin yorgun mirası üstünde odaklanmış ve beyin uyuşturucu edebi eserler ortaya koyuyorlardı. Bu yaklaşım 1950'lerin sonuna doğru tamamen monotonlaşmış bir sinemacı kuşağının doğmasına yol açtı. Endüstri iyice yalıtılmış durumdaydı ve kendini tüketmeye başlamıştı. Kuşkusuz bürokratik engelleri boş veren birkaç sinemacı vardı, ama çoğunluk için kurallarına uygun oynamak daha kolaydı. Böyle bir sistem içinde sinemanın sunabileceği geniş olanaklar hakkında iyimser ve hevesli olmak neredeyse imkânsızdır.

Tüm bu kısıtlamalara rağmen Jess Franco yapı olarak daima yenilikten yanaydı. Sinemaya olan aşkını kontrol altına almak mümkün değildi. Güç açlığı çeken zengin adamların beğenisinin ötesinde bir üslup oluşturmak istiyordu ve onu erotizme çeken faktörlerden biri de buydu. Diğeriyse röntgenciliğe ve bedensel günahlara olan dayanılmaz tutkusuydu. En sonunda o da –Luis Buñuel gibi İspanya'nın zincirlerinden kurtulmaya zorlandığı için– yanına kamerasını ve onu harekete geçiren arzularını alarak çekip gidecekti. Bu, en sonunda ülkeyi terk etmeye varan sürecin başlangıcı da *Orlof*'tu. Eğer yapılan kesintiler olmasa İspanyol sansürünün gazabından kurtulamayacak bir filmdi. Jess Franco özgürlüğün tadını almıştı ve onun için artık geri dönüş yoktu.

Endüstrinin genel standartlarına göre *Orlof* başarılı bir film olmuştu ve yapımcı Serge Newman, Franco'dan bir devam filmi çekmesini istedi, ama ne yazık ki bunun gerçekleşmesi birkaç tatsız yılı bulacaktı. Orijinal filmin bütçesi çok düşüktü ve yapımına yardım eden Fransız şirketi o kadar küçüktü ki, negatiften sadece birkaç kopya çıkarılabilmişti. Leo Lax, *Orlof*'un dünya haklarını satın aldı, ama eldeki kopya sayısının azlığı yüzünden kâra geçmesi iki yıldan daha uzun bir süreyi buluyordu; ki bu durum, düşük bütçeli sinemacılığın üstünde gezinen ve Franco'nun kariyeri boyunca karşılaşacağı bir lanetti. İyi bir şeyler yapıp sinema hayranlarını ayağa kaldırdığında bile iş dünyasının bu ikincil yönü adeta Franco'ya karşı çalışıyordu.

Orlof Franco'nun İspanya dışında gösterilen ilk filmiydi. Dağıtımcılar İspanya dışındaki şansını çoğaltmak için Franco'ya ismini değiştirmesini önerdiler. Yönetmen ve aktör Robert Hossein'in önerisiyle Jesús olan adı Jess olarak kısaltıldı ve yönetmen olarak meşru ismi Jess Franco olarak kaldı.

Ne yazık ki kullandığı tek isim bu değildi. Jess Franco'nun kariyeri sürekli olarak takma isimler ve isim değişiklikleriyle sürüp gidecekti. İspanya dışında film yapmaya başladığında çeşitli mahlaslar kullanmaya da başlamıştı. Bürokrasinin çok fazla olduğu Avrupa'da film çekmek oldukça karmaşık bir işti. Örneğin eğer bir Fransız filmi yönetiyorsanız ve Fransız vatandaşı değilseniz çok yüksek vergilere maruz kalıyordunuz. Franco bu sorunu, Fransız yapımcısının kendisini Clifford Brown olarak kayda geçirmesiyle çözmüştü. Bu durumda yapımcı telif hakkını kendi adına alıyordu, ama daha önemlisi Jess Franco, Clifford Brown adıyla filmi yönetmekte özgürdü.

Kariyeri süresince Franco sayısız takma isim kullanmıştır: Jeff Franco, Jess Frank, James P. Johnson, Franco Manera, Frank Hollman, Roland Marceignac, James Gardner, Dan Simon, Dave Tough, Charles Christian, A. M. Frank, David Khune Jr., Jeff Manner, James Lee Johnson ve Pablo Villa. Bunların bazıları sadece belirli ülkelerde kullanılıyordu. Örneğin Jess Frank ve Frank Hollman Alman yapımlarında ve Almanlarla ortakyapımlarda, Franco Manera ise İtalyan filmlerinde kullandığı isimlerdi. Bu karmaşık takma isimler ağı, düşük bütçeli film dünyasında geçen ve otuz yılı aşkın bir hayatın dokunması sırasında oluşmuştur.

Jeneriklerde yer alan upuzun sahte kimlik listesiyle birlikte Jess Franco, yasanın hep bir adım önünden gitmeye çalışan bir adam görüntüsü veriyordu ve bu durum onun düzeni bozuk film dünyasının içindeki çılgın sinemacı efsanesini iyice pekiştirdi. Ama bu sahte isimler listesinin arkasına bakılırsa ortaya şimdi anlatmak üzere olduğumuz bambaşka bir öykü çıkıyordu.

Bu garip öykünün tamamını anlamamıza yardım edecek anahtar figür Orson Welles'tir. Jess Franco ve Orson Welles bazı yönlerden ruh kardeşiydiler. Her ikisinin de iyi yemek, şarap, edebiyat, sinema ve sanat için doymak bilmez bir iştahları vardı; her ikisi de koşulların ne olduğuna aldırmadan kendi yoluna gitmeyi seçen, sinemanın kötü çocuklarıydı; her ikisi de kendi doğalarına aykırı davranmazlardı ve sonuç olarak her ikisi de sorunlu dahilerdi, aynı anda hem tanrı gibi hem de çocuk olabilen adamlardı.

Avrupalı sinema tutkunlarının kalbinde Orson Welles'in daima özel bir yeri olmuştur. Welles, Amerika Birleşik Devletleri'nde para kazanmayı becerememeyince 1960'ların başında İspanya'ya gitmek zorunda kalmıştı ve en kişisel projelerinin çoğunu burada filme almıştır – *Bay Arkadin* (1955), *Don Quixote* (1992) ve bitiremediği *Define Adası*.

1963 yılında Orson Welles bir sonraki projesi olan *Geceyarısı Çanları* için kendisiyle aynı ruha sahip ve işinin ehli teknisyenler aramaya başlamıştı. Asistanı Juan Cobos, Jess Franco'yu yıllardır tanıyordu ve onun ismini önermesinin ardından Jess Franco filmin ikinci ekip görüntü yönetmeni olarak işe başladı ve büyük yönetmenle aralarında sıkı bir dostluk kuruldu.[1]



Geceyarısı Çanları'nda (1965) Orson Welles

1. *Geceyarısı Çanları*'nın jeneriğinde Jess Franco'nun adı görünmez. Filmin çekimleri sırasında Orson Welles parasız kalmıştı. Bunun üzerine Franco, Bond filmlerinin yapımcısı ve arkadaşı olan Harry Saltzman'a telefon açıp projeden söz etti. Saltzman konuyla ilgilendiğini, ama yatırım yapmadan önce bir kopya görmek istediğini belirtti. Franco da Welles'in onayını almadan ona bir taslak gönderdi. Saltzman taslağı inceledikten sonra bir miktar para yatırmayı kabul etti. Orson Welles bunu duyunca çılgına döndü ve Jess Franco'nun gırtlağına kelimenin tam anlamıyla sarıldı. Bu yüzden de Franco'nun ismi tamamlanmış filmin jeneriğinde yer almadı – her ne kadar Harry Saltzman'ın parası ve Jess Franco'nun düzenbazlığı olmadan film bitmeyecek olsa bile.



Orson Welles'ten esinlenmiş ... *Rififi Şehirde* (1963)



La muerte silba un blues
('Ölüm ıslıkla blues çalar', 1962)

Ya da en azından işbirliğinin başlangıcına dair resmi versiyon böyleydi. Franco'yla yapılan söyleşilerde sık sık göndermeler yapılan bir diğer öyküyse muhtemelen iki adam arasındaki ilişkiye biraz daha ışık tutacak ve Franco'nun o dönemin sinema endüstrisi içindeki isyankâr tavrının altını çizecek niteliktedir. Bu öyküye göre Paris'te Franco'nun *La muerte silba un blues* ('Ölüm ıslıkla blues çalar') adlı filmini seyretmiş olan Welles, daha sonra filmi hatırlamış ve Franco'ya kendi ekibine dahil olmasını önermişti. Welles'in yapımcıları bu münasebetsiz öneriden rahatsız oldular – daha o günlerde bile Jess Franco'nun ismi iyi anılmıyordu. Kâbus gibi görünen bu işbirliğini kösteklemek için İspanyol yapımcılar Franco'nun *Rififi en la ciudad* ('Rififi şehirde', 1963) adlı filmini Welles'e seyrettirdiler. Onlara göre film o kadar kötüydü ki Welles seyrettiğinde kapıldığı anlamsız düşüncesinden vazgeçecekti. Oysa çok yanılıyorlardı.

Rififi, Orson Welles için mükemmel bir referans oldu – tıpkı onun *Şangaylı Kadın*'ı (1948) gibi tuhaf açılar, çılgın şaryo çekimleri ve bol aksiyonla yüklenmiş, soluk soluğa bir filmdi. Teknik açıdan bakıldığında Welles tam aradığı adamı bulmuştu. Canlılık ve coşkunun yanı sıra film Welles'in ağzının suyunu akıtacak kadar bıyık altından gülüyordu. Welles, Jess Franco'nun işi alması konusunda ısrarlıydı.

Gerçek ne olursa olsun Orson Welles'in Franco üstündeki etkisi büyük ve kalıcı olacaktı. Kariyeri boyunca bu güçlü Amerikalı hayat adamının filmlerine şapka çıkardı. Yetmişlerin başında yaptığı *Le journal intime d'une nymphomane* (*Günahkâr*, 1972) gibi mütevazı seks filmi örnekleriyle *Yurttaş Kane*'in (1941) yapısı aynıydı. *Camino solitario* ('Issız patika', 1983) gibi diğer filmleriyse Welles'in *Şangaylı Kadın* (1948) ve *Bay Arkadin* (1955) gibi klasik filmlerine manevi bir saygı duruşuydu. Welles'e yaptığı bu adamalara derin ve gizli anlamlar yüklenmiyor, onlar filmin doğrudan üzerine asılabileceği elverişli birer askı olarak kullanılıyordu. Jess Franco'nun sevgisini tuhaf bir biçimde ifade ediş tarzı buydu işte.

Film eleştirmenlerinin büyük bölümü Welles gibi önemli bir yetenekle Jess Franco gibi hızlı ve kalitesiz bir sinemacı arasında benzerlikler kurma yaklaşımına karşı çıkarlar. Yine de bu gerçektir. Her iki adam da sinemaya ve yaşama çok güçlü bir aşkla, tutkuyla bağlıydı. Her ikisi de fazlasıyla kusurlu ve fazlasıyla insandı. Welles yapabileceği filmleri asla yapamayacaktı; kendi efsanevi dehası ve film stüdyoları arasında sıkışıp kalmıştı. Jess Franco gibi onun da doğası, sorunun bir parçasıydı ve önündeki engellerden biriydi.

Franco'nun çevresinde sürekli söylenceler örülmüştür. Bunların en önemlilerinden biri de *Necronomicon*'a (1967) kadar filmlerinin sürekli bir gelişim gösterdiğidir. *Necronomicon* onun en yüksek bütçeli ve en etkileyici eseridir. Daha sonra yaptığı filmlerin ara sıra deha pırıltıları gösteren, ama genellikle berbat ve kolaya kaçılmış seks oyunları olduğu düşünülür.

Ama bu aslında onun sinema yapmaya duyduğu tükenmez sevgiye veya dalgalı yörüngesini belirleyen sayısız etkene haksızlık eden basit bir görüştür. Franco'nun tek bir kuramla sınırlandırılamayacak dek sağlıklı ve sınırlama tanımayan bir dinamizmi vardır. Bu dinamizme yaklaşmanın en iyi yoluysa göze çarpan özellikleri belirleyip geri çekilmek ve bu sinematografik muammadan bir anlam çıkarmayı ummaktır. Kuramlar ve kurgulamalar kuru ve çorak olabilir. Sözler kâğıda döküldüğü anda çelişkiler buhar olup uçuverir. Franco hakkındaki öyküdeyse çelişki her şey demektir. Onlara hiç dokunmamak ve olduğu gibi bırakmak en iyisidir, çünkü onlar öyküye hayat verirler.

Basit açıklamalar bu adamın kararlılığını daima göz ardı eder. O cesur sapkınlığı olmasa bu kadar film yapamazdı. Kariyeri boşluğa doğru sürükleniyormuş



Orloff'un dönüşü ... *El secreto del Dr. Orloff* (1964)

gibi göründüğü zamanlar olmuştu. Onun yerinde başkasının teslim olacağı durumlardan Franco zaferle çıkmış ve mücadeleye geri dönmüştü. *Orlof*'a bir devam filmi çekebilmek için üç yıl para beklemek özellikle zordu. Finans kaynaklarının başarılı bir filmi takip edeceğini düşünebilirsiniz. Ne yazık ki durum böyle değildi, para ortaya çıktığında önemi kalmıyordu ve tüm yapım süreci sorunlarla dolu olabiliyordu.

Karşılaştığı her türden zorluk düşünüldüğünde *El secreto del Dr. Orloff*'un (*Dr. Orloff'un Canavarı*, 1964) inişli çıkışlı bir film olması hiç şaşırtıcı değildir, ama film iyi olduğu yerlerde de eşsizdir. İspanyol eleştirmen Carlos Aguilar, kusurlarına rağmen filmde İspanyol sinemasının gelmiş geçmiş en güzel sekanslarından örnekler olduğunu iddia eder. Dünyanın en kötü şöhretli sinemacısı için bu gerçekten çok değerli bir övgüdür. Gerçekten de *El secreto*'nun iyi bölümlerinde kesinlikle bir uğursuz ihtişam vardır. Jenerikten önceki sekans özellikle ürkütücüdür. Şeytani Orloff'un kafası, geçmişten gelen birtakım suçlayıcı imgelerle doludur: Zombiye dönüştürdüğü erkek kardeşi ... zina yapan karısının yüzü. Bu görüntüler peşini asla bırakmamıştır. Diğer cüretkâr sahneler arasında Orloff'un afyon çubuğu çektiği sekans vardır ki, filme bulanık ve güçlü görüntüler sağlamaktadır. Filmin en iyi sahnesinde, darmadağınık olmuş tek başına bir zombi, güçten düşmüş ve insanlıktan çıkmış bir biçimde karısının mezarına bakmaktadır. Filmdeki bu Ölüler Şehri sahnesi tam Franco'ya yakışır bir biçimde kesilir ve Perla Cristal'in kaybettiği aşkı için şeh-

vetli bir aşk şarkısı söylediği dumanlı bir gece kulübü sahnesine geçilir.

Aşmak zorunda bütün sıkıntılara rağmen bir dehşet ve duygusallık mucizesi olan *El secreto del Dr. Orloff* cüretkâr bir dahinin izlerini taşıyan bir filmdir.

Franco bu ikinci Orloff'u çekmek için para beklerken etrafta boş boş gezinmemişti. Bütün bu para bulma çabalarının arasında kendisi için dört film çekmekle kalmayıp Fernán Gómez'in *El extraño viaje* filminde de oynamıştı. İlk *Orlof*'un ardından bakışlarını gerilime yönelten Franco, en hayat dolu filmlerinden biri olan ve *La muerte silba un blues* ('Ölüm ıslıkla blues çalar', 1962) diye fütursuz bir başlık attığı filmi yönetmişti, ki bu Orson Welles'in Paris'te seyredip etkilendiği filmdi. Ateşli ve mahrem gece kulübü sahneleriyle dolu, aksiyonun ve baştan çıkarmanın diz boyu sergilendiği gerçekten "birinci sınıf" bir Franco filmiydi. Abartılı saç modelleri ve omuzu açık giysileriyle seksi şarkıcı kılığına girmiş kurnaz kadınlar, arkaplandaki ritmik caz melodilerine melankolik aşk şarkılarıyla eşlik ederek erkekleri baştan çıkarıyordu. Filmde bu sahnelerden bir sürü vardı. Geri kalanıysa tamamı geniş açıyla ve Orson Welles'in *Kötülüğün Dokunuşu* (1958) adlı başarılı eserini içtenlikle selamlayan bir tarzla filme alınmış, durmak bilmeyen bir aksiyondu sadece.

Bütün Jess Franco filmleri gibi hızla çekilmişti, o yüzden farklı ve doğaçlamaya dayanan bir görüntüsü vardı. Bu sinemacılık açısından eşsiz bir yaklaşımdır. Bazen işe yarar, bazen de yaramaz. *La muerte silba un blues* Franco'nun her şeyin birbiriyle uyumlu olduğu sayılı filmlerinden biridir. Onu üstün kılan şey belki de gece kulübü şarkılarının bolluğudur. Franco filmleri bu alana girdiği anda kendini belli eder, dumanaltı bir kulübün bitkin atmosferi Franco'yla aynı akorttadır. Neredeyse tüm filmlerinde en az bir kabare sahnesi, bir tane de uzun süreli, ama yasal kurallara uygun bir röntgencilik sekansı vardır. Eylemler istisnasız bir şekilde acayip, ama daima duyarlıdır. En uç örneklerden birinde bir mankenle sevişmek üzere örümcek ağına takılan bir kadın vardır. File çorapları



El secreto del Dr. Orloff (1964)

ve korsesiyle kıvrılıp bükülürken neşeli bir ezgi tuttururur. Kendisini takdirle izleyen patron ise mırıldanır, "bu şarkı gerçekten güzel görünüyor."

Amerikan filmlerinde gece kulüplerinde söylenen şarkılar genellikle eylem için arkaplan oluşturur; ama Jess Franco'da öyle değildir. Asıl olay ve odak noktası şarkıdır ve Franco kendi anarşik üslubuyla şarkıyı giderek daha da çarpıtır. Bazen bu, spotlarla aydınlatılmış kalçasını küstahça sallayan, siyah çoraplı yaramaz bir dilberdir. Yeteneksiz birinin elinde gayet ucuz ve sıkıcı olabilecek bir sahneyi Franco dünyanın en önemli olayı gibi sunar. Franco için muhtemelen de öyledir.

Jess Franco'nun filmlerinde görünen kıpır kıpır ve neşeli fıstıklara benzeyen kadınları bulmak için bütün dünyayı tarayabilirsiniz. Franco, alışılmışın dışındaki gece kulübü sekanslarını etkili kılmak için Fransız striptizci Rita Renoir'ı davet etmiştir – Rita, Russ Meyer'in *Çıplak Avrupa* (1965) ve *Üstsüz Dünya* (1966) filmlerinin bir bölümünü çektiği efsanevi Fransız gece kulübü Crazy Horse Saloon'un yıldızlarından biriydi. Renoir çok iyiydi, ama en muhteşem olduğu anlarda bile Franco'nun evreninin çatlak mizahını ya da sağlıksız cazibesini asla etkileyememiştir. Başka türlü asla yaşayamayacağınız bu ateşli kulüp sahneleri bile Jess Franco'nun filmlerini seyretmek için yeterli sebeplerden biridir.

Jess Franco'nun filmlerindeki gece kulüplerinde

çalan ucuz caz orkestraları da muhteşemdir ve aksiyonun üzerine kurulduğu ritmi sağlarlar. Onun müzikal duyarlılığı lezzetli bir çarpıklığa sahiptir ve tıpkı filmlerinin görüntüleri gibi tanıdık bir sapkınlık duygusu uyandırır. Oyuncular hareket ederken, dinleyiciler mıhlanmış gibi hiç kımıldamadan ve kuşkulu bakışlarla yerlerinde oturur. Gözbebekleri bu garip ve seksi sahneye kilitlenmiş, beyinleriyse bu özel ve saçma sapan karışımla uyuşmuş gibidir. Elbette ki böyle bir sahne için ağzına kadar seks ve röntgencilikle dolu olduğunu söyleyebilirsiniz, oysa içinde sizi her an için başka yöne çekebilecek ısrarlı ve haylaz bir mizah duygusu vardır.

La muerte silba un blues'tan sonra yaptığı birkaç filmin de önemli anları vardır, ama bütün olarak bakıldığında oldukça tekdüze sayılabilirler. Söz konusu bu birkaç filmin eğer bir önemi varsa, bu da Franco'nun sonradan yöneteceği yaklaşık yüzelli filmin büyük bölümünün müziklerini üreten Daniel White'la birlikte yaptığı ilk filmler olmasıdır.

Daniel White film müziği denilen olayın isimsiz dahilerinden biridir. Hiç kimse melodileri onun yaptığı gibi uykulu ve şehvet uyandırıcı bir şekilde bir araya getiremez. Geçen yıllar içinde Jess Franco'nun vazgeçilmez azizlerinden biri haline gelen Daniel White, yönetmenimiz daha önce kimsenin girmediği kadar erotik suların derinlerine dalmaya devam ederken de onun duygularını yansıtan bitimsiz bir müzikle kendisini takip etmeyi sürdürecektir. Aslında Yorkshire doğumlu olan White, sofistike bir İskoç centilmenin havasına sahipti. Film müziği alanında çok önemli bir isim olabilirdi, ama Jess Franco'nun işbirlikçilerinin çoğu gibi, o da koşuşturmanın dışında durmaya, hayatın tadını çıkarmaya ve ana-akımın yıpratıcı etkisinden uzak kalmaya dikkat etmişti. Bu yaklaşım, toplum kurallarına pek uymayan bu maceracı İspanyolun iş arkadaşlarına ve meslektaşlarına baktığınızda şaşırtıcı bir süreklilikle karşılaşacağınız bildik bir öyküdür.

Jess Franco ile çalışan kişiler uyumsuz olarak tanımlanabilir, ama bu tanımlamanın gözden kaçırdığı önemli bir nokta vardır: Bu insanların hepsi de kültürlü, zeki ve çekici kişilerdir. Franco ile çalışmayı tercih etmelerinin sebebi, kendilerine paranın satın alamayacağı şeyleri ... doğaçlama, öngörülemezlik ve kafalarına göre takılma şansını vermesiydi. Daniel White için bu, kariyer uğruna saygı duymadığı kişileri etkilemek için daha az çaba harcamak anlamına geliyordu. Daha da ötesi bu ucuz bodrum katlardaki yaşam ilginç ve eğlenceliydi. Franco ile olan ilişkileri sayesinde stüdyonun dışına çıkmıştı. Bazı filmlerde küçük roller alıyor, ekibin bir parçası olmanın getirdiği o mahrem ve ürpertici duyguyu seviyordu. White, Franco ile film yaptığı o muhteşem günleri büyük bir keyifle anmaktadır. O filmler bazı kişilerin standartlarına göre ucuza çıkarılmış, işe yaramaz çöpler olabilir, ama White için hâlâ buram buram sinema kokmaktadır. Jess'le bu filmleri yaptıklarında sadece beş altı kişilik bir ekiptiler. Herkes berbat durumdadır. Bir araya gelirler ve Franco anında fikirler üretirdi. Onun dengesiz ve çarpık malzemelerden bir film üretebilme konusundaki coşkusu bütün ekibi bir anda harekete geçiriyordu.

Franco'nun olduğu yerde kural yoktu. Her şey film endüstrisinin yeni doğduğu günlerdeki gibiydi, birkaç çılgın adamın bir kamera kapıp kiraladıkları üç beş oyuncuyla işlenmemiş ama muhteşem işleri rastlantı sonucu ortaya çıkardığı günlerdeki gibiydi. Onunla çalışan herkes bu duyguyu dile getirmiştir. Howard Vernon bu durumu "Franco'nun sinemacı olmadığını düşünmek mümkün değildir ... o, elinde kamerayla doğmuş bir adamdır" diye ifade ediyordu. Daniel White bu sözleri onaylarken, yapımcı Karl-Heinz Mannchen ise şöyle der: "Jess Franco sinemanın ta *kendisidir*."

Bu düşünceler Jess Franco'nun bir film yapacağı zaman niyetinin ne olduğunu tanımlayabilir – ama sonuçta perdeye yansıyan şeyler her zaman düşünülenler değildir. Film çekmek kitap yazmaktan ya da beste yapmaktan çok farklıdır. Film yaparken gerçek şeyleri alır, onlarla oynar, yeni, mitsel ve fantastik bir şeyler yaratmayı umarsınız. Franco tarzı adamlar, es-

kilerin sakallı simyacıları gibi bir teneke parçasını alıp onu değerli ve pırıltılı bir şeye dönüştürmenin peşindedir. Franco ile birlikte çalıştığı ışıltılı günler hakkında Daniel White'ın yaptığı açıklamalar insanda böyle bir izlenim yaratıyordu ... yanıp sönen ışıklar, çılgın denemeler, yaratıcılığın neşesi ve yoğunluğu. Bir yandan bu adamların gerçeklerle bir ilgisinin olmadığını düşünür, öte yandan da merak edersiniz ... belki de haklı olabilirlerdi, belki de bizim bilmediğimiz bir şeyi biliyorlardı; önemli bir şeyi, tuhaf ama derin bir şeyi.

Franco bir katalizördür. Sinemaya karşı duyduğu cehennemi aşk, birlikte çalıştığı arkadaşlarını bulaşıcı bir hastalık gibi sarıyordu. Ortaya çıkardığı filmler neredeyse bu hastalığın sadece yan etkisi gibidir. Onu tanıyıp da sinema virüsünü kapmamak imkânsızdır. O ufak tefek ve şaşırtıcı derecede çevik bir adamdır, beyni bir fabrika gibi çalışır. Tehlikeli derecede zeki, azimli ve hoş sohbettir, filmlerde sık sık oynadığı beceriksizlerin, budalaların ve ahmakların tam tersidir. Kocaman gözleri derin yuvalara gömülmüştür ve normalden daha büyük görünürler. Sanki daha iyi görmek içinmiş ya da görmek çok önemli işlerin bir bölümüymüş gibi. Başlangıçta onun sadece göz ve beyinden oluştuğunu, diğer her şeyin bu iki organa kanalize olduğunu düşünürsünüz. Sonra sizinle konuşmaya başladığında bunun doğru olmadığını anlarsınız. Howard Vernon'un dediği gibi, o sadece ilgilendiği şeyleri ayakta tutmak için sürekli araştıran "acayip zeki bir adam"dır.

Kendi filmleri hakkında konuşmaya başladığında büyük bir coşkuya kapılır. Planladığı şeyleri uygulayamamıştır ve bu filmler neredeyse onu hiç tatmin etmemiştir. Belki de aynı fikirlerin üstünde tekrar tekrar çalışmasının sebebi de budur. Ama bir sinema muhabbeti açacak olursanız keyfi yerine gelir, bilgi birikimi inanılmazdır, çözümlemeleri üstünde düşünülmüş şeylerdir, son derece dikkatli ve derindir. Aynı durum müzik, özellikle caz müziği konusunda da geçerlidir. Fotografik bir hafızaya sahiptir ve zihninin derinliklerinde yatan filmleri hakkındaki eleştirilere, kitaplardan bölümlere, çizgiromanlara ve diğer sayısız kaynağa bir anda dalabilir. Ama bu görsel hafıza yalnızca pastanın üstündeki kremadır, onsuz da müthiş ve neşeli bir adam olabilir.

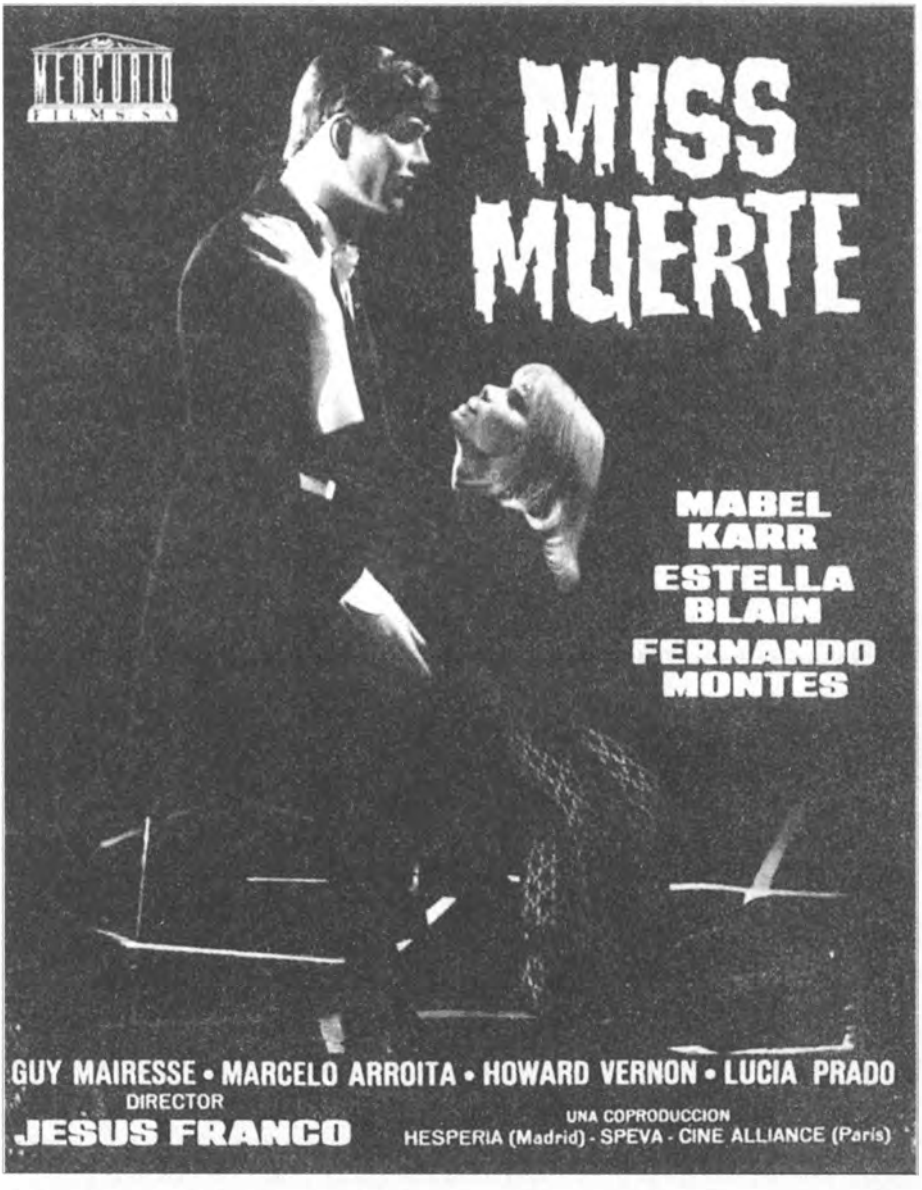
Bilgi, coşku, eylem. Bu üç sözcük Jess Franco'nun yaklaşımını özetleyebilir. Henüz bir delikanlıyken üç sinema hayranı arkadaşıyla birlikte çıkardıkları *Film Ideal* adlı İspanyolca dergide sinema üstüne yoğun ve tutkulu yazılar yazardı. Ellilerin sonuna doğru Robert Siodmak, Joseph Lewis, Phil Karlson, John Brahm, Raoul Walsh, John Ford ve Douglas Sirk gibi yönetmenlerin savunucularından biri olmuştu. Ismarlama iş yapan bu kiralık adamları Antonioni ve Vittorio de Sica gibi ciddi sinemacılardan üstün tuttukları için Franco ve arkadaşları yollarından sapmış budalalar olarak nitelendiriliyorlardı.

Zaman Franco'yu haklı çıkardı. Bugünlerde Douglas Sirk ve Robert Siodmak'tan söz ederken sinema fanatiklerinin çoğunun gözleri yaşarır. Oysa ellilerde bu isimler çok farklı yorumlanıyor ve yetenekli, ama zanaatkâr yönetmen muamelesi görüyorlardı – yani "söyleyecek hiçbir şeyi olamayan zanaatkârlar"; melodramlar, gerilimler ve westernler yapan adamlar. Franco bazı yönlerden onları taklit etmeye çalışmıştı, bu durum onu sinematografik derinliklere doğru inmeye zorlamasına rağmen. Onun savunduğu adamlar "B" filmler yapmıştı, kendisininkilerse çok daha ucuzdu – "C" ya da "D" bile değildi ... "Z" sınıfı filmlerdi. Entelektüel bir adam neden bu işin en alt noktalarına dek inmek istesin ki? Eğer söz konusu kişi Jess Franco'ysa bu soruya verilecek yanıtın karmaşık ve çarpık olacağı kuşku götürmez bir şeydir. İdolleriyle aynı güzergahı izleyen bir adamdır o, ama kendine özgü ve azimli bir yöntemle.

Belki de erotizme olan düşkünlüğü belirleyici bir faktördü; 1960'lar ve 1970'ler boyunca görünen durum buydu. Yaptığı filmler seks labirentinin derinliklerine doğru daldıkça ölüme duyduğu hayranlık da benzer şekilde artmaya başlamıştı. Sonuçta, yaptığı sinematografik araştırmaları daha karanlık ve tehlikeli olmaya başlarken bütçesi de iyice kısılıyordu.

Bu alandaki en kalıcı işlerinden biri 1965'te yaptığı *Miss Muerte*'ydi (*Şeytani Dr. Z*). Bu çıldırmış klasikte, katil bir gece kulübü dansçısıdır, şeytani Irma Zimmer tarafından düşünceleri programlanan, uzun ve zehirli tırnaklarıyla, güzel gövdeli bir kadın. Ahlaksız bir cehennem zebanisine dönüşen kadın, makine benzeri bir kesinlikle en değerli bilim adamlarını araştırmak üzere lanetli görevine başlar; rayından çıkmış amacı onları baştan çıkarıp yok etmektir. Bu film aslında etkileyici bir *Orloff* uyarlamasından başka bir şey değildir. Sadece bu kez etrafta dolaşan zombi benzeri katil şeklini yitirip biçimsizleşmiş bir uyumsuz değil, baştan çıkarıcı ve hayat dolu bir yosma, bir dişi tilkidir.

Miss Muerte Franco'nun seks ve cerrahi konusu üstüne üçüncü çeşitlemesiydi ve sonraki yıllar içinde daha nicelerini çekecekti. Bazıları ucuz, bazıları müstehcen ve bazıları da tamamen aptalca olsa da *Miss Muerte* en iyilerinden biriydi. Bunun sebebi belki de senaryosunun Buñuel'in sürekli kullandığı senaristi Jean-Claude Carrière'in elinden çıkmış olmasıydı. Belki de benzeri konuda daha önce yapılan *El secreto del Dr. Orloff*'un yaşadığı maddi sıkıntıları yaşamamış olmasıydı. Kimbilir. Son tahlilde filmin içinde fazlasıyla saf bir Jess Franco etkisi vardır ve görüntüler yanlış anlaşılmaya meydan vermeyecek kadar açık bir şekilde onun imzasını taşır: Film ağzına kadar kadın doludur. Jess Franco filmlerinin büyük bölümünde kadınlar, aksiyonun çevresinde geliştiği merkezleri oluşturur ve *Miss Muerte* de farklı değildir. Son moda giysiler içindeki zarif hatlı ölüm taciri Estella Blain'e ilaveten bilimsel dehası sınır tanımayan şeytani Irma vardır. Filmin arkaplanı bile sayısız kadınla doludur. Gece kulübünde aksiyon başladığında etrafta kızlardan başka bir şey görmek neredeyse im-



Örümcek Kız gece kulübü numarasını sergiliyor ... *Miss Muerte* (1965)

kânsızdır, hatta genelde erkeklerin çaldığı caz grubunda bile bir çift kız bulunur. Kızlardan biri sesi kısılmış uyduruk bir trompet çalarken, diğeri de piyanoda açık saçık şarkılar söyler.

Şeytani zekâlı Irma, tuhaf bir mekanizma geliştirmiştir. Aşağılık emellerinde kullanmak üzere iyilik ve kötülük için yaratılmış bir makinedir bu. Metalik, hantal ve tehditkâr görünen bu alet, sadece Jess Franco'nunki gibi bir zihnin ürünü olabilirdi. Özgün düşüncesi yengeç benzeri bir tasarımdı, ama Madrid'deki özel efekt ekibiyle çalışarak tuhaf ve örümcek benzeri bir aygıt geliştirmişlerdi. Franco tarafından tasarlanıp denetlenen bu nesne gayet ucuza toparlanmıştı – hem de mükemmel bir şekilde işlemekteydi. Basitti, ama bilimsel dalaverelerin her türlüsünü başarıyla temsil ediyordu. Mekanizmanın dışındaki çalıştırma sistemi, etkiyi daha da uğursuz ve rahatsız edici kılıyordu. Günümüz korku filmlerinin sahip olduğu özel efekt bütçeleriyle karşılaştırıldığında *Miss Muerte* çok önemsiz bir parayla çekilmiştir. Jess Franco'nun filmlerinin büyük bölümü gibi *Miss Muerte* de azıcık bir parayla ya da tamamen parasız bir şekilde neler yapılabileceğini gösteriyordu. Bu iş için size gereken tek şey birkaç sağlam fikir, azim ve birazcık da dehaydı aslında.

Bütçeyi bir parça daha artırabilmek için Franco elinin altındaki tüm imkânları kullanmak zorundaydı. Bu durum, filmde çalışan herkesin birden daha fazla işle uğraşması anlamına geliyordu. Örneğin müzik maestrosu Daniel White yalnızca film müziğiyle uğraşmıyor, bizzat Jess Franco'nun oynadığı bir polis müfettişinin duygularını açığa çıkarmayan kankası rolünü de üstleniyordu. White'ın *Miss Muerte* için yaptığı film müziği zaman zaman cüretkâr ve avangard, zaman zaman da kadife yumuşaklığındaydı. Bir ameliyat sahnesinde duyulan tek başına bir trompet solosu olayın bütününe alt üst edici cinsel bir ambiyans katıyordu.

Pek çok Jess Franco filminde olduğu gibi *Miss Muerte* de çizgiroman ve sinema dünyasına göndermelerde bulunan sayısız espri ve işaretle doludur. Filmdeki ilk satır, zeki sinema fanatiklerine küstahça göz kırpar; telefon çalar ve Irma Zimmer açar, mesaj Bresson'dandır: "Bir mahkûm kaçtı!"

Franco'nun filmlerinin hepsi bu tür neşeli anıştırmalarla doludur. Tahrik eder, ama asla gerçek bilgi vermezler. Bazıları tekrar tekrar karşımıza çıkar. Lorna, Linda, Al Pereira, Radek gibi isimler ... hepsi gözden ırak gerilimlerden ya da yarı yarıya unutulmuş, bir zamanların popüler filmlerinden toparlanmıştır. Aslında bunlardan öyle çok vardır ki, artık neredeyse bir labirent, Franco'nun şaşırtıcı hafızasını betimleyen bir labirent oluşturmaktadırlar. Eğer filmlerindeki bütün göndermeleri not etmeye kalkarsanız, perişan olur ve fiziksel olarak tükenirsiniz. Yine de bu adam ve yaptığı olağandışı filmler hakkında birazcık daha fazla şey öğrenmek istiyorsanız. ...

Düşük bütçeli filmlerin belirleyici özelliklerinden biri de gerçekten tuhaf olmalarıdır. Çünkü harcanacak para az olunca her şeyin çok daha süratli bir şekilde yapılması gerekir. Ayrıca özgürlükler, göz alıcı olma özgürlüğü, işi şansa bırakma özgürlüğü ve hata yapma özgürlüğü bile birazcık sınırlanmıştır. Gerçek bir yüksek bütçeli filmde, senaryodaki her unsur iki kere kontrol edilir. Yapımcılar filme onay verir ya da vermezler. Filme yatırılacak olan paranın büyük olmasının anlamı daha çok planlama ve işlem demektir. Bu işlem kişisel pürüzlerin giderilmesini sağlar. Para babaları, önceden kestirilemeyen şeyleri asla sevmez ve hatalı yatırım riskine girmeyi istemezler.

"Düşük bütçe" ibaresi, aslında Jess Franco'nun yaklaşım biçimindeki özü tam olarak içermez; onun yönteminde daha fazla ivme ve sinemacılığa karşı daha diri bir yaklaşım vardır. Bir fikri alır, birkaç sayfa senaryo yazar ve ardından filmi çekmeye girişir. Hızlıdır, doğaçlamaya dayanır ve beyninden fışkıran fikirlerin onu savurduğu yönde ilerler. Eğer Jess Franco'nun bir sorunu varsa, o da buydu. Çok fazla fikri vardı. Hollywood'da film işiyle uğraşanlar her tür "birinci sınıf" malzemeyi içlerine çekerken, Jess Franco'nun hayal gücünün çalışması için herhangi bir

uyuşturucuya ihtiyacı yoktur. Onlara yalnızca sakinleşmek için ihtiyaç duyabilir!

Franco'nun kontrol dışı yaratıcılığını betimlemek hiç kolay değildir. Franco söz konusu olunca düşünceler salgın bir hastalık gibi çoğalır. Bir temayı alacak ve onu eğip bükerek sayısız permutasyonunu çıkaracaktır, üstelik her biri diğerinden farklı olmak üzere. Onun en sevdiği konulardan biri, orijinali 1939 yapımı olan *Londra'nın Karanlık Gözleri* adlı filmdeki zombi motifidir. Bu motifi ilk korku filmi *Korkunç Doktor Orlof*'ta, dört yıl sonraysa *Miss Muerte*'de kullanmıştı ve kullanmaya devam edecekti. Bir sonraki filmi *Cartas boca arriba* (*Robotların Saldırısı*, 1966) oldukça şık giyimli zombilerden oluşmuş gerçek bir orduya sahipti. Gri kostümleri ve siperlikli şapkalarıyla suikast yapmaya programlanmışlardı. Bu film Franco'nun en maceralı gerilimlerinden biri olabilirdi, ama para sorunları yüzünden büyük darbeler almıştı. Planlanmış renkli sekanslar vardı, ama bu sahneler dengesiz finans kaynaklarının zavallı kurbanları oluyordu. Film acı çekmekteydi ve sonuçta ortaya –senaryoyu Franco ile birlikte yazan Jean-Claude Carrière düşünüldüğünde– olması gerekenden daha sıkıcı bir ürün çıkıyordu.



Franco'nun *Korkunç Dr. Orlof* (1961) adlı filmine esin kaynağı olan *Londra'nın Karanlık Gözleri*'nin (1939) İspanyolca posteri

Robotların Saldırısı'nın ardından Jess Franco kendisinin son Fransız / İspanyol ortakyapımı olan *Residencia para espías* (*Altın Boynuz*, 1966) adlı filmi yapıyordu. Beş yılda dokuz film yapmıştı –bir bölümü süper, bir bölümü iyi ve bir bölümü de son derece etkisizdi– bu filmlerinin çoğunun masrafları 1970'ler ve 1980'ler boyunca yeniden çalışacağı Fransız şirketi Eurociné ile birlikte karşılanmıştı. 1966 itibarıyla, eğer artık film yapmaya devam etmek istiyorsa yeni finansal kaynaklar bulmak zorunda olduğu da kesinleşmişti. *Altın Boynuz*'u yaparken daha sonra Franco'nun en ünlü filmi sayılan *Necronomicon*'un (1967) yapılmasına destek olacak Karl-Heinz Mannchen ile tanıştı. Mannchen aynı zamanda Jess Franco'nun 1970'lerde çektiği ve aralarında *Vampyros Lesbos* (1970) ve *Sie Tötete in Ekstase*'nin de (*Bayan Hyde*, 1970) bulunduğu cesur bir şekilde isimlendirilmiş seks filmlerinin bir bölümünü finanse eden Alman yapımcı Artur Brauner ile birlikte çalışıyordu.

Altın Boynuz Franco'nun son siyah-beyaz filmiydi. Bir sonraki filmi *Lucky, el intrépido* (*Anlaşılmaz Lucky*, 1967) ise renkli Avrupa ortakyapımlarına giriş yaptığı bir geçiş filmiydi. Bu sefer para İspanya, İtalya ve Almanya'dan geliyordu. Ama bu bütçenin daha yüksek olduğu anlamına gelmez – sadece acil nakit yardımı sağlayacak yeni bir bağışçı bulmuşlardı. İtalyan bağlantısı özellikle kullanışlıydı, çünkü filmin müzikleri için tek kuruş bile ödemeden İtalyan bir besteci kullanacaklardı. Franco hiç para ödemeden kaliteli bir film müziğine ulaşmak üzere İtalyan besteciler arasından seçim yaparak yetenekli Bruno Nicolai ile anlaştı.



Eddie Constantine için karar anı ...
Robotların Saldırısı (1966)

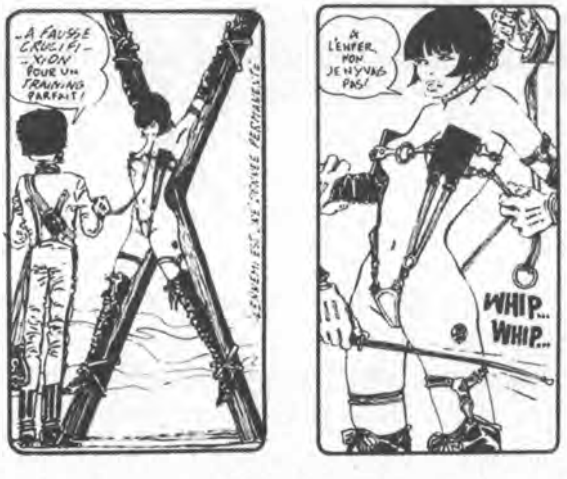


Residencia para espías (*Altın Boynuz*, 1966)



Lucky, Franco'nun çizgiroman anlayışıyla çektiği ilk film girişimi, tempolu, sert ve katışıksız bir saçmalık ziyafetiydi. Bu yöntemi başkaları da denemişti, ama olayın üstesinden gerçekten gelebilecek tek düşük bütçe yönetmeni Jess Franco'dur. *Lucky* benzersiz bir filmdir, bir parodi ya da bir saygı belirtme filmi değildir. O film kılığına bürünmüş bir çizgiromandır. Günümüz için bile hâlâ süper modern görünmektedir. Çok az parayla gerçekleştirilen film, her karesiyle Robert Altman'ın *Temel Reis* (1980) ya da Warren Beatty'nin süper bütçeli *Dick Tracy* (1990) filmleri kadar delidoludur.

Jess Franco hızıyla ünlü bir yönetmendir ve bir haftada film çekebilir. Ama ne kadar hızlı zumlasa ya da şaryolasa bile daima para sorunları vardır. Her zaman filmi yarıda bırakmak ya da biraz daha para için el avuç açmak veya yeni bir proje satmak zorunda kalmıştır. Düşük bütçeyle çalışmanın getirdiği kaçınılmaz güçlükler vardır. *Lucky*'den sonraki projesi *Necronomicon* (1967) nispeten daha mantıklı bütçeye sahip sayılı filmlerinden biriydi. Yine de bu filmde bi-



Sadomazo çizgi romanlarına bir örnek ... İtalyan Guido Crepax'ın yarattığı *Valentina*.

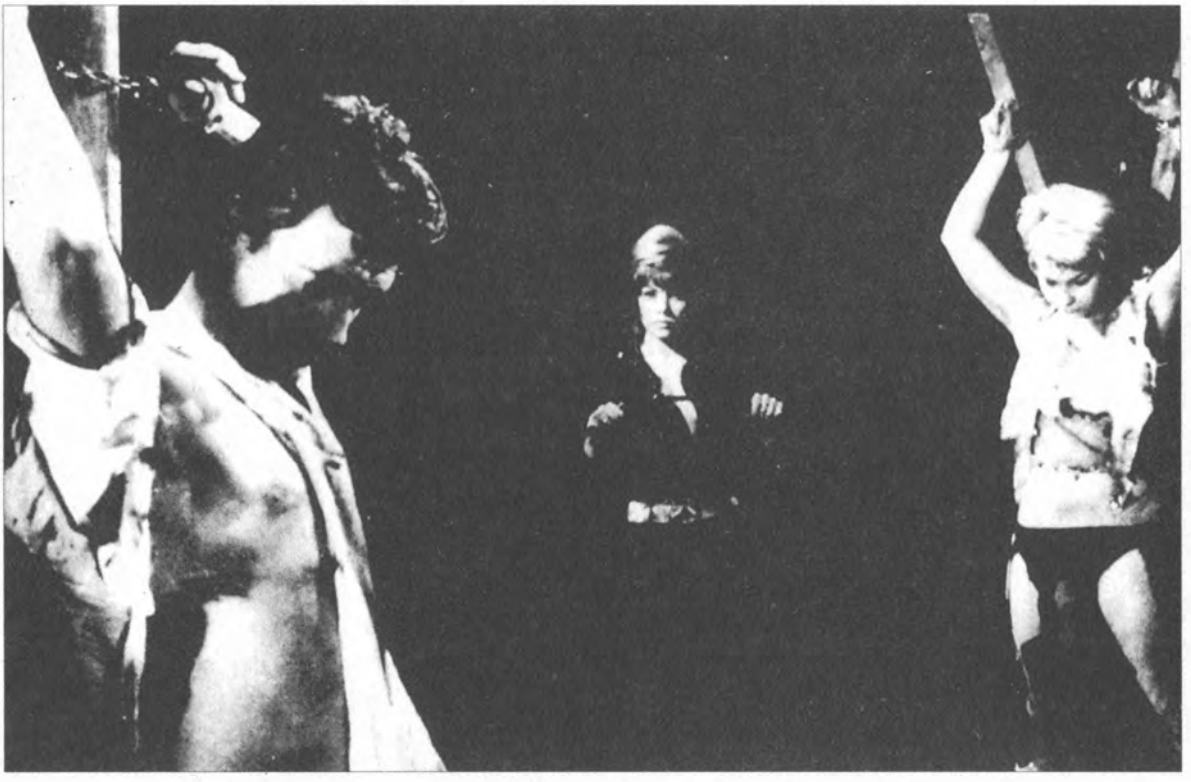
le çeşitli sorunlar çıkmıştı; filmin karmakarışık olaylarla dolu yapım öyküsüne bir göz atmak düşük bütçeli sinemacılık oyununun iniş çıkışlarına dair birkaç fikir verebilir belki de.



Necronomicon (1967)

Aklına *Necronomicon* düşüncesinin gelmesinin ardından Jess Franco elinde sekiz sayfalık bir senaryoyla Karl-Heinz Mannchen'i ziyarete gitmişti. Mannchen de filmi finanse edecek birkaç para babası bulması için bir zamanların matine idolü aktörü olan, ama artık daha çok adı kötüye çıkmış şok filmi *Şeytanın İşareti*'nin (1969) yapımcısı olarak bilinen arkadaşı Adrian Hoven ile bağlantı kurdu.

Karl-Heinz Mannchen'in birkaç gün çekim yapmasına yetecek kadar parası vardı ve bu paranın sayesinde Jess Franco Lizbon'a giderek çalışmaya başlamıştı bile. Birkaç gün sonra Adrian Hoven de oraya geldi, ama Almanya'daki mali bağlantısı bu işe para yatırmaktan vazgeçmişti. Çekimlere başlayalı sekiz günden fazla olmuştu, para bitmek üzereydi ve umutsuzluğa kapılmaya başlamışlardı. Adrian Hoven'in aklına bir şey geldi. Başarı ihtimali oldukça düşük bir fikir. Bir filme destek çıkmak isteyebilecek çok zengin, ama kaprisli bir arkadaşı vardı. Hoven uzun mesafe bir telefon görüşmesi yapacaktı, ama konuşmayı kısa tutmak zorundaydı, çünkü paraları hızla buharlaşıyordu. Günü kurtarabilmek amacıyla oldukça cömert bir teklifte bulundu ve milyoneri Lizbon'daki sete çağırdı. Jess Franco ve Karl-Heinz Mannchen de bu fikri onayladılar, adamın uçak biletini daha sonra paraları olduğunda ödeyeceklerdi. Milyoner Caminecci bedava bileti kabul etti ve olaya çok şüpheci yaklaşmasına rağmen seti ziyarete geldi. Derken çekimler sırasında başroldeki kadın oyuncu lezzetli Janine Reynaud onu büyüleyiverecekti.



Müstehcen eğlence ... *Necronomicon* (1967)

Bu durum sadece gümü kurtarmakla kalmayıp filmi de etkiledi. Mali dizginleri eline alan Caminecci müzik ve kostümler için birtakım anlaşmalar yaptı. Lizbon'daki çekimlerin ardından filmi tamamlamak üzere Berlin'e gittiler. Caminecci her şeyi ödüyordu. Bu aşamaya gelindiğinde Jess Franco, Karl-Heinz Mannchen ve Adrian Hoven'in tek kuruşu bile kalmamıştı; film tamamlandığında Caminecci onlara bir miktar para verdi ve şöyle dedi: "Film bana ait." Filmin kurgusunda da çalışan Caminecci kendi versiyonunu hazırladı ve ABD'de tanıtımını yaptı. Onun tanıtım çalışmaları olmasaydı film asla kazandığı başarıya ulaşamazdı. Hoven, Franco ve Mannchen'in elinde Caminecci'nin sahip olduğu imkânlar yoktu – Berlin Film Festivali'nde *Necronomicon* için özel bir gösterim yapılmasını ayarlayan da oydu, yoksa Fritz Lang filmi asla göremez ve onu erotik bir başyapıt olarak nitelendiremezdi.

İngilizce konuşulan piyasaya *Succubus* adıyla sürülen *Necronomicon* Amerika'da gösterime girer girmez hemen ortalığı ülke çapında karıştırıyordu. *Duke* ve *Debonair* gibi erkek dergileri, bu ateşli erotik filmi sömürürken adeta bayram ediyorlardı ... "*Ben Bir Meraklıyım, Sarı* bunun yanında Walt Disney yapımı gibi kalır." *Necronomicon* tehlikeli ve dekadan Avrupa sinemasının bütün niteliklerine sahipti: Sadomazo gece kulübü sahneleri, öpen ve şehvetle öldüren güzel kadınlar, ürkütücü rüya sekansları, ölümle sonuçlanan garip kelime oyunları, çılgın hedonist partiler, lesbiyenlik ve dehşet. Amerikan standartlarına göre bu film, kurgu ile gerçek, eğlence ile sapkınlık arasındaki sınırları bulanıklaştıran ahlakdışı bir gezintiydi. Bu bir sanat mı yoksa pornografi miydi?

Sansürü şaşırtmak adına *Necronomicon*'da ışıltı, soyutlama ve çılgınlık tam dozundaydı. O dönem, içinde bir parça et ve günah olan her Avrupa filmi Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de çok iyi iş yapıyordu. *Necronomicon* en doğru zamanda piyasaya çıkmıştı; düşük bütçesine rağmen oldukça görkemli,

renkli ve çekici görünüyordu. Hedef, *Boccaccio '70* ve *La dolce vita*'ya hayran kalan izleyici kitlesine ulaşmaktı. Fragmanlar ve tanıtım malzemeleri de filmin cesur ve sofistike açıklığını vurgular nitelikteydi. Erkek dergilerinin yaklaşımıysa oldukça farklıydı. Onlar tıpkı Caminecci gibi "iffetsiz seks abidesi Janine Reynaud" üstünde odaklanmışlardı. *Necronomicon* yapıldığında Janine 37 yaşındaydı ve emekliye ayrılmadan önce sadece birkaç filmde daha oynayacaktı. Zarifliği, baş döndürücülüğü ve ölümcüllüğüyle succubus[1] Lorna'nın ta kendisiydi.

Gerçek hayatındaysa Reynaud yetenekli ve alışılmışın dışında bir görünüşe sahip aktör Michel Lemoine –daha sonra kaba, ama sarsıcı *Şeytan İçin Yedi Kadın*'ı (1975) yönetecekti– ile evliydi. Michel Lemoine'in *Necronomicon*'da da küçük bir rolü vardı, ama yapım süresince arkaplanda kalmayı tercih etmişti. Karısının Caminecci ile ilişkisi olduğunu biliyordu, ama sessiz kalmayı seçmişti, çünkü işin yürümesi gerekiyordu.

Anlaşılmaz Lucky gibi *Necronomicon*'un da geleneksel bir senaryosu yoktu. Ama *Lucky* sendeliyor, hedefini şaşıyor ve bir saçmalıktan bir diğer arsız saçmalığa atlıyordu. *Necronomicon* ise sadece seks ve ölümün çirkin yüzlerini gösterdiği rüya benzeri bir asit tribiymişcesine bulanık bir soyutluğa doğru kayıyordu. Eleştirmenler filmin "müstehcen veya konulu bir film" olmadığına çabucak karar vermişlerdi. Bazılarıysa onu dolambaçlı buluyordu ... "gerçeküstücü hayal ikonografisinin tatsız bir köpüğü". Bu dikbaşlı nitelik Jess Franco'nun neredeyse tüm filmlerinde vardır ve bu onun çalışma biçiminin bir parçasıdır. *Necronomicon*'u yönetirken de Franco'nun görünür herhangi bir senaryosu yoktu ve filmi aklına geldiği gibi çekiyordu. Her sabah, elinde akşam yazdığı bir sayfalık diyalog ve aksiyon senaryosuyla birlikte kahvaltıya iniyor, aktör Jack Taylor da bu sözleri İspanyolcadan İngilizceye çeviriyordu. İlk filmi *Tenemos 18 años*'u çekerken bile aynı bu şekilde doğaçlamaya dayanan bir plana göre yürümüştü ve elbette ki zaman içinde sahip olduğu bütçeler küçüldükçe giderek daha da fazla şey alelacele yapılmaya başlanmıştı.



Kaliteli bir tavırla içmek ... *Necronomicon*'da (1967) Jack Taylor

Necronomicon kendine özgü bir biçime sahiptir. Edebiyatın aksine doğrusal ya da mantıklı olmak zorunda değildir. Acaba Franco bu potansiyeli mi kullanmaktaydı, yoksa dalgasını geçip en sonunda ortaya iyi bir şeylerin çıkacağını mı ummaktaydı? 64.000 dolar değerindeki sorulardan biri de budur ve Jess Franco'nun tarzı düşünüldüğünde iki yanıtı vardır. Yöntem işe yararsa denemeleri sürdürüyor, yaramazsa sıkılıp aylaklık etmeye geçiyordu.

Yapım sorunlarına rağmen *Necronomicon* Jess Franco'nun yaptığı en yüksek bütçeli film oldu. Ona yaklaşık bir bütçeyle René Château için *Yüzsüz*'ü (1988) çekene kadar aradan yirmi yıl geçmesi gerekmiş – Franco bu arada 140 film daha yönetmişti. Genelde bir film hakkında büyük ya da yüksek bütçeli diye söz edilecekse bunun anlamı paranın bütün masrafları –kostüm, yiyecek, ulaşım ve diğer tüm harcamaları– karşılayabilmesidir. Jess Franco'nun standartlarına göre bütçe ne kadar yüksek olursa olsun *Necronomicon* yine de ucuza çıkarılmış bir filmdi. Janine Reynaud'nun giysilerini Karl Lagerfeld sağlamış olabilirdi, ama Caminecci'nin parası daha öteye uzanmıyordu ve herkes kendi kostümünü temin etmek zo-

1. *Succubus*: Mitolojik bir varlık; geceleri kadın bedenine bürünerek erkeklerin rüyalarına girip onlarla cinsel ilişkide bulunan dişi bir iblis. – ed.

rundaydı – bu yüzden de filmin günün giysi modasına uygun ve tuhaf bir görüntüsü vardı, ki bu olay filme retrospektif bir çekicilik katıyordu.

Peş peşe iki coşkulu ve çizgiroman üslubundaki filmi bitiren Franco, görünüşe göre artık işleri yoluna koymuş gibiydi. Belki de bu İspanya'yı terk edişiyle kazandığı özgürlükten kaynaklanıyordu. Orada kendini hep sınırlanmış hissediyordu, sanki birileri omuzunun üstünden bakıp yaptığı işleri denetliyor gibiydi. Franco'nun konuşmalarına bakılacak olursa *Necronomicon* dönemini cepheyi yarıp geçme olarak görüyordu – "başka bir sistem içinde sinema yapabilme şansı". İspanya'da filmin pornografi olarak kabul edildiği düşünülürse aslında ne demek istediği anlam kazanabilir.

Lucky ve *Necronomicon*'u yapmak için Franco yeni yapımcılar bulup yeni dostluklar kurmuştu. İnsanların pek çoğu gibi o da bir ilişkinin başlangıcında her zaman daha neşeli olurdu. Franco'nun sinema kariyeri bunun gibi birçok evreden geçmiştir ... Yeni birilerine kancayı takar, birlikte çalışır, belki de arkadaş olurlardı. Bir miktar film çekmelerinin ardından "birbirlerini daha iyi tanıyıp karşılıklı saygılarını kaybedince" arkadaşlık da biterdi. Geçirdiği her evrenin tarzı farklıydı, ama temel fikir hiç değişmezdi. Franco'nun sürekli dönüp durduğu birkaç gözde konusu vardır, ama bu konular yapımcının katkısı yüzünden sürekli farklı şeylermiş gibi görünüyordu. Her yapımcının kendi işçileri, oyuncuları ve teknisyenlerinden oluşan bir grubu vardır. Bu durum da filmlerin yüzeyine atılacak farklı cilalar anlamına gelir ki, ama aslında bu ışıltılı yüzeyin altında yine de Franco'nun samimi sapkınlığı atmaktadır. Jess Franco'nun Adrian Hoven'in Aquila adlı şirketi için yaptığı sonraki iki film bu noktayı gayet güzel gösterirler.

Necronomicon'un başarısının ardından paraya dönüştürmek üzere süratle *Bésame, monstruo* (*Öp Beni Canavar*) ve *Sadisterotica* (her ikisi de 1968) yapılıyordu. İkisinde de başrolde Janine Reynaud oynamaktaydı ve yapımcı Adrian Hoven'den Michel Lemoine'a kadar *Necronomicon* tayfasının büyük bölümü bu filmlerde de mevcuttu. Bütçeler daha düşük olsa da bastırılamayan dürtüler aynıydı ve aynı tasasız yönü izleyerek aynı "devam ettikçe götür" sistemini uyguladılar. Bu sistem Franco'nun işe başladığı en eski günlere dek uzanır. İlk filmi *Tenemos 18 años* da aynı virajlardan geçmişti. Ayrıca *Tenemos*'un başrolünde 1959 için alışılmadık bir durum olarak iki genç kız vardı, ki bu olay sadece otuz yıl sonra *Thelma ve Louise* gibi filmlerde kullanılacak bir durumdu.

Franco bu tür "iki kadın bir arada" senaryolarını seviyordu. *Bésame, monstruo* ve *Sadisterotica* kızlar için tam bir şenliktir. Erkekler tek boyutluyken kadınlar neşeli, zeki, seksi, oyunun bir adım ötesinde yaşayan yaratıklardır. *Bésame, monstruo* altmışların ajan filmlerinin taşıdığı düşünceyi mantıklı bir finale getirebilen bir parodisidir. Janine Reynaud ve Rosanna Yanni'nin oynadığı iki kız, bir grup dangalak herifin cinayet entrikalarını kolaylıkla bertaraf edecektir. Onlar için bir katili safdışı bırakmak altmışların modasına uygun daracık bir elbiseye girmek kadar kolaydır.

Sadisterotica'nın da iki kızın başrolde olduğu benzer bir senaryosu vardır. Janine Reynaud ve Rosanna Yanni bu kez fingirdek özel dedektifleri oynamaktadır. Reynaud zarif bir giysi içinde etrafta dolaşır, suç davalarını çözümler ve uygun bir işaret olarak kırmızı rujlu dudaklarıyla bir öpücük bırakır. Düşmanıysa kızların fotoğrafını çekmek gibi tuhaf bir merakı olan psikopat bir sanatçıdır. Adamın hayvani kankası Morpho kızları yakalayıp boğarken o da elinde bir fotoğraf makinesiyle kendinden geçer. Bu, her zamanki Franco bölgesine geri dönüş ve *Orlof*'u ziyaret ediş demektir. Ama bu kez dekorlar gotik, harekete geçiren dürtülerse karanlık ve sapkın değildir. Tehditkâr ismine rağmen *Sadisterotica* çok hafif bir korkutuculuğa sahiptir. Film küstah bir mizahla doldurulmuş, baş döndürücü bir çizgiromandır aslında. Yapımcı Adrian Hoven sapkın sanatçı Radek rolünde oynamaktadır. Şeytani bir keçi sakalı ve uğursuz bir göz bantıyla desteklenmiş olarak striptiz kulüplerini dolaşır, etraftaki kızları gözü dönmüş ve pervasız bir



Kızlar, şakalar ve silahlar ... *Öp Beni Canavar* (1968)

şekilde süzer. Franco da şişko, beceriksiz bir soytarı, efemine bir sanat avcısı rolünde misafir oyuncu olarak filmdeki yerini almıştır. Film başladıktan yirmi dakika sonra Adrian Hoven tarafından katledilir ve ölmeden önce inleyerek yerlerde sürünür. Bu, tipik bir çarpık Franco esprisidir. Yapımcı gözü dönmüş bir katili oynarken yönetmen de tam bir kuş beyinli rolündedir ve biri diğerini psikopat bir tutkuyla deşer.

Bu iki Jess Franco filminde köpüksü bir yan vardır. İkisi de hafif ve içi boş olayları sergiler, ki yansıttıkları tasasız coşkuya kapılmamak imkânsızdır. Bu filmler aşırı kendine güven ve sevgiyle Franco'nun en sevdiği temaları yeniden işlemektedir. Üslupları kitsch ve altmışlardan kalmadır, espriler şık ve bitmeyecekmiş gibi sürüp gider. Her biri kaygısız bir hızla hareket eder ve sizi savunmasız yakalayarak benzerliklerini unutmanızı sağlar.

Sadisterotica Franco'nun Adrian Hoven için yaptığı son filmdir. Bu filmin ardından gerçekten kötü bir ün salmış olan Harry Alan Towers için çalışmaya başlayacaktır. Towers yalnızca sinemanın ortaya çıkarabileceği çılgın adamlardan biridir. Gerçek yaşamdaki Bay Arkadin'dir, Profumo olayının da içinde olduğu bir dizi skandala karışan gizemli bir adamdır. Samuel Z. Arkoff, Towers'ı "hayatımda tanıdım en mülayim adam" şeklinde tanımlar. Diğerleriyse ona sevimli seri der. Daima hazır cevap biri olan Klaus Kinski "Harry zamanının yarısını hapiste, diğer yarısını da film yaparak geçirmiştir," diyerek Towers efsanesine katkıda bulunmuştur. Harry Alan Towers efsanesi bir kitap olabilir, hatta *Dallas* ya da *Hanedan* gibi bir diziyi bile tamamen doldurabilir. Towers, film yapmanın bir adama sağlayabileceği o garip şöhreti sevenlerden biriydi. Ve hakkındaki efsane bir adamı aştığında, sanırım efsaneyle yarışmak zorunda kalırsınız. Özellikle de hakkınızdaki efsaneler yaptığınız filmlerden daha iyiyse.



Jess Franco'nun içinde bulunduğu şartlara göre Harry Alan Towers zirvedeydi. Onun yapımları daha pahalı görünüyordu, filmlerinde yıldızlar oynuyordu ve bu açıdan bakıldığında bile onunla çalışmak merdivenin bir üst basamağına çıkmak sayılabilirdi. Jess Franco kariyeri boyunca ilk kez Christopher Lee, Herbert Lom, George Sanders ve Jack Palance gibi yıldızlarla çalışabilecekti. Ama o günler artık altmışların sonuydu ve bu adamların çoğu inişe geçmek ya da kariyerlerini bitirmek üzereydiler. Franco'nun Harry Alan Towers için yaptığı filmlerde her zaman için yapmacık bir ahenk olmuştur. Eskiden yüksekten uçanlar artık huzursuz, cimri ve can sıkıcı olmuşlardı. Eğer Jess Franco'nun bir yeteneği varsa, o da çılgınca ve alışılmışın dışında dünyalar yaratabilme yeteneğiydi. Onun dünyasına girdiğiniz anda size tanıdık gelen her şeyi geride bırakırsınız. Artık yaşlanıp buruşmuş





Fu Mancu'nun Kanı'nda (1968) Maria Röhm

ünlü yıldızlar çok fazla ağırlık taşır ve çok fazla tanınırlar, üstelik Jess Franco'nun çılgın sinematografik hayalleri için fazlasıyla basmakalıptırlar.

Jess Franco'nun Harry Alan Towers için yaptığı dokuz filmden yalnızca üç tanesi kalabalığın arasından sıyrılabilir. *Eugenie ... Onun Sapıklığa Doğru Yolculuğunun Öyküsü* (1969), *Riolu Kız* (1968) ve *Kürklü Venüs* (1969).

Yapımından bugüne geçen yirmi yıla rağmen *Eugenie* hâlâ zımba gibidir. Öykü Marki de Sade'ın eserlerinden doğrudan alıntılanmışa benzer. Towers'ın karısı Maria Röhm ve Jack Taylor'ın oynadığı bir çift, çaresiz genç bir kadına sürekli uyuşturucu vermektedir. Her gece onu bağlayıp sözlerle anlatılamayacak zevklerine alet ederler. Her sabah kahvaltı yaparlarken de sanki hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam ediyorlardır. Akşam olduğunda her şey yeniden başlar. ...

Riolu Kız (1968) bir diğer çarpıcı Franco filmidir. *Eugenie* gibi bu da Harry Alan Towers ile yaptığı diğer filmlerinden ayrılan bir çalışmadır. Lindsay Shonteff'in *Sumuru'nun Bir Milyon Gözü* adlı filminin devamı olarak çekilen bu film Franco'nun cinsellik açısından o güne kadar yaptığı en açık filmdir. Sax Rohmer'in yarattığı bir karakter olan Sumuru kötülük sembolü Fu Manchu'nun dişi versiyonudur ve *Altınparmak*'ta oynayan yıldız adayı Shirley Eaton, dünyaya hükmetme planları kuran güç tutkunu bu dişi tilki rolü için biçilmiş kaftandır. İngiliz filmlerinde mahcup ve iffetli rollerde görünen Eaton, *Riolu Kız*'da oyunculuğunun başka yönleri de olduğunu kanıtlıyordu. Eli silahlı bir güzeller ordusunu yöneten Sumuru erkekleri ayağının altında ezer; taciz, işkence ve ölüm konusunda uzmandır. Onun dünyası bir sapığın cennetidir. Dişi suç ortakları bedenlerini saran dar giysileri ve yüksek ökçeli pabuçlarıyla adeta sadomazo çizgiromanlarındaki sosyetik kavgacı kadınlara benzemektedir. Jess Franco'nun daha önceki filmlerinde de bayan ev arkadaşları ve kadınlar arası kavga



Justine (1968) fotoromanından bir kare



La ciudad sin hombres (Riolu Kız, 1968)

gibi unsurların yanı sıra gizliden gizliye yürütülen lesbiyen eğilimler vardı, ama *Riolu Kız*'da bu saplantısını tamamen ortaya çıkarıyordu.

Onunla işbirliğine girmiş birçok kişi gibi Karl-Heinz Mannchen de Franco'nun bir araya gelmiş kızlarla ilgili bu tercihini saptayanlardan biridir. O, Berlin kulüplerinde ve kabarelerde sürekli olarak Franco'ya eşlik edenlerden biriydi. Jess Franco huzursuz adamın biriydi ve geceleri dışarı çıkmadan duramıyordu, bu yüzden de her gece eğlence peşinde koşuyor, ünlü Alman striptiz kulüplerine ve seks gösterilerine girip çıkıyorlardı. Lesbiyen ya da sahte-lesbiyen numaraları sergileyen striptiz gösterilerini izliyorlardı ve Karl defalarca aynı şeyleri seyretmekten bıkıp bıkmadığını sorduğundaysa "Belki bir sonraki gösteri daha farklı olur" diye yanıtlıyordu Franco – sadece seyrederken mutluydu.

Altmışlar yetmişlere doğru dönerken sansür gevşiyordu. Franco'ysa her zamanki gibi yeni keşiflerin keskin uçlarında dolaşmaktaydı. Erotik filmler yapmaya sürüklenmiş biri olarak hoş görülebilirliğin sınırlarını zorluyordu ve hedefi daima "oralarda bir yerlerde"ydi. Bir seks manyağının rüyası olabilecek kadar kadınlarla dolu, erotik ve meçhul bir yerdeydi. *Riolu Kız* ile bu bilinmeyen dünyanın derinliklerine doğru biraz daha dalıyordu ve belki de bu yüzden Harry Alan Towers için yaptığı filmlerin en iyilerinden biriydi.

Film, Daniel White'tan kışkırtıcı bir saksofon solosuyla başlar. Katışıksız bir kerhane müziğidir bu. Jenerik öncesi sekans, keskin bir cinsel bölünme örneğidir. Gözleri kocaman kocaman açılmış tutsak bir kız. Pleksiglastan yapılmış bir kafes. Havada uçuşan gaz bulutları. İçini gösteren file elbise içindeki kadın yerlerde yuvarlanır. Bir adam gözlerini dikmiş seyretmektedir, yüzünde yarı küçümseme yarı şehvet ifadesi vardır. Kadın uyuşturucu bir sisin içinde kıvranmaktadır. Duman dolu zeminde kıvrılıp bükülen kadını çıplak kahraman okşamaktadır. Işığı geçirmeyen bir perdenin ardında açık yeşil makyajıyla yılana benzeyen Sumuru görünür. Uyuşturulmuş kadın kedi pençesi gibi tırnaklarını adamın göğsüne geçirir. Sumuru oradadır. Parlayan çizmeleriyle tehditkâr bir şekilde hareketsizce durmaktadır. Topuğunu adamın ademelmasına geçirdiğinde yüzünde bir gülücük parlar. Ayaklarının dibinde ilaçla uyuşmuş odalık dermansız bir tavırla kımıldanır. ...

Çılgınca abartılmış, seksi ve muhteşem görünen bu sahne devamında olacakların habercisidir. Franco'nun kullandığı sahne donanımı basittir – rengârenk ışıklar, duman, egzotik kostümler ve bir miktar şeffaf plastik. Herkesin rahatlıkla temin edebileceği ucuz malzemeler. Sonuçta ortaya çıkan şeyse son derece sapkın ve tuhaftır. Şeytani kadın hizmetkârlardan bir bölümü daracık giysilerin, bedene yapışan siyah plastikten makasla kesilmiş gibi görünen şeylerin içindedir. Bunlar kadınların bedenlerini kabaca atılmış fırça darbeleri gibi sarar ve lesbiyen taciz sahnelerinde bile üstlerinden sıyrılmaz. Tutsaklar da bantlanmış, ağızlarına geniş ve siyah şeritler yapıştırılmıştır. Sahnenin genel etkisi kesinlikle kaba değildir. Şok edicidir, ama estetiktir. Sanatçı John Willie'nin sadomazo çizimlerine benzer. Başka çok az film müstehcen malzemeyi bunun gibi fütursuzca sergileyebilirdi. Hepsi çizgiroman malzemesi olsa da tek boyutlu olmak için fazlasıyla gizemlidirler. 1968'ler için bu sahnelerin insanı dehşete düşüren, ham ve keskin bir çeşnisi olduğu kesindir – kaldı ki bunlar günümüz için bile fazla tuhaf ve zorlayıcıdır.

Jess Franco'nun Harry Alan Towers dönemindeki son parlak işi *Kürklü Venüs*'tür. Tıpkı daha önce çektiği *Necronomicon* gibi yerinde duramaz ve güvenilirlikten gerçekdışılığa doğru kayan bir atmosfer filmidir. Açılıştaki geçiş sahnesi kafası karışık trompetçi Jimmy'nin (James Darren) kaygıları ve ıstırabının ana hatlarını çizer. "Her şey geçen sene İstanbul yakınlarında Karadeniz kıyısında başladı. Ya da ben öyle olduğunu sanıyorum. Çalgımı neden gömdüğümü hatırlamaya çalıştım, sanki o benim hayatımı gömüyormuş gibiydi. Ama onu bulmak, gömdüğüm yerden çıkarıp devam etmek zorundaydım. Müzisyenler anlayacaktır. Çalgısız bir müzisyen, şey, söyleyecek sözü



Kürklü Venüs (1969) tarafından büyülenmiş Dennis Price

olmayan bir adam gibidir." Trompetini kumsalda gömülü bulur. Kutusunun içindedir. Çıkarır ve çalmaya başlar. Yakınında silinmeye başlayan çıplak, güzel, ama bıçak yaralarıyla dolu bir ceset vardır. Ölü kızın adı Wanda Reed'dir ve adamın geçmişine ait bir kızdır. Filmin büyük kısmı Rio'dan İstanbul'a ve oradan tekrar geriye kayarak devam eder. Jimmy ise bu sırada hatıralarını ve gördüğü şeyleri anlamlandırmaya çalışmaktadır. Wanda tekrar tekrar ortaya çıkıp adamı taciz etmeye devam eder. Sapkın katillerini yok etmek için geri dönmüştür – ki bunlar sadomazo bir alem sırasında onu doğrayarak öldüren zengin playboylar, sanat tacirleri ve jet sosyeteden moda fotoğrafçılarıdır. Suç ve ceza birbirine uyacak biçimde hepsini tek tek haklayacaktır kız.

Bu tanıdık intikam senaryosu aralarında *Sie Tötete in Extase* (1970) ve *Miss Muerte*'nin de (1965) olduğu bir dizi filminde farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştı. *Kürklü Venüs* ise farklıdır. Daha fazla parçalara ayrılmış ve daha sanrısal bir yapısı vardır. John Boorman'ın *Dönüşü Olmayan Nokta* (1967) filmindeki gibi, yarı ölü veya ölmekte olan bir adamın zihnine girerek adamın eliptik ve dolambaçlı düşünce sürecini, bunaltıcı tedirginliğini izler. Jess Franco'nun film yazıp çekme konusundaki anarşist yöntemine oldukça uygun bir senaryodur bu. *Kürklü Venüs* fikrini Jess Franco'ya öneren kişi ünlü caz trompetçisi Chet Baker'dır. Chet, en sevdiği doğaçlama solo yöntemini ona anlatırken şöyle der: "Çalarken gözlerini kapayıp doğaçlamaya başlamak muhteşemdir. Zamanı geçirmek için bütün yaşamını parçalara bölerek izler ve gerçek olmayan bir dünyaya yola çıktığını hissedersin ... solo bitip aradan iki dakika geçtiğindeyse dinleyicilerin yüzlerine bakarsın. Gözlerini kapatmadan önce bıraktığın yüz ifadelerinin aynısıdır. Oysa sen çok uzaklara gidip geri dönmüşsündür."

Bu ifade *Kürklü Venüs*'teki dağınık yaklaşımı özetlemektedir. Bir başyapıt olabilecekken birkaç küçük şey zarif kabarcığı delip atmosferi bozar ve sizi dünyevi gerçekliğe geri döndürür. Bunlardan biri filme eklenmiş Rio karnavalı sahneleridir. Diğerleriyse olayı açıklayan ses ve "Yenilmez Hulk" tarzı yavaş çekim sekanslardır. Belki de asıl neden bütçenin düşüklüğüydü. Franco, Harry Alan Towers'tan yeterli parayı almakta daima zorlanmıştı. Towers klasik bir girişimci işadamıydı, iyi fikirlerle dolu, ama iş finansa geldiğinde gayet pinti biriydi. Jess Franco'nun sözlerine bakılırsa "vicdansızın" biriydi. Film ekibi Brezilya'ya varıp donanımlarını hazırlayıp çekim için hazır olduğunda bile ortada para yoktu. Eninde sonunda oluşturdukları büyü çözülüyor ve bu durum ortaya çıkacak filmi olumsuz bir şekilde etkiliyordu.

Franco düzenbaz yapımcılar ve düşük bütçeli yapımların getirdiği belirsizlikler yüzünden filmleri alt üst olan bir fikir adamı mıydı? Yoksa kendine özgü

aykırı kişiliği sonuçta ortaya çıkan ürüne tatsız bir şekilde yansıyan biri miydi? Bu zor soruların yanıtlarını verebilmek hiç kolay değildir. *Kürklü Venüs* de diğer pek çok Jess Franco filmi gibi defoludur. Sonuçta suçu yönetmenin ve yapımcının paylaşması gerekir. Her biri utanca ortak olmalı ve eğrisiyle doğrusuyla en sonunda ortaya çıkan ürünün sorumluluğunu üstlerine almalıdır.

Kürklü Venüs tipik Franco filmlerinde neyin muhteşem, neyin sinir bozucu olduğu konusunda sizlere ipuçları vermektedir. Bazı sahneler abartılı bir hassasiyet ve tüm ayrıntılarına varana dek titiz bir dikkatle filme aktarılmış, bazılarıysa gayet ucuz biçimde bir araya getirilivermiş gibidir. Bunlara verilen kaçınılmaz tepkiyse gurur ve rahatsızlığın aynı anda hissedilişidir. Benzersiz ve o ana dek bilinmeyen bir şey yaratmanın getirdiği gurur ... üstünkörü ve sıradan bir iş çıkarmanın verdiği rahatsızlık.

Jess Franco'nun Harry Alan Towers ile işbirliği inişli çıkışlı ve heyecan vericiydi. Bütün yönetmenler ve yapımcılar gibi aralarında fikir ayrılıkları, para tartışmaları ve diğer önemsiz anlaşmazlıkları oldu, ama yine de Towers için çalışmak Franco açısından iyiydi. Uluslararası yapımlar gerçekleştirme şansı buluyor, Avrupa'daki bildik mekânlarının dışında filmler çekebiliyor, Rio ve İstanbul arasında seyahat edebiliyor, egzotik mekânları ve yiyecekleri deneyebiliyordu. Bazen paranın dışında sağlanan imkânlar bile her şeyi katlanılır kılabiliyordu.

Geçen yıllar boyunca Franco neredeyse bütün Avrupalı düşük bütçe yapımcılarıyla çalışacaktı. Onun verimli kariyeri sadece Avrupa sahnesi için küçük bir yol gösterici değildir. İçinde hareketin tüm ileri gelenlerinin ve diğer maceracı para babalarının isim listesinin olduğu bir tür Kim Kimdir kitabı gibidir adeta. İçlerinden pek azı Harry Alan Towers kadar göz alıcı olsa da bunlar gerçekten ilginç ve kendilerine özgü adamlardı. Kültürlü, ama tuhaftılar. İngiliz ya da Amerikalı düşük bütçe yapımcılarından oldukça farklıydılar. Onlar Avrupalıydı. Onlar David F. Friedman'ın şovmen Amerikalı üslubunu ya da İngiliz cinsel istismar girişimcilerinin ucuz araba tüccarı yaklaşımını izlemezler. Parlak, küstah ya da masumca bir gösteriş içindeki adamlar değildirler. Onların en büyük farkları sofistike becerikliliklerinde yatar. Jess Franco'yu açıklamak adına şöyle denebilir – onlar aptalca filmler yapabilirler, ama aptal değillerdir. Onların büyük bölümü Avrupalı diplomatlara benzer; kendilerini orijinal tablolar, sanat objeleri ve pahalı mobilyalarla sarmalamış bir şekilde yaşarlar. İçlerinden çoğu kültürlü, ama huysuzdur, kendi bildiklerini kendi istedikleri zamanda yapmayı severler. Bu açıdan bakıldığında hepsi de uyumsuz insanlardır, kendi pahalı zevklerini tatmin edecek parayı sağlayan ve bazı antika ihtiyaçlarını gideren tuhaf filmler yapmayı seven uyumsuz adamlardır.

1970 yılında Jess Franco kariyerinin yeni bir evresine giriyordu. Harry Alan Towers için film yapmayı bıraktı ve *Sie Tötete in Extase* üstünde çalışmaya başladı. Her zamanki gibi beş parasız kaldı ve yardım için sağa sola telefon açtı. Karl-Heinz Mannchen ile konuştu ve Berlin'e gelmesini rica etti. İkisi birlikte bir destekçi arayışına giriştiler ve en sonunda savaş sonrasının en üretken Alman yapımcılardan biri olan Artur Brauner'e kancayı taktılar. Brauner'e sekiz sayfalık bir senaryo gösterdiler. Brauner son derece zarif bir beyefendi ve kurnaz bir işadamıydı. Onları akşam yemeğine davet etti ve bir peçete üstünde masrafları hesapladı. Bütçenin ne kadar düşük oluşunun hiçbir anlamı yoktu, o her zaman fiyatı daha da düşürmeye çalışırdı. Ayrıca senaryo ve filmde yer alacak aktrisler hakkında da fikir beyan etmek istiyordu. Mannchen'e göreyse adamın zevkleri bir işe alamazdı, yani birinci sınıf değildi.

Jess Franco'nun zum konusundaki şöhreti muhtemelen Artur Brauner için yaptığı filmlerle başlamıştır. Öne ve geriye doğru zumlama ucuz ve süratli bir film yapma yöntemidir. Zamandan tasarruf sağlar ve kamera düzeneklerinin sayısını azaltır, ama sonuç bir miktar rahatsızlık vericidir. Zumla delik deşik edilmiş bir filmi seyretmenin etkisiyse uzun bir süre boyunca

kalıcıdır. Eleştirmenler fillere benzer, kolay unutmazlar ve çoğu Jess Franco'yu insanın beynini sarsan bu aygıtı sürekli ve acımasızca kullanan bir zum avcısı olarak değerlendirmiştir. Oysa durum bu değildir. Evet, Franco bu yöntemi Artur Brauner ve ardından Robert de Nesle için çalışırken çok sık kullanmıştır. Zaman içindeyse bu rahatsızlık verici alışkanlığından kurtulmayı başaracaktı, ama artık olan olmuştu.

Çıplaklık, garip dekorlar ve ucuz bir fon müziğinin bolca kullanıldığı *Sie Tötete in Ekstase* kötümser, asap bozucu bir olaydır. Hatta sevimli Soledad Miranda'nın varlığı bile ıstırap çeken ve sık sık tekrarlara düşen senaryoyu kurtarmaya yetmez. Filmde engellenmiş tutkular ve ölüm diz boyudur. *Miss Muerte*'deki Irma Zimmer gibi, bu filmde Soledad'ın canlandırdığı karakter de intikam tutkusu içinde bir kadındır, ama bu kez intikamı alınacak kişi ölen sevgilisi Fred Williams'tır. Kadının izlediği yol bilimsel değildir, sadistik, yırtıcı ve cinsellikle dolu bir yöntem uygular. Düşmanını kadınsı oyunlar, kışkırtıcı iç çamaşırları ve bir dizi ucuz peruk kullanarak baştan çıkarır. Olaya üçü erkek ve biri kadın olmak üzere dört bürokrat karışmıştır. Yani malum lesbiyen bölüm ve bir vücudun diğerinin üstüne uzandığı bol miktarda seks sahnesi vardır. Franco dört kötü karakterden birini oynar ve uzun süredir kendisine diş bileyen Soledad Miranda en sonunda onu bıçaklayacaktır. Franco'yu önce bir sandalyeye bağlar, üstünde dekadans mor bir pelerin ve neşeli iç çamaşırlarıyla çevresinde dönmeye başlar. Bu sırada elindeki bıçakla göğsüne çizgiler çizerek kanatmakta ve adam da bundan hoşlanıyor görünmektedir. Derken kasıklarına indirdiği korkunç bir bıçak darbesiyle işini bitirir. Film, bir tepede Soledad'ı yanında ölü sevgiliyle birlikte görüntüleyerek kapanır – kadın seksten arındırılmış samimi bir şefkatle yok oluşu kucaklar.

Sie Tötete in Ekstase ölümcül bir şekilde ciddidir. Eğlendiremeye-



1960'ların müziği çevresinde şakalar ... başrolünü Soledad Miranda'nın oynadığı *Kara Kediler* (1964)



Kapak kızı Soledad Miranda

cek kadar ciddidir. Onun bir mesaj filmi olduğu duygusuna kapılırsınız ve filmde alttan alta akan önemli, ama kasvetli bir şeyler var gibidir. Franco'nun birçok işinde olduğu gibi, burada da marazi bir kayıtsızlık takıntısı vardır, şehvetli bir seks filmi için uygun olmayan bir düşkünlüktür bu. Ölüm de tıpkı iktidarsızlık gibi ortalama bir cinsel istismarcıyı bile acı ve sıkıntı içinde titretebilecek bir konudur. Ama Franco bu çorak, soğuk ve kasvetli araziye sürekli olarak dönmekte ısrar etmektedir. İzleyici irkilip geri çekilir, başı dönüyordur, fakat Franco araştırmalarını sürdürmeye devam eder. Eğer bütçesi daha yüksek olsaydı yapımcılar onun bu deneylerini kesip daha az kişisel ve daha ticari bir şeyler yapmak için zorlayabilirlerdi. Büyük bütçeli filmlerde yapımcılar bununla uğraşmaya vakit bile ayırmazlar. Jess Franco'nun düşük bütçenin özgürlüğüyle film yapmaya çalışmayı tercih etmesinin nedeni belki de işte buydu, canı ne isterse yapabilir ve ilgisini çeken olağandışı fikirlere rahatlıkla yoğunlaşabilirdi.

Vampyros Lesbos (1970) sıkı bir istismar filmi adıdır. *Sie Tötete in Ekstase*'de olduğu gibi, bu filmde de başrolü Jess Franco'nun on yıl önce *La reina del Tabarín*'i çekerken tanıdığı olağanüstü Soledad Miranda oynuyordu. Miranda, Jess Franco için ilk büyük rolünü *El conde Drácula*'da (*Kont Dracula*, 1969) Christopher Lee'ye karşı oynamış ve normalde ketum bir adam olan Lee, bu doğal olarak zehirleyici güzelliğin keskin kimyası karşısında büyülenerek şair kesilmişti. Çekimler sırasındaki boyun ısırma sahnesi onlarca kez



Ewa Strömberg, *Dracula'nın Dişi Varisleri*'nden (1970) biri

tekrarlanmıştı ve yirminci ya da otuzuncu çekimden sonra bile Lee hâlâ ürperiyor, hatta her seferinde kadından aldığı doğal elektrik yüzünden tir tir titriyordu. Soledad Miranda'da X faktörü vardı; onu yıldız yapabilecek ve tanımlanması imkânsız bir şey.

Franco'nun sekiz filminde oynayan Soledad Miranda *Akasava'dan Gelen Şeytan*'ın hemen ardından, 1970 yılında trajik bir biçimde ölecekti. Bir pilot olan kocası, üstü açık arabalarını başka bir arabaya çarpmıştı, hem de karısının oturduğu taraftan. Ağır yaralanan Miranda hastaneye kaldırıldı ve birkaç gün süren acılarının ardından öldü. Soledad'ın beklenmeyen ölümü onu tanıyan herkes üzerinde bir şok etkisi yaratmıştı. Yapımcı Artur Brauner de habere çok üzülmüştü, ama bu ölümün Franco üstündeki etkisi tuhaf ve uzun süreli oldu. Kadınla birlikte geçirdiği günlerin anıları adamı sürekli rahatsız ediyordu. Rüyalarında onu görüyordu. Karl-Heinz Mannchen, rüyaları yüzünden Franco'nun çekim mekânlarını değiştirdiğini hatırlamaktadır. Dediğine göre kadın onu ziyarete gelmişti ve başka bir yer bulmaları gerekiyordu. Gitmekten başka çareleri yoktu.

Muhtemelen Miranda'nın ölümünün böylesine ani oluşu Franco'nun içinde bir şeylerin kıvılcımlanmasına yol açmıştı. Sizin için özel birinin başına tüyler ürpertici ve zamansız bir ölüm gelirse, bunu kaldırabilmek gerçekten zordur. Soledad'ın ölümü geride bulanık bir boşluk bıraktı. Bu boşluk, Franco'ya göre "Soledad'ın küçük bir reenkarnasyonu" olarak nitelendirdiği Lina Romay ile doldurulacaktı. Romay, Franco'nun hayatına Madeira'da çekim yaparlarken "garip bir şekilde" girmişti. Pek çok kişi için –ki bunların arasında Jess Franco da vardır– burası her gün uğursuz bir şeylerin olduğu gerçekten büyülü bir adadır. Kendine has bir manyetizması vardır. Adanın sahip olduğu manzara, aşırı tepkilere ve abartılı duygulanmalara yol açacak kadar kışkırtıcıdır. Bazı kişiler burayı ziyarete geldikten sonra kendilerini yeniden doğmuş hisseder ve bir daha geri dönmeyip hayatlarının kalan kısmını burada geçirir; bazıları da bir an önce kurtulmak için can atar. Franco'ya göre Lina,



Akasava'dan Gelen Şeytan (1970)

Soledad'ın bir yansıması gibi görünüyordu. Davranışları ona benziyordu; garip olan şey, Lina sanki onun imgesini yaşatmaya ve ölümünün ardında oluşan kara deliği doldurmaya uğraşıyordu. Franco, Soledad'ın mirasının onda yaşadığını söylese bile Lina'nın gerçek kişiliği zaman içinde su yüzüne çıkmaya başlayacaktı. Bu durum 1974 yılında *Celestine, bonne à tour faire* (*Celestine*) çekilirken gerçekleşti ve Lina "farkına bile varmadan başka bir aktris oldu."

Franco'nun öyküsü işte böylesine tuhaf söylencelerle doludur. Lina Romay, Soledad Miranda'nın şehvetli bir reenkarnasyonu olarak Franco'nun görüş alanına girmişti. Aynı şekilde Franco'nun temel direklerinden biri olan ve korkunç Doktor Orlof'u oynayan Howard Vernon'un yerine, 1980'lerde altmışdört Franco filminde yer alan Antonio Mayans geçecektir. Başlangıçta Vernon gibi davranan Mayans bir aktör olarak zaman içinde olgunlaşır ve bazı filmlerde –neredeyse Howard Vernon'un anısına saygı olarak– gra-

nit gibi bir psikoz sergiler.

Jess Franco'nun filmlerinin içinde çok daha fazla yansıma ve söylence vardır. Franco'yu içlerine çeken şey yalnızca karakterlerin isimleri ve yinelenen temalar değildir, fiyaskoya uğrayan kasvetli fikirler bile yenilenip tekrar tekrar kullanılır. Bir düşünce ilk seferinde bir işe yaramazsa bile bu Franco'yu durduramaz, en sonunda başarana kadar devam eder. *Seks Oyunları* (1970) buna iyi bir örnektir. Diğer projelerden arta kalanlar bir araya getirilerek yapılmıştır. Düşük bütçeyle çalışan yönetmenlerin büyük bölümü gibi Jess Franco da değerli çekimlerini ziyan etmekten kesinlikle hoşlanmaz. Küçük parçaları ve bölümleri bir araya getirip yeni sekanslar ekleyerek ortaya satılabilecek yepyeni bir ürün çıkarma konusunda uzmandır. Franco'nun eski ve yeni malzemeleri iç içe sokarak oluşturulan karışımdan yepyeni bir ürün yaratma konusundaki yeteneğine ve doymak bilmez kapasitesine pek az sinemacı sahiptir. Böylesine çok film yapmasının nedenlerinden biri de budur. Depodaki malzemeden yeni bir film yaratmanın başka yararlı yönleri de vardır. Franco'nun bitiremediği sayısız projesi, başlayıp da parasızlıktan tamamlayamadığı filmler vardır. Bu durumda eldekini yeniden kullanmak son derece akılcı bir yöntemdir. Başka bir filmi dağıtıma çıkardığında gelen parayla yarım kalmış bir işi bitirmek için gereken finansı bulma ihtimali daha yüksektir. Franco'ya göre her şeyin üzerindeki en önemli şey film çekmeye devam etmektir. Film yapmak onun yaşam biçimidir. Bedeli ne olursa olsun yapmak zorunda olduğu bir şeydir.



Lina Romay ... *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973)

Seks Oyunları döngüsel bir filmdi, peş peşe gösterilmek üzere tasarlanmış bir öyküler serisiydi. İzleyici herhangi bir noktadan filme girip perdedeki aksiyonu kolayca takip etmeye başlayabilirdi. İyi bir düşünce olmakla beraber, ortaya çıkan sonuç beklentileri karşılamadı. Hiçbir yere varamayan, düşük kaliteli ve gürültülü bir cinsel istismar filminden öteye geçemeyecekti. Franco da sonuçtan pek tatmin olmamıştı, bu yüzden de bu düşüncesini on yıl sonra yeniden bir deneme sürüşüne sokmaya karar vererek *El sexo está loco*'yu ('Seks çılgındır', 1980) yarattı. Bu kez formülü biraz daha inceltmiş, Luis Buñuel'in *Özgürlük Hayaleti* adlı filminin mantıksız ve kaygan yapısını örnek alarak sivrilikleri yontmuştu. Buñuel'in filmi Franco gibi bir anarşistin kolayca ilgisini çekebilecek bir anlatı biçimine sahipti ... binlerce minik akıntının beslediği bir ırmak gibi akıyordu. Kameranın kişileri teker teker izleme yöntemi Franco'yu büyülemişti. Bu, oyunbaz bir yaklaşımdı ve rutin anlatının zaaflarını önleyen bir şeydi.

Jess Franco bir sinema anarşisti miydi? İşte size kolayca yanıtlanamayacak kadar zor bir soru daha. Erotizme olan eğilimi onu hemen ana-akımdan ayırır-

ken farklı kurallarla oynadığını ve farklı bir ritm tutturduğunu işaret eder. Artur Brauner için çalıştığı dönemde ürettiği filmler yaşlı adamın beğenisinin çok çok ötesine geçmişti. Brauner yaşlı ve saygın bir işadamıydı. Seks sahnelerinin tuhaf, yoğun ve kaçık olması hoşuna gitmiyordu. Yani istismarcı seks sinemasının içinde bile Franco kuralları izlemiyordu. Daha önce düşünülmeyen şeyleri filme aktarmaya duyduğu şiddetli arzunun peşinden giderken erotik eğilimleri de kabul edilebilir olanın sınırlarını sürekli olarak zorluyordu.

Franco'nun Artur Brauner için çektiği son birkaç filmi oldukça gelişigüzeldi. *Jungfrauen Report* ('Bakire raporu', 1970) tuhaf ve 'mondo'vari bir seks eğitim filmiydi; aynı yıl yapılan *El muerto hace las maletas* (*Ölüm Valizlerini Topladı*) ise Edgar Wallace alanına doğru yapılan ve pek canlılık belirtisi göstermeyen bir baskındı.

Edgar Wallace, Jess Franco'nun gözde yazarlarından biriydi. Onun çarpık gerilimlerini seviyordu ve Wallace'ın eserlerinden yapılan *Londra'nın Karanlık Gözleri* (1939) gibi uyarlamalar, yani uğursuz bir org müziği, Dr Orloff adındaki taş kalpli kötüler, organ hırsızı körler, beceriksiz polisler, budala canavarların yanı sıra sadist ve ucuz korku unsurlarıyla dolu bir film ona esin kaynağı oluyordu.



Edgar Wallace öyküleri Kıta Avrupasında çok popülerdi; öyle popülerdi ki onların uyarlamalarına dayanan filmler 1920'lerden itibaren uzun bir dönem boyunca düzenli aralıklarla gösterime sokulmuş ve 1960'larda zirveye ulaşan bu filmlerin hızı ancak yetmişlerin ortasında kesilmeye başlayacaktır. Edgar Wallace adı ticaretle eşdeğerdi – Kıta Avrupasında yapılan tanıtımlarında bu isim halkın ilgisini çekmek açısından garanti anlamına geliyordu. Jess Franco'nun *Akasava'dan Gelen Şeytan* (1970) fil-



Anne Libert bir erkeğe ihtiyaç duyar, Cuma'ya ... Robinson Crusoe'dan *Seksi Sevgililer* (1071).

minin gösterime sürülmesi bu döngünün sonlarına denk geliyordu ve bir Edgar Wallace filmi olarak tanıtılmasına rağmen aslında oğlu Bryan Edgar Wallace tarafından bir öyküden uyarlanarak yazılmıştı. Franco'nun daha önce çektiği *Korkunç Doktor Orlof* (1961) ve *El secreto del Dr. Orloff* (1964) gibi filmleri Edgar Wallace malzemesini fazla süslü öykülerinin fırlatma rampası olarak başarıyla kullanmışlardı. *El muerto hace las maletas* ileyse bu döngü tersine dönerken neredeyse tamamen dibe vurmuştu.

Artur Brauner için yaptığı son filmler olan *Der Doctor Mabuse* (1970) ve *X-312 Cehennem Uçuşu* (1970) üstünde konuşmaya bile değmeyecek korku gerilimleriydi. Beraberliklerinin kaçınılmaz sona doğru yaklaştığı açıktı ve bu yüzden Franco yeni bir yapımcıya, Robert de Nesle'ye kancayı taktı. Robert de Nesle'den aldığı bütçeler Brauner ile olduğundan bile düşüktü ve filmleri daha da tuhaf bir hal alıyordu.

Robert de Nesle burjuva geçmişine sahip saygın bir yapımcıydı. Cinsel istismar alanına doğru kaydığında yaptığı filmlerin gerçek içeriğini karısına asla söylemedi. Bu onun küçük sırrıydı. Birçok yapımcı gibi o da yıldız adaylarının cazibesini takip etmek konusunda kendisini sorumlu hissediyordu. Vücutlarında herhangi bir iz, yara ya da leke olmaması için kendisini denetçi ilan etmişti ve bu işi gerçekten çok ciddiye alıyordu.

Franco'nun Robert de Nesle'nin Fransa'daki şirketi Comptoir Français du Film (CFF) için yaptığı ilk film göreceli olarak pek kayda değer bulunmayan *Robinson und Seine Wilden Sklavinnen*'dir (*Seksi Sevgililer*, 1971). Bu filmin ardından Franco'nun kullandığı karışımlar eskiye göre çok daha tuhaf, sert ve tahmin edilemez bir hal alıyordu. Robert de Nesle için yönettiği filmlerin büyük bölümü besteci Daniel White'ın desteğiyle birlikte genellikle Portekiz'de ve birkaç haf-



Dracula Frankenstein'a Karşı'nın (1972) çekimleri sırasında Dennis Price ve Howard Vernon

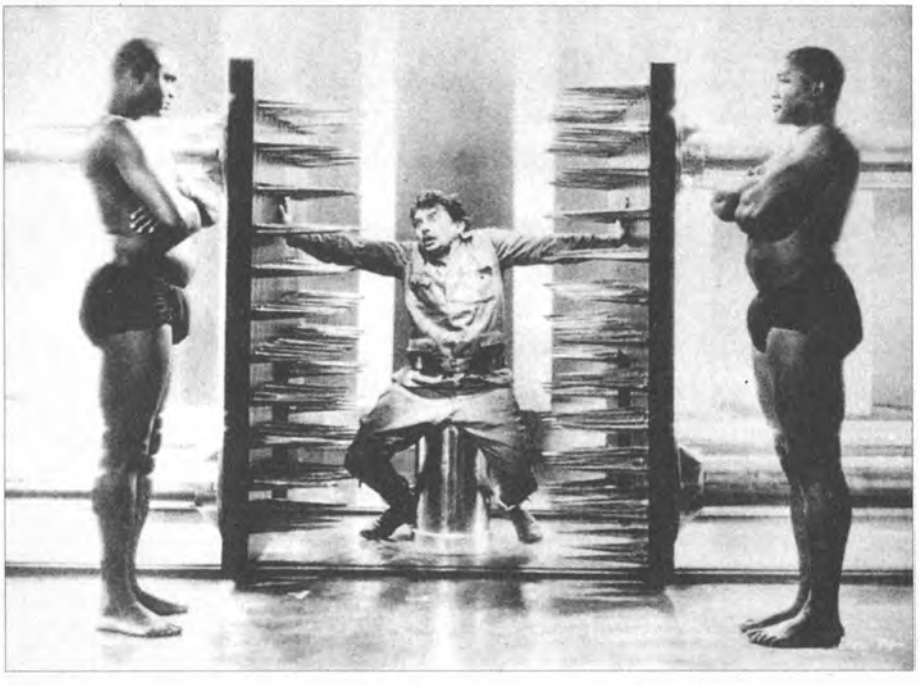
ta içinde çekilmiştir. Her zamanki gibi, Franco'nun filmleri uygun duyguları harekete geçirip gerekli lezzeti katabilecek atmosferik, ama ucuz mekânlar bulma üstüne kuruluydu. Buna ulaşmanın en etkili yolu da bir taksi tutup sahil boyunca yukarıdan aşağıya dolaşarak fazla kullanılmamış mekânlar ... Jess Franco'nun beyninin içinde kaynaşan düşüncelerle uyumlu ve mimari açıdan etkileyici yerler bakmaktı.

Zorunluluk ve umutsuzluk da bütün bunların üstüne fazladan eklenen faktörlerdi. Eğitimsiz gözler için pek uygun olmayan mekânlar seçti. Çekim yaparken kamera ayrıntıları seçebilirdi – tuhaf biçimler, ilginç açılar. Bunlar daha sonra bir araya getirildiğinde aslında mekâna özgü olmayan bir hava yaratıyorlardı. Bütün marifet minik şeyleri seçip sonra onları çılgın bir şekilde birleştirmekti. *Les exploits érotiques de Maciste dans l'Atlantide* ('Maciste'nin Atlantis'teki seksi maceraları', 1973) buna güzel bir örnektir. Kayalık bir kıyı şeritinde birkaç aktör ve birkaç arkadaşıyla birlikte Franco, imkânsızı gerçekleştirmeye soyunur ve seksi, ama komik bir peplum ortaya çıkarır. Peplumlar aslında kısa etekler giymiş kaslı adamların oynadığı kostümlü epiklerdir – eğer seri yapmıyorsanız size çok pahalıya mal olurlar. Biraz gösterişli kumaş parçası, Elizabeth döneminden bir kostüm, birkaç uzun sandalet, muhteşem bir mekân ve repliklerini kıkırdamadan söyleyebilen birkaç arkadaşıyla birlikte Franco kendine özgü aptalca bir gerçekliği olan bir film ortaya çıkarabilmişti, ki bu bile gerçek bir başarıdır.

Franco'nun Robert de Nesle için yaptığı en iyi filmleri arasında *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri* (1972), *İblisler* (1972), *Günahkâr* (1972), *La Comtesse Perverse* (1973) ve *Lorna, L'exorciste* (1974) vardır. En azından karışık bir deste olduğu söylenebilir. ...

Frankenstein'ın Erotik Ayinleri, Dr Frankenstein'ı, onun kızını, eski zamanların büyücüsü Cagliostro'yu, gelinlik çağına gelmiş ve kör bir kuş-kadını, metalik boyayla kaplanmış kırbaçlı bir canavarı içeren senaryosuyla birlikte 1970'lerin en tuhaf korku filmlerinden biri olmalıdır. Franco'nun Robert de Nesle için yaptığı birçok filme esin kaynağı olan İtalyan yetişkin çizgiromanları gibi, *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri* de çılgınlığın sınırına ulaşacak şekilde sürekli olarak zehirlenerek dengesizleştirilmiş bir filmdir.

Tecrübeli İngiliz aktör Dennis Price, Doktor Frankenstein rolünde filmin ağır topudur. *Nazik Kalpler ve Taçlar*'da (1949) oynadığı ahlaksız ve aşağılık herif rolüyle Price, serinkanlı İngiliz becerikliliğini sergilemişti. Ama ne yazık ki *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri* onu kariyerinin sonunda yakaladı; şişmanlamış ve alkolikti, Doktor Frankenstein olarak anlaşılmaz bir şekilde etrafta sendeleyerek dolaşıyordu. Öte yandan büyücü Cagliostro rolünde en iyi performanslarından birini gösteren Howard Vernon filmin arkaplanına yerleştirilmiş ucuz bir keçi sa-



Fu Manchu'nun Maskesi (1932) filminden gerçeküstücü bir sadizm sahnesi

kallı olmanın çok ötesine geçerek, pek de iyi düşünülmemiş replikleri dayanılmaz bir isteklilikle söylüyordu. Aksiyon ne kadar tuhaf olursa olsun Vernon inandırıcılığını asla kaybetmiyordu. Cagliostro olarak planları daima abartılı ve çılgıncaydı. Frankenstein'ın canavarını denetliyor ve metalik devin sadist infazlarını büyük bir keyifle yerine getirmesini sağlıyordu. Cagliostro düşmanlarının giysilerini parçalıyor, onları karışık gruplar halinde bir araya getirip bağlıyor, zavallı esirlerini insan kılıklı yaratığına kırbaçlatıyordu, ta ki ayakta duramayıp jilet gibi keskin ve zehirli oniki inçlik çivilerden oluşan bir yatağın üstüne düşene kadar. Gözleri görmeyen kuş-kadın, yani Melissa onun kâhiniydi ve öngörülerini ona erotik bir arzuyla tıslıyordu. Bunun karşılığındaysa keçi sakallı Cagliostro kuş-kadına her zamanki küçük iyiliğini yapıyor ve mahkûmlardan birinin çevresinde çılgın kuş dansını icra etmesine izin veriyordu. Kana susamış kör kadın avının etrafında daireler çiziyor ve onu acımasızca pençeliyordu. Bütün bu iş onu bir cinnete doğru yükselttiğindeyse zincirlenmiş kurbanın üstüne çöküyor ve gırtlağını parçalayarak adamın ıstırabına son veriyordu.

Bütün gerçek filmseverler gibi, Jess Franco da kötü karakterleri seviyordu. Onun korku filmlerindeki iyi adamlar, her zaman banal ve önemsiz kişilikler, hayatın akışına kendini kaptırmış sıradan adamlardır. Kötü kahramansa farklıydı, ben-merkezci ve şeytani bir zekânın ürünü olan görkemli planları vardı. Bu kötü adamların esin kaynağı, Boris Karloff'un uğursuz monologlarının, kaçıkça planlarının ve inanılmaz güzellikte şeytani bir dünya görüşünün yer aldığı *Fu Manchu'nun Maskesi* (1932) gibi şeytani korku filmleriydi. Kötü adam karakterini ciddiye alan Franco ona daha seksi ve sadist bir eğilim katarak bir anlamda geleneği sürdürüyordu.

Şehvet dolu şeytani fantezi sahneleri, *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri*'nde bulabileceğiniz en iyi şeydir. Hiçbir film bu yoğunluğu doksan dakika boyunca sürdüremez, hele düşük bütçeli bir film bunu asla yapamaz. Süratle bitmesi gereken bir film çekiyorsanız, çok hızlı hareket etmeniz ve işi şansa bırakarak mükemmelliğe boş vermeniz gerekir. Böyle bir çalışma yönteminin sonucu olarak da Franco'nun filmleri dalgalanma eğilimi gösterir ... yaratıcı ve fantastik bölümler, uzun ve aksayan parçalarla bölünür. Gerçekçi bölümlerse genellikle yalnızca kahramanı önplana çıkarır. Franco'nun filmlerinde kadın figürü daima dinamiktir ve çevresine çılgın fantezilerini ördüğü bir merkezdir. Öte yandan kahraman yalnızca statükosunu korumaya çalışan alelade bir ahmaktır – tutkulu değildir, kötü kahraman gibi şerefsiz istekleri ve takıntıları yoktur. Hırslı ya da suçlu değildir, çılgın hayalleri yoktur – hayatı olduğu gibi kabul eder. Eğer kötü karaktere karşı bir zafer kazanmışsa bu sadece tesadüfen olmuştur. Franco bu kahramanları "ahlakı bozulmayan aptallar ... sistemli bir şekilde salakça yaşayan adamlar" olarak tanımlar. Aktörleri bu iyi niyetli sebatkâr adamlar rolünü oynamaya ikna etmek kolay mıdır? Franco'nun yöntemi basittir. Eğer onlara ahmak rolü oynamaları söylenirse, suratlarını asacak ve etrafta Jerry Lewis gibi dolaşacaklardır. Bu yüzden de oyuncularını bu adamların mükemmel olduğuna ikna eder, yani rollerini kararlılık ve inançla oynamalıdırlar. Bu durum da onların hepsini şablonlaşmış klişe karakterler haline getirmektedir.

Jess Franco'nun filmlerindeki kahramanlar ve iyi adamlar genellikle sıradan halktır, saf ve dolayısıyla da kalın kafalıdırlar; bunlar dar ve kurak bir çevrede yaşayan, gelişmesi önlenmiş bürokratlar ve anemik evrak memurlarıdır. Derinlere dalınacak olursa Franco'nun kötü adamlara karşı bir sempatisi vardı ve kendi hayal gücünü daha çok kötü karakterlerinin dehşet verici planlarına enjekte ediyordu. Bu, ona garip ve şehvetli olanı yakalama şansını veriyordu. Sıra bu sahneleri filme çekme aşamasına geldiğinde çok daha yaratıcı oluyor, kameraları iyice düşünerek ve titizlikle kuruyordu. Filmlerinin can sıkıcı dalgalanmasını artıran bir durumdu bu. Sanki lunaparkta hızlı bir trene binmişsiniz gibi, hararetli bir yoğunluktan iyi düşünülmemiş bir sıradanlığa, oradan tekrar yukarılara doğru sürekli çıkıp inersiniz. Bu dalgalanmalar

beyninizi zonklatırken yüzünüzde ıslak bir balıkla tokatlanmışlık duygusu bırakır.

Franco'nun yalnızca birkaç filmi bu rahatsızlık verici uçurumlardan sakınabilmiş, büyük bir çoğunluğuysa çevresinde dolanıp durmuştur. Bazı sekanslar muhteşemdir, diğerleriyse beş para etmezdir ve iyi işlerle karşılaştırıldığında ise sarsıcı derecede sönük görünürler. Bu durum Franco'nun aslında istikrarsız bir sinemacı olduğunu ve sonuçta ortaya çıkacak işin bütününü düşünmediği izlenimini yaratmaktadır. Franco bu donuk bölümlerin, filmin çarpıcı duygusal bölümleri arasında kolaylık sağlayan "geçişler" olduğunu iddia eder. Eğer bu iddiası doğruysa, o zaman bu "geçişler"in büyük bölümü neden böylesine rahatsızlık veriyorlardı? Bunun nedenlerinin bir kısmı düşük bütçenin getirdiği sınırlamalar olsa da asıl sorunlar Jess Franco'nun bizzat kendisinden, ekibinden ve yapımcılardan kaynaklanmaktadır. Onunla çalışanların büyük bölümü Franco'nun ilgisinin çok kolayca ve hızla dağıldığını söyler. Aynı yerde uzun süre kalamaz. Devamlılığı yoktur, ilgisini kendisini uyarmayan



şeylere karşı yoğunlaştıramaz. Bu durum yapımcının hayatını zorlaştırır ve filmlerinin inişli yokuşlu olmasına yol açar. Öte yandan, ilgisini yoğunlaştırabildiği anlarda ortaya çıkan görüntüler inanılmaz ve son derece büyüleyici olabilir.

Robert de Nesle için yaptığı filmlerin kendilerine özgü eşsiz bir üslupları vardır. Her yapımcı, Franco'nun ortaya koyduğu eserlerin yüzeysel görüntüsünü kendince etkilemiştir – aktörler, aktrisler ve teknisyenlerin bir kısmına kendileri karar vererek filmin görünüşüne ve genel ortamına bir şekilde katkıda bulunurlar. Ama derinlere bakıldığında doğrudan Franco'dan kaynaklanan küfürbaz bir ihtişam vardır. Yanlış anlamaya izin vermeyecek kadar açık bir durumdur bu. Hiç kimse kamera açılarını onun gibi kullanmaz. Robert de Nesle için çalışırken çıldırmış bir adam gibi denemelere girişmişti. Örneğin *Dracula Frankenstein'a Karşı* (1971) dengesiz çekimlerle doludur, kamera bir hareketli açıdan diğerine sürekli atlayıp durur. Cesaret kırıcı ve bir miktar çileden çıkarıcı, zaman zaman da yaratıcı olan bu film, adeta sinematografik biçim içinde delirmiş birinin denemeleri gibidir ... kamera, soluk soluğa dürtükleyici bir şeyler arar durur. Franco, kendisinin film çeken bir cazcı olduğunu söyler. Bütün cazcılar gibi taze ve yeni olandan hoşlanır – yani yaratıcı olandan; "şaşırtıcılığın sesi"nin peşindedir. Düzenli ve ne olduğu baştan belli bir film izlediğinde hemen salonu terk eder. Bu, onun filmlerine de nüfuz etmiş bir tavırdır. Filmleri de en az kendisi kadar rahatsızdır; o çok yaratıcı an için, eski kuralların parçalandığı ve perdeyi sarsacak o beklenmedik zorlayıcı an için sürekli çevrede sinsice dolanmaktadır sanki.

Dracula Frankenstein'a Karşı'da hiçbir şey olmasa bile fazlasıyla hareket ve enerjik bir deneyim vardır. Pek çok Franco filmi gibi bu da kavgacı bir deneyimdir. Ama iyice incelendiğinde, adamın afacan ve itaatsiz mizah duygusundan çarpıcı zerreler, izler bulabilirsiniz. Alışılmışın dışındaki kamera açıları gibi, normal ve hoşgörülebilir olana diklenerek saçma, seksi ve erotik olanın keyfini çıkarır. Özellikle bir sahne

(gece kulübündeki kaçırma sahnesi) tamamen bu saygısız cinsel yaklaşımla kaplanmıştır. Canavarlar, striptizciler ve insan elinden çıkma bir yaratığın kaptığı güzel dilber. Bu, 1950'ler ve 60'ların *Kafa* (1959) ve *Ölmek İstemeyen Beyin* (1960) gibi korku filmlerinin standart yaklaşımıydı. İspanyolca çekilmiş Meksika korku filmleri çılgın bilim adamı konusunu keyifle işlemişlerdir, özellikle de içinde karanlık laboratuarlarda bağlanmış etli butlu kadınlar varsa. *Santo contra los zombies* (1961) gibi filmler bu tarz sahneleri yem olarak kullanıyor, genç korku seyircisinin karşı koyamayacağı zorlayıcı ve etkisi kesin bir tanıtım malzemesi olarak sunuyordu. Güzel kızlar, canavarlar ve deli bilim adamları, Franco'nun *Korkunç Doktor Orlof* (1961) tarzı korku filmlerinde de bol miktarda boy göstermiştir. Her biri, her zaman el altında tutulan bu konuyu yeniden canlandırmaktaydı, ama *Dracula Frankenstein'a Karşı* muhtemelen onun, epeyce dolaştığı bu alandaki en keskin gezintisi olacaktı.

Çılgın kızıl peruğu ve bedenini sarmalayan giysisiyle şarkıcı oldukça şehvetlidir. İç çamaşırlarını pervasızca sergiler. Fransızca söylediği şarkıları küstah, edebe aykırı ve her yöne çekilebilecek niteliktedir. Kalçalar, baldırlar, rahat seks ve zeytinler –ki taşak olma ihtimali oldukça yüksektir– hakkında şarkılar söyler. Çevresine yaşam saçar, kıkırdayan sürekli müşterilerinden birinin dizinde kışkırtıcı bir biçimde kıvranır. Dudakları kan kırmızı, cazibesiyse karşı konulmazdır. Fetişistlere büyük keyif veren üstü tüylü sarı elbisesiyle seyircilerine göz kırpar ve şarkısını onlara gamzeli bembeyaz kalçalarına dikiz atma fırsatı vererek bitirir. O uzaklaşırken seyircilerin arasında kıyamet kopar. Kendisine hâkim olmayı beceremeyen adamlardan biri çılgın gibi sırıtmaktadır.

Soyunma odasına gittiğinde üstündekileri çıkarır. Yüksek topuklu ayakkabıları, çorapları, parlak kırmızı jartiyeri ve sımsıkı siyah bir korsesi vardır. Tam rahatlamak üzereyken, kostümü gayet kötü dikilmiş bir canavar arkadaki kırmızı perdeyi parçalayarak ortaya çıkar ve kadını omuzuna atarak kalabalık gece kulübünün içinden geçip gider. Ateşli silahlar bu doğadışı yaratık üzerinde pek etkili olmaz. İğrenç görüntüsü dışbükey bir aynada yansır, ayağını sürüyerek laboratuvara doğru uzaklaşır. Şarkıcı kadın kendine geldiğinde, bir masada bağlanmış olarak yatmaktadır. Çevresini saran mavi ipler onu kıpırdayamayacağı bir konumda bağlı tutmaktadır, aykırı bir deneyde kullanılmak üzere kaçırılmıştır. Mavi maskarası, siyah korsesi ve jartiyeriyle görüntüsü ve makyajı hâlâ kusursuzdur. Doktor Frankenstein makinedeki ayarlamaları yapar. Elektrik akımı vınlayarak artmaya başladığında kadın dehşet içinde inler. Bilimsel, seksi ve sadistik bir sahnedir bu. Kadının kanı bir deney kavanozunun içine pompalanmaya başlar ve oradan da üstüne yaşam sıvısı damladıkça dişlerini gıcırdatıp kıpkırmızı parlayan bir yarasaya doğru akar. Derken birden kavanoza bağlı kablo tutuşup yanar. Üstüne kanların damladığı yarasa pelerinini savuran Dracula'ya dönüşmüştür.



Meksika korku filmlerinin ana unsurları ... seks, cerrahi ve esaret

Bu sahne eski ucuz senaryolara ve Margaret Brundage gibi ressamların *Weird Tales* benzeri korku dergilerinin kapaklarına yaptığı çizimlere bir geri dönüştü. Brundage'in yarattıkları yarı şeffaf, uçucu giysilerle oynaşırlardı. Franco'nun yaklaşımıysa daha çok fetişe yöneliktir: Siyah



çoraplar içine hapsedilmiş bembeyaz uyluklar, sımsıkı jartiyerler ve korseyi destekleyen korsajlar. Seyircisinin ağzının suyunu akıtan, eski moda bir fetişizmdir bu. Franco bu ebedi hayranlığa defalarca geri dönecektir – son yaptığı korku filmi *Yüzsüz* (1988) bu tarz korseli kadınlarla doludur; hatta taş kalpli, kurnaz, ameliyat asistanı Brigitte Lahaie bile, görevli olmadığı bir anda oynaşırken benzeri bir sahne daha sergiler. Modadan pek etkilenmeyen Franco'nun tercihleri değişmez, sadece onların üstünde tekrar tekrar çalışıp yeniden yaratarak yoğunluklarını artırır ve frapan görüntüleri arasında kendinden geçer.

Yetmişli yıllar ağırlığını iyice koymaya başlarken Franco da fetişistik cinsel oyunlara iyice dalıyordu; Robert de Nesle için yaptığı filmler ürperti konusunda Artur Brauner ve Harry Alan Towers filmlerinin çoğunu sollayıp geçti. *Quartier de femmes* (*Şeytan Adası'nın Âşıkları*, 1971) Jess Franco'nun ikinci "mahkûm kadınlar" filmiydi; bu konudaki ilk filmi olan *99 Kadın* (1968) daha az fetişist ve cinsel açıdan daha zayıf bir çalışmaydı. Jess Franco'nun "mahkûm kadınlar" hakkındaki bütün filmleri aynı modeli izler: Hapishane sapıkların, lesbiyenlerin ve diğer iğrenç insanların yönettiği insanlık dışı bir cehennem çukurudur. Mahkûmlarsa sadece birer numaradır, eline yetki verilmiş en düşük tabakadan insanların kullanıp taciz ettiği birer objedir. Hapishanenin yöneticisi daima kırbaçlı bir lesbiyen, hapishane doktoruysa karaktersiz ve iktidarsız bir sefil olur. İkisi birlikte mahkûmları yoldan çıkarır, onlarla sert ve sadomazohist oyunlar oynarlar. Mutlak bir güçleri vardır. Yaşamlara son verip kimseye hesap vermezler. Yetkililer de dolaylı olarak bu oyunun içindedir, toplumdaki ayaktakımının başına neler geldiği onları ilgilendirmez, sadece yasaları, düzeni ve statükolarını düşünürler. Bir kadınlar hapishanesinde yaşam rutin ve lanetlidir. Buradan kaçmak imkânsızdır, oradaki mahkûmiyet süreleri çok anlamsız bir şekilde biter, ölümle veya çok daha iğrenç bir hapsedilişle.

Bu kasvetli bir dünya görüşüdür. Asap bozucu imalar içermesine ve tiksindirici olmasına rağmen bu konunun Jess Franco'ya sunduğu şey, tutsak bir cemiyete açılıp objektifini gerçek bir kadınlar deryasına odaklama fırsatıdır. Lesbiyen eğlenceler, sapkın uygulamalar ve parmaklıklar ardına konmuş pek de giyimli olmayan kadınların tahta yataklar üstünde ıstıraptan kıvrandıkları işkence sahneleri oldukça boldur. Minicik bir zevkin bile ardından hemen acı gelir. Çok daha fazla aleni işkence, lesbiyen eylemler ve ahlaksızlık sergileyen *Şeytan Adası'nın Âşıkları* ise *99 Kadın*'dan daha sert ve umutsuzdu. Robert de Nesle için yaptığı diğer filmler gibi sayısız boğucu yakın çekim sahneler içeriyordu ve Jess Franco'nun o dönemdeki üslubu buydu. Etkileyici ve klostrofobik bir yaklaşım



99 Kadın (1968) filmindeki hafifmeşreplerden biri



99 Kadın (1968) filminin Meksika'da basılan lobi kartlarından biri

sergileyen bu üslup, iğrenç dalaverelere atmosfer katarken bir yandan da düşük bütçeli yapımcılığın sorunlarını kamufle ediyordu.

Franco'nun Robert de Nesle için yaptığı diğer filmler tamamen bir tür yamalı bohçaydı ... bir çocuk filmi *Un capitan de 15 años* ('15 yaşında bir kaptan', 1972); bir dişi vampir filmi *La Fille de Dracula* ('Dracula'nın kızı', 1971); *Celestine, bonne à tout faire* (*Celestine*, 1974) gibi seks komedileri ve aralarında Franco'nun o dönemdeki karısı Nicole Guettard'ın senaryosuna katkıda bulunduğu *Al otro lado del espejo* ('Aynanın öbür tarafı', 1973) gibi tuhaf gerilimler vardı. Bu son film, Franco'nun dönüp dolaşarak tekrarlamayı sürdürdüğü temalardan biri olan "asılmış baba" konusunu işleyen rahatsızlık verici bir ucubeydi. *Christina, princesse de l'erotisme* (*Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire*, 1971) filminde bu primal imge intikam almak üzere geri dönmüştür, bir ipin ucunda sallanan baba, kızının peşini bırakmaz, onunla konuşur, ona öğütler verip kahkahalar atar.

Jess Franco'nun çevresinde olup da sinema dünyasının içine çekilmemek imkânsızdır. Onun yörüngesine giren herkes, kaçınılmaz şekilde çılgın sinematografik entrikalarına kapılmıştır ve karısı da bu kuralın dışında değildi. *Miss Muerte* (1965) gibi çalışmaları sırasında senaryolar üstünde çalışıyordu ve daha sonra ahlaksız kahramanlar ve bitmek bilmeyen seks sahneleriyle dolu, rahatsızlık verici ve kokuşmuş *Lorna, l'exorciste* (1974) filmine de katkıda bulunacaktı.

Kızı Linda'nın (Lina Romay) ruhunu istemek üzere geçmişten geri gelen Lorna'nın (Pamela Stanford) baştan çıkarıcı büyüsünden muzdarip olan Guy Delorme'nin ailesinin öyküsünü anlatan *Lorna, l'exorciste* aslında *Necronomicon*'un (1967) geliştirilmiş bir versiyonu gibidir. Bu ahlaksız dünyanın derinliklerine indikçe izleyicileri beyazperdede sergilenen eylemlere bağlayan müzik kederli, ama duygu yüklü tınılar taşımaktadır. Film, yavaş ve hararetli bir lesbiyen se-

vişmesi sahnesiyle başlar. Franco'nun çekici kasık tüylerine duyduğu hayranlık –ki onları bir sanat formuna dönüştürmeye kararlı olduğu her halinden belliydi– burada da vardır. Kasık tüylerinin büyümesi ve pırıltısı onu cezbeder. Bu tüylerin çevresinde dolaşıp duran, bir türlü uzaklaşamayan ve sürekli zum yapan kamerası, tüylerdeki en açık saçık dalgalanmaları bile arsızca araştırır. *Lorna, l'exorciste*'de lesbiyen eylem yavaş, sancılı ve rahatsız edici olmakla beraber aynı zamanda da büyüleyicidir. Filmin yaklaşık ilk on dakikası ya da daha fazlası, Lina Romay ve Pamela Stanford'un oral lesbiyen muhabbetlerini görüntülemekle geçiyordu. Franco bu ateşli birlikteliği olabildiğince uzatıyor, klostrofobiyi artırıyor ve zorlamalarını sonuna dek dayatıyordu.

Lorna, l'exorciste kalbi zayıf olanlara göre bir film değildir. Bazı yönlerden Jess Franco'nun en iyi filmlerinden biri olsa da diğer yönlerden bir an önce kapıya koşup temiz hava alma isteği duymanızı garanti edecek bir filmdir. Franco'nun takıntılı dünyasında oksijen oldukça azdır. Guy Delorme, avlanan ve tekin olmayan esas adam rolünde muhteşemdir. Paco Rabane tarafından yapılmış ve bedeni sarmalayan hoş elbisesi içinde ayartıcı bir figür olarak Pamela Stanford baş döndürücü bir güzelliğe sahiptir. Yine de bu inceltilmiş zevk kaplamasının altında garip arzular, tuhaf oluşumlar ve şok edici olaylara uygun psişik bir enerji kol gezmektedir. Bir şeyi tuhaf olarak tanımlamak bir parça basmakalıp görünebilir; ama Franco'nun sözleriyle, beyazperdede yansıyan acayip yoğunluğu sadece bu kadar tanımlamak mümkün olabilir. *Lorna, l'exorciste* bu durumun mükemmel bir örneğidir, tuhaf ve acayip gibi sözcükler filmin sağlıksız manzarasını betimlemekte oldukça aciz kalmaktadır. Mide bulandırıcı bir sahnede, dehşet içindeki Jacqueline Laurent'in edep yerlerinden minik yengeçler dışarı çıkar. Kopyaların ço-

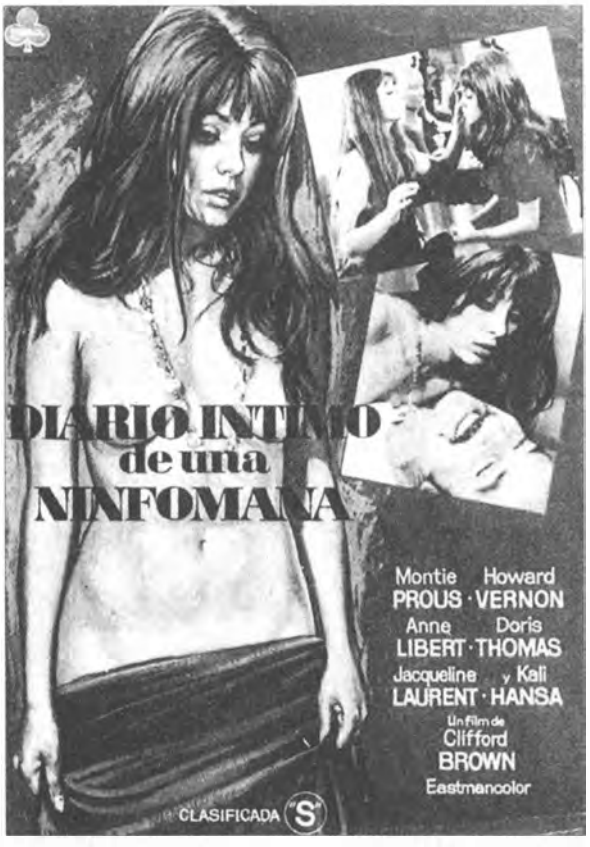


Fransız film dergisi soruyor: "Lorna'yla Cehenneme gitmek için bilet almak ister misiniz?"

ğunda olamayan bir sahneyse tamamen bir yapay penis, kan yalama ve cadılık üstüne kurulmuştur. Bununla birlikte bütün bu sahneler sadece gösteriyi bölen ucuz ayrıntılardır – filmin bütünü huzursuz bir çılgınlıkla içinize işlemektedir. Filmin baş oyuncuları sanki bir hastalık kapmış ya da psiko-seksüel bulaşıcı bir hastalığın kurbanlarıymış gibi davranırlar.

Lorna, l'exorciste her ne kadar Franco'nun Robert de Nesle için yaptığı en iyi ve marazi film olsa da *İblisler* (1972) ve *Günahkâr* (1972) gibi bazı filmleri yaratıcı zulüm açısından onu pek aratmaz. *İblisler* cadı avcılığını sadist cinsel maskaralıklar için bir mazeret olarak kullanan 1970'lerin filmlerden biridir. Daha eski günlerden kalma ve benzer bir konuyu işleyen *Der Hexentöter von Blackmoor*'a (*Kanlı Canavarın Gecesi*, 1969) göre daha yavandır. Zindandaki kırbaç sahneleri ve mahvedici meme başı işkencelerin yanı sıra filmde birtakım neşeli imalar da vardır. Filmin adında bahsedilen iblisler veya cadılar, etrafındaki kabarmış enerjisiyle birlikte kıvranıp duran tutkunun şehvetli katalizörleridir. Ken Russel'ın *Şeytanlar* (1971) filminden esinlenen diğer filmlerin aksine buradaki şeytani rahibeler nevrotik figürler değildir, onlar daha çok doğanın durdurulamaz güçleridir. Onlarla tam bir zıtlık oluşturacak şekilde cadı avcıları da en sonunda kendi baskılarına yenik düşen püritenler, tek boyutlu güç simsarlarıdır. O dönemin filmlerinin çoğuna göre başka bir farkı da *İblisler*'in müziği atmosferik veya ortaçağa özgü değildir – bol miktarda süratli bongo ritmi, gelişigüzel gitar soloları, telli ve yaylı çalgılardaki atonal eğilimiyle katışıksız bir Avrupa kökenli progresif rock müziğidir; ki üzerinden geçen bunca yıldan sonra bile bu müzik *İblisler*'e, filmi yeniden keşfetmeye değer kılacak kadar 'kitsch' bir nitelik katacaktır.

Jess Franco bu "kızlar manastırındaki iblisler" temasına daha sonra, Erwin C. Dietrich'in İsviçre merkezli firması Elite Films Company için çektiği *Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne* ('Portekizli bir rahibenin aşk mektupları', 1976) ile geri dönecekti. Pagan yönü daha az olan *Liebesbriefe* şehvete ve doğa-



Günahkâr'ın (1972) İspanyol basın tanıtım malzemelerinden biri

ya şükran duygularını yansıtan yoğun, ama kısa monologlarıyla *İblisler*'e göre daha fazla Hıristiyan kabulüne uygun bir yapıya sahipti. Doğanın çağrısına yenik düşen bir rahibe, bastırılmış duygularını dile getiren ve doğurganlığa, yenilenmeye methiye niteliğinde buğulu bir konuşma yapar. "Elimde değil. Bahar öylesine güzel ki. Havanın yumuşaklığı ve kırların kokusu içime, en derinlere işliyor. Uykularım tedirgin ve rüyamda kendimi buğday tarlalarında rüzgâra karşı çırılçıplak koşarken görüyorum." Daha sonra, şehvetli lesbiyen duyguları baskın gelen dişi bir cadı avcısı ebedi soruyu soracaktır: "Daha önce hiç bir ka-



İki ateşli rahibe ... 'Portekizli bir rahibenin aşk mektupları' (1976)

dınla seviştin mi?" Ardından gencecik yüzlü taze cadının ağır eteklerini kaldırarak yanağını evlenecek yaşa gelmiş iblisin kalçasına sevgiyle dayar. Kendinden geçmiş bir biçimde iç çeker. "... hayatta asla unutamayacağın bazı anlar vardır ... onları aklından asla çıkaramazsın..." Cadı onu öper ve iskelete çevirir.

İblisler temelde bir "mahkûm kadınlar" filmidir. Aynı ateşli yatak muhabbetleri, aynı lesbiyen ilişki düşkünlüğü ve ahlakdışı eğlenceler vardır. Diğer "mahkûm kadınlar" filmlerinin aksine yetkililer bu işe karışmazlar. Manastırın içinde inzivaya çekilenlerin kullandığı bir yatak odasında kanı kaynayarak dolaşan çıplak bir rahibeyi görünce Başrahibe sersemler, suratı kızarmış ve cinsel istekleri kabarmıştır. Şehvete tutsak düşen kadın, içinden yükselen güçlü arzularına teslim olmak yerine kendisini balkondan aşağı atar.

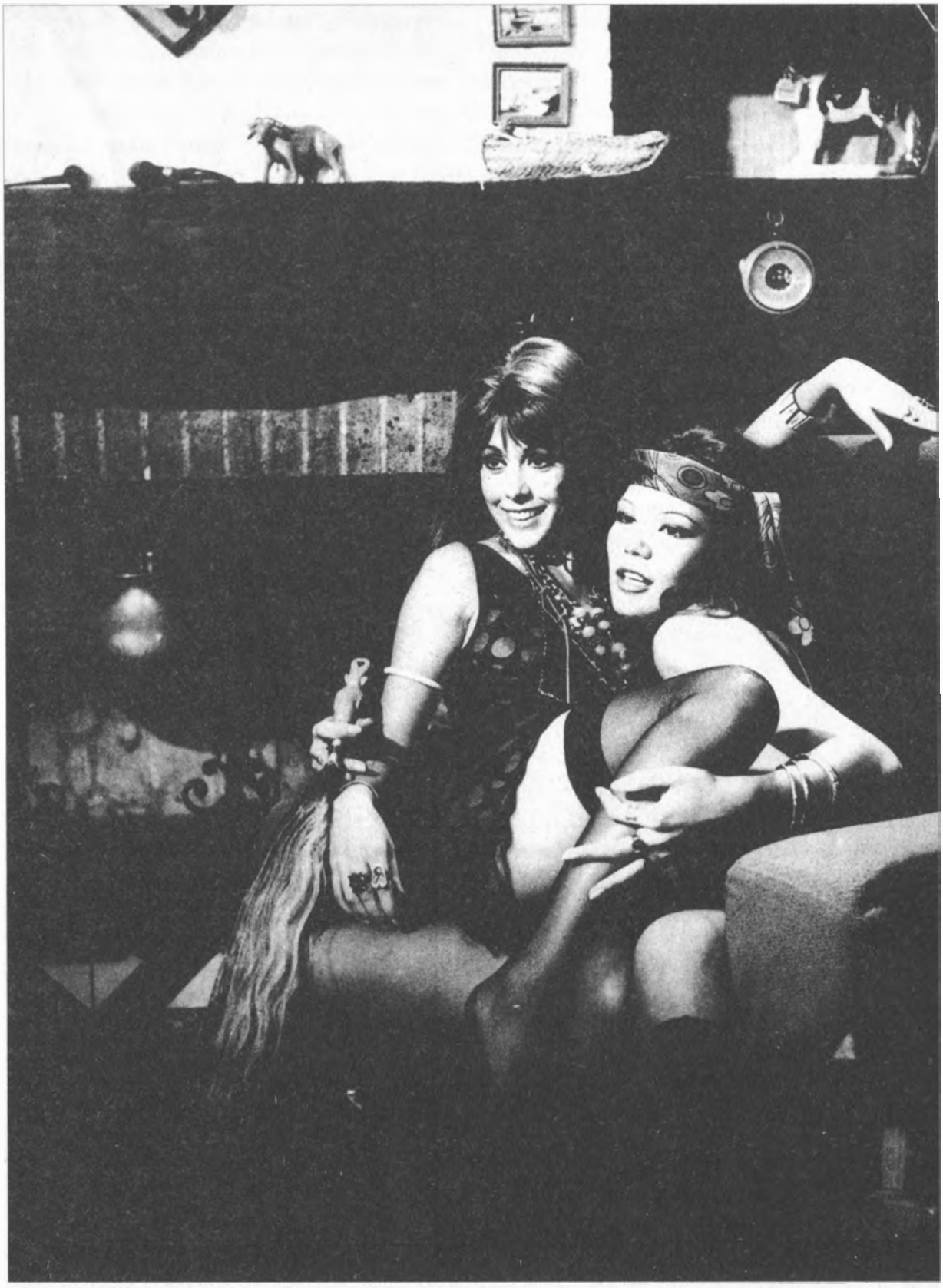
"Ah Anna, cinselliğime bastırdığın ağzın beni heyecanlandırıyor, ama senin bu kadar soğuk olman ne ayıp. Bedenimi, duygularımı ve cinselliğimi hayatları boyunca acıdan başka bir şey tanımayan kız ve erkek kardeşlerime vermek istiyorum. ... Bugün büyüleyici bir yaratıkla karşılaştım, Maria Toledano ile. Onun dansını izledim, hareketleri beni öylesine heyecanlandırdı ki, sadece onu seyrederken bile boşaldım. Bana bakışından, kadınlardan hoşlandığını hemen anladım. Onun hoşuna gittiğimi biliyorum. Yarın onu heyecanlandırmak için ben dans edeceğim. Onun bana hissettirdiklerini bu kez de ben ona hissettirecek ve buram buram cinsellik kokan güzel bedeninin titremelerini izleyeceğim. Benim olmalı, birbirimize sahip olmalıyız."

Bunlar *Günahkâr*'ın birbirlerinden farklı bölümlerini birleştirmek için kullanılan ve görüntülerin üzerine verilmiş ateşli bir kadın sesinin söylediklerinden birkaç alıntıdır. *İblisler*'den kısa süre sonra çekilen bu film Jess Franco'nun en ucuz, ama lesbiyen ilişki kökenli yapımlarının en tatmin edicisidir. "Eğer filmlerimde herhangi bir mesaj varsa," der Franco, "insanlar arasındaki uzaklık hakkındadır" ve *Günahkâr* (*Le journal intime d'une nymphomane*) aslında yetmişlerin yabancılaşma sürecinde bir eğitim gezisi niteliğindedir. Bağlantı sahnelerinin büyük bölümü, kızların yüksek topuklu pabuçları, kocaman kolyeleri, mor renkli kroşe mini etek ya da limon sarısı giysileriyle gürültülü ve disco tarzı progresif bir rock müziği eşliğinde enerjik bir biçimde dans ettikleri Şanslı Hayalet adlı bir diskoda geçer. Burası eski moda bir cennet ve yetmişlerin cehennemidir.

Film panayır yerinde bir dönme dolapta bıyıklı ve kel kafalı bir adam tarafından cinsel tacize uğrayan ergenlik çağındaki güzel Linda'nın öyküsünü anlatır. Kızın karşılaştığı zorluklar gizli günlüğünden alıntılar yapılarak kısaca belgelenir. Günlüğün kapağında Snoopy vardır ve içi gelişigüzel karalamalarla doludur; Linda'nın aşk arayışları, incinebilirliği ve lesbiyen türle yakın ilişkileri hakkındaki en mahrem sırları işte bu defterin içindedir.

Filmin ilk sekansı Linda'nın hayatını mahveden bu heriften aldığı intikamla ilgilidir. Birlikte iyice sarhoş olana dek içki içerler. Kız adamı bir otel odasına götürür. Adam yatağa yığılır. Kız üstünde sadece çorapları kalana dek soyunur ve ardından bir cinayeti ihbar etmek üzere polisi arar. Sonra kendi gırtlağını keser ve kanlar içinde adamın üstüne uzanır, tam polis gelirken de son nefesini verir. Polis hâlâ zil zurna sarhoş göbekli adamı götürür – kızın intikamı tamamlanmıştır.

Filmin geri kalan kısmı olayın araştırılmasıyla geçecektir. Suçlanan adamın karısı, Linda'yı tanıyan insanları araştırmaya ve gerçekte neler olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Geri dönüşler kullanılarak ölen kızın öyküsünü anlatan arkadaşları ve sevgilileriyle tanışır. İçlerinden biri Linda'nın oldukça samimi günlüğünden aşk ilişkileri hakkında bölümler okur, her birinin ardından en sonunda yabancılaşmanın geldiği keyif anlarını betimleyen bu bölümler, yine kabaca aynı tarzda çekilmiş geri dönüşlerle perdeye yansıtılır. Arkasından gelecek coşkulu bir dişi eğlencesinin habercisi olan kırmızı ışıkların yanıp söndüğü lesbiyen bir gece kulübü sahnesiyle başlar. Film ilerledikçe les-



Günahkâr (1972) ... "Bir nemfomanın mahrem günlüğü"

biyen eylemler de çoğalır, süreleri uzar, her yeni bölümde yoğunlukları artarken daha da egzotik bir hal alır ve sadece kızlardan oluşan uzatılmış bir fotografik oynaşmayla zirveye ulaşır. Linda'nın kapı komşusu Bayan Schwartz, dolgun bir modelle ateşli anlar yaşayan Linda'yı kırbaçlamaktadır.

Kitsch kostümler ve fondaki progresif rock müziği filmi sağa sola çekiştirir, bayağılıktan çekip çıkarır ve onu çöplük ile toplumsal yorumlar arasında uzanan gri bir bölgeye yerleştirir. Zebra tarzı çizgili portakal rengi plastik giysiler, Mondrian güneş gözlükleri ve diğer ilgisiz aksesuarları sayesinde film oldukça çirkin bir moda anlayışıyla lekelenmiştir. Iron Butterfly ve Vanilla Fudge karışımı garip bir müzikle beslenen film ahlaksız renklere sahip kostümlerin oluşturduğu bir mayın tarlasıdır.

Günahkâr sadece ucuz ve berbat sinema salonlarında karşınıza çıkabilecek o tuhaf yapıtlardan biridir. Ehil olmayan ellerde gözle görülür bir üsluba asla ulaşamayacak ve onu bilindik ucuz seks filmi sınırlarının ötesine taşıyabilecek cafcaflı entonasyonlara sahip olamayacak bir filmdir. Eğer film ticari anlamda iş yapmışsa bunun sebebi bir yığın karşıtlığı barındırmasıdır. Bir yandan yapmacık ve 'kitsch'dir; öte yandan da samimi ve ciddi. Jess Franco'nun diğer iyi filmleri gibi bir sarkaçmış gibi sürekli gidip gelir, sınıflandırmalar altında bağlanmayı reddeder ve insanların bir bölümünü cezbedip diğerlerine itici gelen bir bilmece oluşturur.



Şefkatli ve Sapık Emanuelle (1973)

Günahkâr inanılmaz düşük bütçesine rağmen Jess Franco'nun en dengeli yapımlarından biridir; çarpıcı fantastik tepelerden, baştan savma gerçekçiliğin derinliklerine doğru savrulmaz. Belki de Franco'nun ilgisini coşturmayı sürdüren şey filmin içerdiği lesbiyen unsurların fazlalığıdır. Öte yandan, filmin yapısı Linda hakkındaki farklı öykülerin peş peşe –Franco'dan daha fazla bir yoğunlaşma talep ederek– sergilenmesidir. Kim bilir? Sebep ne olursa olsun işe yaramıştır ve asıl önemli olan şey de budur.

Günahkâr'ın aksine *La comtesse perverse* (1973) karman çormandır. İyi olduğu anlarda geniş açıyla çekilmiş, kinetik ve acayip sahnelere sahiptir; kötü olduğu anlardaysa sadece mantıklıdır. Öykü, 1932 yapımı klasik gerilim filmi *En Tehlikeli Oyun*'un içine dişilik enjekte edilmiş bir çeşitlemesidir. Burada, vahşi ama güzel Alice Arno, gösterişli oku ve yayıyla Lina Romay'i avlar. Her iki kadın da çıplaktır. Arno'nun özenle tıraşlanmış kasık tüylerini barok bir pandantif örter. Yetmişlerin gitar soloları ve bongo ritmi eşliğinde Lina Romay'e doğru ormanda sessizce yaklaşır. Avı yöneten kişi Howard Vernon'dur ve o da dişi avına doğru sezdirmeden yaklaşmaktadır. Adamın giysisi neşeli altmışların katışıksız bohem tarzındadır. Boğazlı polo tişörtü ve özenle iliklenmiş siyah takımı, *N'aber Fıstık?* filmindeki rolünden alınma bir kostüm gibidir. Film Vernon'un bir cümlesiyle sona erer: "Bu, hayatımdaki en güzel andı!" Kadın avı başarıyla tamamlanmıştır.

La comtesse perverse "oralarda bir yerde"dir. Sınır-

larını çılgın bir fantezinin belirlediği, inceltilmiş bir bölgede. Filmi aynı anda hem ürkütücü hem de eğlendirici bir hale getiren vaatlerde bulunan düz bir oyun sergiler.

Jess Franco yetmişlerin ortasında bir kez daha Fransız şirketi Eurociné ile çalışmaya başlamıştı. Altmışlı yılların başlarında bu bağlantısız kuruluş için üstün nitelikte düşük bütçeli gerilimler ve korku filmleri çekmişti. Şimdiyse erotikten sert sekse uzanan geniş bir yelpazede her türden bol miktarda ve etkili S-E-K-S filmi istiyorlardı.

Düşük bütçeli sinemacılığın derinliklerine doğru daldığınızda kameranızı yöneltebileceğiniz en ucuz konu sekstir. Franco ise bu konunun ideal yönetmeniydi, ama yalnızca erotik eğilimleri yüzünden değil. Bir seks filmi yönetmeni olarak aynı zamanda cesurdu ve konuyu sınırlarına doğru zorluyordu. Kamerası yalnızca eylemi kaydetmekle kalmıyor, bu işten keyif alıyor, oldukça iyi ışıklandırılmış bedenler üzerinde yüzercesine geziyor, Avrupalıların "kadının seksi" diye adlandırdığı tüylü ve gizemli bölgeye insafsızca zumlar yapıyordu. Başka hiçbir yönetmen onun bu dikbaşlı ve dayanılmaz isteğiyle, böylesine ısrarlı bir gözetleme ve araştırma ihtiyacıyla başa çıkamazdı. Kadın anatomisinin normalde gizli kalması gereken bu küçücük bölümüne neden sürekli olarak zum yaptığı sorulduğundaysa gayet güven verici bir tavırla şöyle itiraf edecekti: "Gözlerimin takıldığı ilk yer orası".

Genital zumları dışında Jess Franco'nun başka seks filmi alameti farikaları da vardır. Örneğin lesbiyen gece kulübü sahnesi. Buğulu ve iç gıdıklayıcı bir müzik, kılı kırk yaran bir ışıklandırma, sayısız ve gayet y-a-v-a-ş kadın kadına aksiyon çekimleri. Bedenler son derece dikkatli bir şekilde ışıklandırılır ve dillerin birbirine dokunduğu uzun bir sahne daima vardır. Konu olarak müstehcen rüyalar bölgesine girse de bu sahneler bir reklam filmi kadar iyi çekilmiştir. Kırmızı ışıklar altında, ama zarif bir kadın kadına dokunma temelli bu duyarlılık Jess Franco'nun en sevdiği şeylerdendir. Bu noktaya sık sık geri döner. Öyle ki, yetmişler boyunca film izleyicilerinin ve yapımcıların Franco'nun erotizmin bu koluna olan düşkünlüğünü paylaştığını düşünmekten kendinizi bir türlü alıkoyamazsınız.

José Larraz, seks filmlerinde iyi görüntü veren bir erkek bulmanın neredeyse imkânsız olduğuna dikkat çekmiştir. Söylediğine göre, kadınları filme almak her zaman daha kolaydır ve sonuçlar son derece başarılıdır. Belki Jess Franco da bunu keşfetmişti. Lesbiyen sahneler ekonomik anlamda da iyiydi. Çekimleri ucuzdu, İspanyol, İngiliz ve Amerikan sansür kurulları bunlara izin veriyordu. Her nedense, lesbiyen eğlencelere normal heteroseksüel oynaşmalardan çok daha hoşgörülü bir şekilde yaklaşılıyor ve bu sayede de Jess Franco'nun beğenisi döneminin düşkünlüklerini bir şekilde yansıtıyordu.

Franco'nun yetmişlerde Eurociné için yaptığı ilk filmlerden biri olan *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973) başrolde Lina Romay'in Kontes Irina Karlstein'ı canlandırdığı rüya benzeri bir çalışmaydı. Film sis çökmüş ormanlık bir arazide amaçsız bir şekilde dolaşan Romay'in görüntüleriyle açılır. Üzerindeki giysisi minimaldir, siyah ve fetişist unsurlar taşımaktadır. Filmin müzikleri klasik Daniel White'dır. Yavaş, duygulu ve seksi müzik, kadının çizmelerinin, belinin ve tüm vücudunun yorgun görünen kıvrımları üzerinde dolaşması için kameraya adeta yalvarmaktadır. Bu isimsiz müzik parçası, Franco'nun yetmişler ve seksenler boyunca çektiği seks filmlerinde tekrar tekrar kullandığı çok net bir alameti farikadır. Bu müzik, bir başka önemli Jess Franco filmi olan *Şefkatli ve Sapık Emanuelle*'de de (1973) ortaya çıkacaktır. Bu film Daniel White'ın seksi müziğinin klasik uyarlamasını çalarak kendisine kariyer edinen Emanuelle adındaki piyanistin çarpıtılmış bir öyküsüdür. Melodi, film boyunca usanmak bilmeksizin karşımıza çıkar, hatta parçayı çalan piyanistin baltayla doğrandığı cinayet sahnesinde bile vardır!

Franco'nun 1970'lerde Eurociné için yaptığı filmlerin üslubu Robert de Nesle için yaptıklarından farklıydı. Dar açı kamera oyunları daha azdı; kullandığı

çerçeveyse bir Blue Note caz albümünün kapağının sinemaskop versiyonu gibiydi. Bahsettiğim bu eski Blue Note kapaklarında insanların kafaların tepesi genellikle kesiktir, ki bu oldukça modern ve etkili bir görüntü oluşturmaktadır. Jess Franco bu üstten tıraşlama biçimini yetmişli yıllar boyunca oldukça fazla kullanacaktı. İlgi çekici ayrıntıları seçiyor, kamera çerçevesinin içinde onların altını iyice çiziyor ve ortaya düşük bütçenin etkilerini minimuma indirip filmlerini çok daha dinamik gösteren cüretkâr bir sonuç çıkarıyordu.

Şefkatli ve Sapık Emanuelle, Jess Franco'nun en önemli filmlerinden biridir. Bunun sebebi yalnızca aşk ve tutkunun sağlıksız yönlerini ortaya koyan takıntılı konusu değildi elbette. Önemliydi, çünkü Antonio Mayans ile birlikte yaptığı ilk filmlerden biriydi. Kısa konuk oyuncu rolleriyle başlayan Mayans zaman içinde Jess Franco filmlerinin demirbaş aktörlerinden biri haline gelecekti. Üstelik yıllar içinde Mayans'ın bu filmlere katkısı da çarpıcı bir şekilde artıyordu. Yetmişlerde sıradan bir aktör olan Mayans, seksenlerin başında oyunculuğun yanı sıra her tür rutin yapımcılık sorununa yardımcı olmaya çalıştığı kırtasiye işlerine de bakmaya başlıyor ve seksenlerin ortasına ulaşıldığında Jess Franco'nun ekibinde yeri doldurulamayacak bir eleman haline geliyordu. Eğer Antonio Mayans olmasaydı, Franco muhtemelen bu kadar çok film yapamazdı.

Eurociné için seks filmleri yapmaya başladığı dönemde Franco İsviçreli sinema adamı Erwin C. Dietrich ile de bağlantı kurmuştu. Dietrich'in değişiklikler ve zorluklarla dolu kariyeri, son derece başarılı bir kırsal dramaya dönüşen bir öykünün senaryosunu yazarak başlamıştı. Başarılı bir aktör olmaya dair beslediği hayalleri vardı, ama bir deneme çekiminde kendini seyretmesinin ardından aktörlüğü unutup film yapımcılığına yönelmeye karar veriyordu. Bu konudaki ilk denemesi bir faciayla sonuçlanmış ve dolandırılmıştı. Bunun bir daha asla tekrarlanmayacağına yemin eden Dietrich, para konusunda son derece uyanık ve tutumlu davranarak adı en kötüye çıkmış düşük bütçe yapımcılarının biri olmakla ünlendi. Yıllar içinde kendisine ait Elite, Avis ve Ascot şirketleri sayesinde büyük paralar kazandı. Seks filmlerine yalnızca intikam amacıyla ve memleketlisi İsviçrelilerin alicenap tavırlarıyla alay etmek için dönen Dietrich, Jess Franco'yla birlikte bir bölümü yumuşak ve bir bölümü de iğrenç derecede depresif sayısız akıllara zarar "mahkûm kadınlar" filmi yapacaktı.



99 Kadın'dan (1968) ikisi

Dietrich *SS'in Dişi Kurtu Ilsa*, *Petrol Şeyhlerinin Harem Muhafızı Ilsa* ve *Sibirya'nın Dişi Kaplanı Ilsa* gibi meşhur Ilsa filmlerinin haklarını elinde tutuyordu. Bunlar epey bir paranın zulaya atılmasını sağlayınca, başrolde bu filmlerin yıldızı etine dolgun Dyanne Thorne'un oynadığı bir "mahkûm kadın-

lar" filminin çekileceği aşikardı. Filmin adı başlangıçta *Erkeklerin Olmadığı Diyar* olarak düşünülmüştü, ama Dietrich Ilsa isminin şöhretinden çıkar sağlamak amacıyla filmi Kuzey Amerika ve Kanada'da *Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa* (1977) olarak gösterime sürüyordu. *Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa*'nın güzel anları vardır. Yetmişli yıllarda Lina Romay'in zum hastalığına yakalanmış kameranın şehvet düşkünü bedeninde dolaşması için erotik bir cinnet içinde ortalıkta salınarak gezinmenin ötesinde bir şeyler yaptığı ender filmlerindendir. *Günahkâr Hapishane Müdürü*'nde bir alay uzun saçlı kadını ya da "kedi yavrusunu" kontrol altında tutan, kısa saçlı, hırçın bir sevici ve tipik bir hapishane görevlisidir. Ünlü sahnelerden birinde 'bızır'ını dillemesi için "yeni bir balık" yakalar, bir diğer rahatsız edici sahnedeyse Dyanne Thorne'un kollarında acının ve zevkin doruklarına çıkar. Thorne, Lina Romay'in bedenine iğneler batırır ve ardından ona sarılarak iğnelerin genç kızın bedenine iyice batmasını sağlayacaktır. Çekmesi çok ucuz, ama beyazperdede şok edici ve sadist bir sahnedir bu.

Erwin C. Dietrich'in bu "mahkûm kadınlar" filmleri baştan çıkmış bir egzotizm dalgası yayıyordu ve çok iyi gişe yapan malzemelerdi. Yetmişli yıllarda Almanya ve İsviçre gibi bazı Avrupa ülkeleri Baader-Meinhoff çetesini istismar eden filmlere hayrandılar. Çetenin kadın eylemcilerinin büyük bölümünün demir parmaklıkların ardını boylaması ve halkın "mahkûm kadınlar" filmlerine duyduğu ilgi kısmen bu filmlerin doğmasına yol açarken kısmen de sapkın davranışlara duyulan daimi hayranlık yüzündendi. Ellilerin "mahkûm kadınlar" filmleri sağlıksız atmosfer ile sadizm, şahsiyetsizleştirme ve güç arasındaki bağları sadece ima ederdi. Jonathan Demme'nin *Parmaklıkların Arkasındaki Ateş*'i (1974) olumlu eleştiriler almıştı, çünkü o dönem bazı kurumlarda uygulanan elektroşok terapisinin dehşetini cesurca göstermişti. Tıpkı Demme'nin *Parmaklıkların Arkasındaki Ateş* adlı filmi gibi *Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa* da gevşek bir şekilde olsa bile gerçek olaylara dayanıyordu, Jess Franco'nun aktör ve aktrislerini motive etmek için kullandığı bir gerçeğe: Monica Swinn gibi diğerlerinin birçoğu da bu ahlaksız filmlerde sadece politik nedenlerle yer aldığını söylüyor ve Jess Franco da bu yaklaşımı bir argüman olarak kullanıyordu. Gerçek sebebi her ne olursa olsun *Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa* Jess Franco'nun kendi filmleri içinde oynadığı en ciddi rollerden biridir. Normalde ahmakları ve uyumsuz çatlak adamları oynamayı tercih eden Franco, bu filmde özgürlük ve insan hakları için mücadele veren ciddi bir savaşçıyı canlandırır.

Bu filmler ciddi nedenlerle yapılmış olsalar bile bu durum onların perdede merhametsiz bir ahlaki çöküş sergilemesine engel olmaz. *Parmaklıkların Arkasındaki Ateş*'te sergilenen elektroşok terapisi, sadizm ve cerrahi sahneleri, *Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa*'daki iğrenç tabloyla karşılaştırıldığında son derece mülayim kalmaktadır. Ilsa'nın hapishanesinde onun sadist zevkleri için ayrılmış çeşitli odalar vardır; bu odaların bazılarında asılıp kırbaçlanan kadınlar, bazılarındaysa onun ahlaksız deneyimleri yüzünden sakat kalmış insan kalıntıları vardır. Dyanne Thorne kameranın çalıştığından habersiz olduğunu söyleyerek filmdeki bazı aşırılıkları kabullenmemiştir. Ölçüsü kaçmış davranışlarla dolu doğaçlama sahneler çekmek Jess Franco'nun en sevdiği numaralardan biridir. Onun için doğal performans sağlama ve hoşgörü sınırlarını zorlama yöntemlerinden biri de buydu. Provaları filme alarak aktör ve aktrislerin düşündüklerinde yapmayı kabul etmeyecekleri birtakım sahnelerde rol almalarını garantiliyordu.

Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa'nın tüyler ürpertici sahnelerinin büyük bölümü son derece ucuz, ama son derece de etkileyicidir. Bu film Franco'nun psikolojik tehditlerle birleştirerek kullandığında yalnızca birkaç sahne donanımını ve bir parça sahte kanı nerelere kadar taşıyabileceğinin kanıtıdır. Bir sahnede müdire hanım şeffaf bir poşet sayesinde zevkin doruklarına ulaşır – poşeti mahkûmlardan birinin başına geçirerek onu nefessiz bırakır ve zavallı kurban kadın çaresizlik içinde çırpınırken o büyük bir zevkle kedi gibi mırıldanmaktadır. Bu, çok az sinemacının



Sadomania'da (1980) Ṭransseksüel hapishane müdürü rolündeki Ajita Wilson

çekmeye cesaret edebileceği çocukça bir tür sadizmdir. Bu konuyu oldukça tatsız ve dokunulmaz bulurlar. Jess Franco ise bu anlamda çok daha az titiz, kuralları ve vicdani yaptırımları pek fazla takmayan, statükoyu reddetmeye kararlı ve doğuştan anarşist ruhlu bir adamdır.

1970'lerin "mahkûm kadınlar" filmleri genellikle ahlaksızlık örnekleriydi. Aslında dönemin sert seks filmleriyle baş edebilmek için böyle olmak zorundaydılar. 1974 yılına gelindiğinde Avrupa'da bazı şeyler gevşemeye başlamıştı ve Almanya'da sert seks filmlerinin yasallaşması cinsel istismar sinemasına yatırım yapan yapımcıların sayısında bir patlamaya yol açtı. Eğer bu yarışın içinde hakkıyla yer alacaklarsa güçlü ve abartılı bir şeyler sunmaları gerekiyordu ve bu da onları acımasızca sömürdükleri "mahkûm kadınlar" filmlerine yöneltti. İster sevin, ister nefret edin, ama yetmişlerin bu sadist filmleri inkâr edilemez bir gerçektir. Üstelik görünüşe göre bir daha da böyle bir serinin gündeme gelme ihtimali de pek yok. Bu filmlerin çoğu, bir sürü aptal suratlı insanın bitmek tükenmek bilmeyen işkence ve sadizm sahnesinde yer aldığı, kötü çekilmiş, budala ve beyni uyuşturan filmlerdi. Ama Franco'ya adil davranmak gerekirse onun "mahkûm kadınlar" filmlerinin bir tarzı vardır ve o bir şeyleri yakalayabilmiştir, ki bu da onun filmlerinin diğerlerinden kolaylıkla ayrılmasını sağlar.

Söz konusu bu filmler huzur verici bir deniz kıyısında ya da yemyeşil, yoğun ve gür bir ormanda genellikle de ağır tempoda pan yapılarak çekilmiş açılış sahnelerine sahiptir. Müzik, arkadan gelecek aksiyondan çok uzak bir şekilde uyutucu, sakinleştirici ve bir parça de hipnotiktir. Örneğin *Frauengefängis* (*Kafese Tıkılmış Kadınlar*, 1975) şok tedavisi için metal yataklara bağlanmış kadınları sergiler ve şalter hasta edecek kadar düzenli bir şekilde inip kalkar. Kadınlar yataklarının altındaki çanaklara işemektedir ve şalter indiğinde kendilerini rahatlatmaktan başka çareleri yoktur.

"Mahkûm kadınlar" filmlerinin çoğu gibi *Frauengefängis* de midesi kolay bulanan ya da çekingen izleyiciler için değil, filmlerde aşırı öfke ve saldırganlık sahneleri görmek isteyenler için yapılmıştır. Günümüze gelindiğinde "mahkûm kadınlar" filmlerinin kendilerini düşük bütçeli yapımlara adamış, belirli bir çekirdek hayran kitlesi vardır; ama gösterime girdikleri ilk yıllarda bu filmlerin seslendiği kitle hiç de öyle azınlık değildi. *Frauengefängis* 1975 yılında Almanya'da en iyi gişe satışına ulaşan üçüncü filmdi. Yerel izleyicilerin büyük bir bölümünü cezbetmeye başaran filmin yeniden kurgulanmış kopyaları birçok ülkede gösterime sokuldu.



Jess Franco'nun Erwin C. Dietrich için yaptığı işlerin neredeyse hepsinin bu filmle asap bozucu bir bağlantısı vardır. Bu durumun muhtemelen tek istisnası da oldukça kâr getirici bir konu olan "mahkûm kadınlar" temasının başka bir çeşitlemesi sayılabilecek *Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne*'dir ('Portekizli bir rahibenin aşk mektupları', 1976). Bir kadınlar manastırında geçiyor olmasına rağmen bu film yeni bir söyleme, sapkın bir ahaliye ve bütünüyle yozlaşmış güç simsarlarına sahipti. *Liebesbriefe*'de başrahibe ve başrahip gibi otorite temsilcileri, farklı anlamlara çekilebilecek söyler söyleyen sapıklardı, masum insanlar üstünde ahlaksız emellerini gerçekleştirirken bir yandan da Tanrının sözleriyle nutuklar atıyorlardı. Sofistike, ama yapışkan manastır rahibi rolünde muhteşem bir performans sergileyen William Berger de Jess Franco'nun sayısız keşiflerinden, onun filmlerinde sürekli boy gösteren ilginç yüzlerden biriydi. Tıp-

kı Howard Vernon gibi Berger de çok daha büyük bir yıldız olabilecekken kendi hayatını yaşamayı seçmiş bir adamdı. İşleri oluruna bırakıp alışılmışın dışında ve ilginç projelerde arkadaşlarıyla birlikte çalışmayı tercih etmiştir.

Liebesbriefe şeytani sapkınlıklarla dolu bir filmdi. Başrahip rolündeki Berger genç rahibelerden günah çıkartmalarını istiyor ve onları tatlı sözlerle kandırarak cinsel fantezilerini dinlemekten hoşlanıyordu. Bununla birlikte onların bu masum fantezilerine gösterdiği tepkisinin kutsal ya da babacan olduğu pek söylenemezdi ve günah odası sık sık adamın fiziksel coşkusuyla sarsılıyordu. Başrahibeyse kiliseye yeni giren rahip ve rahibe adaylarını Şeytan'a satan, onları sözle ifade edilemeyecek bir sefahat için İblis'e ikram eden çok daha aşağılık bir yaratıktı. *Liebesbriefe* de tıpkı *Lorna, l'exorciste* gibi Jess Franco'nun en çılgınca ve sağlıksız filmlerinden biriydi. Boynuzlu bir şeytanı da gösteren fantezi sahneleri oldukça sertti ve mide bulandırıcı yoğunluğu Benjamin Christensen'in sessiz dönem klasiği *Haxan: Çağlar Boyunca Cadılık* (1921) filmiyle rekabet edebilecek düzeydedir. Bütün bu filmlerde yepyeni sahneler vardır, ama *Liebesbriefe*'nin ayrıcalığı melankolik uçlara ve William Berger'in üstün performansına sahip olmasıdır. Bu film asla tek boyutlu ve ucuz sansasyonelizm olarak tanımlanamaz, çünkü içinde çok daha öte şeyler vardır.

Karındeşen Jack (1976) Franco'nun Erwin C. Dietrich için yaptığı bir avuç ilginç filmden biridir. Karındeşen Jack rolünü Klaus Kinski'nin oynadığı filmin bazı yerleri *Korkunç Doktor Orlof*'un neredeyse kare kare tıpkıyapımıydı, bu karanlık ve kötümser öyküyse sadece eski öykünün çok daha kanlı bir versiyonuydu. Neşterini bir metronom düzenliliğiyle kullanan çılgın, ama sistemli bir cerrah rolünü canlandıran Kinski otobiyografisinde bu filmi, neredeyse diğer bütün filmlerini ifade ettiği gibi "boktan bir iş daha" diye tanımlamıştır.

Karındeşen Jack gerçekçi ve bilimsel yanı olan soğukkanlı bir filmdir. Bununla birlikte Jess Franco'nun en iyi filmlerinin alameti farikası olan soyut yaratıcılığı bu filmde pek görünmez. Erwin C. Dietrich için yaptığı işlerin büyük bölümü onları kolayca öne çıkarabilecek bir yavanlığa sahip olmalarının yanı sıra önceki filmlerinde rahatlıkla bulabileceğiniz kıvrımların ve soyut araştırmaların çok azını içerirlerdi. Bu konudaki istisnalardan bir tanesi de başrolde Jess Franco'nun gözdesi oyunculardan Lina Romay'in olduğu *Dás Bildniss des Doriana Gray* (*Kirli Dracula*, 1975) adlı filmdir. *Vampyros Lesbos* (1970), *Necronomicon* (1967) ve *Macumba sexual* (1981) gibi bu film de Franco'nun rahatsız ürünlerinin omurgasını oluşturan temel merkezlere, yani röntgenciliğe, cinsel aşırılığa ve ölüm diyarına doğru bir yolculuktur. *Necronomicon*'da bu konular altmışların tarzıyla ele alınmıştır, seks ima edilmiştir ve eylem çürümüş, ama keyiflidir. *Vampyros Lesbos* ise daha cüretkârdır, daha fazla lesbiyenlik ve çok daha cesur vücut hareketleri sergileyerek dönemin yükselen cinsel özgürlük havasını da yansıtmaktadır. Her iki filmin başrolünde de altmışların Avrupa cinsel istismar filmleri için mükemmel olan kadınları, cilveli, narin ve sofistike dişi karakterleri canlandıran Janine Reynaud ve Soledad Miranda oynuyordu. Yetmişlerin ortalarına gelindiğinde halkın zevki değişmeye başlamıştı; *Derin Gırtlak* (1972) ve *Bayan Jones'un İçindeki Şeytan* (1972) gibi filmlerle rekabet edebilmek adına biraz daha dünyevi bir Avrupalı seks yıldızı adayına ihtiyaç vardı. En ideal seçim Lina Romay'di. Romay, Franco'nun seks filmleri karışımının merkezinde şehvet düşkünü bir hatunun beden buluşu gibi, çekimlerde sınır tanımaz bir teşhirci olarak karşımıza çıkıyordu. İkisi beraber bir tür günahkâr ittifak oluşturmuştu ve birbirlerini kusursuz bir şekilde tamamlıyorlardı. Franco çeşitli fikirler üretiyor ve Lina Romay de bütün bunları uygulama konusunda en ufak bir vicdan azabı belirtisi bile göstermiyordu.

Lina Romay'in gerçek ismi Rosa Maria Almirall'dır. Filmlerde kullandığı takma ismini Victor Fleming'in *Serüven* (1945) gibi filmlerinde de rol almış olan mambo kralı Xavier Cugat'ın kırkların başındaki orkestrasındaki bir şarkıcıdan alınmıştır – Jess Franco

bu ismi hem sinemaya hem de mamboya saygı gösterme amacıyla seçmişti. Lina Romay'in gündelik kişiliğiyle beyazperdedeki bir anlamda bayağı bulunan cazibesi arasında büyük farklar vardır. *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973) gibi filmlerde oynadığı incelikten yoksun erotik rollerden bütünüyle farklı bir şekilde gerçek hayatında yumuşak sesli, sakin ve dikkatleri üstüne çekmekten hoşlanmayan bir kadındı. Çekimlerin dışında genç bir anne gibi giyinir, taşlanmış kot pantolonu, sandaletleri, kuzu yünü kazağıyla son derece sağlıklı ve diri bir görüntü sergiler. Çekimlerdeyse giysileri olabildiğince az, davranışları seksi ve hafiften de böndür; sık sık cinsel aşırılıklar sergilemesinin yanı sıra neredeyse bütün partnerleri için orgazm ve ölümle sonuçlanan fazlasıyla zorlayıcı zevklere katılır. Jess Franco onu ya da kendi ifadesiyle "tesadüfen film işine girmiş Barcelonalı sıradan genç bir kız"ı henüz onsekiz yaşındayken keşfetmişti. Franco'nun kamera asistanıyla evliydi ve makyaj işlerine yardım ediyordu. Lina Romay'in Franco hakkındaki ilk izlenimi "son derece acayip bir adam" olmuştu, ama zaman içinde Jess Franco'nun çalışma yöntemlerinin yanı sıra film dünyasının cazibesine de karşı koyamayacaktı.

Jess Franco'nun film çekme yöntemi gerçekten benzersizdir. Diğer İspanyol yönetmenlerin otuz kişilik kadroları varken Franco birkaç yerel teknik elemanla desteklediği ve birbirini çok iyi tanıyan yaklaşık sekiz on kişilik düzenli bir grupla çalışırdı. Bu, tanıdığımız resmi Avrupa sistemlere pek benzemez. Yönetmenin baş asistanına, onun kendi asistanına ve onun da diğer asistana emirler yağdırması yerine Franco bütün bu ara elemanları aradan kaldırmayı tercih etmiştir. Çalıştığı e-



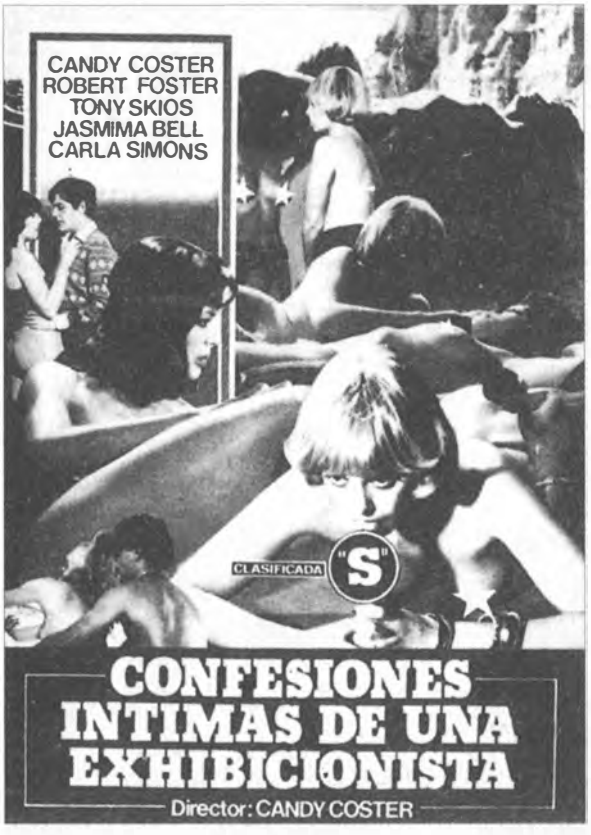
Yine Lina Romay, yine çıplak, ama bu kez silahlı ...



Lina Romay'in sayısız yüzünden biri

kipler küçük olabilirdi, ama genellikle farklı ülkelerden gelmişlerdi; Alman bir sesçisi, İtalyan bir kameramanı, üstüne de İngiliz ve Fransız oyuncuları olabilirdi. Bu durum pek çok kişi için işleri yavaşlatan, elverişsiz ve kâbus gibi bir olay sayılabilirdi, ama Jess Franco için değil. Sekiz dili konuşan yönetmenimiz duruma göre Almancadan İngilizceye, oradan Portekizceye geçerek her tür karışık ekiple kolayca anlaşabiliyordu.

Franco'nun diğer sürekli oyuncuları gibi, Lina Romay de onun filmlerinde küçük rollerle işe başlamıştı. Beyazperdedeki ilk görünüşü olan *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri*'nin küçük bir sekansındaki çingene rolü filmin kopyaların çoğunda yoktu bile. Daha sonra *Los ojos siniestros del Dr. Orloff* ('Dr. Orloff'un uğursuz gözleri', 1972), *El misterio del castillo rojo* ('Kızıl şatonun gizemi', 1972) ve *Plaisir à trois* (1973) filmlerinde küçük roller aldı. İlk başrolünüyse "düzüşmeyi se-



Lina Romay ve
Confesiones intimas de una exhibicionista (1982)

ven bir vampir"i canlandırdığı *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973) filminde oynadı. Ahşap bir yatağın üstünde yuvarlandığı, karyola demirlerini yaladığı ve kütüğe benzer bir yastıkla sürekli çiftleşmeye çalıştığı uzun sekanslar içeren bu film onun "erotizm divası" olarak kazandığı ünü pekiştiren rollerinden biriydi. Kapanış sahnelerinde, kanla dolu bir küvetin içindedir ve kamera huzursuz bir aceleyle kadının kasık bölgesine zum yapar. Bu artık röntgenciliğin son aşamasıdır; sadece Jess Franco ile özdeşleştirebileceğiniz vahşi ve pervasız bir devinimdir. Kamera tüylü bölgede yakın plana girip çevresinde dolaşırken, korkusuzca içerilere süzülür, geri çekilir ve bir süre hareketsiz kalır, sonrasındaysa dişil "kızgın kutu"ya doğru olan takıntılı hamlesini yeniler.

Franco "katışıksız bir röntgenci olduğunu" açıkça beyan etmiştir: "... ama yalnızca düzüşme anlamında değil, her anlamda röntgenciyim. Ben denizden geçen gemileri ve çayırda çılgınca koşuşan atları – her şeyi seyrederim. Eğer bir film yönetmeni olacaksanız röntgenci olmamanız mümkün mü? Ben bunun farkındayım, ama nedense meslektaşlarımın % 90'ı değil. Söylemeye çalıştığım şey şu ki, sinema alanında röntgencilik tutkulu ve önemli bir şeydir, ama gerçek hayattaki röntgencilerin hepsi budaladır." *Çıplak Göğüsli Kontes* bu ifadeyi doğrular. Kameranın bulutlu gökyüzünde dalgın dalgın gezindiği uzun ve soyut pasajlar vardır. Yavaş ve duyarlı müzik Daniel White'ın imzasını taşır. Filmdeki atmosfer uhrevi, rüya benzeri ve yoğundur. Avrupalı diğer seks istismarcılarının yakasını bırakmayan bildik realizmle ilgisiz, gizli ve üstünde pek düşünülmemiş bir boyutu işaret eden oldukça farklı bir atmosferdir bu.

Franco'nun bu soyut röntgenci dürtüsünü paylaşan diğer filmleri arasında *Jungfrauen Report* (1970), *Şefkatli ve Sapık Emanuelle* (1973) ve *El siniestro Dr. Orloff* (1982) sayılabilir. Onun kasık zumlarını hatırlayan eleştirmenler diğer sahnelerin büyük bölümünde de kol gezen röntgenci dürtüyü görmezler. Belki de Lina Romay gibi teşhirci kızların yarattığı etkinin bu konuda bir rolü vardır. Genelde minimal ve fetişist giysiler içinde dolaşan Romay, hareketsiz objelerin sağlayamayacağı erotik bir ürperti yaratmaktadır. *Çıplak Göğüslü Kontes*'te küstah bir yüzü, kalçalarına dek çıkan siyah çizmeleri ve uçuşan pelerininin sarmaladığı kalın bir kemeri vardı. Çıplak ve pervasız bir tavırla kameranın tatlı bakışlarına teslim oluyordu. Eğer Jess Franco hevesli bir röntgenciyse Lina Romay de onun hedonist sinema girişiminde suç ortağı olmaya dünden razıydı. Franco'yla çalışan insanların büyük bölümü gibi o da yönetmeninin film çekme konusundaki coşkusundan etkilenmiş, aykırı düşünceleriyle heyecanlanmış ve ekibin bir parçası olma düşüncesiyle ürpermişti. Üstelik yine Jess Franco sayesinde kurgu ve yönetmenlik hakkında da bir şeyler öğrenmişti. Kamera işlerini üstlendiği ve ona senaryo ya da koordinasyonla ilgili bazı konularda yardımcı olduğu Franco'nun seksenlerdeki birkaç filminin jeneriğinde de adı geçiyordu.



Bu İspanyol basın tanıtımı yaşanan durumu açıkça gösteriyor ...

1972 yılından itibaren Lina Romay düzinelerce Franco filminde başrol oynamıştır. Bunların bazıları erotik, bazıları pornografik, diğerleri de ana-akıma uygun kaçık komedilerdi. Ama hepsinin ötesinde Romay şöhreti, erotik bir nesne, bir başka deyişle Franco'nun kamerası için çılgınca şeyler yapabilecek bir kız olarak yakalayacaktı. Bu şöhret *Cinema X* gibi İngiliz dergilerinde yayınlanan fotoğraflarla yayılırken Avrupa'da yayınlanan *Sex Stars System* gibi sinema dergileriyle iyice pekişiyordu. *Das Bildniss des Doriana Gray* (*Kirli Dracula,* 1975) gibi cinsel istismar filmlerinde, deliliği ve cinsel umutsuzluğu birbirine karıştırarak kendisinden beklenileni kusursuzca yerine getirdi. Üstelik *Das Bildniss des Doriana Gray* görünüşe göre Romay'in en iyi yaptığı şeyleri içermekteydi. Aleni lesbiyen sahnelerin yanı sıra kontrol altına alınamayan bir tutku, çılgınlık, orgazm ve unutkanlıkla sonuçlanan bir tutku vardı. *Das Bildniss des Doriana Gray* doruklarda gezinen bir filmdir. Şehvet taşan bedeniyle herkesi baştan çıkaran Romay ateşli ve kıpır kıpırdır. Her zamanki gibi biseksüeldir, âşıklarını kendinden geçirip diliyle ölüme götürür. Son aşamada kokuşmuş arzuları öylesine kabarır ki yüzü umutsuzlukla çarpılmış bir şekilde kunduz kürkünü çılgınca üstüne çekerek tükenir.

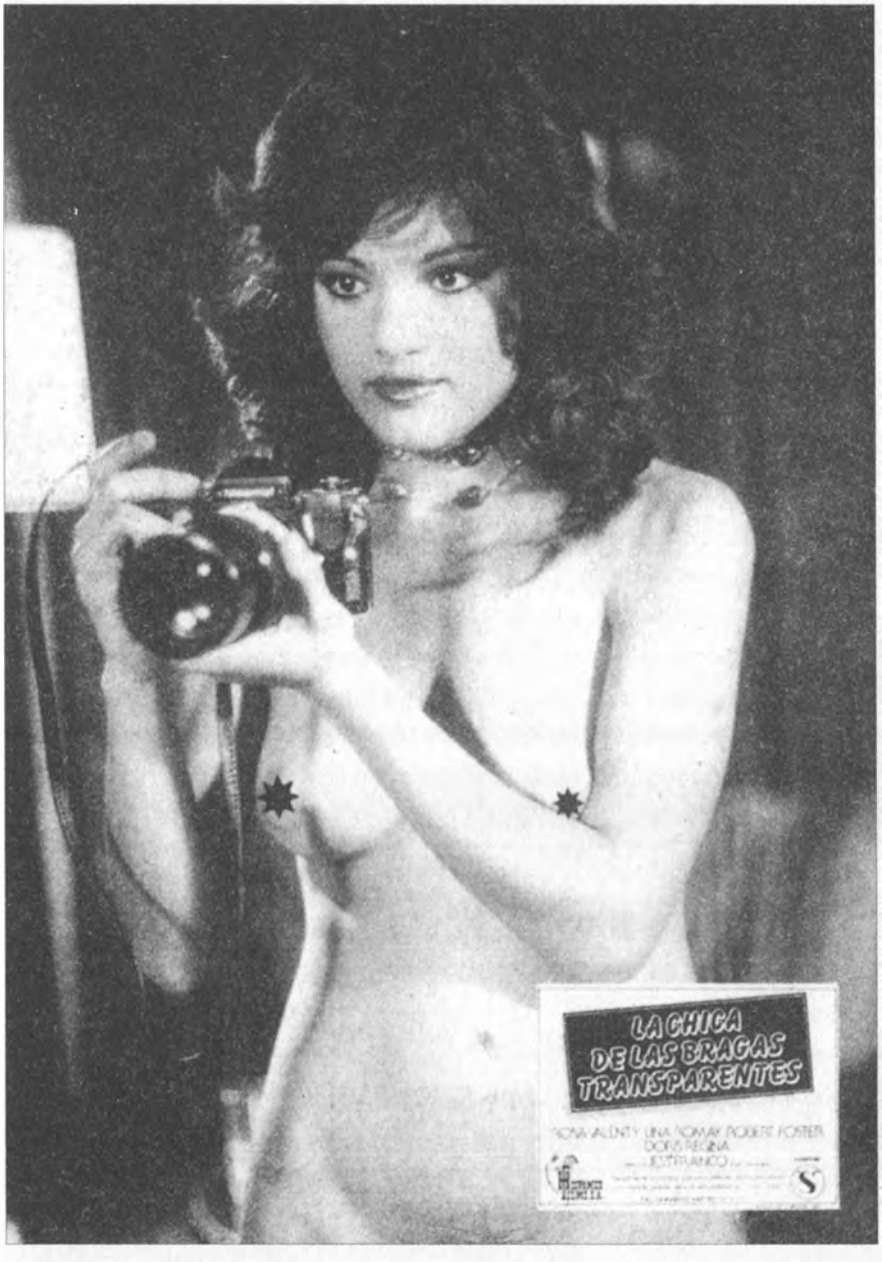
Lina bu filmde kendi performansını aşmıştır. Franco'nun kamerası da aynı derecede tedirgin edicidir; romantik, puslu ve yumuşak odaklamalardan klostrofobik genital yakın planlara geçer. Son bölümse kasık çekimleriyle doludur. Röntgencilik sınırları en uç sınırlarına dek zorlanmış, bu doğal içgüdünün köklerindeki cesur ama bunaltıcı dürtü iyice vurgulanmıştır. *Doriana Gray* sert seks unsurlarını alışılmışın dışında bir duyarlılıkla bir araya getirebilen rahatsız edici bir filmdir. Jess Franco'nun *Phollastia* (1987) ve *Una rajita para dos* (1982) gibi sert seks filmleriyle seksenlerde tekrar dönüş yaptığı bir tarzdır bu. Sonradan çekilen bu filmler daha açık görüntüler sergilemesine rağmen *Doriana Gray*'in tarafsız ama saplantılı etkisinden yoksundur.

Doriana Gray ve *Çıplak Göğüslü Kontes* Lina Romay'in ününü iyice sağlamlaştırmıştı. Onun pervasız hazlarıyla yarışabilecek birkaç cinsel istismar yıldız adayı çıkmasına rağmen görünüşe göre hiçbiri onun kadar sergilediği kadar çılgın ve iffetsiz olamayacaktı. O filmlerde edepsiz şeyler yaparken tahtadan yontulmuş bir putmuş gibi dikilmeyen çok az Avrupalı kadın oyuncudan biridir. Bu açıdan bakıldığında benzersizdir. Yıllar içinde Franco onun kadar saygın bir avuç dolusu kadın bulmayı başarabilmiştir. Alice Arno, Anne Libert, Pamela Stanford, Monica Swinn ve Kali Hansa – hep birlikte gerçek bir erotik yıldızlar grubu oluşturmuşlardır. Lina bu grubun en cesur ve uzun süre dayanan yıldızıydı. Diğerleri bir şekilde ayrılmış ya da kendi yollarına devam etmişlerdi. Örneğin Anne Libert Franco'nun daha çılgın erotik eserleri için biçilmiş kaftan gibi görünüyordu. İri gözleri ve kırkların vamp yıldızı Veronica Lake'in kışkırtıcı saç modeliyle *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri*'ndeki (1972) mavi tüylü kuş-kadın olarak hipnotize ediciydi. Ama sonunda o da Alice Arno, Pamela Stanford ve diğerlerinin yolunu izleyecekti. Libert artık daha fazla müstehcen erotik filmde oynamak istemiyordu, özellikle de bunların arasına yapımcı tarafından sonradan birtakım sert seks sahneleri ekleniyorsa. İşte bu yüzden de söz konusu muhtemel eklere engel olmak amacıyla kasık tüylerini farklı renklere boyamıştı.

Geçen yıllar içinde Lina Romay Franco'nun başlıca erotik müttefiklerinden biri, hatta onun dişi sureti haline geliyordu. Franco gerçekten acayip cinsel senaryolar üretiyor, Romay ise onun ısrarla yuvarlanan kamerası karşısında rolünü icra ediyordu. *Das Bildniss des Doriana Gray* ve *Çıplak Göğüslü Kontes* Franco'nun yetmişler ve seksenler boyunca ürettiği küstah cinsel istismar filmleri serisinin en göze görünür ucunda yer almaktadır. Bu filmlerin çoğunda Lina'nın şehvetli gece kulübü sahneleri ve lesbiyenlik, buğulu saksofonlar, röntgenciliğin aksesuarı olarak film izleyicisini ima eden müstehcen yaramazlıkları yavaş çekim olarak sergilenir.

Bu filmlerden çoğu Eurociné firması adına üretilmiş Avrupalı ortakyapımlardı; daha sonraki çeşitli fi-

nans kaynakları arasındaysa Triton, Golden Films, J. E. Films gibi İspanyol yapımcılar ve Estudio 8 gibi Portekizli kuruluşlar vardı. Yetmişlerin sonuna doğru Dietrich için yaptığı çalışmalarından hayal kırıklığına uğrayan Franco dikkatini farklı yönlere çevirerek bahsettiğim bu küçük firmalardan destek almaya başladı. Kendi yapımcılık girişimleri başarısızlık ve faciayla sonuçlanmıştı. 1972 yılında ismini, bir çizgiromanda gördüğü ve sadece kadınların yaşadığı cennet misali bir şehir olan Manacoa'dan alan kendi şirketini kurmuştu. Manacoa idealist bir isimdi, bir fanteziydi. Franco'nun bu şirket için yapımcılığını da üstlenerek yazdığı ve yönettiği filmlerin (*Los ojos siniestros del Dr. Orloff* (1972), *Rahatla Bebek* (1973), *El misterio del castillo rojo* (1972) ve *Silencio de tumba*) hepsi de fazlasıyla kalitesiz ve ilgi çekici olmaktan uzaktı. Franco'nun işi tek başına sürdürme çabaları başarısızlıkla sonuçlanırken çeşitli yatırımcıların desteklediği düşük bütçeli filmler yönetmeye geri döndü.

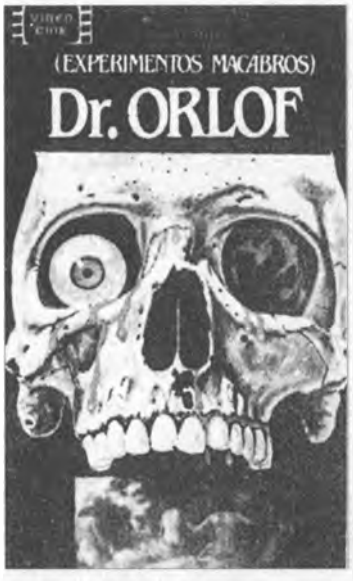


La chica de las bragas transparantes (*Kullan At Kızlar*, 1980)

Franco'nun yetmişlerin sonundan itibaren gerçekleştirdiği çalışmalar arasında yamyamlık ve komedilerden kanlı bıçaklı filmlere, oradan erotizme ve sert sekse dek uzanan her tür film vardı. Filmlerinin konuları, ticari başarı kazanan Avrupalı filmlerin şablonunu izliyordu. Örneğin *Halloween* (1978) ve *13. Cuma* (1980) gibi sezdirmeden yaklaşıp bıçaklayarak öldürmeye dayalı ve bol kanlı filmlerin büyük gişe başarılarına ulaşmamasının ardından her ülke kendi versiyonlarını çekmeye başlamıştı. Franco'nun Avrupa "kanlı bıçak" sahnesine sunduğu film, video sürümü İngiltere'de yasaklanan *Kanlı Ay*'dı (1980). Aynı film İspanya'da pazarlaması daha iyi olur diye yapımcıların seçtiği, ama Franco'nun hiç hoşlanmadığı *Coleigalas violadas* ya da "Tecavüze uğrayan okullu kızlar" adıyla gösterime sokuluyordu.

Kanlı Ay disco tarzında film müziğine sahip manyakça bir bıçaklama filmiydi. Kullandığı güncel ve ticari temaya rağmen film çok başarılı olamayacaktı, çünkü aslında Jess Franco'nun düşük bütçeli cinsel istismar filmleri kadar bile ilginç değildi. Aynı durum yamyamlık üstüne çektiği *I cannibali* (*Yamyamlar*, 1979) ve *Sexo cannibal* (*Erkek Avcısı*, 1980) gibi filmleri için de geçerliydi. Bu tür filmler, çekim sırasında doğaçlamaya pek yer bırakmayacak kadar fazlasıyla somut unsurlar –örneğin özel efektler– üzerinde çalışmayı gerektiriyordu. Franco doğaçlama özgürlüğünü tercih ediyor ve işleri oluruna bırakmayı seviyordu. Bu onun yaratıcı doğasına çok daha uygundu. 1970'lerin sonuyla 1980'lerin başı arasında çektiği en iyi filmler kendi eğilimlerini izlediği çalışmalardı: *Das Frauenhaus* (*Mavi Rita*, 1977), *La chica de las bragas transparantes* (*Kullan At Kızlar*, 1980), *Orgía de ninfómanas* (*Linda*, 1980), *Macumba sexual* (1981), *El siniestro Dr. Orloff* (1982) ve *Camino solitario* ('Issız patika', 1983).

Mavi Rita tuhaf ve seks yönelimli bir filmdi, ki daha önce çekilen *Riolu Kız* kadar acayipti. Bütçesi düşüktü, ama yaratıcı ruhu yüksekti. Diğer Franco filmleri gibi *Mavi Rita* da sıkıcılık kokan, ilgi çekicilikten uzak, uzun ve durağan pasajlarla yüklenmiş olarak gevşek bir yaratıcılık yansıtan sahnelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yine de bütün baştan savmalıklara rağmen bilindik Avrupa seks filmlerinden çok daha iyidir. Düşük bütçeli seks filmlerinin çok büyük bir bölümü üçüncü sınıftır ve asla ilginç değildir. Bu filmlere bir şekilde dikbaşlı ve ilginç bir şeyler katacağı konusunda güven duyabileceğiniz birkaç yönetmenden biridir Franco. Hatalarına rağmen (öyle çoktur ki) film fanatiklerinin onun hakkında ısrar etmesinin nedeni bu olsa gerek. İzleyiciler sıkkın olduğunda onun filmleri ölümcül ve depresiftir, ama tüm silahlarını ateşlediği zaman aynı filmler çılgın ve durdurulamaz bir hal alır.



Franco'nun bir kez daha Orloff temasına dönüşü ...
Experimentos macabros (1983)



Jess Franco'dan birinci kalite yumruk destanı ... başrolde Bruce Lee taklitlerinden biri ... Bruce Lyn!
La sombra del judoka contra el Dr. Wong (1984)

Kendine özgü mantıksız ritmiyle hareket eden *Mavi Rita* bazen tedirgin edici bazen de ilham vericidir. Tipik bir Jess Franco ürünüdür. Çünkü inişli çıkışlıdır, çünkü bir seks filmidir ve asla bir "sanat" yapıtı olarak ciddiye alınmayacaktır, ki bu da Franco'nun işine gelir. Franco büyük bir sinema yeteneği olarak takdim edilmektense tuhaf ve marjinal bir sinemacı olarak sınıflandırılmayı tercih eder. Başarı beraberinde eleştirel bir onaylanma da getirebilir, ama

bu aynı zamanda onun için daha az özgürlük demekti. İnsanların çoğu bu tavrı kasıtlı ve çocukça bulabilir. Franco kariyerinin başından sonuna dek şöhreti reddetmiş bir adamdır, asla doğru kariyer girişimlerinde bulunmamış ya da yakaladığı fırsatlardan yararlanmayı düşünmemiştir. Nereye dek gidebileceği konusunda duyduğu şüphelerini gidermek için film çekmekle fazlasıyla meşguldü. Film çekmek Franco için dayanılmaz bir tutku, hatta patolojik ihtiyaçtı. Bütün kariyeri modern zamanların Krafft-Ebing vakası olarak tarihe geçmeye değer bir niteliktedir.

SONUÇ

Jess Franco'nun ilk önemli uzun metrajlı filmi olan *Korkunç Doktor Orlof* büyük bir yeni yeteneğin gelişinin habercisi gibiydi. Eleştirmenler ve hayran kitleleri abartıya kaçmaya hazırdılar. Birkaç yıl sonrasında gelen *Necronomicon*'un (1967) başarısı konumunu iyice sağlamlaştırmaktaydı; Roger Corman küstah ve sofistike cazibesinden etkilenerek Franco'yu Amerika film endüstrisinin önemli isimlerinden Samuel Z. Arkoff'a önermişti. Franco'nun *Kürklü Venüs* (1969) filminin Amerikan dağıtımını üstlenen Arkoff ona Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışma fırsatı teklif etti. Ama Franco "anarşist doğası" yüzünden bu teklifi reddetti. "Bürokratik sistem"e tahammülü yoktu ve asla her sabah saat 8'de işyerinde olamazdı. İşte bu tavır Franco'yu özetlerken sonuçları ne olursa olsun bildiği yoldan giden biri olarak onu diğerlerinden ayrı bir yere koyar. Orson Welles'in en sevdiği öykülerden birinde anlatılan akrep gibi kendisini ırmağın karşısına taşıyan kurbağayı sokmaktan başka şansı yoktur.

Franco'nun tavrı kahramanca ve çocukçadır, ama onun istediği şeyi yapma yeteneğini de takdir etmek gerekir – saplantılarını ortaya koyarak bir kariyer yaratmayı başaran herhangi birini kıskanmamak elde değildir. Yaklaşık kırk yıl boyunca birbirinden tuhaf şeyleri filme aktarmış ve olağandışı dürtülerini çok çeşitli biçimlerde korumayı başarmıştır. O, gerçek bir mücadele adamı sayılabilir. Aslında kendi kuşağının en iyi Avrupalı sinemacısı olma potansiyeline sahipti, ama gölgelerin arasına saklanarak çalışmayı ve küçük marjinal filmler çekmeyi tercih etti. Belirsizlikle fazlasıyla inatçı bir şekilde flört etmişti. Tıpkı Milton'ın Lucifer'ı gibi o da toplum dışına itilmiş biriydi, başkalarının söylediklerini izlemektense kendi kurduğu dünyada yaşayan biriydi. Bu paradoksal bir durumdur ve hem hayranlık hem de dehşet duyguları uyandırır. Filmleri en iyi halinde merak uyandırırken en kötü haldeyse öfke ve umutsuzluk yaratmaktan başka bir yere gitmez. Kesintisiz bir yaratıcılığa duyduğu durmak bilmez ihtiyaç, bu benzersiz durumun kaynağıdır ve bu durum aynı zamanda onu acımasız bir şekilde yargılamamızı da engeller. Onu niteliksiz biri olarak tanımlamak fazlasıyla basit ve haksız bir tavır olur, ki bu da filmlerindeki iyi şeyleri göz ardı edip mantıkdışı ve dinamik şeyleri ucuz, sıradan bir küçümsemeye dönüştürmek demektir.

Sinemacıların çoğunun aksine Jess Franco'nun çok fazla fikri vardı. Hayal gücü son derece üretkendi ve yaratıcılığı durdurulamaz taşkın bir su gibiydi. Daha küçük bir çocukken bile gecenin ilerleyen saatlerinde insanı alıp götüren öyküler üretebilen bir masalcı olarak ünlenmişti. Akrabaları onun yirmibir yaşına gelene kadar geceleri ışığı açık olarak uyuduğunu söylemektedir.

Bu sürekli yaratıcılıkla ilgili çok temel bir gerçek vardır. Franco görünürde zeki, entelektüel ve kültürlüydü. Derinlerdeyse kendisinin bile tamamen anlayamadığı bir motor sürekli çalışıyordu. Film izleyicileri tarafından hiçbir zaman tamamen reddedilmeyişinin sebebi de buydu. Sürpriz yaratma potansiyeli inanılmaz yüksekti; bir sinemacı olarak onu büyüleyici kılan ve bütün saçmalıklara rağmen ilgi çekmesini sağlayan şey işte bu güçtü.

1970'lerin sonuyla 1980'lerin başı arasında yaptığı cinsel istismar filmleri, söz konusu durumun örnekleridir. Bütçeleri düşük, kaynakları minimumdur, ama filmlerin bazıları son zerresine kadar küçük birer başyapıttır aslında. *Kullan At Kızlar* (1980) gibi filmler tüylü popolar ve çılgın icatlarla doluydu. Film bildik gece kulübü sahnesiyle başlar. Dekor ucuz ve

mordur, ama Franco bunu gerçekdışı bir şeymiş gibi sunmayı başarır. Röntgenci bir çiftin ve şaşırtıcı buluşların yardımıyla konu gerçek bir transseksüelin çevresinde gelişir. Ayrıca bir sarhoş cinayetiyle sonuçlanan ve iki kızın birbirini baştan çıkardığı yavaş çekim bir sahne vardır – fazlasıyla cesur ve beyazperdede benzerine pek rastlanmayan bir şekilde. Bulanık, şehvet düşkünü ve anlaşılmaz zevk dakikaları sonrasında pişmanlık ve hızlı bir kaçışa dönüşür. *Kullan At Kızlar* ucuz gece kulübü ortamlarında geçen bir seks gerilimidir, ama diğer müstehcen filmlerin aksine kendi gerçekliğini yaratır. Filmin çekiciliğini ya da yaratıcılığını takdir etmek için bu ortamdan hoşlanmanız gerekmez.

Erkek başrol oyuncusu, Franco filmlerinin deneyimli ismi olan ve her zaman gençlik dolu Antonio Mayans'tır (perdedeki ismi Robert Foster). Franco'nun arkadaşlarından olan Mayans, tipik bir şekilde eğlenceye düşkündü. Londra'da aktörlük eğitimi almıştır, hafiften belli olan aksanına rağmen kendisini gerçek bir İngiliz beyefendisi gibi yumuşakbaşlı ve soğukkanlı olarak takdim etmekte ustadır. Aslında cinsel içeriği abartılı olan filmlerde yer almaktan pek hoşlanmadığını da itiraf eder. "Bu durumun Jess'le ya da benimle hiçbir ilgisi yok. Sadece seks sahnelerinden hoşlanma eğiliminde değilim. Onları yapmak zorundayım, ama çok hoşlandığım bir şey değildi bu. Yani bir filmde ne kadar çok seks sahnesi varsa o filmi o kadar az seviyorum. Ben çılgın sahnelerden hoşlanıyorum. Öyle sahneler ruh halime daha yakın."



Franco'nun birçok filminde oynayan Antonio Mayans.

Mayans, Franco ile birlikte başrolleri ailesiyle paylaştığı filmlerde de oynamıştı. Karısı ve kızı onunla aynı filmde görünür ve o, film dünyasını çevreleyen bu samimi ve dostane havayı seviyordu. 1980'lere gelindikçe Franco'nun filmlerinin bütçeleri daha da küçüldü. Bu durum, onun film yapım ve üretim yöntemlerini daha da güvene dayalı ve samimi bir hale getiriyordu. Pahalı mekânlarda çalışmaya, özel efektler ve büyük yıldız oyuncuları kullanmaya parasal güçleri yetmiyordu, ama *El siniestro Dr. Orloff* (1982) gibi bir film, birkaç dost, bir miktar ham film ve fazlasıyla azim sayesinde neler başarılabileceğinin kanıtıydı. Bir başka deyişle fazlasıyla düşük bir maliyetle yapılabilecek en iyi filmdi.

Seksenli yıllarda Jess Franco kameranın denetimini daha fazla eline alacaktı. Bunu zaten her zaman şiddetle arzu etmişti. Bütçeler öylesine küçülmüştü ki, ham filmleri ziyan etme ya da herhangi bir şeyi filme aktarma şansını kaybetme lüksü yoktu artık. Kameranın arkasına Franco'nun geçişiyle birlikte, yapımcılar küçük kaynaklarını üst sınırlara kadar zorladılar; çünkü o ayrıntıları seçebiliyor, tamamlanmış filme atmosfer katacak tesadüfen oluşmuş ilginç olaylar ve planlanmamış görüntüler yakalayabiliyordu. Bu üstlerinden geçip giden bir helikopter, uçan bir flamingo topluluğu ya da bir aktörün yüzündeki ifade



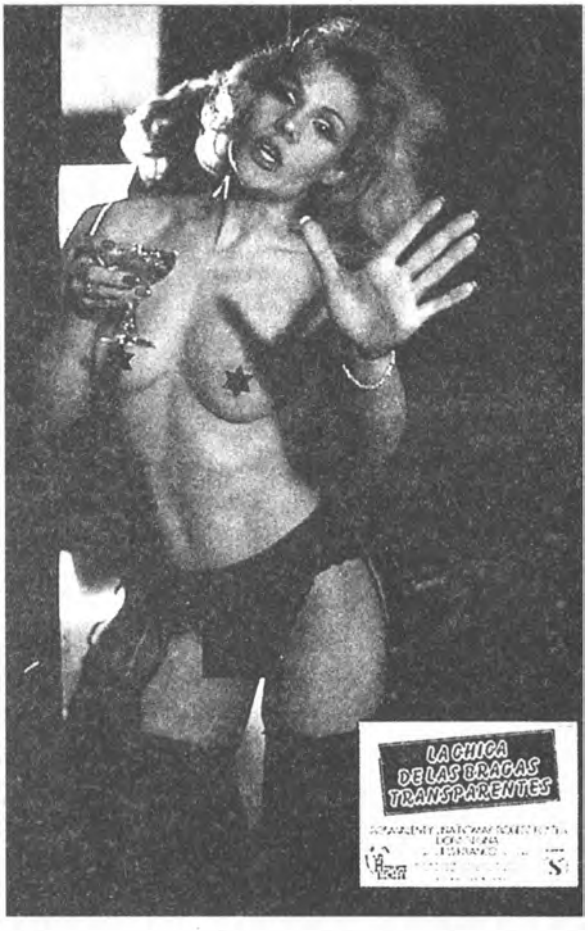
Aile içinde film çekmek ... *Solo ante el terror*'de (1983) Antonio Mayans'ın kızı Flavia

olabilirdi. Onun başlıca hedefi denemek ve elde edebildiklerinin tümünü kullanarak en iyiyi oluşturabilmekti. Jess Franco'nun önceki filmleri de gerçekten kısıtlı miktarda bir parayla çekilmişti, ama seksenlerde bütçeleri öyle düşüktü ki bazı şeyleri neredeyse tam anlamıyla yoktan var ediyordu.

Böylesi yaklaşımlarda ilham verici bir şeyler vardır ve bunun nedeni de yalnızca ortaya çıkan sonucun farklı olması değildir. Bu yaklaşım aynı zamanda film yapmanın hâlâ keşfedilmemiş yolları olduğunu ima ederken bir yandan da aslında yeterli azmi ve yeteneği olan herkesin film çekebileceği izlenimi bırakıyordu. Son çözümlemede Franco daima –yıllar içinde iyice geliştirdiği– "içinden nasıl geçiyorsa öyle yap" yöntemini kullanmıştır. Yaptığı filmlerin bütçeleri küçüldükçe, bu yöntemin farkına varmak daha da kolaylaşmıştı.

Büyük caz yorumcuları bildik melodileri alıp temel akor ve yapıların çevresinde gezinerek doğaçlama yapar; ortaya çıkan şey bazen sıkıcı ve klişe olurken bazen de doğru havaya girilmişse eğer, gerçek bir işitsel şölene dönüşür. Aynı durum Franco için de geçerlidir. İstim üstündeyken gerçekten durdurulamaz, ama olmadığında ortaya çıkan sonuç ölümcül derecede sığ ve yaratıcılıktan uzaktır. Sıradanlığa düşme olayların akışını şansa bırakmanın yan etkisidir ve düşük bütçe sınırları içinde doğaçlama yapıyorsanız asla kaçamayacağınız bir risktir. Sayısız tekrar çekimler için gereken para yoktur ve bu yüzden işe yarasa da yaramasa da sadece elinizdekiyle yetinmek zorunda kalırsınız.

Böyle bir çalışma tarzı Franco'nun huzursuz doğasına gayet uygundur – o yerinde duramayan biridir ve sürekli hareket halinde olmak zorundadır. Antonio Mayans, film çekmediği zamanlarda Franco'nun kendisini kışkırtılmış ve huzursuz hissettiğini söylemektedir; onu Joyce Cary'nin *Atın Ağzı* adlı eserindeki sürekli resim yapmak zorunda olan çılgın ressama benzetir. Ne zaman üzerini boyayabileceği beyaz bir alan veya bir boşluk görse "haydi başlayalım" der ve gözü dönmüş bir biçimde boyamaya başlar. Franco bu



La chica de las bragas transparantes
(*Kullan At Kızlar*, 1980)

benzetmeyi onaylamasa bile diğerleri de onun film çekme konusundaki dayanılmaz isteğine daima dikkat çekmişlerdir. İspanyol eleştirmen Carlos Aguilar, Franco'nun film çekmeden durmasının imkânsız göründüğünü söyler. Bu, onun erotik şeyler çekme tutkusuyla ilgili değildir, sadece bir şeyleri çekmeden duramama dürtüsüdür – onun hayal gücünü cezbeden herhangi bir şeyi. "Eğer burada olsaydı" der Aguilar, "şu anda yoldan geçen arabaları filme çekiyor olurdu!"

Bu dürtü Franco'yu düşük bütçe arenasına sürükleyerek etkenler biridir, böylece onun sunduğu hızlı ve delicesine film yapma fırsatını kullanmaktaydı. 1970'ler ve 1980'ler boyunca verdiği ürün sayısı giderek artıyordu. Erotik seks filmlerine olan talep yükseldikçe çektiği filmler arasındaki boşluk da azaldı. Fi-

nansman kaynağı genellikle İspanyol diktatör General Franco'nun ölümünün ardından sansürü yumuşatmaya hevesli Golden Films gibi İspanyol firmalarıydı. Günümüzde İspanya sansür konusunda Avrupa'nın en liberal ülkelerden biridir. Sert pornografik videokasetlerin satışı serbesttir, hatta sert porno üzerine kablolu bir televizyon kanalı bile vardır. Pornografik filmler sorun olarak kabul edilmez ve katı bir ahlakçılık yoktur. Ama İspanya'nın baskıdan özgürlüğe geçişi bir çırpıda olmamıştır.

General Franco'nun ölümünün ardından yumuşak seks komedileri çoğalırken sansür biraz daha serbest bırakılıyor ve ilk kez sinemacıların beyazperdede göğüş uçları göstermelerine izin veriliyordu. *Destape* (sözcük anlamı "soyma") diye adlandırılan bu dönemde İspanya'da üretilen erotik filmlerin çoğu İngiliz yapımı *Bir Taksi Şoförünün Maceraları* gibi filmlere ya da Alman *Öğrenci Kızlar Raporu* tarzı serilere benziyordu – bütün ihtişamlarıyla kadın göğüslerini sergiledikleri için bir sürü saçmalık ve budalaca esprilerle dolu filmlerdi. Bu *destape* filmler ileriye doğru atılmış küçük bir adımdı, İspanyol yönetmenleri çıplak göğüsleri filmlerinde sergileyebildikleri halde reklam ve tanıtım malzemelerindeki göğüs uçlarına hâlâ siyah bantlar çekmek zorundaydılar.

Bir sonraki aşama "S" yani biraz daha müstehcen yumuşak seks filmlerin gelişimiydi. Cinsel ilişkinin gösterilmesi hâlâ yasaktı, bununla birlikte sinemacılar iç pazar için ithal edilmiş filmlerle de desteklenen geniş bir cinsel istismar filmleri yelpazesi üretmeyi başarmışlardı. Avrupalı düşük bütçeli seks filmi sinemacılarının öncülerinden biri olarak Jess Franco için iyi bir dönemdi bu. Onun yaptığı erotik filmler hayli cüretkârdı, ama aynı zamanda sansürün itiraz edemeyeceği türden bir eylem sergiliyordu. Röntgencilik, lesbiyenlik ve diğer açık saçık oyunlar Franco'nun cinsel evreninin yapı taşlarıydı ve edebe aykırı ya da müstehcen olmadıkları sürece sansürün sesi çıkmıyordu. 1983 yılında *Lilian, la virgen pervertida*'yı çekerken İspanyol Hükümeti ilk kez sert seks filmleri yapımını serbest bırakan bir yasa tasarısı hazırladı. Jess Franco daha yasanın düzenlendiği gün ekstra bir bölüm çekerek *Lilian, la virgen pervertida*'nın ilk "resmi" İspanyol sert seks filmi olma onurunu (!) kazanmasını sağlıyordu.

Lilian Franco'nun en iyi seks filmlerinden biri değildir; aslında iç karartıcı ve vasat bir filmdir. Aynı yıl çektiği *Camino solitario*'nun ('Issız patika') aksine atmosferi kuru ve tek boyutludur. *Camino solitario* mutlu bir tesadüf sonucunda yapılmış bir filmdi. Franco bir süredir kafasında bu fikirle birlikte dolanıp duruyor, ama bir türlü mali destek bulamıyordu. Derken o günlerde sadece kendi filmlerinde veya Edgar Wallace gizemlerinde rastlanabilecek şekilde şans ona güldü – elindeki bilete piyango çıkmıştı! Sonuç bir sonraki düşük bütçeli seks destanını çekebilmesini sağlayacak yeterli nakit demekti.

Küçük ve kişisel bir filmdi, aynı zamanda Franco'nun seksenli yıllar boyunca izleyeceği yönü de işaret ediyordu. Bütçeler azaldıkça ekibi de küçülmüştü, görüldüğü kadarıyla arkadaşları ve kendi zevki için film çekmeye başlamış gibiydi. Antonio Mayans'ın da belirttiği gibi, bu filmler daha çok grup içi "özel espriler" tarzındaydı. *Frauengefängis*'in bir sekansında Jess Franco'nun sanki yavaş çekimle düşüyormuş gibi davranması başka nasıl açıklanabilirdi ki?

Özel espriler ve saçma şakalar. Jess Franco'nun bütün filmlerinde bu acayip ve pek rastlanılmayan yaklaşım vardır. Filmleri kitlesel tüketim için tasarlanmamıştı ve gerçek anlamda ticari olabilmek için fazla kişiseldi. "Çekim yaparken sadece bir iki ya da üç kişilik bir izleyici olduğunu hayal ederim ... daha geniş bir izleyici kitlesi için film yaptığım asla aklıma gelmemiştir." Yani bir anlamda Franco film yapımcılığında küçük ölçekli yaklaşımı benimsemiştir, çünkü bu ona tuhaf olma özgürlüğü veriyordu. Filmlerini, kendisinin sapkın mizah anlayışını takdir eden, sinema aşkından ilham alan ve aykırı mentalitesine sempati duyan bir avuç insanla birlikte çekmiştir. Samuel Z. Arkoff, Franco'yu şöyle tanımlar: "Acayip bir herif" – çünkü ona göre erotik film yapan bütün Avrupalı sinemacılar "acayip herifler"di. Jess Franco gibi onlar

da bireyselliği seviyorlardı, sürüyle birlikte koşturamayacak kadar zekiydiler. Hepsinin ortak bir noktası vardır – kendi kişisel sinemalarını yaratmaya duydukları ihtiyaç. Bunu yapmak için sınırların dışında kalmak zorundaydılar. İçlerinden bir bölümü oraya itilmiş, bir bölümü de orayı benimsemişti. Jess Franco düşük bütçeli ve eğlenceli filmler yapmayı tercih eder – çünkü bütçe büyüdüğünde ekip de büyüyecektir ve o kamerasının etrafında dolaşıp duran bir sürü teknisyenden hoşlanmaz. Küçük, samimi bir ekip çok daha eğlenceli, çok daha üretkendir ve film yaparken kameranın kontrolünü elinde tutmasını sağlar.

İnsanların film çekmesinin çeşitli nedenleri vardır. Yönetmen Sam Fuller'a göre – "filmlerin % 95'i hüsran, umutsuzluk, yoksulluk, ihtirastan doğmuş, var olma ve banka hesaplarını kabartmak adına yapılmıştır. % 5'i, hatta belki daha da azıysa adamın bir düşüncesi, ifade etmek istediği bir düşüncesi olduğu için yapılır". Jess Franco ise filmlerini aşk için ve diğer garip tutkuları için yapar. Onun neden o filmleri yaptığını gerçekten hiç kimse bilmez. Filmlerinin merkezinde mantıkdışı bir şey vardır, yüksek bütçeyle çekilse yok olacak bir özellik. Franco küçük ve çılgın şeyler yapmayı tercih eder. Para ve eleştirel beğeni onun için ikinci planda kalmıştır. Yüzellinin üzerinde film yönetip bunların hepsinden keyif alarak bir bakıma imkânsızı başarmıştır.

Bahsettiğimiz bu keyif alma özelliği seksenli yıllarda ürettiği işlerinde iyice ortaya çıkıyordu. *Los blues de la calle pop* ('Pop sokağında blues', 1983) buna iyi bir örnektir. Çok az kişinin hoşlandığı ve Benidorm'un sahildeki pejmürde arka mahallelerinde çekilen film, çizgiroman üslubunda bir dedektiflik öyküsü anlatır. İzleyiciler filmi anlamamış olabilirdi, ama katkısı bulunan herkes bu filmi yapmaktan büyük keyif almış ve esprinin bir parçası olmuştu. Filmde Antonio Mayans, Winston adında bir suçlunun peşine düşen dedektif Philip Malboro rolündedir. Franco ise bir Benidorm barında üç akorlu blues parçaları çalan Sam adında bir piyanisti oynamaktadır. Sevimli, dikbaşlı ve zekidir, her zaman sinekkaydı bir tıraşla gezinmektedir; ki bu haliyle Dudley Moore'un afacan çekiciliğine ve Spike Milligan'ın tuhaf uyanıklığına sahiptir – bu onun yaptığı filmleri niçin ve nasıl ürettiği konusunda imalar taşıyan klasik bir misafir oyuncu rolüdür. Eleştirmenler Jess



Kesik bir kafayla yapılan tuhaf bir gece kulübü gösterisi ... *Çiçekli Külotları Olan iki Kadın Casus* (1978).

Franco'nun epiklerinin yüreğinde yer alan mizah duygusunu sık sık görmezden gelmiştir. Muhtemelen bu mizah duygusu onların zevkine göre fazla haylazdı. Franco filmlerinin her birinin kendine özgü ironik bir ambiyansı ve müstehzi bir üslubu olduğunu inkâr edemezsiniz. Konu ne kadar basit olursa olsun, Franco daima bir şeyleri tersyüz edip onlara neşe dolu ve tehlikeli bir çeşni katmayı başarmıştır. Bu onun tarzıdır, aykırı doğasının bir parçasıdır. Seksenli yıllarda porno alanına iyice geçtiğindeyse müstehcen ve capcanlı eğlence yaklaşımıyla ortamda bir kıpırtı oluşturmayı bile başaracaktı.

Seksenlerde ortaya çıkardığı ürünlerin isimleri kaba ve umarsızdı: Lulu'nun Kıç Deliği; Yağmur Altında Emmek; İki Kişilik Kuku ve Kamışlar Arasında Oyun Var. *Falo Tepesi* ve *Phollastia* (1987) gibi porno filmlerinin bazıları *Hanedan* ve *Şahin Tepesi* gibi Amerikan sabun köpüğü melodram dizilerinin parodileridir. Kasık Hikâyesi (*Bragueta Story*) gibi bitmemiş olanların bile canlı isimleri vardı; ama bu filmler, gülünç ve cüretkâr isimlerinden çok daha eğlenceliydi. *Una rajita para dos* (1982) adlı filminde icraatlarının ortasında bir yandan emişirken bir yandan da Maradona ve Arjantin hakkında yorum yapmaya başlayan bir çift vardır. *Lulu'nun Kıç Deliği*'ndeyse bahsi geçen bu delik, sahibinin erotik terk edilmişliğinden yakınır. Franco'nun pornolarında gündelik hayat azgın cinsel aksiyonu kesip araya girer, bu durum erotizmin yüzeye çıkmaya devam ettiği ana-akım filmlerinin ayna yansıması gibidir.

Seksenli yıllarda film işi gerçekten cehenneme döndü. Jess Franco porno filmlere yönelmiş, düşük bütçeli komediler, gizem filmleri, "mahkûm kadınlar" filmleri ve aksiyon gerilimleri çekmeye geçmişti – yıllar içinde iyice geliştirip inceltiği tekniğini kullanıp kamerasıyla ayrıntıları öne çıkarak sanki filmler yabancı mekânlarda geçiyormuş gibi davranıyordu. *Viaje a Bangkok, ataud includio* ('Bangkok'a yolculuk, tabut dahil', 1985) adlı filminin Doğuya özgü atmosferi, birkaç dakikalık arşiv planlarıyla sağlanmış ve yerel bir Çin lokantasında çekilen iç mekan görüntüleriyle desteklenmişti.

Seksenli yıllar ilerledikçe Jess Franco'nun erken dönem filmlerinin önemli bir çeşnisi olan röntgencilik sahneleri de giderek azalmıştı ve olanlar da berbat derecede ucuz görünüyordu. *Bangkok, cita con la muerte*'de ('Bangkok, ölüm şehri', 1985) Lina Romay otuzaltı beden bir mayonun içindeki kırkiki beden bir "boom boom" dansçısını canlandırırken tombul poposunu sergilemeyi de ihmal etmiyordu; *La chica de los labios rojos*'taysa ('Kızıl dudaklı kız', 1986) bir caz batakhanesinde üstsüz sololar icra eden balık etinde bir trompetçiyi oynuyordu. Zevksiz ve şatafatlı filmlerdi ... katışıksız bir Jess Franco.

Macumba sexual (1981) Franco'nun uzaklara gittiği son filmi, çılgınlığa doğru son dağınık yolculuğuydu: Avrupa cinsel istismar sineması ölmüştü ve *Macumba sexual* onun son görkemli ölüm çırpınışlarından biriydi. Filmin başrolünde vudu cadısı Prenses Tara Obongo'yu canlandıran, kendine özgü "Tarifsiz Şehvet Tanrıçası" transseksüel Ajita Wilson vardı. Wilson gizemli güçleriyle Lina Romay'i etkisi altına alacaktır; kumsallarda fırsat kollayarak gezinir ve bir parça cinsel vudu ayini için uygun an geldiğinde çikolata renkli sadık köpek-adamlarını salıverir. Transa sokucu, hipnotize edici bir çalışmadır ve ne yazık ki Franco'nun yaptığı tam anlamıyla nefes nefese bırakıcı son erotik filmi olacaktır. *Macumba sexual*'ın ardından Jess Franco'nun filmleri ikiye ayrılır: sert seks epikleri ve düşük bütçeli eğlencelikler. Sert seks filmlerinin dışında kullandığı röntgenci ve erotik unsurlar azalmaya başlamıştı, çünkü artık buna talep yoktu. Arada sırada bu konuda birtakım ucuz sahnelere rastlanıyordu, ama bunlar eski günlerin ihtişamından çok uzaktı.



Jess Franco erotizme olan ilgisini

mi kaybediyordu yoksa piyasadaki güçler mi ona zarar veriyordu? Sert seks filmlerinin ardından cinsel istismar dönemi sona erdi. Franco kısmen piyasanın içinden gelen baskılar kısmen de eskiden sahip olduğu erotik yandaşlarının artık olmaması yüzünden yeni sahalara yöneliyordu. Altmışlar ve yetmişlerde aralarından seçebileceği çeşitli yüzler vardı. Seksenlerdeyse bu kaynak neredeyse kurumuştu ve düzenli olarak kullandığı erotik oyuncular olarak elinde sadece Lina Romay ile Antonio Mayans kalmıştı. Sert seks Mayans'ın tarzı değildi, ama Lina Romay Franco'nun cinsel fantezilerinin ateşli ve dişi bir beden buluşuydu sanki. Ajita Wilson, Prenses Tara Obongo rolünde iyiydi, ama erotik bir kariyer yaparak manşetlere çıkması da aslında pek mümkün görünmüyordu. Makyajsız olduğunda daha çok fasulye sırığı gibi bir basketbol yıldızına benziyordu!

Franco bildiği yolda azimle ilerlemeyi seçti. Görünüşe göre sonsuza dek küçük ve garip filmler yapmaya devam edecekti. Derken, 1987 yılında Fransız video piyasasının saygın ismi René Château'ya kancayı taktı. Château bir korku filmi yapmak istiyordu, özellikle de Avrupalı dişi tilki Brigitte Lahaie'nin başrolde oynadığı bir film. Franco ona Franju'nun *Yüzü Olmayan Gözler* (1959) adlı filmini güncelleştirmeyi önerdi. Küçük bir şey olarak yola çıkan proje en sonunda milyon dolarların üstünde bir bütçeye ulaşan uluslararası bir ortakyapım haline gelene kadar büyüyecekti. Franco'nun o ana dek ulaştığı en yüksek bütçeli filmdi ve Franco'nun düzenli olarak kullandığı isimlerin yanı sıra Chris Mitchum gibi küçük Amerikalı yıldızlardan Anton Diffring gibi eski tüfeklere kadar geniş bir oyuncu yelpazesini içeriyordu. 1988 yılında *Yüzsüz* adıyla gösterime sokulan film, eğer isterse onun hâlâ düzgün filmler yapabileceğinin kanıtıydı.

Bu zaferin ardından yaptığı iki film de oldukça sıkıcıydı. Franco açısından seksenli yıllar, hızlı ve sert filmler yapma dönemiydi; seksenlerin bitişiyle birlikte meteliksiz kalacaktı. Bununla beraber, şans yine onun yanındaydı ve kendisine Orson Welles'in efsanevi kayıp filmi *Don Quixote*'un kurgulanması görevi teklif edildi. Yıllar sonra ilk kez düzenli bir geliri olacaktı.

Franco'nun öyküsü gerçekten de gariptir ve onunkiyle boy ölçüşebilecek bir tane daha bulmak çok zordur. Tamamen paradokslar, sapkınlıklar ve insanı dehşete düşürecek ölçüde sayısız filmi ortaya çıkaran bir sinema aşkıyla dolu bir öyküdür. Asıl paradoks şudur – Franco kendi filmlerini pek sevmez! Bu filmler onu hiçbir zaman gerçekten mutlu etmemiştir, ama yine de çekmeye devam eder. Bazen sürekli bazen de ara sıra hissedilse bile sinemaya duyduğu çılgınca aşk bütün filmlerinde vardır. Bütün kusurlarına rağmen onun filmleri önemlidir. O, elinden gelen her şeyi yaparak ve imkânsızı hedefleyerek çılgınca şeyleri filme almaya uğraşmıştır. Franco'nun öyküsü idealizm ve haylazlıklarla doludur. Don Kişot ve Sancho Panza'nın bir karışımıdır o. Filmlerinin en iyi bölümlerinde sinemaya duyduğu Don Kişot'vari aşk saf ve lekesizdir, öte yandansa en kötü kısımlarındaysa kendi doğası önplana çıkar.

Franco'nun film yapmaya duyduğu tutku hiçbir zaman azalmayacaktı. Onun kuşağından gelen diğer düşük bütçeli korku yönetmenleri yıllarca tek bir film bile çekmezlerken Jess Franco kahramanlar gibi çıkıp yüz film daha yapacağını –şaka bile olsa– söyleyebilmektedir.

Bazen terslikler hep onu buluyormuş gibidir. Son filmi *Korku Ormanı* bir türlü gösterime çıkamamış ve kurguladığı *Don Quixote* ise hem iyi hem de kötü eleştirilerle karşılaşmıştır. Yine de sinemaya duyduğu şehvet hâlâ eskisi kadar güçlüdür. 1995 yılı itibarıyla Franco yine Madrid'e dönmüştü ve artık iyice kaşarlanmış bir isim olarak rahatça yeni film pazarlıkları yapmaktadır. Projelerinden bir tanesi *Los gazapos*'tur ('Hırsızlar'). Sayısız başka projesi daha vardır. Daha sonra ne yapacağınıysa kimse bilemez. Sinemanın gerçek bağlantısız maceracıları için her zaman doğru olan şey de budur.

JESUS FRANCO FİLMOGRAFİSİ

Aksi belirtilmedikçe (İsp) hepsi İspanyol...

DUBLAJ SORUMLUSU

1952 *La môme vert-de-gris* (Fr)

ÖZGÜN ÖYKÜ

1965 *Misión Lisboa* (İsp / İt)

1985 *L'ange de la mort* (Fr / İt)

SENARYO

1954 *El coyote / Il coyote*

1956 *Miedo*

Fulano y Mengano

1958 *Luna de verano*

1959 *Llegaron los franceses*

1960 *Ama Rosa*

1962 *La venganza del Zorro / La sombra del Zorro / La Espada del Zorro / Zorro le vengeur / L'ombra di Zorro / Zorro, der schwartze Racher / Zorro, das Geheimnis von Alamos / The Shadow of Zorro*

1965 *Da 077 intrigo a Lisbona / Misión Lisboa / 077 Intrigue a Lisbonne (İsp / İt)*

MÜZİK

1954 *Cómicos*

1956 *Historias de Madrid*

El expresso de Andalucía

1957 *El hombre que viajaba despacito*

El maestro

1958 *Un henco violento / Camp of Violence*

1969 *Cuadrilátero*

1978 *Poseída / L'osceno desiderio*

YÖNETMEN YARDIMCISI

1954 *Cómicos*

El Coyote

La justicia del Coyote

Nosotros dos

Señora ama

Felices Pascuas

Educando a papá

1955 *Muerte de un ciclista / Gli egoisti / Death of a Cyclist / Bir Bisikletçinin Ölümü*

1956 *Fulano y Mengano*

Viaje de novios

Historias de Madrid

Miedo

1957 *Los jueves milagro / Les jeudis miraculeux / Arrivederci dimas / On Thursdays, a Miracle*

El hombre que viajaba despacito

YAPIM YARDIMCISI

1959 *Solomon and Sheba* (İsp / ABD)

1963 *55 Days at Pekin / Pekin'de 55 Gün* (İsp / ABD)

YAPIM SORUMLUSU

1958 *Ana dice sí*

Luna de verano

FİNANS SORUMLUSU

1987 *Biba la banda*

İKİNCİ EKİP YÖNETMENİ

1965 *Campanadas a medianoche / Chimes at Midnight / Geceyarısı Çanları* (İsp / ABD)

1987 *Biba la banda*

AKTÖR

(Kendisinin yönetmediği filmlerde)

1956 *Miedo*

Around the World in 80 Days (figüran)

1958 *Ana dice sí*

1964 *El extraño viaje / Strange Journey*

1976 *Razzia sur le plaisir / Une cage dorée / Les filles dans une cage dorée*

1987 *Esa cosa con plumas / With Feathers*

BELGESELLER

1957 *Arbol de España*

1958 *Estampas guipazcoanas No, 2: Pío Baroja*

1959 *El destierro del Cid*

YÖNETTİĞİ UZUN METRAJLI FİLMLER

1959 *Tenemos 18 años* / 'Biz onsekiz yaşındayız'

1960 *Labios Rojos / Opération lèvres rouges* / 'Kızıl dudaklar'

La reina del Tabarin / La belle du Tabarin / Mariquita, la fille de Tabarin / 'Tabarin kraliçesi' (İsp / Fr)

1961 *Vampiresas 1930 / Certains l'aiment noire / Volando hacia la fama* / '1930'un vampları' (İsp / Fr)

Gritos en la noche / L'horrible Dr. Orlof / Il diabolico Dottor Satana / The Awful Dr. Orlof / The Demon Doctor / Der Schreckliche Dr. Orlof / The Diabolical Dr. Satan / Cries in the Night / El doctor demonio / Korkunç Doktor Orlof (İsp / Fr)

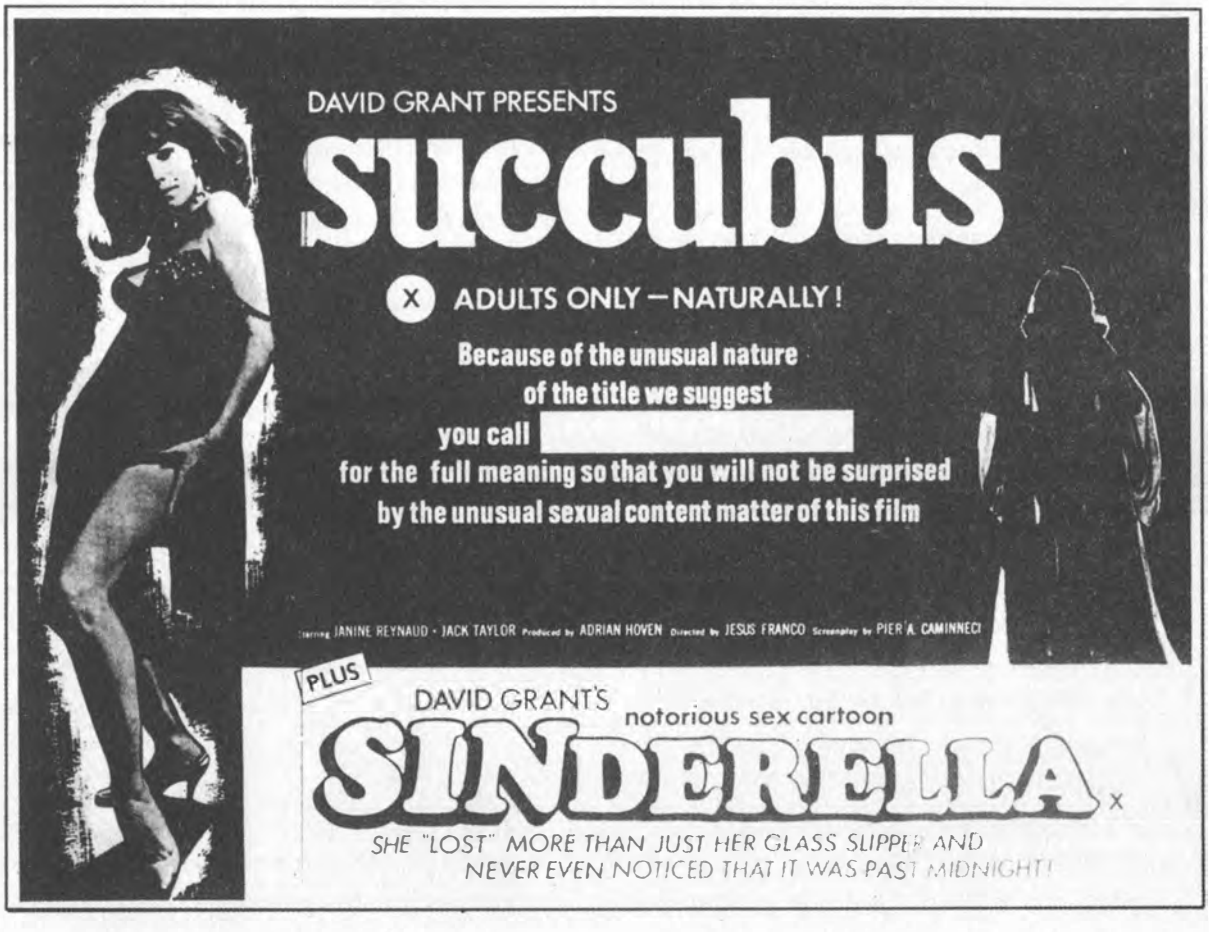
1962 *La muerte silba un blues / 077: Opération sexy / 077 Opération Jamaique* / 'Ölüm ıslıkla blues çalar' (İsp / Fr)

La mano de un hombre muerto / Le sadique baron von Klaus / Sinfonia per un sadico / La bestia del castello maldetto / Hysterical Sadique / Le sadique (İsp / Fr)

1963 *El Ilanero / Le jaguar / Sfida selvaggia* (İsp / Fr)

Rififi en la ciudad / Chasse à la mafia / Vous souvenez-vous de Paco? / Una spia sulla città / 'Rififi şehirde' (İsp / Fr)

1964 *El secreto del Dr. Orloff / Les maîtresses du Dr. Jeckyll / Gli amanti del Dr. Jeckyll / Die Geliebten des Dr. Jeckyll / Dr. Orloff's Monster / Dr. Orloff'un Canavarı* (İsp / Fr)



Necronomicon (1967) için hazırlanmış bir İngiliz posteri

1965 *Miss Muerte / Dans les griffes du maniaque / Das Geheimnis de Dr. Z / The Diabolical Dr. Z / Miss Death and Dr. Z / Miss Death / In the Grip of the Maniac / Şeytani Dr. Z* (İsp / Fr)

1966 *Cartaş boca arriba / Cartes sur table / James Clint sfida Interpol / Karten auf den Tisch / Attack of the Robots / Cards on the Table / Robotların Saldırısı* (İsp / Fr)

Residencia para espías / Ça barde chez les mignonnes / Dans chez les gentlemen / Les mignonnes / Golden Horn / Altın Boynuz (İsp / Fr)

1967 *Lucky el intrépido / Agente speciale L.K. : operazione Re Mida / Lucky M, füllt alle Särge / Operation Re Mida / Corrida pour un espion / Lucky the Inscrutable / Anlaşılmaz Lucky* (İsp / İt / Alm)

Necronomicon – Geträumte Sünden / Necronomicon / Succubus / Delirium (Alm)

1968 *Bésame monstruo / Küss mich, Monster / Das Schloss der Gehenkten / Kiss Me Monster / Castle of the Doomed / Öp Beni Canavar* (İsp / Alm)

El caso de las dos bellezas / Sadisterotica / Rote Lippen – Sadisterotica / Der Wolf-Horror Pervers / The Case of the Two Beauties / Two Avenging Angels / Der Wolf / Red Lips (İsp / Alm)

Fu Manchú y el beso de la muerte / Der Todesküss des Dr Fu Manchu / The Blood of Fu Manchu / Kiss and Kill / Against all Odds / Fu Manchu and the Kiss of Death / Blood of Fu Manchu / Fu Manchu'nun Kanı (İsp / Alm / İng / ABD)

El castillo de Fu Manchu / The Castle of Fu Manchu / Die Folterkammer des Dr Fu Manchu / Il castello di Fu Manchu / Assignment: İstanbul / The Torture Chamber of Dr Fu Manchu / Fu Manchu'nun Şatosu (İsp / İng / Alm / İt)

La ciudad sin hombres / Rio 70 / Die Sieben Männer der Sumuru / Sumuru, regna di femina / Sumuru / Girl from Rio / Future Women / Riolu Kız (İsp / Alm / ABD/ İng)

99 Mujeres / 99 Frauen / Der heisse Tod / 99 donne / 99 Women / Prostitutes in Prison / L'amour dans les prisons des femmes / Les brûlantes / Island of Despair / 99 Kadın (İsp / Alm / İt / İng)

Marquis de Sade: Justine / Justine, le disaveture della virtu / De Sade, les infortunes de la virtu / Les deux beautés / Il due sorelle / Justine and Juliet / Marquis de Sade's Justine /Deadly Sanctuary / Dulce Justine (İng / İt / Alm)

1969 *Black Angel / Venus in Furs / Puo una morta revivere per amore? / Venus im Pelz / Paroxismus / Kürklü Venüs* (İng / İt / Alm / ABD)

El proceso de las brujas / Der Hexentöter von Blackmoor / Il trono di fuoco / The Bloody Judge / Night of the Blood Monster / Le trone de feu / Il giudice sanguinario / Le bucher aux sorcières / De sadistiche rechter / Kanlı Canavarın Gecesi (İsp / Alm / İt / İng)

El conde Drácula / Count Dracula / Il conte Dracula / Nachts, wenn Dracula erwacht / Les nuits de Dracula / Le Comte Dracula / Verenhimoinen Dracula / Bram Stoker's Count Dracula / Kont Dracula (İsp / İng / İt / Alm)

De Sade 70 / Die Jungfrau und die Peitsche / Les inassouvies / Eugenie ... the Story of Her Journey into Perversion / Philosophy in the Boudoir / Eugenie ... Onun Sapıklığa Doğru Yolculuğunun Öyküsü (İng / Alm)

1970 *Las vampiras / Vampiros Lesbos – Die Erbin des Dracula / Heiress of Dracula / Vampyros Lesbos / Sexualite speciale / Die Erbin des Dracula / Heritage of Dracula* (İsp / Alm)

Sie Tötete in Ekstase / Crimes dans l'extase / Elle tuait en extase / She Kills in Ecstacy / Mrs Hyde / Bayan Hyde (Alm)

Sex Charade / La labyrinthe de Sexe / Seks Oyunları (Liech)

El diablo que vino de Akasawa / Una venere senza nome per l'inspectore Forrester / Der Teufel kam aus Akasawa / The Devil Came from Akasava / Akasava'dan Gelen Şeytan (İsp / Alm)

Eugenie / Eugenie de Sade / Eugenie de Franval (Liech / Alm / Kanada)

Les cauchemars naissent la nuit / Les yeux de la nuit / Los ojos de la noche / Eyes of the Night / Gecenin Gözleri (Liech / Bel)

El muerto hace las maletas / Der Todesracher von Soho / Allarme à Scotland Yard: sei omicidi senza assassino / The Avenger / The Corpse Packs his Bags / Death Packs his Bags / Ölüm Valizlerini Topladı (İsp / Alm)

La venganza del Dr. Mabuse / Der Mann der sich Mabuse nannte / Dr. M. Schlagt zu / Mabuse 70 / Der Doktor Mabuse / El doctor Mabuse / Doktor Mabuse (Isp / Alm)

Vuelo al infierno / X-312, Flug Zur Hölle / Infierno, tuya es la victoria / X-312, Flight to Hell / X-312 Cehennem Uçuşu (Isp / Alm)

1971 *Jungfrauen Report / Virgin Report / Les vierges et l'amour* / 'Bakire raporu' (Alm)

Robinson und Seine Wilden Sklavinnen / Trois filles nues dan l'île de Robinson / Trois vicieuses sur une île / The Sexy Darlings / L'isola dei placceri proibiti / Robinson and his Tempestuous Slaves / Robinson '71 / Seksi Sevgililer (Alm / Fr)

Dracula contra Frankenstein / Dracula prisonier de Frankenstein / Dracula contro Frankenstein / Die Nacht der Offenen Sârge / Dracula, Prisoner of Frankenstein / The Screaming Dead / Satana contra Dr. Exortio / Dracula Frankenstein'a Karşı (Isp / Fr)

Christina, princesse de l'erotisme / I desideri erotici di Christine / Une vierge chez les morts vivants / Los sueños eróticos de Christine / Exorcismo per una vergine / Una virgen en casa de los muertos vivientes / Zombi Holocaust / Le labyrinthe / A comme apocalypse/ La nuit des etoiles filantes / Una vergine tra gli zombies / Una vergine tra i morti vivanti / Eine Jungfrau bei den Lebenden Toten / Eine Jungfrau in den Krallen von Zombies / Virgin Among the Living Dead / Christina chez les morts vivants / Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire (Fr / It)

Los amantes de la Isla del Diablo / Quartier de femmes / Violences érotiques dans une prison de femmes / Violenze erotiche in un carcere femminele / Şeytan Adası'nın Âşıkları (Isp / Fr)

La Fille de Dracula / A filha de Dracula / De vloek van Dracula / 'Dracula'nın kızı' (Fr)

1972 *La maldición de Frankenstein / Les expériences érotiques de Frankenstein / Das Blutgericht der gequalten Frauen / De verdoemnis van Frankenstein / Erotic Rites of Frankenstein / Curse of Frankenstein / Les exploits érotiques de Frankenstein / Frankenstein'ın Erotik Ayinleri* (Isp / Fr)

Los demonios / Les démons / Les démons du sexe / Les enfants du démon / Le domone / Die nonnen von Clichy / The Demons / The She-Demons / The Sex Demons / Les novices perverses / Iblisler (Fr /Port)

Le journal intime d'une nymphomane / Diario íntimo de una ninfómana / Le giornate intime di una giovane donna / Sinner / Diary of a Nymphomaniac / Les inassouvies 77 / Günahkâr (Fr)

Les ebranlées / La maison du vice / Des filles pour l'amour / Dolls for Sale

Un capitán de 15 años / Un capitaine de quinze ans / Un capitani di 15 anni / Een kapitein van 15 jaar / '15 yaşında bir kaptan' (Isp / Fr)

Un silencio de tumba

Los ojos del Dr Orloff / Los ojos siniestros del Dr Orloff / 'Dr. Orloff'un uğursuz gözleri'

El misterio del castillo rojo / El castillo rojo / 'Kızıl şatonun gizemi'

1973 *Al otro lado del espejo / Le miroir obscene / Le miroir cochon / Le miroir obscène des femmes obscenes / Outre-Tombe / Inceste / Lo specchio del piacere / Inside a Dark Mirror / Beyond the Grave* / 'Aynanın öbür tarafı' (Isp / Fr)

Plaisir à trois / Les inassouvies 2 / How to Seduce a Virgin (Fr)

Les avaleuses / La comtesse aux seins nus / La comtesse noire / Una caldo corpo di femmina / Entfesselte Begierde / Verentahrima Morsian / The Loves of Irina / Erotikill / Erotikiller / The Bare Breasted Countess / Female Vampire / Çıplak Göğüslü Kontes (Fr / Bel)

Maciste contre la reine des amazones / Les amazones de la luxure / Karzan contro le donne dal seno nudo / Mädchen die sich lieben lassen / Yuka / The Lustful Amazons / Wulpse Amazones (Fr)

Les exploits érotiques de Maciste dans l'Atlantide / Les gloutonnes / Maciste et les gloutonnes / Sexes au soleil / 'Maciste'nin Atlantis'teki seksi maceraları' (Fr)

Sexy Blues / Valse para un asesino / Embrassemoi / Blues au clair de lune / Aime-moi, assassin / Serenade à Barbara / Tango au clair de lune / Emanuelle Blonde / Kiss Me Killer / Kiss Me and Make Love to Me / Come With Me My Blond Emanuel (Fr)

Mais qui donc a violé Linda? / Les nuits brulantes de Linda / La felicità nel peccato / Le plaisir solitaire / Carresses des chattes / Morbosita / Linda, la maison de

pecheresses / Who Raped Linda? / Linda'ya Kim Tecavüz Etti? (Fr / İt)

La comtesse perverse / Les croqueuses / La comtesse Zaroff / Un caldo corpo di femina (Fr)

El último escalofrío / Le chemin solitaire / Frissons sur la peau / Dernier frisson / Tendre et perverse Emanuelle / Siccaribus – febre di sesso / Tender and Perverse Emanuelle / The Last Thrill / French Emanuelle / The Lonely Path / Şefkatli ve Sapık Emanuelle (Fr)

La noche de los asesinos / Im Schatten des Mörders / Syspiri / Night of the Assassins

Relax Baby / Un Tiro / En la sien / A Bullet in the Head / Rahatla Bebek (bitirilmedi)

1974 *Les chatouilleuses / Les nonnes en folie* (Fr)

Celestine, bonne à toute faire / Infedelmente vostra Celestina tutto fare / Mädchen für Intime Stunden / Celestine, an All Round Maid / Celestine, Maid at Your Service (Fr)

Les emmerdeuses / Les petites vicieuses / Les petites vicieuse font les grandes emmerdeuses (Fr)

Lorna, l'exorciste / Les possédées du diable / Les possédées du demon / Sexy diabolic story / 'Lorna, şeytan kovucu' (Fr)

L'homme le plus sexy du monde / Le jouisseur / Der Sex Playboy / Roland, l'homme le plus sexy du monde (Fr)

Exorcisme / Exorcisme et messes noires / Expériences sexuelles au château des jouisseuses / Le viziose / Sexorcismes (sert versiyon); 1979 yılında yeniden kurgulanıp şu isimler altında tekrar gösterime sürüldü : *El sádico de Notre-Dame / L'éventreur de Notre Dame / Le sadique de Notre Dame / Sadist of Notre Dame / Chains and Black Leather / Demoniac* (Isp / Fr / Bel)

1975 *La coccolona / Sylvia la baiseuse / Piacere erotici di una signora bene / Sexy Blues / Lady Porno / Midnight Party / Porno Pop* (Fr)

Shining Sex / La fille au sexe brillant / Alpha / Le sexe brillant / Porno Dama (Fr / Bel)

La suceuse / Les suceuses / Justine, Lady Lujuria / Julietta '69 / Julietta / Juliette / De Sade's Juliette (Isviçre)

Frauengefängnis / Penitencier pour femmes / Les gardiennes du penitencier / Peniteziaro femminile per reali sessuali / Meisjes achter trailies / Caged Women / Barbed Wire Dolls / Kafese Tıkılmış Kadınlar (Isviçre)

Downtown, Die puppen der Unterwelt / Die Nackten Puppen der Unterwelt / Les putains de la ville basse / Les bas-fonds / Schwarze nylons – wilde Engel / Lèvres rouges et bottes noires / Heisse Berührungen (Isviçre)

Das Bildnis der Doriana Gray / Die Marquise de Sade / Ejaculations / Le portrait de Doriana Gray / Dirty Dracula / Kirli Dracula (Isviçre)

Des diamants pour l'enfer / Visa pour mourir / Prison sado pour femmes / Una secondina in un carcere feminile / Women Behind Bars / Punition Cell / The Whip (Isviçre)

1976 *Die Sklavinnen / Die verschleppten / Les flagéllées de la cellule 69* (Isviçre)

Jack the Ripper – der dirnenmörder von London / Jack l'eventreur / Erotico profondo / Jack the Ripper / Sohon Teura Staja / Karındeşen Jack (Isviçre / Alm)

Frauen im Liebeslager / Mujeres en el campo de concentracion del amor / Camp érotique / Camp d'amour / Camp d'amour pour mercenaires / Die Unersättliche / Sex Kazerne / Love Camp (Isviçre)

Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne / Cartas de amor a una monja portugesa / Lettres d'amour d'une nonne portugaise / Confessioni proibiti di una monaca adolescente / Tuhansien himojen luostari / Love Letters of a Portuguese Nun / 'Portekizli bir rahibenin aşk mektupları' (Isviçre / Alm)

Die Teuflischen Schwestern / Deux soeurs vicieuses / Ton diable dans mon enfer / Sexy Sisters / Aberraciones sexuales de una rubia caliente / Frenesie erotiche de una ninfomane / De wellustige gezusters / Swedish Nympo Slaves / Satanic Sisters / Isveçli Nemfo Köleler (Isviçre)

Der Ruf der Blonden Gjttin / Le cri d'amour de la déese blonde / La déesse nue / La vengeance de la déesse nue / La revache de la déesse blonde /



Passions et voluptés vaudoues / Las diosas del porno / Porno Shock / Love Cry of a Nude Blonde (İsviçre)

Greta, Haus ohne Männer / Le penitencier des femmes perverses / Ilsa, ultimate perversions / Greta, la tortionnaire / Gretta, la donna bestia / Greta, huis zonder mannen / Ilsa, the Wicked Warden / Wanda the Wicked Warden / Greta the Torturer / Greta the Mad Butcher / Ilsa – Ultimate Power / Ilsa – Ultimate Perversion / Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa (İsviçre)

Mädchen im Nachtverkehr / Heisse sex im Nachtverkehr / Wilde Lust (İsviçre)

1977 *Weisse Haut und schwartze Schenkel / Weisse Haut auf schwartzen Schenkeln* (İsviçre)

Frauen ohne unschuld / Femmes sans pudeur / Il insaziabili notti di una ninfomane / Het huis der manzike vrouwen (İsviçre)

Frauen für Zellen-Block 9 / Kamp der blanke slavinnen / Flucht von der Todesinsel / The Women of Cell Block Nine / Cellule 9 (İsviçre)

Das Frauenhaus / Blue Rita / Le cabaret des filles perverse / Mavi Rita (İsviçre)

1978 *Elles font tout / Quel certo piacere / Quel certo sapore* (Fr)

Je brûle de partout (Fr)

Cocktail Spécial (Fr)

Opalo de fuego / El opalo negro / Mercaderes del sexo / Deux espionnes avec un petit slip à fleur / Espionnes au soleil / Two Female Spies with Flowered Panties / Çicekli Külotları Olan Iki Kadın Casus (İsp / Fr)

Sinfonia erótica / Symphonie érotique (İsp / Port)

1979 *Une fille pour les cannibales / I cannibali / Mondo Cannibale, teil 3 / Mangeurs d'hommes / La déese cannibale / Les cannibales / Die blonde Göttin / Barbarian Goddess / Cannibals / White Cannibal Queen / La dea cannibale / Yamyamlar* (Fr / İt)



La chicas de Copacabana / Las muchachas de Copacobana / Les filles de Copacabana (İsp / Fr)

1980 *El sexo está loco* / 'Seks çılgındır'

Eugenie, historia de una perversión / Erotismo / Lolita am Schedeweg / De Sade 2000

Sexo cannibal / Chasseur de l'enfer– Hell Hunter / Chasseurs d'hommes / Jungfrau hunter Kannibalen / Il cacciatore di uomini / The Man Hunter / Mandingo Manhunter / Devil Hunter / Erkek Avcısı (İsp / Fr / Alm)

La chica de las bragas transparente / Pick-Up Girls / Kullan At Kızlar

Sadomanía / Sadomania, el infierno de la passión / Sadomania, Hölle der Lust / L'enfer du plaisir / Hell Hole Women / Prisoners of the Flesh (İsp / Alm)

Orgia de ninfómanas / Die nackten Superhexen von Rio Amore / Linda, de stoeipoes / Linda / The Naked Super-Witches of the Rio Amore / Captive Women (İsp / Alm)

Die Säge des Todes / Colegialas violadas / Lune de sang / Profonde tenebre / Bloody Moon / Kanlı Ay (Alm)

1981 *Aberraciones sexuales de una mujer casada / Cecilia*

El lago de las virgenes / La isla de las virgenes

La noche de los sexos abiertos

El hotel de los ligues

La tumba de los muertos vivientes / L'abime des morts-vivants / Le tresor des morts vivants / Oasis of the Living Dead / Oasis of the Zombies

Macumba sexual

1982 *Gemidos de placer / Pleasure of Death*

Historia sexual de O / Sexual story of O

Botas negras, látigo de cuero

Las orgías inconfesables de Emanuelle / Emanuelle's Last Orgy / Emanuelle Exposed

El siniestro Dr. Orloff / Experimentos macabros

Las casa de las mujeres perdidas / Perversion en la isla perdida

Mil sexos tiene la noche

Confesiones íntimas de una exhibicionista

Una rajita para dos

La mansion de los muertos vivientes

1983 *El tesoro de la diosa blanca / Les diamants du Kilimanjaro / Diamonds of Kilimanjaro*

Camino solitario / 'Issız patika'

Sangre en mis zapatos

Sola ante el terror / Los monstrous de Fiske Manor

Los blues de la calle pop / Aventuras de Felipe Malboro, volumen 8 / 'Pop sokağında blues'

Furia en la trópico / Mujeres acorraladas / Organismo perverso

Lilian, la virgen pervertida

Las chicas del tanga

El hundimiento de la casa Usher / Los crimenes de Usher / Nevrose / Revenge in the House of Usher / Neurosis / Fall of the House of Usher / Die Rache des Hauses Usher / Usher Konağının Yıkılışı (İsp / Fr)

Barrio chino / Barrio porno

Scarlet / Escarlate la traviesa y su prima la condesa / El abuelo, la condesa y Escarlata la traviesa

1984 *La sombra del judoka contra el Dr. Wong*

En busca del dragón dorado

Cuánto cobra un espía?

Juego sucio en Casablanca

Bahía Blanca

Voces de muerte

Tundra y el templo del sol / Les amazones du temple d'or / Golden Temple Amazons

El asesino llevaba medias negras

Un pito para tres (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)

1985 *Las últimas de Filipinas*

Bangkok, cita con la muerte / 'Bangkok, ölüm şehri'

Viaje a Bangkok ataúd incluido / 'Bangkok'a yolculuk, tabut dahil'

La esclava blanca

El ojete del Lulú / Lulu's Arsehole / Lulu'nun Kıç Deliği (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)



Linda (*Orgía de ninfómanas*, 1980) filminde bir gıdıklama sahnesi

El chupete de Lulú / Lulu's Lollipop / Lulu'nun Lolipopu (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)

Entre pitos ande el juego (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)

1986 *Esclavas del crimen*

La chica de los labios rojos / 'Kızıl dudaklı kız'

Las chuponas / The Suckers, Emiciler (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)

Para las nenas, leche calentita (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)

El mirón y la exhibicionista (Yönetmen yardımcısı: Lina Romay)



Akasava'dan Gelen Şeytan (1970) filminde Soledad Miranda.

1987 *Falo Crest / Caprices sados pour salopes du plaisir / Falo Tepesi*

Phollastia / Fellations sauvages

Operación cocaina / Les fleurs du mal / Dark Mission / Dark Mission – Flowers of Evil / The Columbian Connection (Isp / Fr)

1988 *Les predateurs de la nuit / Los depredadores de la noche / I predatori della notte / I violentatori della notte / Faceless / Yüzsüz* (Fr)

1989 *La bahia Esmeralda / La baie Emeraude / Esmeralda Bay / Karibian Kapinalliset* (Isp / Fr)

La chute des aigles / Una canción para Berlin (Fr)

1990 *Downtown Heat / La punta de las viboras / Vipers* (Isp / Fr)

1992 *Don Quijote* (Orson Welles'in özgün çekimlerinin yeniden kurgulanması ; Isp)

1994 *Jungle of Fear / Korku Ormanı* (Isp / ABD)

1995 *Killer Barbys*

1997 *Bocatto di cardinale / Tender Flesh*

El Enviado / The Envoy

Lust for Frankenstein

Mari-Cookie & the Killer Tarantula / 8 Legs to Love You

1998 *Vampire Blues*

Dr Wong's Virtual Hell

1999 *Red Silk*

Broken Dolls

2000 *Blind Target*

Vampire Junction

Helter Skelter Part One: Pleasure and Pain

2000 *Cries in the Night - 2001* (Orlof'un yeniden yapımı)

Filmografi konusundaki yardımları için Marc Morris ve Carlos Aguilar'a özellikle teşekkür ederiz.

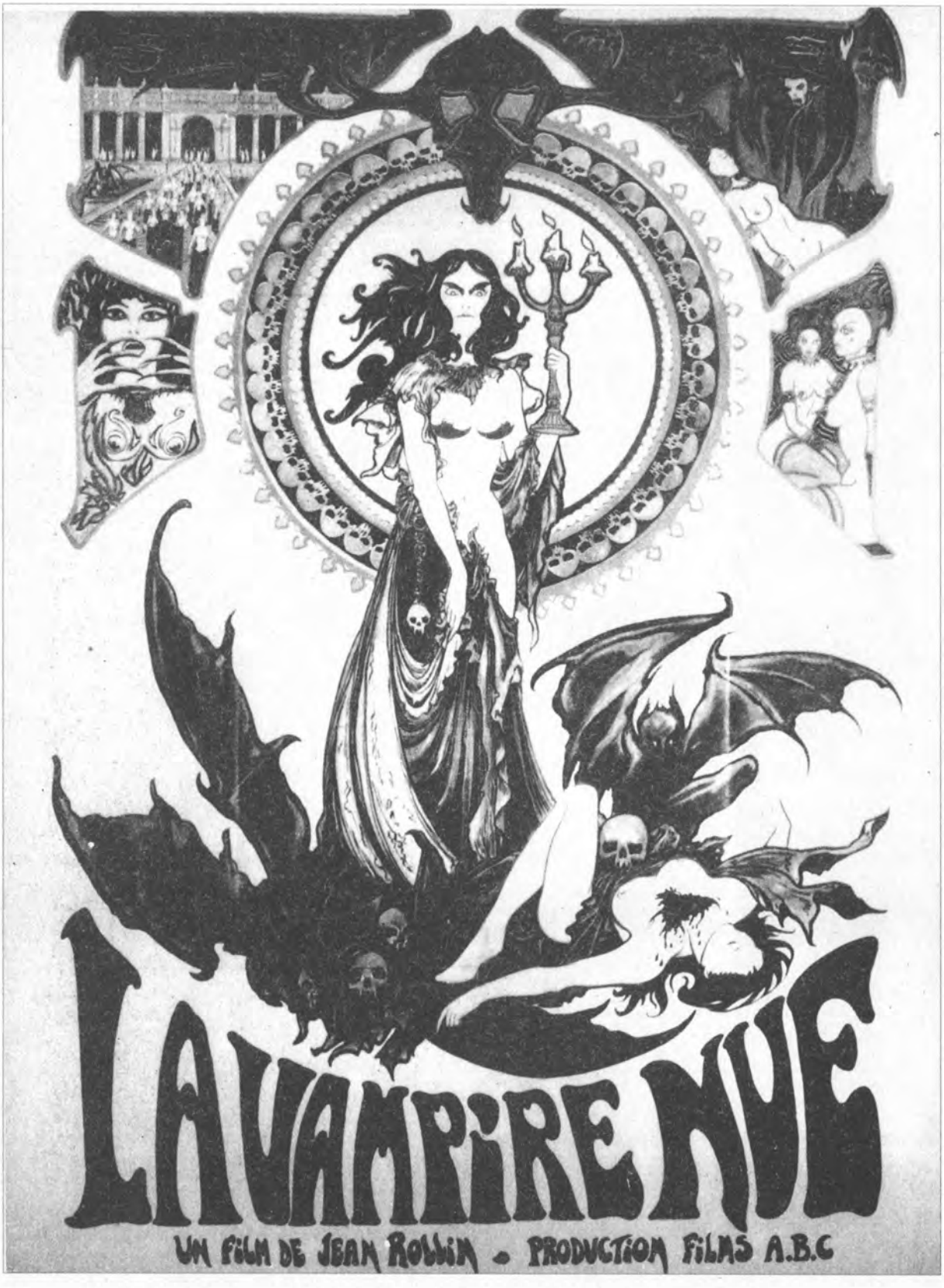


Brigitte Lahaie kurbanlarından birini daha öldürürken ... *Yüzsüz* (1988)



Kumsala Dönüş

Jean Rollin'in Filmleri



Çıplak Vampir'in (1969) özgün afişi

Birinci Bölüm : *Uzak Ülke*

— L'idéal a moi: c'est un songe
Creux; moi horizon –l'imprévu–
Et le mal du pays me ronge ...
Du pays que je n'ai pas vu.

— Ülküm: sahte bir düş;
Ufkum –beklenmedik–
Ve sıla hasretim dayanılmaz ...
Hiç görmediğim bir ülke için.

Paria, Tristan Corbière

Işıklar söner ve açılış jeneriği akmaya başlar. "Le viol du vampire" diye anons yapılır: "İki bölümlük bir melodram." Bütün iyi melodramlar gibi bu da bir öykünün anlatılışıyla başlar. İki genç adam ve bir kız, onlara dört vampir kız kardeşin öyküsünü anlatan yaşlı bir adamı dinlemektedir.

"Beni dinleyin..." der, tekdüze bir sesle konuşan yaşlı adam. Sesi çatlak ve kurudur. Boğuk ve yabancı bir aksanla konuşmaktadır. "Dinleyin ve itaat edin!"

Bir el, çıplak bir göğsü okşar.

Sinemada biri yüksek sesle güler. Bir başkası ona susmasını söyler. Sesler ve yorumlar çoğalır.

Birden salonun kapıları açılır. İçeri dolan ışık perdedeki siyah ve beyaz görüntüleri boğar. Keskin kokulu bir esinti hissedilir. Gözyaşı gazı.

Dışarıdan, sokaktan gelen gürültüler duyulmaktadır. Öfkeli bir topluluğun bağrışmaları. Çevrelerini yarı politik, yarı şiirsel garip sloganlar doldurur.

"Yarının ardından yalnızca yarın gelir!" diye bağırır biri.

"Afyon halkların dinidir!" diye yanıtlar diğer bir ses.

Derken polis sirenlerinin sesi ve polis kalkanlarına çarpan taşların gürültüsü kulaklara gelir.

Perdede, yaşlı adam köylüleri uyarmaktadır: "O, vampirleri özgür bıraktı! Haçı kırdı ve kötülüğü serbest bıraktı!"

1968 Devrimler Yılıydı. Mayıs ayında, Paris'te, devrim Avrupa'nın 120 yıldır gördüğü en şiddetli gösterilerle sokağa taşmıştı. Ayın sonuna gelindiğindeyse şehir genel grevin hâkimiyetine girmiş durumdaydı.

O hafta Paris'te gösterime giren iki tanecik yeni filmden biri de Jean Rollin'in *Le viol du vampire* adlı ilk uzun metrajlısıydı. İzleyiciler filmi görmek için akın ettiler. Ortama bir isyan havası hâkimdi. Halk yeni ve şaşırtıcı şeyler görmek istiyordu. Aradıklarını da *Le viol du vampire*'de kesinlikle bulacaklardı.



Le viol du vampire (1968) birçok izleyiciyi oldukça kızdırmıştı

Bir "korku" filmi kisvesi altında, aslında birbiriyle tamamen ilgisiz bir dizi görüntü sergileniyordu: Dev bir kâseden kan içen kadınlar, kör bir kadının oynadığı dokuz kuka oyunu, denizden gelen vampirler kraliçesi, eski Grand Guignol sahnelerinde yer alan vampirler arası bir evlilik, aynı tabuta kapatılmış iki sevgili ... ve diğerleri; ta ki filmin kahramanının ıssız Place de la Bastille'de sevgilisinin bedenini kolları arasında salladığı, eski ucuz roman yazarı Gaston Leroux'dan ezberlenmiş final sahnesi gelene kadar. Üstüne üstlük, film çıplak görüntülerle süslenmişti, oyuncular konuşurken uyduruyormuş hissi veren gülünç bir diyaloğa sahipti ve oyuncu kadrosu filmin ilk yarım saatinin sonuna kadar öldürülüp ardından finaldeki elli dakikayı oynamaları için tekrar diriltilmişti.

Filmi seyredenler açısından bakıldığında kahkahalarla gülmek, korkuyla çığlıklar atmak ya da paranızı geri istemek arasında bir karara varmak hiç de kolay değildi ve derken kalabalık kükreyerek hoşnutsuzluğunu belirtmeyi seçti. Üstelik sadece ses değildi havadaki: ayakkabılar, meyveler ve boş kutular perdeye doğru her taraftan uçuşa geçmişti. Fransızların dediği gibi bu bir *'un succes de scandale'* idi. Üç hafta geçmeden, kırkbeş binin üzerinde kişi şehirdeki isyana katılmıştı.



Le viol du vampire (1968)

Film, Jean Rollin'in profesyonelliğe ilk adımıydı. Grevler Paris'te bütün hızıyla sürerken, o küçük bir grup tutkulu ve coşkulu yandaşıyla sayfiyeye çekilmiş ve afişlerde "İlk Fransız Vampir Filmi!" olarak ilan edilen eserini toparlamaya uğraşıyordu. Bu ibare yalnızca ticari bir abartmaydı. Aslında film neredeyse kazayla ve o dönemin havasını yansıtan neşe ve macera ruhuyla yapılmıştı. Rollin'in beklentilerinin en üst noktası, Parisli korku hayranları arasında küçük bir izleyici kitlesi bulmaktı sadece. Yani kendisini de içlerinden biri olarak gördüğü ve nere-



Le viol du vampire'in destekçilerinden biri

deyse "yeraltı" sayılacak bir gruba ulaşabilmeyi düşünüyordu. grubun önemli isimlerinin büyük bölümü filmde yer alıyordu ve küçük bir sinema salonunu dolduracak kadar dostları olduğunu umuyordu. Rollin küçük ve gerçeküstücü başyapıtı için böylesine etkileyici bir açılışı asla düşünemezdi.

Bütün gazeteler filmi izlemeleri için eleştirmenler gönderdi ve eleştirmenlerin hepsi filmden nefret etti. Bu nefretin etkisi Rollin'in kariyerinde gerçekten de uzun süreli olacaktı. 'Akıl almaz' *Le viol du vampire* filmini yapan adam olarak zihinlerde yer etti ve bunu asla istemediği halde korku filmi sinemacısı olarak etiketlendi. 68 Mayısında gelişen olayların etkisi uzun sürdü ve halden anlayan bazı izleyicilerin, Jean Rollin'in aslında ne yapmak istediğini kavramaları için aradan yıllar geçmesi gerekecekti. Fransızlar sinemaya çok düşkün olsalar da pek fazla provoke edilmekten hoşlanmazlar. Farklı olma cüretini gösteren herhangi bir sinemacının işi gerçekten zor demektir. Her türe burnunu sokan Jean-Pierre Mocky gibi Rollin de muhtemelen kendine ait bir seyirci kitlesine sahip, ama aslında fazlasıyla başbelası olan marjinal bir kişi olarak tanınır. Bu utanç vericidir, çünkü onun filmlerinden alınabilecek özel şeyler vardır, halkın karşılık verebileceği şeyler ... elbette ki onlara bu filmleri görme fırsatı verildiği sürece.

Jean Rollin uzun yıllar boyunca neredeyse yalnızca "yeraltı" kültürüne ait bir isim olarak kalacaktı. Fanzinlerde ve korku sineması tarihi üstüne kitaplarda ona geniş bir yer ayrılmıştır, ama onlarda verilen bilgiler genellikle taraflı ya da gerçekdışıdır; aslında aynı eksik bilgilerin ve önyargıların tekrarlanışıdır. Onun hakkında yazan kişilerin çok azı onun herhangi bir filmini seyretmişti, ama artık yeni bir izleyici kuşağı bu benzersiz sinemacıyı yeniden keşfetmeye başlıyordu. Bir kez daha, yirmi yıl önce Fransa'da yaptıkları gibi, –Jean Rollin kim?– diye soruyordu halk ... ve filmlerini niçin böyle yapıyordu? İkinci soruyu uygun bir şekilde yanıtlayabilmek için önce ilk sorunun yanıtı hakkında bazı şeyler bilmeliyiz.

Jean Rollin 3 Kasım 1938'de orta sınıf bir Paris banliyösü olan Neuilly-sur-Seine'de doğdu. Sanatçı bir ailesi vardı. Babası –Claude Martin adıyla– aktör ve tiyatro yönetmeni, erkek kardeşi Olivier de aktör ve ressamdı. *Gözün Öyküsü* adlı gerçeküstücü kitabın yazarı Georges Bataille, annesinin yakın arkadaşıydı. Yıllar sonra Rollin, yatma zamanı geldiğinde Bataille'nin rahip kılığına girmiş bir kurt olan 'Monsieur le Curé' hakkında öyküler anlattığını hatırlıyordu.

Resimde, edebiyatta ve sinemada her zaman için fantastik olanı sevdi. Gördüğünü hatırladığı ilk film, inanılmaz fırtına sekansıyla Abel Gance'ın *Capitaine Fracasse* ('Yüzbaşı Fracasse', 1942) adlı filmiydi. Filmden çıktığında, annesine yapmak istediği şeyin bu olduğunu söylemişti: Görüntüler yaratmak, fırtınalar yönetmek. Başka bir deyişle sinemacı olmak. Artık onun için hiçbir şey bundan daha önemli değildi ve film tutkunu diğer çocuklar gibi, tüm yaşamını bir kameranın ardından görmeye başlamıştı.

Daha sonra, sinema dünyasının parçası olabilmek için Rollin, Paris'te çekilen filmlerde figürasyon gibi çeşitli işlerde çalıştı. (Bu şekilde, başrolünde muhteşem Jean Gabin'in oynadığı George Lampin'in *Suç ve Ceza* (1958) ve Jean Dellanoy'un *Notre Dame de Paris* filmlerinde çalışmıştır.) Ve durmaksızın film seyretmeye devam etti, filmleri büyük bir açlıkla izlemekteydi. Yıllar sonra bile, Fritz Lang'in *Ay-filosu* (1955) ya da Mario Bava'nın *Kara Pazar* (1961) filmlerinden en sevdiği sekansları, ileride kendi filmlerini yaparken her fırsatta referans olarak kullanacağı sekansları ayrıntılarıyla anlatabiliyordu. Doymak bilmez bir iştahla peş peşe filmler seyrettiği o günlerde bir yandan da kendi kişisel mitini de yaratmakla meşguldü.

Çocukluğunda, ailesiyle Dieppe'de tatildeyken, tesadüfen kumsalın ıssız bir bölümüne doğru yürür; Yüksek kayalıkların gölgesinde, kumların arasına karışmış savaştan kalma eski bir tahkimat gördü, üstü deniz kabuklarıyla kaplı kazıklar denizden yukarı doğru yükseliyordu. Manzarada büyüleyici, hüzünlü, aynı zamanda kışkırtıcı bir şeyler vardı. Orada dikilip belki de Verlaine'nin en gözde *'poète maudit'*si ['lanetlenmiş şair'] Tristan Corbière'den daha yeni okuduğu bazı dizeleri aklından geçirirken, ilk filmini burada, başının üzerinde daireler çizen martıların çığlıklarıyla birlikte bu uğursuz deniz kıyısında yapacağına dair kendisine söz veriyordu.

Orduya bağlı olarak eğitim filmleri üzerine çalışırken kurgulamayı öğrenerek düşlerini gerçekleştirmeye bir adım daha yaklaştı. 1955 yılında, onyedi yaşında ordu için çalıştığı işinden ayrılarak merkezi Paris'te olan animasyon şirketi Saturne'de işe giriyordu. Asistan ve kurgucu olarak çalıştıktan sonra, ertesi yıl büyük CTM işlem laboratuvarlarında eğitim almak üzere ayrıldı. En sonunda, iki yıl boyunca Joseph Tzipine ile müzikal soundtrack'ler üstünde kurgu asistanı olarak çalışacaktı.

İlk filmini 1958 yılında, henüz yirmi yaşındayken yaptı: *Les amours jaunes* ('Sarı aşklar') adını verdiği ve Tristan Corbière'nin şiirinden esinlenmiş, oniki dakikalık siyah-beyaz bir kısa film. Belki Corbière'nin tuhaf şöhretinden ya da 'travestilik ve genelevler' üstüne öykülerinden etkilenmişti, belki Corbière'nin babasıyla –*Negrier* ve diğer deniz konulu maceraların ünlü yazarı– olan sorunlu ilişkisinden ya da kısa ve lanetli yaşamından, trajik aşk öyküsünden ve Fransız edebiyatındaki 'dışlanmış' konumundan etkilenmiş olabilirdi, ama sebepleri ne olursa olsun, Corbière'nin etkisi Rollin'in üstünde güçlü ve kalıcı olacaktı. Huysmans, Corbière için şöyle diyordu: 'Pek Fransız gibi değil ... ama sonra komik kibirler ve sırıtan nükteler cangılından birdenbire keskin bir ıstırap çığlığı yükseliyor, sanki bir viyolonselin kopan bir teli gibi' – bu sözler, Rollin'in filmlerinin yıllar boyunca maruz kaldığı eleştirilere son derece benziyordu.

Rollin, o dönem çalışmakta olduğu ve sinemalarda gösterilmek üzere dünyadan çeşitli haberleri derleyen şirketten köhne bir 35 mm kamera 'ödünç' aldı ve birkaç arkadaşı ile birlikte, her Pazar sabahı erkenden Dieppe'nin yolunu tutmaya başladı. Orada, yüksek kayalıkların gölgesinde, çocukluk hayallerini gerçekleştirmek için uğraşmaya başlamıştı. Kamera –bir Maurigraphe– inanılmaz derecede ağır, gürültülü ve karmaşıktı, ama gayet profesyonel ve net siyah-beyaz görüntüler sunabiliyordu. Bu görüntüler Corbière'nin şiirinden bir bölümü okuyan bir dış ses ve Fabien Loris'in –Prèvert ve Carné'yle birlikte de çalışmış olan şarkıcı ve aktör– bazı çizimleriyle birleştirildi.[1]

Ertesi yıl Rollin kurgu yardımcısı olarak SCA'da çalışmaya ve daha ertesi yıl, yine kurgucu olarak bir televizyon kanalının belgeseller ve sinema haberleri bölümünde çalışmaya başladı. 1961 yılında bir sonraki siyah-beyaz kısa filmi, gerçeküstücü ve tutkulu *Ciel de cuivre* ('Bakır gökyüzü') üstünde uğraşıyordu. Filmin yalnızca yirmi dakikalık bölümü çekilebildi.

Söz konusu yıllarda Rollin, hâlâ yönetmen yardımcısı olarak iş başvurularında bulunuyor, senaryolar yazıp gönderiyor, piyasada kendini tanıtmaya çalışarak film dünyasının içine girmeye çabalıyordu. Bu dönemde Luis Buñuel ve Georges Franju ile tanıştı, *Une leçon d'histoire* adlı prodüksiyonun kostüm ve dekorlarını tasarladığı bir tiyatro kumpanyasında çalıştı. Sonra, 1962 yılındaysa ilk kez uzun metrajlı film deneyimine ulaşıyordu. *Un cheval pour deux* ('İki kişiye bir at') adlı filmin yönetmeni ünlü komik aktör Jean-Marc Thibault'tu ve Jean Rollin'in görevi ise yönetmen yardımcılığıydı. Hoş bir deneyim olmadığını itiraf etse de bu olay onun eskisi gibi –yani kendi prodüksiyonlarını finanse edip dümenin başına geçerek– devam etme konusundaki kararını pekiştiriyordu.

Bununla birlikte kurduğu profesyonel bağlantılar senaryosunu kendisinin yazdığı *L'itineraire marin*

1. Fabien Loris ilk kaydını Prèvert'in "Les Feuilles Mortes" adlı parçası için yapmıştı, ki bu şarkı daha sonra Johnny Mercer tarafından İngilizceye çevrildi ve ünlü "Autumn Leaves" baladı ortaya çıktı.

('Denizcinin yolculuğu') adlı projesinde kendisine yardımcı olacaktı. Bu, kendisiyle kardeşi Olivier'nin biriktirdiği ve birkaç frank bile olsa katılımda bulunmaya ikna ettiği herkesin parasıyla finanse edeceği, kendi yapım şirketi ABC adına çekeceği ilk filmdi. Başlıca rollerde, Luis Buñuel'in *L'age d'or* (1930) filminde de yer alan Gaston Modot ile ödüllü romancı ve senarist Marguerite Duras'la birlikte çalışan René-Jacques Chauffard vardı.

Chauffard öyküyü beğenmişti, ama diyalogların güçlendirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Rollin'in de onayını alarak senaryoyu Duras'a gösterdi. Öyküyü ilginç bulan Duras, başka bir yazardan, Gérard Jarlot'tan yardım alarak senaryoyu elden geçirmeyi kabul etti. Çekimler 1963'ün ilk aylarında başladı ve önce bir hafta Dieppe'de, ardından üç hafta da Bretagne'de kalındı. Para tükendiğinde filmin bir saatlik bölümünün çekimleri tamamlanmıştı.



L'itinéraire marin'de (1963) Michel Lagrange ve R. J. Chauffard

Fransız yapım kataloglarında yer almasına rağmen film tamamlanamadı ve Modot'nun ölümünün ardından proje rafa kalktı.

Bu dönemde, yani 1960'ların başında Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut gibi yıldız yazarları olan *Cahiers du cinéma* dergisinin çevresinde yeni ve genç bir Fransız sineması gelişmeye başlamıştı.

Eski tarza ve özellikle de Marcel Carné'a gösterilen sert bir tepkiydi bu.



Genç Jean Rollin (grubun sağında) ilk uzun metrajlı yönetmenlik denemesinde ... *L'itinéraire marin* (1963)

Carné, yazar Jacques Prevert ile birlikte *Le quai des brumes* ('Sisler rıhtımı', 1938), *Les portes de la nuit* ('Gecenin kapıları', 1946) ve *Les enfants du paradis* ('Cennetin çocukları', 1945) gibi filmlerinde, "şiirsel gerçekçilik" olarak tanımlanan bir tarz geliştirmişti. Jean Rollin "yeni dalga' denilen akıma değil, Carné ile Prevért'e sempati duyuyordu ve tatlı/acı yönleriyle *L'itinéraire marin* katışıksız bir Prevert öyküsüydü. Film, Rollin'in çalışmalarında çok sık rastlanabileceği gibi, Dieppe kumsalında dikilip asla yaşanmamış geçmişi düşünerek dalgaların hareketlerini seyreden iki sözde denizciyle sona eriyordu. Rollin'in ilk filmi *Les amours jaunes*'te Fabien Loris'in bağlantılandırılması gibi, bu filmde de *Les enfants du paradis*'nin gizemli kör dilencisi Fil de Soie'yi oynayan Gaston Modot'nun da aralarında bulunduğu oyuncu kadrosu, eski ekole verilen onayın başka bir kanıtıydı.

Les enfants du paradis'nin anahtar sahnelerinden biri, karakterlerden biri olan Baptiste'in, "Hayaller ve yaşam – ikisi de aynı şeydir; yoksa hayat yaşamaya değmez" dediği andır. Bu tarz ölümcül romantizm, neredeyse Rollin'in tüm filmlerinde rastlanan ortak unsurdur. Eski öykülerinin çoğunda, *Les enfants*'ın Baptiste'i gibi hararetli ve pek tekin olmayan genç adamlar vardır. Göründüğü kadarıyla 'yeni dalga' için –tıpkı Rollin'in ilk dönem filmlerinin bir diğer özelliği olan abartılı oyunculuk üslubu ve şiirsel diyaloglarda olduğu gibi– da bu tür şiirsel dokunuşlar, açıkça tiksinti uyandıran ve eski moda bir ifade sayılırdı. 1960'ların sonuna doğru Rollin, bunların yanına istis-

mar unsurlarını da –seks, korku, açıkça sergilenen şiddet gibi– katmaya başladığında ulaştığı karışım, Fransız izleyicisinin huzursuz edici bulduğu tuhaf bir lezzete sahip olarak, çok daha anakronistik bir hal alacaktı.

Altmışların başında Rollin, çeşitli sosyal gruplarla bağlantısı olan, politik anlamda aktif bir kişiydi. Bu bağlantıları sayesinde, Franco karşıtı direnişe destek olacak kısa bir belgesel yapacak birini arayan İspanyol anarşist gruplarından birinin dikkatini çekti. Sınırlı miktarda bir para temin edildi ve küçük bir ekip çekimlere başlamak üzere Madrid'e doğru yola çıktı. O günlerde İspanya'daki politik ortam son derece gergindi ve Frederic Rossif de kendi filmi *Mourir à Madrid* (*Madrid'de Ölmek*) için malzeme topluyordu, ki Rollin ile arkadaşları ondan habersizdi.

Durumdan haberdar olan askeri polis Rossif'i aramaya koyuldu, ama Rollin'in izini buldular. On günlük sıkı bir takip başladı. Küçük grup genellikle birkaç saatlik zaman dilimleriyle kurtulmayı başararak en sonunda güvenli bir şekilde Paris'e dönebildiler. Yapılan çekimlerin kurgulanmasının ardından yaklaşık yarım saatlik bir belgesel üretildi ve *Vivre en Espagne* ('İspanya'da yaşam') adıyla çeşitli konferans ve politik toplantılarda sürekli gösterilmeye başlandı.

Bu dönemde Rollin halen televizyon için kurgucu olarak çalışıyordu. 1964 yılında sinemalar için haber filmleri üreten başka bir şirket olan Actualités Françaises'te ses kurgucusu olarak çalışmaya başladı. 1968 yılında *Le viol du vampire*'nin başarısının ardından kendini tamamen sinema yapmaya verene kadar dört sene boyunca çalışacağı bir işti bu. Aynı sırada yazmaya da başlamış, Parisli yayıncı Eric Losfeld'in çevresinde toplanan, yaşlı ve genç bir grup avangard entelektüelin arasında yerini almıştı. (Eric Losfeld ve *Midi-Minuit Fantastique* dergisi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ek.)

Daha sonra *Barbarella* ile ünlenecek olan Losfeld'in liberal zevkleri vardı ve hem Ionesco'nun hem de Emmanuelle Arsan'ın ilk yayıncısıydı. (Emmanuelle Arsan hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ek.) Genç Rollin cumartesi günü öğleden sonraları Losfeld'in Cherche Midi sokağındaki iş yerinde Ado Kyrou, Jacques Sternberg, Isidore Isou gibi eleştirmenler, yazarlar ve sinemacılarla görüşebiliyordu. Genç sinemacı Losfeld'in ilgisini çekti ve onun ilk romanı *Les Pays Lointains*'i ('Uzak ülke') kendi yayınevi Terrain Vague adına yayınlamaya karar verdi. Kitap hiç basılmadı, ama Rollin'in 1965 yılında tamamladığı bir sonraki kısa filmi için esin ve isim kaynağı olmaya yetti.



Jean Rollin'in ilk dönem filmlerinin büyük bölümü –onun en sevdiği ressamlardan olan Clovis Trouille'nin eserlerine benzer bir şekilde– kolaj tarzı bir yapıya sahiptir.

Paris'in tarihi banliyölerinden olan Belleville'de çekilen *Les pays loins*, her şeyin kurnazca değiştiği paralel bir evrende kaybolan adamın anlatıldığı Kafkavari bir öyküdür. Kahraman film boyun-

ca geri dönüş yolunu –ya da gerçek kimliğini– arar durur. Bu Rollin'in uzun yıllar boyunca defalarca ve çeşitli biçimlerde geri döneceği bir temaydı. Bu, belki de o dönemin sinema dünyasında verdiği var olma savaşı sırasındaki kendi kararsız duygularını ifade ediyordu. Daha açık olmak gerekirse, dışlanmış biri olmanın ruh hali ve anlaşılabilirlik sınırında gezinen bir şeylere duyulan nostaljik özlem Rollin'in filmleri ve kitaplarında değişmeyen unsurdur.

1966 yılı boyunca Rollin, Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'den yeni yeni sızmakta olan 'hippy' hareketinin etkilerini henüz hissetmeye başlamış bir grup genç sanatçının paylaştığı büyük ve harap bir evin sürekli ziyaretçisiydi. Bu sanatçıların arasında Nicolas Dévil ve Philippe Druillet de vardı. Evde en çok konuşulan konulardan biri de savaş sonrası yılların katılığından sıyrılmaya başlayan çizgiromanlardaki yeni sanatsal biçimler ve Amerikan modellerinde görülen ve politik anlamda pek güvenilir olmayan süper kahraman figürleriydi. İtalya'da Diabolik ve Kriminal gibi karakterlerin sürüklediği *'fumetti neri'* doğmuştu ve Eric Losfeld ile *Barbarella*'sı sayesinde *bande dessinée*[1], ortamın politik ve devrimci yönlerinin değerinin bütünüyle yeni bir yaklaşımla anlaşılması için zemin hazırlamıştı.

Nicolas Devil'in tasarımlarıyla çarpılan Rollin, bunların bazılarını Losfeld'e götürdü ve Losfeld derhal Le Terrain Vague tarafından çizgiroman olarak yayımlanmak üzere işbirliği önerdi. Sonuçta 1967 yılında kitap formatında yayımlanan *Saga of Xam* ortaya çıkıyordu. Benzersiz üslubu ve güçlü cinsel içeriğiyle *Saga of Xam*'ın etkisi gerçekten büyük oldu[2]. Geleneksel bant karikatür kurallarının çoğunu yıktı ve o devrim döneminde bile pek çok okuyucu için fazla uçuktu. Aslında o evde yaşanılan ortam da bir süre sonra Rollin için fazla uçuk kaçmaya başlıyordu. Devil ve arkadaşlarının gerçek hayattaki 'psychedelic' deneyimlerine ayak uyduramayan Rollin tamamlamaları için öyküyü Devil ve Druillet'ye bırakarak ayrılacaktı.



Saga of Xam'dan bir kare

1. İtalyan çizgiromanlarına –karakterlerinin konuşma balonları yüzünden– "duman bulutu" anlamına gelen *fumetti* deniliyordu. *Fumetti neri* ya da 'kara' *fumetti* ise yetişkinler için yapılan çizgiromanlardı. Losfeld'in kitapları, günümüzün 'grafik' çizgiromanları gibi büyük boy ve ciltli kitaplardı.

2. Rollin panoları kendisi çizmiş ve yazıları da bizzat yazmıştı. Bunların bazıları öyle küçük ve karmaşıktı ki, ilk baskılarda okuyuculara yardımcı olmak için yanında özel bir büyüteç de verilmişti! Projenin çılgın ruhuna uygun bir şekilde ilk baskının ardından çıkan bir yangında bütün çizimler kayboldu ve *Saga of Xam* kendi biçimi içinde nadir bulunan efsaneler arasına girdi. Rollin'in yeni dalga *bande dessinee* ressamlarıyla bağlantısı sürecekti: Druillet onun üç filminin (*Le viol du vampire, La vampire nue* ve *Le frisson des vampires*) afişini tasarlarken Philip Caza da *Lèvres de sang*'ın (1976) tanıtım malzemeleri için gerçekten irkiltici bir miktar görsel hazırlayacaktı. Philippe Druillet aynı zamanda *Viol*'de çılgın bir köylü ve *Requiem pour un vampire*'de (1972) vampirin seks delisi kölelerinden bir olarak rol almıştır.

Sıradan, ama güçlü imgeler Rollin'in ilgisini daima çekmiştir ve yapıtlarının çoğunun temelini bunlar oluşturur. Bu imgeler aralarına çeşitli gerçeküstücü unsurlar istemeyerek de olsa karıştığındaysa çok daha cazip hale gelir. Çizgiromanlar Rollin'in esin kaynağının bir kısmını oluştururken Feuillade'nin yarattığı dizi filmler ve onun Amerikan karşılıkları da diğer kısmını oluşturmuştur. Bunlara paralel olarak Rollin'in aynı derecede sevgiyle yaklaştığı bir diğer şeyse Fransa'da yirminci yüzyılın ilk bölümünde ortaya çıkan karton kapaklı ucuz kitapların cafcaflı, ama muhteşem kapaklarıydı. Çocukluğundan itibaren Rollin, bu değersiz hazinelere ulaşabilmek için Paris'in ikinci el dükkânlarına ve sokak tezgâhlarına dadanmıştı.

Bu şekilde keşfettiği yazarlardan bir tanesi Gaston Leroux'du. Rollin, *Operadaki Hayalet* ve dedektif Rouletabille öyküleriyle ünlenmesine karşın üretken Leroux'nun kendi benzersiz tarzıyla düzinelerce tür eseri verdiğini keşfetmişti. (Leroux ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ek) *The Queen of the Sabbath* ve *The Bleeding Doll* gibi isimleri olan bu kitapların coşkulu bir koleksiyoncusu haline gelen Rollin, en sonunda bu popüler, ama göz ardı edilen yazar hakkında –o güne dek ilk kez– uzun bir inceleme de kaleme alıyordu.

Losfeld'in dergisi *Midi-Minuit Fantastique*'de dizi halinde yayınlanan *Aujourd'hui Gaston Leroux* ('Bugün, Gaston Leroux') Rollin'in o dönemdeki edebi ve sinematografik yönleriyle de bağlantı kuruyordu. Serinin son makalesinde Rollin, 1961'de yazılan ve 'Michel Gentil' adındaki birine aitmiş gibi görünen, filme alınmamış bir senaryodan alıntı yapmıştı. Bu, 1973'te *Jeunes filles impudiques* ('Utanmaz genç kızlar') ile başlayacak seks filmleri serisi için kullanacağı takma adın da ortaya çıkışı (aslında gerçek isminin bir çeşitlemesiydi – Jean Michelle Rollin le Gentil) anlamına geliyordu.



Gaston Leroux'nun *La poupée sanglante* adlı eserinin etkisi Rollin'in filmi *La vampire nue*'da (1969) rahatlıkla hissedilebilir.

Yazmayı ciddiye alsa da Rollin'in asıl aşkı hâlâ sinema ve yönetmen olmaktı. Henüz beş yaşındayken kendisine ilham veren o fırtınayı unutmamıştı. Bugüne kadar elde ettiği her şey, onu yalnızca ilk büyük tutkusunu gerçekleştirme yolunda ateşlemeyi sürdürmüştür.

Hâlâ bir yerlere senaryolar göndermeyi ve dinleyen herkesle konuşmayı sürdürüyordu, ki bu sayede Belçikalı bir yapımcı ve yazar olan Jean-Paul Torök ile tanışarak, daha önce hazırladığı senaryosu *Le dernier vampire* ('Son vampir') hakkında konuşma şansı yakalıyordu. Torök onu bir iş arkadaşıyla, 1940'ların sonundan itibaren Belçika'da yaşayan Samuel S. Selsky adında bir Amerikalıyla tanıştırdı.

Selsky, hayatı birkaç romana konu olabilecek şaşırtıcı bir tipti. Aslen jeolog ve maden mühendisiydi; dünyanın pek çok uzak köşesinde –bir keresinde kafatası avcılarına esir düştüğü– pek çok araştırma gezisine çıkmıştı. Savaşın ardından Paris'e gelerek UNESCO'da, Julian Huxley'nin denetiminde yönetici olarak çalışmaya başladı. Daima maceracı bir ruhu olan Selsky, UNESCO'dan ayrılırken kendisine ödenen tazminatı Paris'te bir küçük bir sanat sineması almak için kullandı ve çok geçmeden bu tür salonlardan oluşan bir zincir işletiyordu. Ordu günlerinden tanıdığı eski dostlarından biriyle şanslı bir şekilde karşılaşması ona popüler bir Amerikan televizyon dizisi olan *You Asked For It!*'in Avrupa yapımcısı olma fırsatını sağladı. Bu işte geçirdiği yedi yılın ardından sinemanın kanına işlediğine karar veren Selsky benzersiz konumunu ve bağlantılarını kullanarak, Amerikan filmlerinin ithalatçısı olarak Fransız televizyonu ve sinema zincirleriyle çalışmaya başlıyordu.

Daha ilk karşılaşmalarında, genç Rollin'in yalnızca coşkusu ve heyecanı değil, fikirlerinin özgünlüğü ve ticari yönü de onu çok etkiledi. *Le dernier vampire* ölü

doğmuş bir projeydi, ama Selsky buna rağmen filmle ilgilenip yapımına katkıda bulunmaya, ayrıca Rollin'den gelecek her türlü öneriyi değerlendirmeye karar verdi. Rollin'in bir başka bağlantısı sayesinde, beklenilen şans kapıyı kısa sürede çalıyordu.

Dağıtımcı Jean Lavie, Fransa'da *Le vampire, creature du diable* adıyla piyasaya çıkacak olan, üretken yönetmen Sam Newfield'in 1943 yapımı "B" tipi bir *Ölüler Yürüyor* adlı Amerikan filminin haklarını almıştı. Ama ne yazık ki, bir saati zar zor geçen film çok kısaydı ve Lavie, gösterimcilere tam bir 'program' satabilmek için en az otuz dakikalık başka bir film daha bulması gerektiğini biliyordu.

Rollin bir kez daha Selsky'ye gitti. Bu kez *Le vampir, creature du diable* ile birlikte gösterilebilecek kısa bir film yapma düşüncesindeydi. Bu bir korku filmi olmak zorundaydı ve Rollin'in elinde *Le viol du vampire* ismi hazırdı. Ayrıca kafasında kendisini oralara getiren çeşitli etkilerin oluşturduğu bir imgeler kolajı yaratma düşüncesi vardı: Gaston Leroux'nun coşkulu ve ucuz şiirselliği, *Xam*'dan seksi çizgiroman görüntüleri, Tristan Corbière'nin acı romantizmi, Franju ve Buñuel'in politik gerçeküstücülüğü ve Jacques Prévert'in şiirsel realizmi. O anda elinde olmayan tek şey senaryoydu. Ama Selsky'ye göre, o dönemin sinemacıları için senaryonun olmayışı çok önemsiz bir ayrıntıydı ve bu ikinci görüşmelerinden yalnızca birkaç hafta sonra, küçük ekibini toplayan Rollin filmin ilk metrelerini çekmeye başlamıştı bile.



Le viol du vampire (1968)

Proje için para sağlamak amacıyla, Selsky Paris'te tanıdığı bütün eski Amerikalı dostlarından yardım istedi. Eğer yeterli nakit sağlarlarsa onlara filmde rol vaat etti. Filmin başındaki öyküyü anlatan yaşlı adam aslında bir doktordu. Fransızcası mükemmel olmaktan çok



Vampirler Kraliçesi

uzaktı, ama durumu kurtaracak kadar idare ediyordu. Diğerlerine ise diyalogsuz roller verildi. Filmdeki geri zekâlı sakat adamı oynayan kişi de Selsky'nin Amerikalı ahbaplarından biriydi. Bütün yapması gereken domuz gibi homurdanıp tehditkâr görünmekti.

Toplanan ekipteki insanlar birbirlerinden çok farklıydılar ve onları birleştiren tek ortak özellik, sahip oldukları mutlak deneyimsizliğin yanı sıra projeye duydukları coşkuydu. Elektrik teknisyeni bile çıraktı. Çekimler, üç ay içinde yıkılacak olan terk edilmiş, eski bir şatonun olduğu Claysoullis'te başladı. Oyuncular ve teknik ekip, yakınlarda bir yerde, geceleri soğuktan uyumanın mümkün olmadığı bir otelde kalıyorlardı. Bununla beraber, Selsky'nin *You Ask For It!* döneminde kazanmış olduğu deneyim ve Rollin'in doğaçlama konusundaki bitmek bilmez enerjisi ve becerisi kayda değerdi. Her şey o anda yaratılıyordu. Teçhizatlarını taşıyan eski bir arabaları vardı ve bu araba aynı zamanda filmde Vampir Kraliçe'nin taşıtı olarak da kullanılacaktı. Şaryolu çekim gerektiğinde, Selsky, yıllar önce Pompeii harabelerinde gözetmenliğini yaptığı bir sekansı ve bu amaç için bir el arabası kullanıldığını hatırladı.

Rollin senaryosunu oluştururken yarattığı ve kâğıt üstünde iyi görünen bir şeyi, elindeki sınırlı olanaklarla gerçekleşmesinin genelde imkânsız olduğunu

çok geçmeden kavradı. Senaryo yavaş yavaş değiştirildi ve sonunda ilk haline göre tanınmayacak hale geldi. Rollin, sonrasında ortaya çıkan filmin yarısından çoğunun sette doğaçlama çekildiğini iddia edecektir. Oyuncu kadrosu aktörlerden değil, aralarında çoğunlukla sanatçılar, yazarlar ve hatta bir bayan psikiyatristin bulunduğu arkadaşlardan oluşuyordu: Vampir Kraliçe'yi oynayan Jacqueline Siegers. Ayrıca *Saga of Xam*'in oluşumunda da yer almış ve Philippe Druillet'nin bir dönem çalıştığı hastanede psikiyatri hemşiresi olarak bulunmuştu. Deneyimleri olmamasına karşın hepsinin finaldeki ürüne katkıda bulunacak bir meziyeti vardı. Kendilerini alabildiğine filme adadılar ve hatta dublörlük gerektiren bazı doğaçlama çekimlerde ciddi yaralanma risklerini bile göze aldılar.

Sonuçta çekilen sahneler, olabildiğince tutarlı bir kurguyla yaklaşık kırkbeş dakikalık bir film haline getirildi. Toplam giderleri 100,000 franktı (yaklaşık 10,000 sterlin). Zehir gibi bir yapımcı zekâsına sahip olan Selsky filmi seyrettiğinde, her şeyin ötesinde bu kadar ucuza üretildiği için fazlasıyla etkilenmişti. Rollin'e söylediği kadarıyla, ellerindekini bir dolgu filmi olarak harcamak gerçekten utanç vericiydi; neden bir kırkbeş dakika daha çekip kendi uzun metrajlıları olarak gösterimcilere sunmasınlardı ki?

Tek bir sorun vardı – *Viol du vampire*'in sonunda bütün oyuncular ölüyordu. Rollin basit ve gerçeküstücü bir çözüm önerdi. Çektikleri kısmı 'Birinci Bölüm' olarak takdim eder ve sonra en heyecanlı yerinde kesilen klasik seriyal filmlerinde olduğu gibi oyuncuları dirilterek 'İkinci Bölümü çekerlerdi. Böylece *Les femmes vampire* ('Vampir kadınlar') için çekimlere yeniden başlandı.

Filmin tamamlanıp kutulanmasının ardından iş



Le viol du vampire (1968)

yalnızca filmi satın alacak bir gösterimciyi ikna etmeye kalıyordu. Burada Sam Selsky'nin kişisel yetenekleri önplana çıkıyordu. UNESCO'dayken onun için şöyle derlerdi: "Sam Selsky sorunları çözmeyi sever; eğer sorun yoksa, sırf çözebilmek için bir tane yaratacaktır." *Viol...* ile ilgili büyük bir sorun olduğu su götürmezdi... Filmi gören herkes –yapımında görev alanlar dahil– tamamen anlaşılmaz olduğunu söylemekteydi.



Le viol du vampire'de (1968) birinci bölümün sonunda ölen oyuncuları yeniden canlandıran kan nehirleri

Selsky'nin, özellikle korku filmleri gösteren Midi-Minuit, Scarlett, Ciné-Vog, St Lazare, Le Styx sinema salonları zincirini işleten Boublil kardeşlerle bağlantısı vardı. Boublil kardeşler için bir gösterim ayarladı ve filmi anlamaya çalışmalarına engellemesi gerektiğinin bilincinde olarak, tüm gösterim boyunca çeşitli öyküler anlatıp özel efektlerden söz ederek onları çeneye tuttu; Selsky'nin sustuğu sahneler yalnızca –izah gerektirmeyen– seks sahneleriydi. Kardeşlerden biri diğerine neler olup bittiğini anlayamadığı konusunda sızlandığındaysa Selsky özür diliyor ve kendisinin düşük çenesi yüzünden anahtar sahnelerden birini kaçırdıklarını söylüyordu. Ardından tekrar konuşmaya devam ediyor, onlara kaçırdıklarını sözle izah etmeye çalışıyor ve sonrasında her şeyin netleşeceğini söylüyordu.

Film sansür kuruluna iki bölüm olarak gönderildiği –ve o sıralarda çok ciddi kontroller olmadığı– için seks sahnelerinin büyük bölümü kesilmeden geçmişti. Bu aynı zamanda hem nimet hem de bir lanetti – gerek film gerekse Rollin'in gelecekteki kariyeri

açısından.

Filmin, 68 Mayıs olaylarının doruğa çıktığı ve sinema salonlarında yalnızca birkaç yeni filmin gösterildiği bir dönemde gösterime girmesi aslında büyük bir talihsizlikti, çünkü bu, bütün eleştirmenlerin *Viol...* 'u görmeye gideceği anlamına geliyordu. Eleştirmenlerin filme gösterdiği bu ne rezalet boyutundaki tepkiler, adeta cepheden gelen mesajlar gibi Paris'in günlük gazetelerinin sayfalarında yer alıyordu. Jean Rollin, ertesi güne Paris'in en nefret edilen adamı olarak uyandı. Kıyaslamak gerekirse, General de Gaulle bile daha nazikçe eleştirilmişti. *Le Figaro*, filmin tımarhane kaçkını bir grup ayyaş tarafından yapıldığını yazdı. Korku filmleri üstünde uzmanlaşmış eleştirmenler bile çileden çıkmıştı. *Midi-Minuit Fantastique* dergisindekiler de filmden nefret etti, ama Losfeld arkadaşına olan sadakati yüzünden tek bir kötü eleştiri bile basmadı ve böylece film Fransa'nın en etkili tür dergisinin elinden hakkında tek söz edilmeksizin kurtuldu. Ya da neredeyse kurtuldu. Bir okur, Francis Giraudet, filmi Bordeux'da izlemiş ve taşıdığı gerçeküstücü ruha methiyeler düzen bir mektup göndermişti. Öyle ki, filmi izlerken "siyah-beyaz muhteşem bir kuşun kanatlarında havalanıp uçtuğunu" hissetmişti. Losfeld mektubun tamamını yayınladı ve böylece, şu ya da bu şekilde, *Le viol du vampire* tek bir iyi eleştiri almış oldu.

Filmi eleştirirken nezaket gösteren bir diğer yayın ise Belçika'da yayınlanan *Rantanplan* adlı fanzindi. Okuduğu eleştiriden çok duygulanan Jean Rollin, dergiyle temasa geçti. Makalenin yazarı Jio Berk, yıllardır Belçika'nın 'yeraltı' sinema ortamında sanatçı ve tasarımcı olarak aktif rol alan bir isimdi. Berk sayesinde Rollin, bilimkurgu ve korku sineması üstüne büyüleyici araştırmalar yazan Jean-Pierre Bouyxou ile, ayrıca hepsi kendisinin popüler kültürün gerçeküstü kıyılarına olan sadakatini paylaşan Roland Lethem ve Rafael Marongiu gibi birçok sanatçı ve yazarla tanışıyordu. Jean Rollin'in filmleri her zaman Belçika'da daha fazla takdir edilmiş ve onun etkisi yalnızca Lethem'in *Le vampire de la cinémathèque* ('Sinemanın vampiri', 1971) gibi deneysel çalışmalarında değil, Jean-Louis Van Belle'nin *Le sadique aux dents rouges* ('Kızıl dişli sadist', 1970) gibi daha ana-akım filmlerde bile hissedilebilir.

Jio Berk, bir sonraki filmi *La vampire nue*'da kostüm ve sahne tasarımcısı olarak çalışmak üzere Jean Rollin'in yanına gelecek ve Jean-Pierre Bouyxou da yalnızca onun senaryolarına yardımcı olmakla kalmayıp pek çok filminde küçük rollerde de oynayacaktı. Daha sonrasındaysa Bouyxou kendi filmini çekebilecek duruma geldiğinde –1976 yapımı düşük bütçeli seks filmi *Amours collectives*– Jean Rollin filmin süpervizörlüğünü yaparak, hatta 'Vampir Mike Gentle!' bölümünde bizzat oynayarak minnet borcunu ödeyecekti.

Viol...'e gösterilen tepkinin şiddeti ve boyutu Jean Rollin'i şaşırtmıştı. Buna neden olan koşulları elbette ki önceden tahmin edemezdi, ama bu durumun onun gelecekte yapacağı işlerin yargılanacağı bir standart oluşturduğu şüphe götürmez bir gerçekti. İnsanlar ya şiddetle ona karşıydılar ya da yanında. Ortası yoktu; ya bir şarlatandı ya da dahi. Çok geçmeden Fransız eleştirmenlerin –özellikle uzman olanların– kabul edilebilir bir korku filmini oluşturacak unsurlara dair ne kadar da çok önyargılı olduklarını anlamaya başladı; ki bu alanda çalışmaya ne kadar devam ederse etsin onların gözlerinde sonsuza kadar lanetlenmiş olarak kalacaktı. Bununla birlikte ironik de olsa, Rollin'i 'seksi vampir filmleri' yönetmeni olarak ölümsüzleştiren şey *Le viol du vampire*'in ulaştığı inanılmaz *skandal başarıydı*.

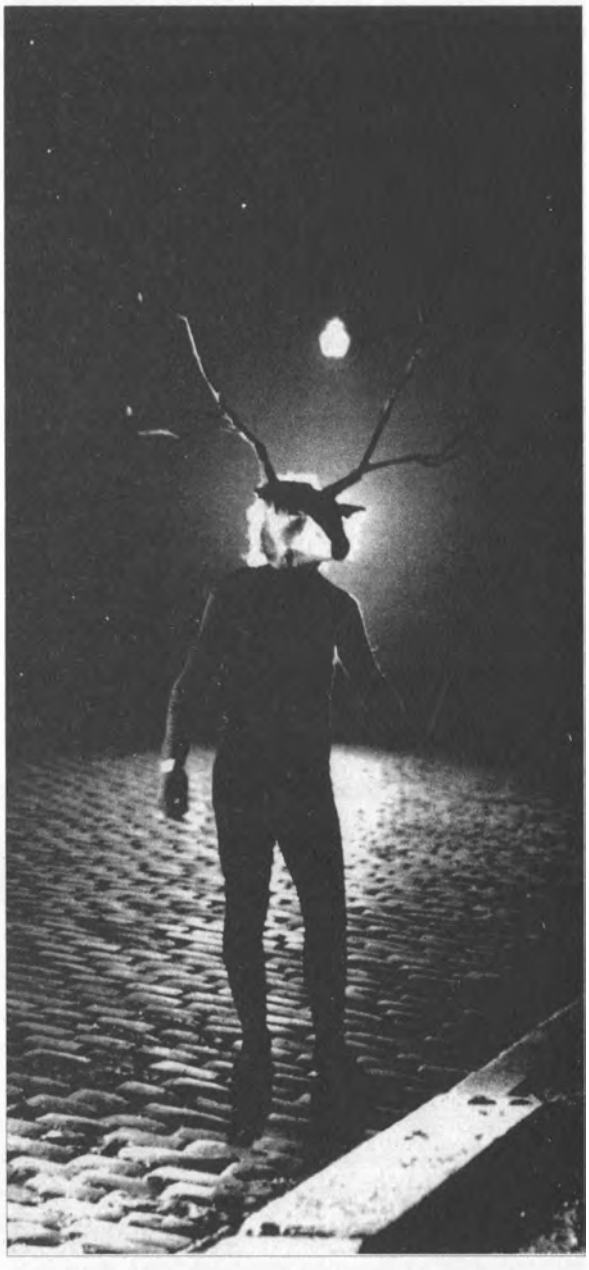
Jean Rollin, korku filmlerini eleştirmenlerin hatırı için yapmadığını tekrarlıyordu kendi kendine. Korku filmleri, ona, sinemanın daha rasyonel formlarında kabul görmeyen şeyleri yapabilme özgürlüğü vermekteydi. *Midi-Minuit Fantastique*'de 'fantastik, doğaüstünün karşıtıdır,' diye yazmıştı. Jean Rollin'in istediği şey, fantastik unsurları günlük yaşamın içine sokmak ve normal-ötesi hale gelene kadar normali öteye doğru itelemekti. Bunu başarmanın yolu da her şeyin olabileceği –ve sık sık olduğu– bir atmosfer yaratmak-

tan geçiyordu. Onun filmleri, bir senaryonun mantıksal seyri çevresinde adım adım ilerleyerek değil, imgelerin ve görüntü sekanslarının çevresinde gelişir. Pek çok filmi, onun ilgisini çeken bir mekân ya da belirli bir imgeyle yola çıkmıştır. Bunu diğer imgeler izler ve senaryo onun kafasında çoktan oluşmuş görüntüleri birbirine bağlamak için bir araçtır çoğunlukla.

Bu durum, diğerlerinin iddia ettiği gibi, Rollin'in filmlerinde öykünün önemsiz olduğu anlamına gelmez. Bunlar, öyküyü bir sonraki aşamaya taşıyan dış unsurların yapıya eklenmesini güçlendirerek, atmosfer yaratmaya yardımcı olan temel ögelerdir. Anlatı olmaksızın, imgeler odaklanamaz. Örneğin *Le frisson des vampires*'te, vampir Dominique'in geceyarısında sarkaçlı ve kocaman bir dolap saatinden dışarı çıktığı bir sahne vardır. Bu sahne gerek anlatı ve dramatik duygu gerekse irkiltici bir imge olarak oldukça güçlüdür; oysa bir film yalnızca bu tür anların peş peşe eklenmesinden oluşsaydı, bu görüntülerin duygusal etkisi bütünüyle kaybolabilirdi. Bu sahnelerde Jean Rollin'in işlemeye çalıştığı şey onların şok edici değeri değil, geliştirici şiirsel özüdür. Rollin'in hedefi, en sonunda rasyonel bir açıklamaya gerek duymaksızın, kendi içlerinde yeterince güçlü imgeler bulmaktır. Jean Rollin'e göre, filmin gelişimi sırasında birtakım açıklamalara ihtiyaç duyulması imgelerin gücünü eksilten bir şeydi.

'Gizem' temeli üstüne kurulmuş bir sonraki filmi *La vampire nue*'ya (*Çıplak Vampir*, 1969) kafasındaki bu düşüncelerle başladı. Her sekans gizemi biraz daha artırıyor ve bir sonraki sekansa taşıyordu. Yapılması gereken herhangi bir açıklama, son ana kadar bekletiliyordu.

Jean Rollin'in o güne kadar çalışmakta olduğu ve sinema salonları için haber filmleri oluşturan şirket kapanmıştı. Artık ya benzer bir iş bulmak ya da kendini tamamıyla uzun metrajlı filmler üretmeye adamak arasında bir seçim yapmak zorundaydı. *Viol...*'un görece başarısı bir sonraki film için para bulmayı kolaylaştırmıştı ve seçenekleri düşündüğünde, Rollin geleceğinin nerede olduğu konusunda oldukça emindi. Bununla beraber, *Viol...* gibi doğaçlama ve eski günlerin dizi filmlerinin yapısına sahip bir film daha yapmanın ticari açıdan intihar olacağının farkındaydı ve sonuçta düşüncelerinde bazı değişiklikler yapmak zorunda kaldı. Öncelikle, film renkli çekilebilirdi,



Kafasına maske takmış yaratıklar sinsice geziniyor .. *Çıplak Vampir* (*La vampire nue*, 1969)



Efendi ve onun çömezleri ... *La vampire nue* (1969)

çünkü bu artık eskiden olduğu kadar pahalı değildi ve pek çok istismar sinemacısı o dönem gayet ucuz olan Eastmancolour tekniğini rahatlıkla kullanıyordu. Ayrıca filminde profesyonel oyuncular bile kullanabilirdi.

Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen Jean Rollin'in deneyimsizliği aleyhine çalışacak ve film başlangıçta saptanan bütçesini aşacak; daha da kötüsü, gösterime sunulduğunda beklenen ilgiyi görmeyecekti. Bununla beraber, ihraç listesine alındı ve sonunda 1973 yılında İngiltere'de gösterime girdi.[1]

La vampire nue'nun öyküsünde tuhaf bir intihar tarikatı, sadece Efendi olarak bilinen garip bir adam, içinde kan bulunan çeşitli şişelerle yapılan tuhaf deneyler ve başka bir dünyaya açılan boyutsal bir geçit vardır. Filmin muhteşem kostümlerini Jio Berk tasarlamış, görsel üslup ise çizgiromanlardan ve eski ucuz kitapların kapaklarından alınmıştır. *La vampire nue*, Jean Rollin'in en keyifli filmlerinden biri olmasının yanı sıra *Le viol du vampire* ile karşılaştırıldığında teknik açıdan ileriye doğru atılmış gerçekten büyük bir adımdır. Ayrıca muamma ve gizem fikri çevresinde gelişen bir film olarak özgün düşünceye oldukça sadık kalmıştır. Bütün gizemli olayları aydınlatmak amacıyla filmin finalinde yapılan açıklama bile başarıyla zayıflatılmıştır. Jean Rollin'in daha sonra belirttiği gibi, *La vampire nue* bilimkurgu alanına ani bir geçiş yapar ve tam ilkinin bittiği yerden ikinci bir bölümün başlamasına izin verir.

Filmin yurt dışına satılmasına yardım eden André

1. *Çıplak Vampir*'in kesik ve dublajlı bir versiyonu şeklinde. Great Windmill Street'teki the Classic salonunda Ernst Hofbauer'in *Neşeli Eşler*'iyle birlikte birkaç hafta "iki film birden" olarak oynadı ve birkaç olumlu eleştiri aldı. *Monthly Film Bulletin*'de David McGillivray, filmi 'erotik olmaktan çok sanrısal' olarak tanımladı ve kostüm tasarımlarının 'tuhaf abartısı'na dikkat çekti; tüm bu abartının ne kadar ucuza üretildiğini bilseydi, çok daha fazla etki altında kalabilirdi.

Samarcq'ın Monique Natan[1] adlı bir yapımcıyla bağlantısı vardı. Samarcq ona Rollin'i anlattı ve *La vampire nue*'yu izletti. Natan filmi beğendi ve genç yönetmenle görüşmeyi kabul etti. Ön görüşmeler gayet iyi gitti. O hafta sonu Rollin bir başka vampir filmi için harekete geçti ve izleyen haftalar boyunca ikisi diyaloglar üstünde birlikte çalıştı.

Ortaya çıkan film, *Le frisson des vampires* ('Vampirlerin ürpertisi', 1970), Rollin'in o güne kadar yaptığı en kendine güvenli ve en ticari filmdi. Yine büyük bir hızla ve çok ucuza üretilmişti. Ama ışık ve renk efektlerinin akıllı kullanılması sayesinde film kendi sınırlarını aşmış ve geleneksel korku unsurlarının –şato, mezarlıklar, vampirler, bakire gelin vs.– işlenmesinde parodi noktasına kadar gelmişti.

Filmde göze çarpan pek çok unsur vardı ve her izleyişte senaryosal gelişim düşüncesinin önüne geçiyorlardı. Her şeyden önce olayların büyük bölümünün içinde gerçekleştiği şato kendi başına karakter haline gelmişti. Rengarenk spotlarla ışıklandırılan heybetli görüntüsünün çekimleri süresince şato, aşağısında süregiden fars türü aksiyonu izler ve bekler. Şato kütüphanesinin canlanmış gibi göründüğü ve karısını ölümden daha beter bir kaderden –bir vampir olarak sonsuza kadar yaşamaktan– kurtarmaya gelen talihsiz kocanın üstüne kitapların savrulduğu sekans ise binanın organik yapısının altını çizmektedir.



La vampire nue (*Çıplak Vampir*, 1969)



Vampir Dominique mezardan yükseliyor ...
Le frisson des vampires (1970)

Ayrıca orayı mesken tutmuş tuhaf bir karakterler topluluğu vardır. Bacalardan ve sarkaçlı, kocaman dolaplı saatlerden ortaya çıkan cinsiyeti belirsiz vampir Dominique; olayları yöneten iki efemine ve hippi şato sahibi; mevcudiyetlerinin sebebi çözülemeyen, ama bütün bu düzenlemenin içinde muhakkak bir ye-

1. Les Films Modernes adlı şirketiyle 1940'ların sonundan itibaren film işinin içinde bulunan, *Manèges* (1949) ve *Michel Strogoff* (1956) gibi filmlere imza atan Emile Natan'ın dul karısı. Madam Natan, kocasının ölümünün ardından şirketi devralmıştı ve kendine ait bir film yapmaya kararlıydı. Bir kostümlü drama ya da çok pahalı bir şey yerine, daha çağdaş görünen ve sinemaya susamış genç Fransız izleyicilerini cezbedebilecek bir şeyler istiyordu. Kafasında bu düşünceyle, eskimiş 'yeni dalga' akımın daha saygın auteur'leriyle –François Truffaut, Claude Chabrol ve diğerleriyle– görüşse de anlaşma sağlayamamıştı. Ulaştığı tek başarı Alain Jessua'nın *Jeu de massacre* (*Çizgiroman Kahramanı*, 1967) adlı filmiydi.

ri olması mümkün biri siyah diğeri açık renk saçlı iki kayıp, öksüz kız.

Son olarak da müziğe gelirsek ... Jean Rollin'in ses kurgucusu olan Jean-Philippe Delamarre, kendisine rock müziği kullanmasını önerip Acanthus adında bir grupla tanıştırdı. Bu grup bütün tecrübesi birkaç gençlik kulübü konseri ve mahalle stüdyolarında bol bol çalmaktan ibaret olan okullu çocuklardan oluşuyordu. Sahtelikten uzak olmaları ve coşkulu, amatör görüntüleri Rollin'in çok hoşuna gitti. Onlara filmi gösterdi ve onlar da uygun olacağını düşündükleri parçaları çaldılar. Gürültülü gitar akorlarıyla, tuhaf ama lirik org ve flüt ezgileriyle doldurulmuş, bir tür serbest progresif rock yapıyorlardı. Ses bandının bir kısmı, örneğin jeneriğin olduğu bölüm, tamamen doğaçlama yapılmıştı. Sonuç şaşırtıcı derecede başarılıydı – ne yazık ki Acanthus için de aynı şey söylenemezdi; filmin gösterime girişinden kısa bir süre sonra dağıldılar.

Le frisson des vampires ticari açıdan Fransa'da küçük bir başarı kazanırken ihracatı da gündeme geliyordu.[1] Filmin dublajı sırasında dolambaçlı diyaloglarına bir anlam yüklemek amacıyla, hippi kılıklı tuhaf şato sahiplerine İngiliz aksanı verildi. Aktörlerin bizzat yazdığı diyalog, filmin parodik ruhuyla gayet uyumlu bir şekilde gösterişli kuramsallaştırmalar ve cafcaflı saçmalıklarla doluydu, ama tercüme edilmesi oldukça zordu. Filmlerinin bu özelliği yüzünden Rollin'in sık sık kötü yönetmen suçlamalarına maruz kalması gerçekten talihsizliktir. Fransa'da bile, diyalogların ve görüntülerin farklı yönlere gittiği söylenir. Bu etki, farklı bir dilde dublaj yapılınca iyice katlanıyor ve sonuç genelde feci oluyordu. Rollin'in birçok filminde uzun, sessiz pasajlar vardır ve yurt dışı kopyalarda bu pasajlara bazen diyaloglar ya da ses efektleri konmuştur.

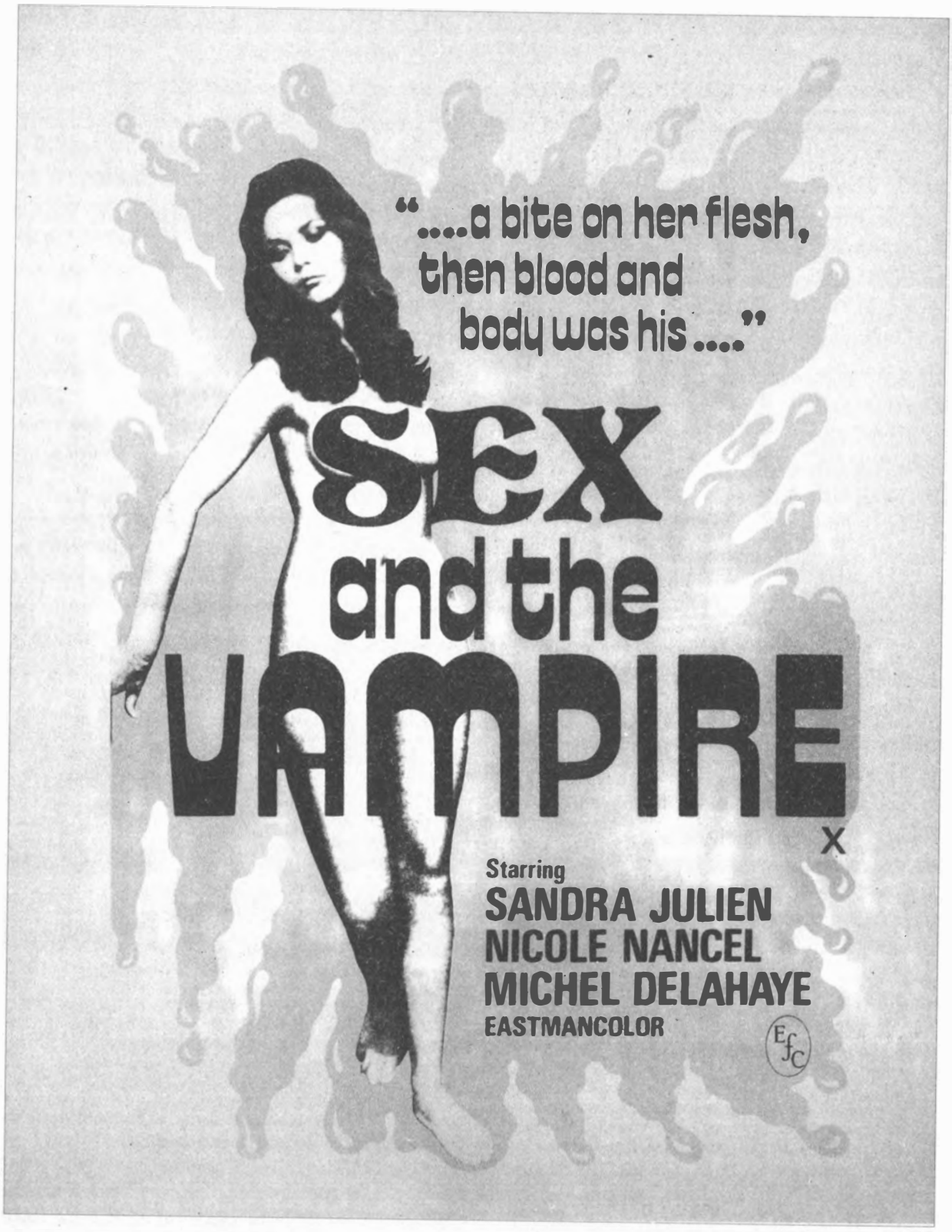
Jean Rollin, bugün olsa her şeyi farklı yapacağını itiraf edecektir. Örneğin *Les démoniaques* gibi, daha sonraki filmlerinde, mahcup dışavurumcu oyunculuk üslubuyla birlikte, doğal olmayan efektlerin daha ahenksiz olanlarından bazılarını filmin yapısına entegre etmeyi başaracaktı. Ama *Frisson*'da hâlâ el yordamıyla ilerlemekteydi. Altyapısı ve duyguları, sinema dünyasının daha deneysel ya da avangard bölgelerine aitti ve o günlerde hâlâ fikirlerini ticari bir çerçeveye nasıl oturtacağını öğreniyordu. Bu, filmleri büyüleyici kılan, ama aynı zamanda pek çok izleyiciye –özellikle de korku hayranlarına– garip ve münasebetsiz görünen çeşitli unsurlar arasındaki mücadeledir.

Hâlâ anarşist ve gerçeküstücü olan Jean Rollin, filmlerini yıllar önce Losfeld'in bürosunda tanıştığı Isidore Isou ve Situationist Guy Debord gibi insanların gölgesinde yapıyordu. Görünüşe bakılırsa, Guy



Vampirin hizmetkârları ... *Le frisson des vampires*

1. İngiltere'de *Seks ve Vampir* adıyla ve yaklaşık 18 dakikası budanmış olarak gösterime girdi. Taşranın köhne ve pireli salonlarına düşmeden önce, Torgny Wickman'ın *Bir Yarı Bakirenin Günlüğü* adlı filmiyle birlikte "iki film birden" formatında Leicester Square'deki the Jacey salonunda yaklaşık bir sene boyunca gösterildi. *Time Out* "Oldukça seksi. Son derece merak uyandırıcı" yorumu yaparken, MFB'de James White, filmin "mükemmel görsel niteliği" ve "yetersiz anlatısı"ndan söz ediyordu; Rollin'in çalışmaları hakkında eleştirel bir şablon hızla oluşmaktaydı.



Le frisson des vampires'in (1970) İngiltere için hazırlanan afişi ... *Seks ve Vampir*

Debord'un en sevdiği film *Les enfants du paradis*'ti ve kendisini oyun yazarı, psikopat hırsız Lacenaire ile bütünüyle özdeşleştirmişti. Isidore Isou'nun *"cinema discrepant"* önerileriyse –tıpkı Jean Rollin'in filmlerindeki gibi– filmin iki "dayanak noktası" olan ses ve görüntünün bütünlüğünü yıkıp bunları birbirinden uzak ve ayrışmış bir şekilde sunmak üzerineydi. Guy Debord'un çözümüyse çok daha uç noktadaydı. 1951 yılındaki filmi *Hurlements en faveur de Sade*'da ('de Sade için ulumalar') tamamen siyah bir perdeden oluşan sessiz ve uzun bölümler ile çeşitli görünmeyen hoparlörlerden gelen monoton, inişli çıkışlı sözleri içeren ve beyaz bir perdeden oluşan kısa bölümler vardı. Filmin yaklaşık son yirmi dakikası tamamen siyah ve sessizdi. Çok az izleyici filmin sonuna kadar kalabildi.

Frisson'un ulaştığı ticari başarıdan hoşnut kalan Monique Natan ve Jean Rollin'le bir film daha yapmaya hevesliydi. Düşündüğü projenin adı Docteur Vampire'dı ve *Frisson*'da yer alan Sandra Julien de projenin yıldız oyuncusu olarak ilan edildi. Ama daha senaryo üstünde çalışmaya bile fırsat bulamadan, Monique Natan bir araba kazasında ölecek ve projeden vazgeçilecekti.[1]

Ertesi yıl, yani 1971'de, Sam Selsky yeni bir işbirliği önerisiyle Jean Rollin'in yanına geliyordu. Bir kez daha süratle çekilecek bir film gerekiyordu ve finans koşullarından biri de çekimlere hemen başlanmasıydı, ama bütçe *Viol*..'ünkinden biraz daha yüksek olacaktı.

Rollin çeşitli öyküler düşünmeye başladı ve bu sırada, birdenbire aklına ıssız bir mezarlıkta çalınan piyano imgesi geldi. Gece vakti, açık havada çıkacak sesi kafasında kurmaya başladı; zihninde piyanoyu çalan arkadaşı Louise Dhour'u canlandırdı; titreyerek yanan mumlarıyla kocaman bir şamdan gördü; ve müziği dinleyen iki genç kız –belki de *Frisson*'daki iki kızı?– gördü. Zihnindeki imgeler solmaya başladığında, geriye yalnızca iki kızın görüntüsü kaldı, ama bu kez üstlerinde palyaço giysileriyle ıssız bir kasaba yolunda çılgınca araba sürerken ...

Jean Rollin, genç bir çocukken izci kampına gitmişti. Geceleri kamp ateşinin etrafında oymakbaşının kendilerine anlattığı öyküleri hatırlıyordu. Adamın öyküleri anlatırken anında oluşturduğunu fark etmesi onu çok heyecanlandırmıştı. Aynısını bir film senaryosunda denemeye karar verdi: daktilosunun başına oturacak, kendine bir öykü anlatmaya başlayacak ve neler olacağını görecekti.

Çalıntı bir arabayla yola düşen, palyaço giysileri içindeki iki genç kızla işe başladı ve giderek, sayfa sayfa, olay olay, üstünde çalıştığı bittiğinde hemen yeni bir fikir ekleyerek yazdı senaryosunu. Bu, *Viol* ... ve *La vampire nue*'da kullandığı tekniğin, bir tür otomatik yazım işlemiyle birleştirilmiş çok daha rafine haliydi ve şansın da yardımıyla, açıklamalara ihtiyaç duyulmayacağı bir noktaya ulaşmayı umuyordu. Eğer öykü uygun tempoda ilerler ve eğer oluşturduğu durumlar yeterince güçlü olursa, izleyiciler onların geleneksel anlamda bir şeyler 'ifade' etmesini talep etmeyeceklerdi.



Requiem pour un vampire (1971)

1. Sandra Julien, bir sonraki filmi Max Pécas'ın *Je suis une nymphomane*'siyle (*Gece Zevkleri*, 1970) biraz daha ün kazandı. İngiltere'deki gösterimi *Seks ve Vampir*'den önce yapılan bu filmin tanıtımı için Pécas ile birlikte Londra'ya gitti. Julien yıldızlık için bir süre daha mücadele etti, ama o dönem sert pornografik filmlerin tüm güçleriyle Fransız film endüstrisine çarptığı günlerdi. 'Erotik' filmlerde görünüp daha sert olanlarda yer almak istemeyen pek çok aktris iş sıkıntısı yaşamaya başladı. Julien, ikisi Japonya'da olmak üzere –*Doyumsuz* (1971) ve *Seks Manyağı Daimyo* (1972)– birkaç filmde daha oynadı ve sonra kayboldu gitti.



Requiem pour un vampire (1971) filminde ... vampire sunulan bakireler

Kuşkusuz işler bu şekilde ilerlemedi; ancak bu kompozisyon yönteminin sonuçlarından biri de –Rollin'in kendi ağzından anlattığı– senaryonun uzunluğuna rağmen hiç diyaloğun olmamasıydı. Aslında ilk sözcük, film başladıktan kırk dakika sonra sarf ediliyordu.

Normal bir yapım sürecinde böylesi bir kendine özgü durum, ilk taslağın üretilmesiyle çekim aşaması arasındaki çeşitli safhalarda giderilirdi. Oysa burada sürat zorunluydu. *Vierges et vampires*'in ('Bakireler ve vampirler') çekimlerine başlamadan önce Rollin'in sadece on günü vardı. Selsky filmin adından pek hoşnut değildi ve daha iyi bir öneriyle gelene ödül vereceğini vaat etti. Sam'in bu yarışmanın sonunda, kendi bulduğu *Requiem pour un vampire (Bir Vampir İçin Ağıt)* ismiyle kendisini kazanmış ilan etmesi elbette ki hiç kimseyi şaşırtmadı.

Requiem'de çok az seks vardı; kopyaların çoğunda kesilen kısa, tek bir sahne. Bu sahne, kendisinden bunun dışında hiçbir şey istemeyen filmin finansörlerinin özel isteği doğrultusunda çekilmişti. O yıl Cannes'da, Rollin'in –"halen Fransa'da bir yerlerde çekmekte olduğu!"– son vampir filminden kısa bir bölüm gösterileceği ilan edildi.

Gösterilen bölüm, kuşkusuz ki beş dakikalık seks sekansıydı elbette.

Filmin ABD dağıtımı, eskiden Walt Disney için çalışan, istismar endüstrisinin tecrübeli ismi ve kötü bir şöhreti olan Harry Novak tarafından satın alındı. Sevgili filminin –ödül kazanmış– adının *Kafese Kapatılmış Bakireler* olarak değiştirildiğini duyan Selsky, birilerini öldüreceğini haykırdı; ama biraz düşününce yumuşadı ve dalgasını geçti "neyse, muhtemelen Amerikalılar requiem'in anlamını bilmiyorlar."

Les frisson des vampires, Jean Rollin'in bir yandan kişisel kaygılarını entegre etmeye çalışırken, daha ticari bir sinema biçimine yönelişiydi. *Requiem* ise deneyimin pekiştirilmesiydi. Film hem düzgün bir korku filmi hem de kişisel mitlerin araştırılmasıdır. Rollin'in düşünceleri ve onları görselleştirme becerisi ilk kez bir araya geliyordu. Basitçe anlatılacaksa öykü, bir ıslahevinden kaçan iki kızın "Vampirlerin sonuncusu"nun ağına düşmesidir. Söz konusu vampir aslında hüzünlü ve bıkkın bir canavardır –dehşet verici olmaktan çok patetiktir– ve neslini sürdürecek iki bakireye ihtiyacı vardır ...

Rollin'in aklından geçen sayısız tema *Requiem*'le hayat buldu. İki kız -Marie ve Michèle- ya da en azından onların çeşitlemeleri, Rollin'in daha sonraki pek çok filminde boy gösterecekti. Kaçaklar, ıssız şatolar, palyaço giysileri içindeki insanlar, marazi aşk öyküleri ve insancıl vampirler. Bunların hepsi daha sonra Rollin manzaralarının tanıdık özellikleri olacaktı.

Hem *Requiem*'i hem de *Frisson*'u yurt dışına satmakla yükümlü kişi, bu sanayiinin bir diğer tecrübeli ismi Lionel Wallmann'dı.[1] 1970'lerin başlarında birçok Fransız yapımcı, *Derin Gırtlak* gibi filmlerle porno patlaması yaratılan ve çok düşük yatırımlardan servetler elde edilen ABD pazarına göz dikmişti. İç pazardaki uygulama –göründüğü kadarıyla kaynağı Marsilya olan– porno furyasının yarattığı ilgiyi nakite çevirmek üzere erotik filmlere sert sahneler eklemek şeklindeydi. Wallmann, Fransa'da yasal olarak en uç sınırı zorlayacak bir film yapma önerisiyle Rollin'e geldi, yalnızca, filmin yapısı, eğer ileri bir tarihte fırsat yaratılırsa diye, araya sert sahneler eklenmeye uygun olmalıydı.



"Vampirlerin sonuncusu" ... *Requiem pour un vampire*

Sonuçta ortaya Rollin'in eski takma adı Michel Gentil olarak 1973'te yönettiği ve içinde korku unsurları da barındıran düşük bütçeli seks filmi *Tout le monde il en a deux* ('Herkes onlardan ikisine sahiptir') çıktı. Eleştirmen Jean-Marie Sabatier'in "avangard hardcore" olarak tanımladığı film "taze et sevenler tarikatı"nın başrahibesi Malvina'nın (Joëlle Coeur) öyküsünü Sophie ve Valerie adlı iki kızın onun eline nasıl düştüğünü anlatır.



1. Wallmann'ın film işine girişi tamamen tesadüftü. 1953 yılında bir gün Cote d'Azur'da küçük bir otelde ping pong oynarken, orada çekilmekte olan bir filmin sahnesi için Danny Kaye'e oyunu öğretip öğretemeyeceği soruldu. Kısa bir süre sonra İtalya'ya giden Wallmann oradaki bağlantılarını kullanarak bir İtalyan filminde genç Robinson Crusoe rolünü aldı. Arkasından çeşitli geçici işler geldi ve sonra, 1960'ta, yapımcı olarak ilk kez, Pierre Unia'nın yönettiği düşük bütçeli bir erotik komedi olan *Maîtresse de vacance*'a imza attı. Geçen yıllar boyunca Wallmann komediler, seks filmleri ve aralarında 1969 yapımı, Rollin'in bir dönem iş arkadaşı olan Jacques Robiolles'in (*Le Frisson des vampires*'de başrollerden birinde oynuyordu) ve *La vampire nue* ile aynı şatoda geçen *Le jardin des Esperides*'in de bulunduğu sanat filmleri gibi geniş bir yelpaze yayılan filmlerin yapımcılığını üstlenecekti.



Korsanlar ve kurbanları ... *Les démoniaques* (1974)



Film daha sonra eklenmiş sert sahnelerle birlikte *Bacchanales sexuelles* adıyla bir kez daha gösterime sokulacaktı. Fransa'da üçyüz yirmibin kişiden fazla izleyiciye ulaşan filmin hasılatı oldukça iyiydi ve aynı yılın sonlarına doğru Wallmann biraz daha yüksek bütçeli bir şeyler yapmak istediğini ifade etti. Jean Rollin, daha sonra *Les démoniaques* adıyla gösterime sokulacak olan *Les diablesses*'in ('Şeytan kadınlar') senaryosu üstünde çalışmaya başladı.

İçinde seks unsurları olan bir korku filmi düşünülmesine rağmen, Rollin içine çocukluğunda sevdiği eski macera filmlerinin, örneğin *Korsan Karasakal* (1952) ve *Deniz Şahini* (1940) gibi, kılıçların bol bol şakırdadığı Raoul Walsh ve Michael Curtiz'in korsan filmlerinin ruhunu katmak istiyordu.

Film için, bütünüyle eski Hollywood'dan alınma bir jenerik sekansı düşündü; büyük bir kitap açılacak ve çeşitli çağrışımlar yapan bir müziğin tınıları eşliğinde, görünmeyen bir el ağır, parşömen sayfaları çevirirken, bir ses açılış sahnesinin sözlerini okuyacaktı. Daha sonra, 1980 yılında *Cazibe* için benzer bir açılış kullanmasına rağmen, *Les démoniaques*'ta uygulanamadı. Onun yerine, fonda bir ses, yanan bir geminin eşliğinde, yüzleri arkaplandaki ateşler içindeki sahneyle çerçevelenmiş olarak görüntüye gelen karakterleri tanıtıyordu.

Jean Rollin, çok beğendiği bir senaryo yazmış ve tam rollerin paylaştırılması başlamıştı ki Wallmann,

General Films ile bir ortakyapımcılık anlaşması imzaladı. General Films bir Belçika şirketiydi ve bu durum da filmin yüzde ellisinin Belçika'da çekilip başroldeki iki kadın oyuncudan birinin Belçikalı olması anlamına geliyor, aynı zamanda senaryoda ciddi değişiklikler de gerektiriyordu elbette. Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, önemli rollerden birini oynayan Fransız bir aktris aniden çekilince, Rollin bir aksama daha yaşamıştı. Kadın Rollin'le çalışmaması konusunda uyarılmıştı. Piyasada Rollin'in, filmlerine para temin etmek amacıyla genç kızları fahişe olarak kullandığı söylentisi vardı ve kız onunla aynı mekânı paylaşmaktan bile korkuyordu.

Her şeye rağmen, ortakyapım çalışmasının avantajları da vardı. Öncelikle daha fazla para anlamına geliyor ve birçok arkadaşının bulunduğu Belçika'da çalışmak Rollin'e, aralarında *La vampire nue*'da birlikte çalıştıkları Jio Berk'in de olduğu çeşitli bağlantılarını kullanma şansı veriyordu. Aslında, *Les démoniaques*'taki bir taverna sahnesinde görünen herkes Rollin'in arkadaşıydı – bu taverna sahnesi adeta Rollin için bir tür aile fotoğrafı gibiydi.

Bir tür macera öyküsü olarak tasarlanan film, ne yazık ki çekimler sırasında tamamen ters yüz olacaktı. Filmin sonundaki görüntülerin büyük bölümünü oluşturan sahil sahneleri, Normandiya kıyısındaki Granville yakınlarında bulunan Chausey adasında çekilecekti.[1] Issız ve kasvetli bir yer olan bu adada yalnızca küçük bir yengeç avcısı grubu yaşıyordu ve sinema ekibi iki hafta boyunca sadece bu tatsız şeylerle yaşamak zorunda kalacaktı. Üstüne üstlük tam da hava bozarken oraya gitmişlerdi. Fırtına ve kabaran deniz, anakarayla olan bağlantılarını günlerce kopardı. En sonunda, mekân çekimlerini tamamlamak üzere Belçika'ya doğru yola çıktıklarında Jean Rollin filmin büyük bir bölümünü baştan yazmak zorunda kaldı, çünkü çekim için planlanan mekânlar temin edilememişti.

Tüm yapımcılık sorunlarına karşın *Les démoniaques* Jean Rollin'in en güçlü ve en tuhaf filmlerinden biridir. Başrolde oynayan iki aktrisin –tehlikeli bir korsan çetesinin eline düşen iki kızın– deneyimsizlikleri ve beceriksizlikleri bile filme avantaj sağlamıştı. Daha kaşarlanmış oyunculardan muhtemelen çok daha masum ve nahif bir performans sergilemiştiler, ki bu da finaldeki kaderlerini ve vahşi intikamlarını daha da meşru kılıyordu.

Filmin kozlarından biri Tina rolündeki Joëlle Coeur'un varlığıydı. 1972'de ortak bir arkadaşlarının, Jean Rollin'in Michel Gentil takma adıyla yönettiği ilk seks filmi *Jeunes filles impudiques*'te bir rol için onu önermesiyle tanıştıkları günlerde Coeur bir ressamdı. *Les démoniaques*'ta canlandırdığı haris ve sadist korsan lideri Tina rolüyse, Rollin'in en rahatsız edici yaratılarından biri oluyordu. Çetesinin elemanları batırdıkları gemiden kurtulan iki kişiye kumsalda işkence ederken, Tina'nın mastürbasyon yaptığı ve orgazm haykırışlarının kurbanların çığlıklarına karıştığı sahne unutulacak gibi değildir. Bu görülmesi hayli zor sahnelerden biridir – sanki bütün kopyalardan kesilip çıkarılmıştır.

Film, Jean Rollin'in küçükken seyredip çok sevdiği sessiz filmlere benzer biçimde, kasten dışavurumcu bir üslupla çekilmişti. F.W. Murnau'nun ünlü *Nosferatu* (1921) ve Joe May'in *Hint Mezarı* (1920) filmlerinde olduğu gibi, ruhsal durumu ifade etmek için jestler, arketipler ve semboller kullanılır. Karakterizasyon ve psikolojik derinlik ikinci planda bırakılmıştır. Dışavurumcu üslubun bu şekilde kullanımı *Les démoniaques*'ı diğer Jean Rollin filmlerinden ayırır, ama bu kadar iyi iş yapmasının sebeplerinden biri de budur.

Jean Rollin'in erken dönem filmlerinin tümünde karakterler arasında bazen aksiyonun diğer bölümüyle tamamen uyumsuz, doğallıktan uzak ve yapay diyaloglar geçiyordu. Dışavurumcu tarzın özelliklerinden biri, duyguları pekiştirmek için kullanılan abartılı ve yavaş jestlerin kullanıldığı yapaylıktı. Filmde Tina'nın sevgilisini oynayan Amerikalı John Rico bu üsluba en iyi uyum sağlayanlardan biriydi. İki ölü kı-

1. José Bénazéraf daha önce iki filmini orada çekmişti: *Le désirable et le sublime* (1969) ve *Hayal Kırıklığı* (1970).

zın hayaletini gördüğü taverna sahneleri dışavurumcu oyunculuğun gerçekten katışıksız örneklerindendir. Onun için, karmaşık zihninin yarattığı dehşetten başka bir şey yoktur. Tasasız bir akordiyon melodisinin alaycı nameleri ve gözleri alev alev yanan tuhaf, kara bir meleğin eşlik ettiği koca bir sekans, yalnızca onun içindeki dehşetin ifadesidir ve filmin büyük bölümünde olduğu gibi, kesinlikle algılanan dünyaya ait, dramatik bir mantığa sahip değildir.

Filmin –Leopold Ziegler'in bir sözünü hatırlatan– ismi bile 1920'lerin Alman sinemasına bir saygı niteliğindedir:

"Alman erkeği, şeytani erkeğin en mükemmel örneğidir. Şeytanlık; doldurulamayacak derinlikte bir çukur, giderilemeyen bir özlem, dindirilemeyen bir susuzluktur."



Ruhlarını şeytana sattılar ... *Les démoniaques* (1974)

Les démoniaques 1974'te, yani porno istilasının Fransız salonlarını kasıp kavurduğu dönemde gösterime çıkarıldı. Bu pislik dalgasının getireceği ahlaki karışıklık hakkında endüstrinin birçok bölümünde ve basında homurdanmalar çoktan başlamıştı. *Les démoniaques*'ın sertifikasını verecek olan Denetleme Kurulu'ndan gelen ve kötü yorumlar içeren mektubu okuyan Rollin kendisini bir tartışmanın içinde buldu. Filmi izleyebilecek seyircilerin yaş sınırını belirlemekle yükümlü olan –ve sinemacılar kadar bürokratlardan da oluşan– komite, kendini film hakkında yorumlar yapmaya da yetkili görüp filmin "bütünüyle saçma sapan" olduğuna karar vermişti. Rollin çok öfkelenmişti. Üstelik kurul üyelerinin bir kısmını şahsen tanıyordu.[1]

1. Bu kişilerden biri de, şirketi Stephan Films adına aralarında *Işkence Bahçesi* ve Stacey Keach ile hiç de çekingen olmayan Valerie Kaprisky'nin oynadığı *Aşık* gibi sayısız filme imza atan yapımcı Vera Belmont'tu. Mektubun gelişinden çok kısa bir süre sonra yolda Belmont ile karşılaşan Rollin, kendisine gönderilen yorum hakkında onu azarladı. "Şey," dedi kadın "ben o gün komitede yoktum."



Rollin, *Phantasmes* (1975) ile porno aleminin derinliklerine doğru kayıyordu.

Sektör gazetelerine olayla ilgili mektup yazan Rollin, bir süre sonra basının ve resmi sansür kurullarının temsil ettiği ahlaki çoğunluğa karşı düşük bütçeli sinemacıların haklarını korumak üzere bir kampanya başlatan küçük bir yapımcı ve yönetmenler grubuyla bağlantıya geçiyordu. Kampanyanın arkasındaki itici güç, enerjisi, keskin zekâsı ve yaratıcılığıyla Jean Rollin'i derinden etkileyen José Bénazéraf'tı. *Les démoniaques*'ı izleyip beğenen Bénazéraf kullanması için Rollin'e tanıdığı bir aktrisi, Mylène d'Antes'i önerdi ve d'Antes de kaçınılmaz olarak kendisini *Phantasmes*'ın (1975) başrollerden birinde buldu. Bu film, Rollin'in yönettiği birçok porno filmin içinde kendi adıyla imzaladığı tek çalışmasıdır ve bu olay da büyük oranda José Bénazéraf'ın Rollin üstünde bıraktığı güçlü etkiye bağlı bir inanç eylemiydi. O dönemde, kendini taraf olmak ve seks filmleri yapmanın utanılacak bir şey olduğuna karşı çıkmak zorunda hissediyordu – hatta olay ekonomik zorunluluktan biraz daha öte bir şey olsa bile.[1]

Bu noktada, Rollin'in kariyeri tam bir kördüğüm haline gelmişti. Kısa bir sürede ve kendi adıyla yaptığı bir avuç filmle, Fransız film endüstrisinde kendi türünü yaratmayı başarmıştı. Artık ayırt edilebilen bir Rollin üslubu vardı. Uzmanlaşmış eleştirmenler ve korku hayranları bunlara "Rollinat" diyordu. Hatta başka yönetmenlerin çektiği "Rollinat"lar bile vardı – örneğin *Dehşet Verici Seksi Vampir* ve *Vampirin Laneti*. Jean-Marie Sabatier bunları şöyle tanımlıyordu: "korku sineması klişeleriyle dolu ve içine amatör erotizm serpiştirilmiş ucuz filmler ... zarif bir biçimde kotarılmış popüler sinema, kitleler için sanat."

Bilindik sinema kalıplarına benzersiz bir gizem ve keyif katmayı başaran Rollin gibi biriyle, yıpranmış ve ilhamdan yoksun klişeleri ve arketipleri kullanan filmler arasında çok büyük bir fark vardır. Ne yazık ki "Rollinat" terimi, övgüden çok yergi amacıyla yaratılmıştı. Hayranlar ve eleştirmenler ise kabul görebilir korku "üslubu"nun ne olduğuna dair sahip oldukları algılarına yapılan her yeni saldırıya karşı umutsuzluk içinde kollarını kaldırarak karşı çıkıyorlardı.

1. Rollin özellikle eleştirmen André Halimi'nin *Pariscope* dergisi için kaleme aldığı bir makaleye çok sinirlenmişti. 'Pornonun küçük korkakları' başlığıyla yayınlanan yazıda, yetmişlerin ortalarındaki kısa süreli sert porno furyası döneminde takma isimlerle seks filmleri yapan Fransız yönetmenlere dikkat çekiliyordu.



La rose de fer'de (1973) Françoise Pascal

Jean Rollin giderek bir köşeye itilip gettolaştırıldığını biliyordu ve o gettodan kurtulma şansının hızla azaldığının farkındaydı. Takma isim kullanarak iki seks filmi yapmıştı ve bunların, gelecek yıllarda düşük bütçeyle film yapan diğer birçok yönetmene yol göstereceğini bilecek kadar gerçekçiydi. Böylece, riske girmeye ve o güne kadar yaptıklarına tamamen aykırı bir film yapmaya karar verdi.

Bir süre, yalnızca tek bir mekân ve tek bir ruh hali çevresinde gelişen bir film yapmak üzerine düşündü. Filmlerinin hepsinde bu iki etmen vardı, ama ticari beklentiler yüzünden daima sulandırılmışlardı. Şimdiyse %100 katışıksız bir film kararındaydı. İhtiyaç duyduğu tek şey, hayal gücüne sıçrama noktası sağlayacak yeterince güçlü bir fikirdi ve bu fikir de rastlantı sonucu geliverdi.

Bir gün, *La vampire nue* ve *Frisson* filmlerinin görüntü yönetmeni Jean-Jacques Renon ile mekân araştırması yapmak üzere yol boyunca arabalarını sürüyorlardı. Amiens'e ulaşıp bir mezarlığı geçtiklerinde neredeyse akşam olmak üzereydi. Rollin eski mezarlıkları her zaman büyüleyici bulurdu. Marazi sebepler yüzünden değil. Bu mekânların sunduğu –taş heykeller, haçlar ve onları sarmalayan yabani bitkiler gibi– görsel nitelikler ve bunların yarattığı özel atmosfer yüzünden.

Arabayı durdurup çevrede araştırma yapmaya karar verdiler. Onlar yürürken hava kararmaya başladı ve adımlarını hızlandırdılar. Ancak çıkış yolunu bulamadılar. Yirmi dakika boyunca çıkışı aradıktan sonra mekânın havasının kendilerini etkilemeye başladığını anladılar. Öyle bir an geldi ki neredeyse asla kurtulamayacaklarını bile düşüneceklerdi – ya da en azından geceyi orada geçirmek zorunda kalabilirlerdi.

Birden Rollin'in aklına, bir öykünün tohumlarının burada atılmış olabileceği geldi. Yolunu kaybetmiş iki kişi çıkış arıyor ve tüm çabalarına rağmen giderek daha da kayboluyorlardı.

Doğal olarak, destek bulması zor bir projeydi bu. İçinde gerçek anlamda korku –vampirler– ve seks yoktu. Ancak sonunda, kendi mali birikiminin büyük bölümü ve Sam Selsky'nin yardımlarıyla Rollin, *La rose de fer* (*Kristal Gül*, 1973) üstünde çalışmaya başlıyordu.

Film için para bulmak büyük bir sorunsa eğer, o filmi çekmek çok daha büyük bir sorundur aslında. Proje kâğıt üstünde ucuz görünüyordu – sadece tek bir mekân ve iki aktör vardı. Bununla beraber, mekân Paris'te değildi, yani bütün ekibin bir otelde kalması gerekiyordu, ki bu durum da çok geçmeden masrafların tavan yapması anlamına geliyordu. Neyse ki, her tür dikkate değer diplomatik becerisiyle Sam Selsky elinin altındaydı. Jean Rollin, baş erkek oyuncu konusunda da bir sürü sıkıntı yaşadı. Filmi tamamlamış olmasına karşın aktör Hugues Quester isminin afişten çıkarılmasını istedi – bu yüzden afişte adı Pierre Dupont olarak geçer.

Rollin, bitirdiği filmini nisan ayında Paris'te yapılacak olan II. Fantastik Sinema Kongresi'nde bizzat tanıtmaya karar verdi. Mekân, Fransız korku sineması hayranlarıyla doluydu ve Rollin geçmişteki deneyimleri sayesinde buradaki işinin kolay olmadığını biliyordu. Sabırla, izleyiciye filminin ortaya nasıl çıktığını, farklı bir şeyler yapmayı denediğini ve filmini doğru bir ruh hali içinde kavramalarını umduğunu açıkladı.

İzleyicilerin bir bölümü salonu terk etmeye başladığında film neredeyse yeni başlamıştı. Çok geçmeden filmin Rollin'in elinde patlayacağı belli oldu. Fransız sektör basını ve uzmanlaşmış dergiler olayın faturasını büyük bir keyifle Rollin'e çıkardı. *Cinématographe*, Jean Rollin'in ve filminin izleyici tarafından nasıl da alay konusu olduğunun öyküsünü yazdı; yani sanki daha önce alay konusu olan bir yönetmen hiç görmemişlerdi. Öyle ya da böyle, daha sonraki birkaç gün boyunca Rollin bulunduğu her yerde görmezden gelinirken fısıldaşmalar ve ıslıklamalar birbirini kovaladı.

L'Ecran Fantastique de artık alışılmış rotayı izleyerek Rollin'i "kurbanlarının, yani seyircilerin sayısını ikiye katlamak için" korkuyu bahane olarak kullanan bir seks sinemacısı olarak tanımladı. Özellikle, diyalogların herkesi nasıl da eğlendirdiğine dikkat çektiler.

Jean Rollin yıkılmıştı. Filmin bir dağıtımcı bulma şansı artık yok gibiydi. Daha önceki filmlerinden kazandığı bütün parayı *La rose de fer*'e yatırmış ve muhtemelen o parayı da yitirmiş görünüyordu. En sonunda bir sanatevi dağıtımcısı filmi kabul etti, ama yetkililer tarafından onüç yaş üstündeki seyircilerin izlemesine uygun görülmesi filmin korkuseverler kitlesi tarafından aforoz edilmesine yol açarken, kendini "cinéma d'auteur"a adayanlar arasında da pek bir izleyici bulamayacaktı.

Takip eden birkaç yıl boyunca Jean Rollin kişisel projelerini destekleyecek kimse bulamadı. Fransa'da korku filmi yapmak için para bulmak her zaman önemli bir sorun olmuştur. Düşük bütçeli filmlerin –özellikle kayda değer yıldızları ya da sanatsal prestiji olmayanların– gişe potansiyeli ya hiç yoktu ya da çok azdı. Porno filmlerin ortaya çıkışıyla birlikte bu sorun daha da şiddetlenmişti. Artık içine bir miktar seks unsuru katarak bir filmin satışını garantilemek mümkün değildi. Halk olayı sulandırılmamış halde ve bütün olarak istiyordu. Doğal olarak dağıtımcılar da halkın bu isteğine karşılık vermekte en ufak bir tereddüt bile geçirmemişlerdi. Çok geçmeden, bütün küçük sinema salonlarının yanı sıra korku ve düşük bütçeli filmlerde uzmanlaşmış işletmeler, müstesna bir seks rejiminin içine giriyorlardı.

Jean Rollin bu dönem boyunca seks filmleri endüstrisinin içinde fazlasıyla yer aldı. 1973-1978 yılları arasında –hepsi çok ucuza ve *Phantasmes* dışında hepsi takma isimle– oniki film yaptı. Genellikle Michel Gentil adını kullanıyordu, ama Robert Xavier ve Michel Gand da benimsediği isimler arasındaydı. Hiç kuşkusuz, bu filmlerin gerçek yönetmeninin kim olduğu herkesin bildiği bir sırdı ve sektör basını konuyu eşelemekte gecikmedi. Jeneriğin yer almadığı kopyalarda bile Jean Rollin'in adını geçirmekte tereddüt

etmediler, çünkü daha önceki icraatları bu durum için oldukça iyi bir mazeretti. *Ecran* ise *Dibine Kadar*'ın eleştirisinde Jean Rollin'i neredeyse bütün Fransız porno dalgasından sorumlu olmakla suçlayacak kadar ileri gidiyordu; derginin öne sürdüğü iddiaya göre özgün Fransız sinemasından arta kalanları da katlederek mevcut duruma yol açan şey Jean Rollin'in "yılda yarım düzine terkibinde ürettiği pislikti". Böylesine medeniyetten yoksun ve gerçeklerden uzak olmasaydı, Rollin belki bu eleştirideki ironiyi takdir bile edebilirdi.

Bu filmlerden pek azı Fransa dışında gösterime girebildi. Sadece *Phantasmes* 1978 yılında, *Bir Zamanlar Bakireydi* adıyla İngiltere'de gösterildi. Orijinali 88 dakika olan film, 49 dakikaya indirilerek modası geçmekte olan yumuşak ve erotik bir filme dönüştürülüp dolgu malzemesi olarak kullanılmıştı.

Jean Rollin *Phantasmes* ile aslında korku ve seksi birleştirerek her iki pazara da hitap edebilecek bir film yapmak için başarısız bir çabaya girişmişti. Film, daha önceki çalışmalarında da rastlanan tanıdık unsurlar taşır –çılgın bir kumsal sahnesi bile vardır– ama düşük bütçe ve büyük bölümü profesyonel olmayan bir kadroyla çalışmanın yarattığı sorunlar, filmin başarma isteğini ve coşkusunu iyice zayıflatmıştı. Jean Rollin gelecekte kariyerinin bu iki yönünü birbirinden çok ayrı tutmak zorunda kalacaktı.



Tıpkı Alex Trocchi ve William S. Burroughs gibi yazarların Olympia benzeri yayınevleri için takma isimlerle seks kitapları yazması gibi, Jean Rollin de kirasını oldukça geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli projelerde çalışarak ödüyordu. 1980 yılında Paris merkezli Eurociné adlı şirket için bir İspanyol ortakyapımı olan *El lago de los muertos vivientos*

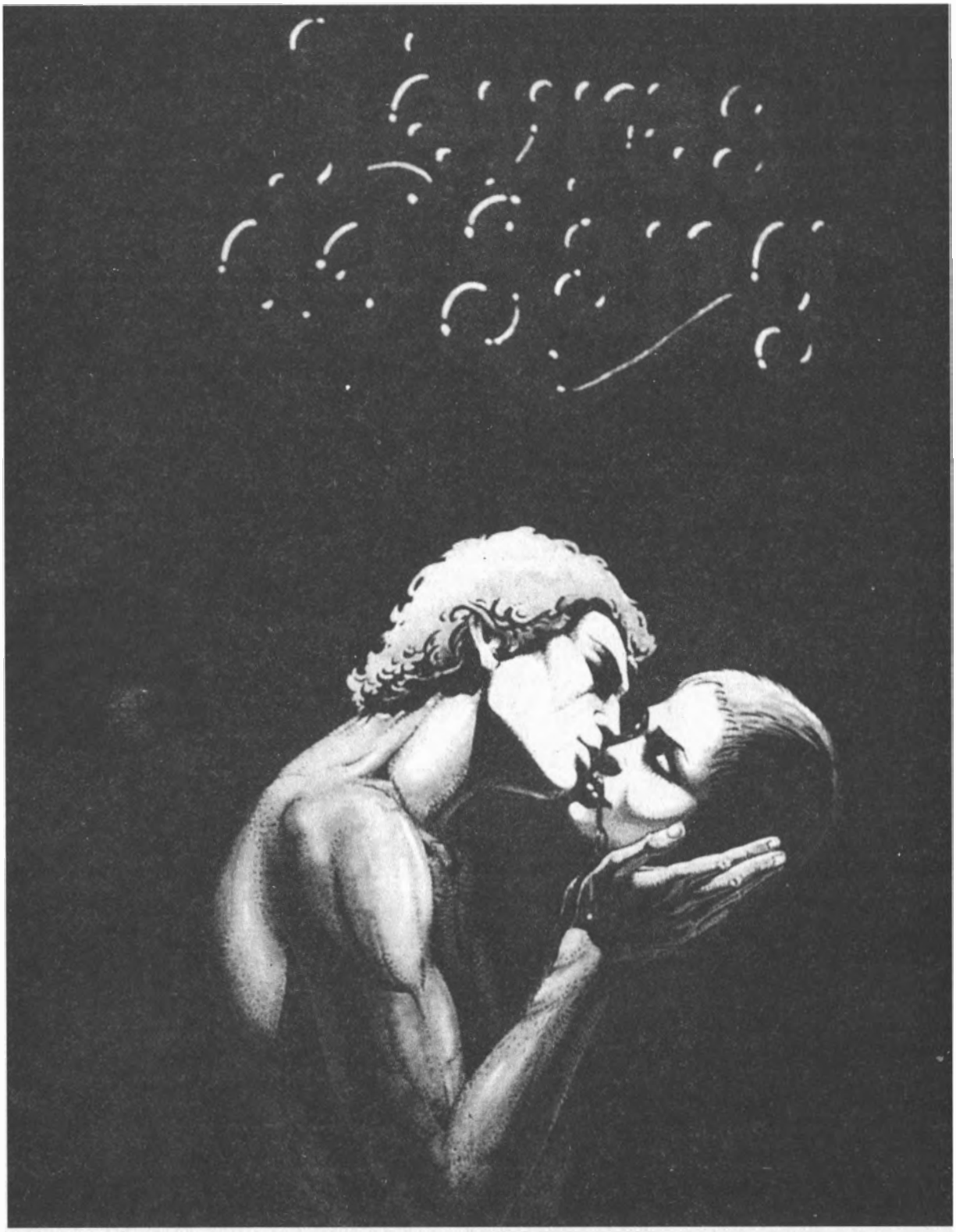
(Zombi Gölü) adlı filmde teknik yönetmen olarak çalıştı. Film, Eurociné'nin düşük standartlarına göre bile ultra ucuzdu. Bir noktada, teknik sorunlar inanılmaz hale geldi; örneğin kamera yavaş çalışıyor ve dolayısıyla aksiyon sanki hızlandırılmış gibi görünüyordu. Kameranın onarım ihtimali pek yoktu ve zamanları çok değerliydi; sonuçta Rollin, kameraya uyum sağlayabilmek için oyunculara nasıl yavaşlatılmış çekim gibi rol yapacaklarını öğretmek zorunda kaldı. Ticari sinemanın alt tabakasında yaşam buydu işte. Rollin aynı zamanda, Eurociné'nin tekrar gösterime soktuğu Jess Franco'nun *Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire* (1971) filmi için onbeş dakikalık bir zombi sekansı çekti. 1990'lardaysa, 'yeniymiş' gibi tekrar gösterime sokulacak olan yine eski bir Jess Franco filmi için –*Chasing Barbara*– Eurociné adına İspanyolca başka bir sekans yönetecekti.

Arada sıradaysa, daha sonra yönettiği *Les trottoirs de Bangkok* ('Bangkok kaldırımları', 1984) ya da *Perdues dans New York*'ta ('New York'ta kaybolmak', 1989) olduğu gibi, para için yaptığı bazı işler ilginç bir şeylerin çıkış noktası olabilecekti. Yine de bu işler genel olarak, teknik yetersizlik ve oyuncu yönetimindeki beceriksizliği hakkındaki önyargıları onaylarmış gibi, boynuna yüklenmiş fazladan yükler olarak gösterilecekti. Yıllar boyunca *Zombi Gölü*, Fransa dışında videokaset olarak geniş bir piyasaya ulaşabilen tek Rollin filmiydi. Bu durum, inkâr edilemeyecek gerçek bir felaketti ve Rollin'in itibarına en küçük bir katkısı söz konusu değildi. Filmle olan ilişkisini hafife alma çabalarıysa, bıçağı iyice derine saplamaya azimli bir kitleyi cesaretlendirmekten başka hiçbir işe yaramadı.

1975 yılının sonunda, Jean Rollin'in –aralarında *La rose de fer*'in de olduğu– eski filmlerinin çoğunu izleyip beğenmiş olan genç yapımcı Marc Ghanassia, birlikte çalışma düşüncesiyle Rollin'e geldi. Bütçesi küçüktü, ama Rollin'in fikirlerine sempatiyle bakıyor ve film yeterince ucuza çıkacaksa, ona istediği özgürlüğü vermeyi taahhüt ediyordu. Bu, bir rüyanın gerçekleşmesiydi adeta. Jean Rollin, daha sonra *Lèvres de sang* ('Kanlı dudaklar') haline gelecek senaryo üstünde çok sıkı çalıştı ve bir süre sonra bunun o güne kadar uğraştığı en sağlam öykü olduğunu fark etti. Senaryo, daha önce ilgi duyduğu her şeyi –anılar, za-



Lèvres de sang ('Kanlı dudaklar', 1976)



Philip Caza'nın *Kanlı Dudaklar* (1976) için hazırladığı özgün afiş Fransız sansürü tarafından yasaklanmıştır

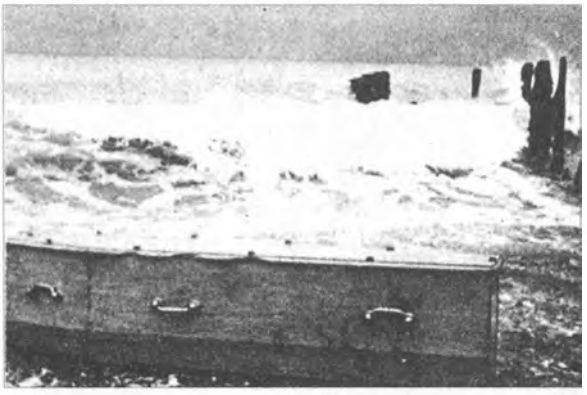
man, aşk mahrumiyeti- bir araya getiriyor, içinde *Frisson*'dan bir klip de dahil olmak üzere pek çok kişisel göndermenin yanı sıra gayet sağlam bir ticari öyküyle sarmalanıyordu.[1]

Filmde Frédéric, piyasaya yeni sürülecek olan Nordia (Lionel Wallmann'ın prodüksiyon şirketinin adı) adlı parfümün tanıtım partisindedir. Reklam afişinde, çocukluğundan hayal meyal hatırladığı bir şato gözüne çarpar. O yerin nerede olduğunu ve neden fazlasıyla anlamlıymış gibi göründüğünü keşfetmek birden onun için çok önemli bir şey haline gelir. Her adımında, yanlış bilgilendirmeler ve bir şekilde sonuçsuz kalan çıkmazlarla karşılaşır. Bununla birlikte, araştırmasının her aşamasında beyazlar içinde gizemli bir kız ortaya çıkarak bir sonraki aşamaya geçmesi için ona yol göstermektedir. En sonunda şatoyu bulur ve ailesinin kendisinden saklamaya çalıştığı sırrı keşfeder.

Jean Rollin'in elinde iyi çalışılmış bir senaryo vardı ve çekimler için dört hafta ayrılmıştı ki destekçilerden biri geri çekildi. Çekimlerin başlamasına yalnızca bir hafta kalmıştı. Sonuç olarak film iptal edilecek ya da dört hafta olarak tasarlanan çekimler üç haftada bitirilecekti.

Elindekinin o güne kadar yazdığı en iyi senaryo olmasının verdiği umutsuzluk yüzünden Jean Rollin bazı sahneleri atıp yerlerine yenilerini yazmak için bir hafta boyunca çılgın gibi çalıştı. Sonuçta ortaya çıkan film, Rollin'in kendi ifadesiyle bile birazcık dengesiz olmuştu. Senaryosal gelişimin büyük bölümü, diyaloglar ve dış sesle açıklanıyordu. Final sahnesi Dieppe kumsalında geçiyordu ve Jean Rollin çekimi orada yapabilmek için destekçileriyle dişe diş bir mücadele vermişti.

Aslında bu final sahnesi, neredeyse kariyerinin de



sonu oluyordu. Yapımcı, filmin kahramanının ve takip ettiği gizemli kadının içinde denize doğru uzaklaştığı pahalı bir tabut kiralamıştı. Ama dalgalar beklenenden çok daha güçlüydü ve boş tabutun çok geçmeden açık denize sürükleneceği aşikârdı. Jean Rollin onu kurtarmak için suya daldığında sert bir dalga tabutu kıyıya sürükledi ve kafasına çarparak onu bayılttı. Rollin, kendisini dalgaların arasına atan başrol oyuncusu Jean-Lou Philippe tarafından son anda kurtarıldı.

Film, 1976 yılında, Fransız sinema salonlarında porno istilasının en parlak dönemi yaşanırken gösterime sokuldu ve sonuç tam bir fiyasko oldu. 18 yaş sınırlaması bile konmamıştı ve bu yüzden diğer izleyicilerle birlikte korku hayranları da filme sıcak bakmadı. Yatırımcıların hiç değilse bir miktar parasını kurtarmak amacıyla Rollin, *Lèvres de sang*'ın son kurgusunda kullanılmayan görüntülerin ve alternatif sahnelerin bir araya getirilerek *Suce-moi*, *Vampire* ('Em beni, vampir') adlı porno filmde kullanılmasına razı oldu. Ne yazık ki bu film, Rollin ısrarla inkâr etse de zaman zaman *Lèvres de sang*'ın "alternatif versiyonu" olarak görüldü ve işin komik tarafı *Suce-moi*, *Vampire* seks filmleri oynatan Fransız salonlarında ticari açıdan büyük başarı kazanıyordu.

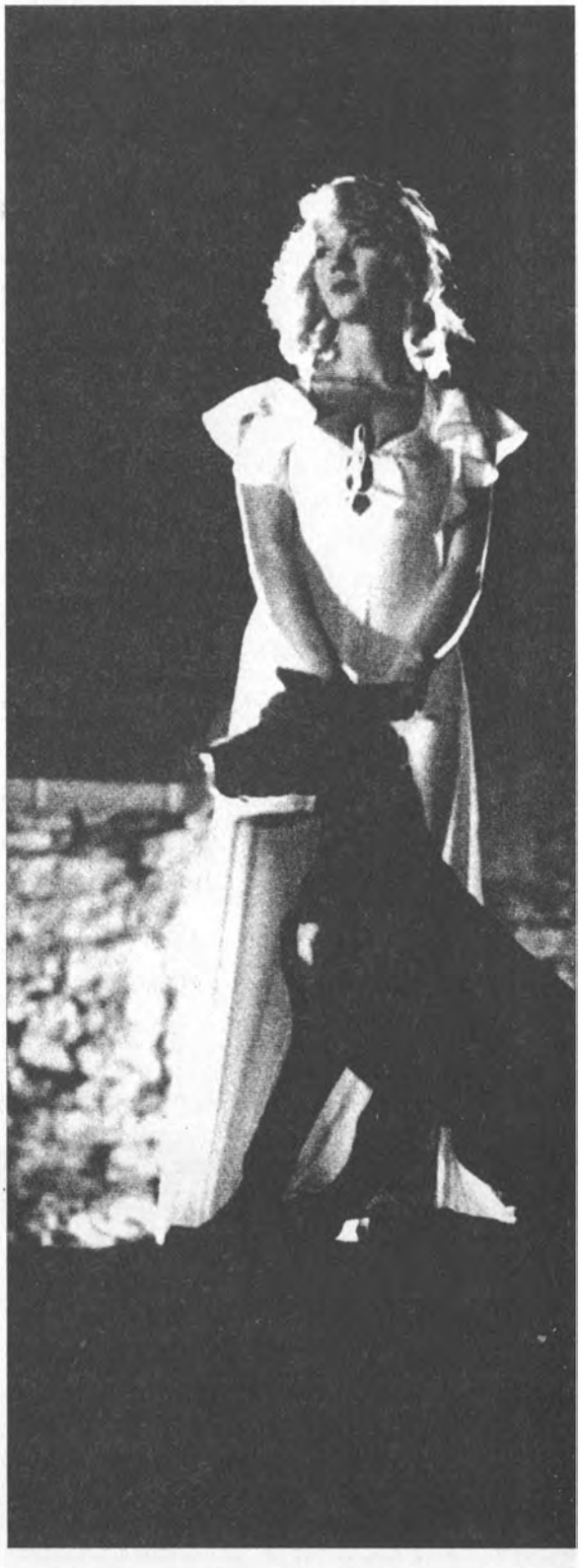
1. Filmde, Frédéric bir sinemaya girer. Gösterilen film *Le frisson des vampires*'tir. İlk sahneleri izlerken, garip bir kadın ortaya çıkar ve onu sinemadan çıkararak yakınlardaki Montmarte mezarlığına götürür. Bu sahnenin yer aldığı sinema salonu Le Mexico'ydu. Diğer birçok küçük sinema salonu pornoya dönüş yaparken, hâlâ korku filmi göstermeye devam eden sayılı mekânlardan biriydi Le Mexico. Bu sahnenin acı veren yönüyse Le Mexico'nun son günlerini yaşadığı sıralarda çekilmiş olmasıdır. Salon bir hafta sonra tekrar açılacaktır ... ama porno filmler gösteren bir sinema olarak. Bina hâlâ orada, Avenue Rachel ve Boulevard de Clichy'nin köşesindedir. Günümüzde belli bir kesime seks videoları gösterilmektedir.

Ertesi yıl Rollin, uluslararası piyasada büyük ticari başarılar kazanmış *Poseidon Macerası* (1972), *Yangın Kulesi* (1974) ve *Hava Alanı* (1970) gibi son yılların popüler felaket filmleriyle zombi filmlerini birleştirecek bir film üretmek isteyen yapımcı Claude Guedj ile tanıştı.

Rollin ve yapımcıları, gördükleri felaket filmlerinin çözümlemelerini yapıp temel bir arketip oluşturdular: Sonuçta hepsi de bu filmlerin A noktasından B noktasına kaçmaya çalışan ve yol boyunca sayısız zorluklarla karşılaşan insanları anlatan çalışmalar olduğu konusunda hemfikirdi. Bu çok basit bir formüldü ve görünüşe göre önlerine çok geniş bir konu seçeneği sunuyordu. Jean Rollin'in aklına iki öykü birden geldi. Her ikisi de temelde ekolojik facia öyküsüydü ve bu facianın sonucunda insanlar zombiye dönüşüyordu – ama bunlar başlarına gelen felaketin tamamen farkında olan "bilinçli" zombilerdi. Ve tüm bunların sebebi de felaketi tetikleyen yeni bir kimyasal böcek zehiriyle kirlenmiş olan şaraplar ya da tütün olacaktı.

Fransa'da zehirli tütünün de felaket anlamına gelmesine karşın yapımcılar şarapta karar kıldılar ve Rollin, senaryoyu eski arkadaşı Jean-Pierre Bouyxou ile birlikte yazmak üzere yola çıktı. Bu kez bütçe azıcık daha yüksekti, ama yapımcıların ortaya çıkacak filmi denetleme dezavantajı vardı. Jean Rollin için bu yeni bir şeydi. Senaryo aşamasında, hatta yapımcılar film çekimleri boyunca düzenli olarak müdahalede bulundular. Senaryoya sürekli ilaveler yapıldı, çünkü finansörlerden herhangi biri, bir şekilde kendi sevdiği felaket filminden bir şeyler görmek istiyordu.

Les raisins de la mort ('Ölüm üzümleri', 1978) olarak adlandırılan film, muhtemelen ilk Fransız 'gore' filmiydi. *Carrie* (1976) ve *Kehanet* (1976) gibi Amerikan filmlerinden tanıdığımız özel efektlerin yer aldığı ilk film olduğuysa şüphe götürmez bir gerçektir. Bu işi üstlenecek kapasitede Fransız uzmanlar olmadığı için özel efektlerin büyük bölümünü bir İtalyan firması yapmıştı. Bununla birlikte, filmin çekildiği dönemdeki aşırı hava muhalefeti yüzünden –kara kıştı– kullanılan özel efektlerin büyük bölümü işe yarama-



Les raisins de la mort'da ('Ölüm üzümleri', 1978) dönemin seks yıldızı Brigitte Lahaie



Cazibe'de (1979) üst sınıftan kan içiciler

dı. Sonunda, Rollin'in Brükselli bir arkadaşı, Rafael Marongiu en keyifli çekim hilelerinden birkaçını kendilerine takdim etti, özellikle de bir kadının vücudunu delip geçen yaba sahnesini.

Bu film Rollin'in en net ticari başarılarından biriydi ve korku hayranları tarafından da beğeniyle karşılandı. Ayrıca bazı özel festivallerde gösterildi ve genel dağıtımı iyi gitti. Bununla beraber, filmlerinin çoğunda olduğu gibi Paris'te geniş bir izleyici kitlesine ulaşamayacaktı. Günlük gazetelerde alışılmışın dışında sayıda değerlendirme aldı – ama bunların çoğu da olumsuzdu.

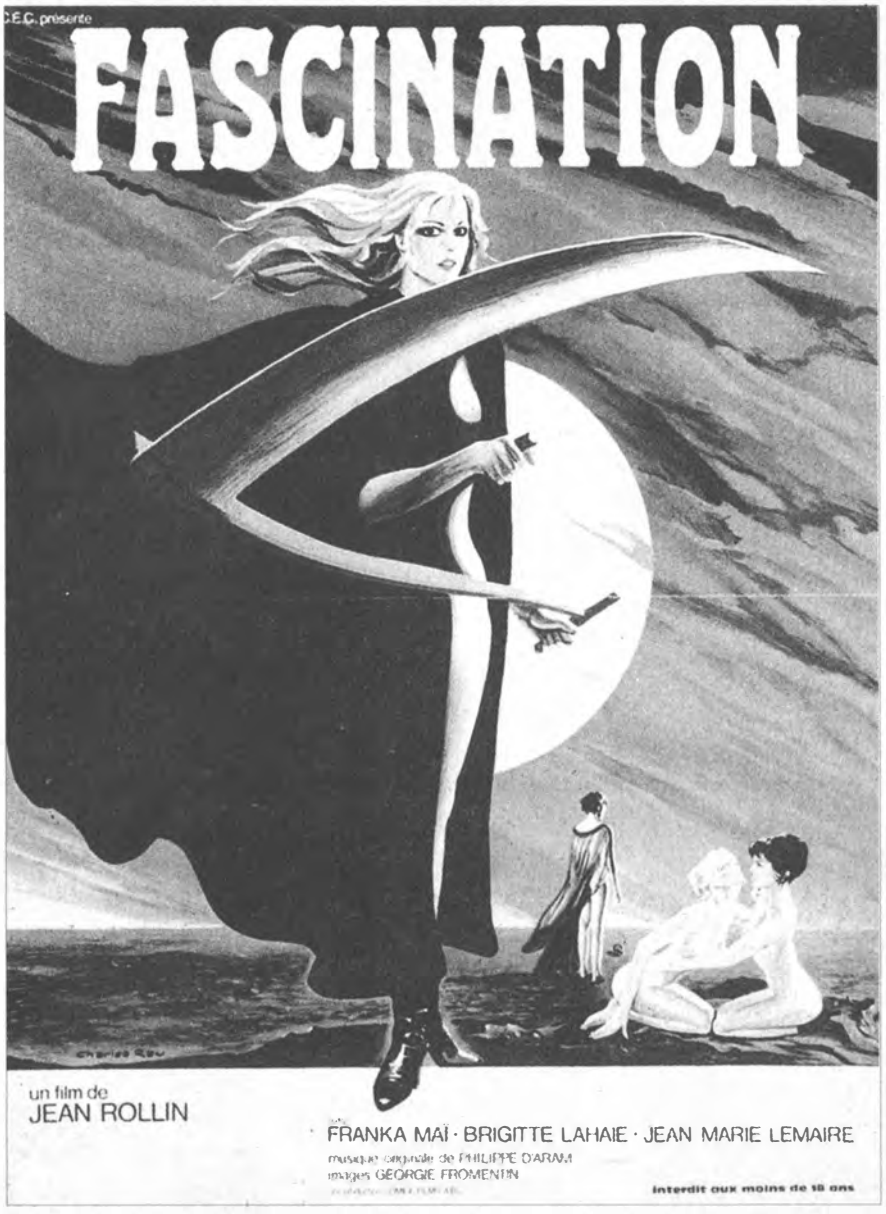
Les raisins de la mort Rollin'e biraz para kazandırmıştı. Joel de Lara adlı genç bir yapımcı adayıyla birlikte, uzun tartışmalar sonucu düşük bütçeli bir seks filmi, daha doğrusu –Rollin'in kendi ismini kullandığı filmlerin formülüne benzer şekilde– içinde seks olan bir korku filmi yapmaya karar verdiler. Bütçe en alt seviyedeydi ve çekim için yalnızca oniki gün ayrılmıştı. Normal ticari koşullarda gerçekleşmesi imkânsız bir durumdu bu, ama Rollin daima eli çabuk bir işçi olmuştur. Her çekimi ve her sekansı zihninde tasarlamasının ardından çok küçük bir kadroyla asgari düzeyde mekân gerektiren bir senaryo üstünde çalışmaya başladı.



Çıkış noktası Jean Lorrain'in *Un verre de sang* adlı öyküsü olan *Cazibe*'nin ismi editörlüğünü Jean-Pierre Bouyxou'nun yaptığı bir seks dergisine atıfta bulunmaktadır. Bu film için Jean Rollin'in kafasındaki görüntü, soğuk ve nemli

bir mezbahada kan içen, geç dönem ondokuzuncu yüzyıl burjuvalarının kostümleri içindeki bir grup üst sınıfa mensup kadındı. Bu noktadan yola çıkan senaryo başıboş bir serseri çetesinin, tuhaf bir aşk hikâyesinin ve ıssız bir şatoda toplanmış kadınlardan oluşan bir kan kültünün de eklenmesiyle birlikte giderek gelişiyordu. Projenin potansiyeli oldukça büyüktü. Pek çok etkileyici kanlı sahnenin yanı sıra yetişkin izleyicileri memnun edecek kadar seks de vardı ve başrolde artık normal rollere dönen eski porno yıldızı Brigitte Lahaie oynuyordu. *Cazibe*, Rollin'in *Les raisins de la mort* ile elde ettiği başarıyı pekiştirecek ve onun daha ana-akım bir sinema dalındaki konumunu sağlamlaştıracak gibi görünüyordu.

En önemlisi, yapımcılar filmi en büyük Fransız dağıtım şirketlerinden biri olan UGC'ye satmayı başarmıştı. Film Paris'te oniki salonda birden gösterime girecekti, ki bu bir Rollin filmi için görülmemiş bir şeydi. O güne dek filmleri üç dört salonda gösterilse kendini çok şanslı sayardı.



Cazibe'nin (1979) gerçekten çekici afişi

Her türlü tanıtım malzemesi hazırlanmış, oniki salon için gereken kopyalar basılmıştı, ki bu bile tek başına yeterince pahalı bir işlemdi, açılışa sekiz gün kala felaket geldi. Yapımcının temsilcisiyle görülecek eski bir hesabı olan UGC yöneticilerinden biri, intikamını tüm rezervasyonları iptal ederek almaya karar verdi. O gece *Cazibe*, herkesin gidip göreceği bir film olmak yerine, kimsenin –istese bile– görme şansı bulamayacağı bir film haline geldi.

Sonunda, Rollin'in arkadaşlarından biri, Jacques Orth[1] filmi bir avuç Paris sinemasında gösterebilmek üzere dizginleri eline aldı. Ne yazık ki artık çok geçti. *Cazibe* hakkındaki eleştiriler baskıya girip okuması için halka

1. Rollin'in takma isimle yaptığı ilk seks filmi *Jeunes filles impudiques*'in (1973) senaryosunu da yazmış olan seks filmleri yapımcısı Jack Regis.

ulaştığında film çoktan gösterimden çekilmişti. İşin en üzücü yanı, eleştirmenler ilk kez söyleyecek iyi bir şeyler bulmuştu. Umutsuzluk içindeki Rollin ve kurgucusu Dominique Saint-Cyr, dikkat çekmek umuduyla bütün bir gecelerini afiş yapıştırmakla geçirdiler. İşe yaramadı. UGC'nin filmi geri çevirdiğini duyan diğer bütün dağıtımcılar işin içinde bir terslik olduğunu düşünüp filmi dikkate almayı reddeceklerdi.

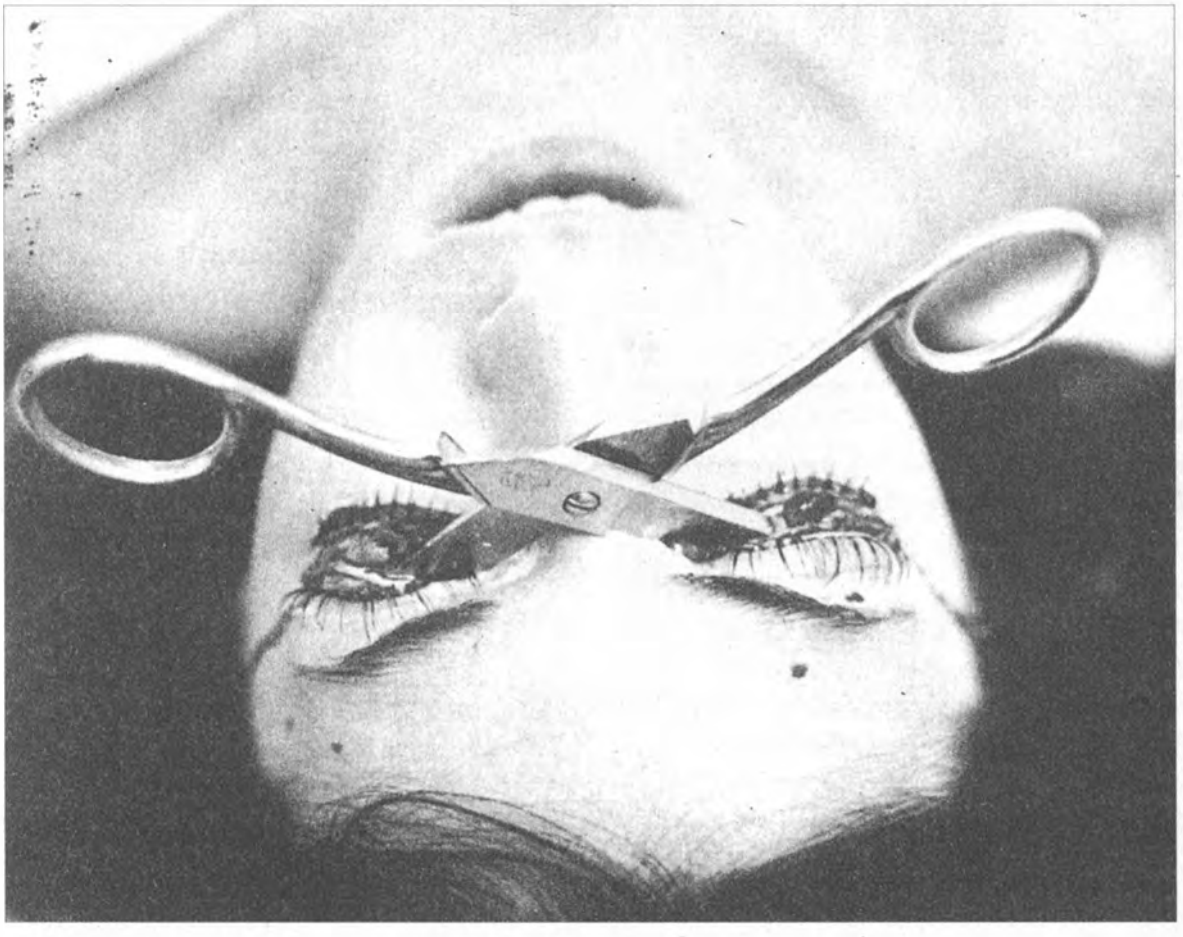
Cazibe arkasında hiç iz bırakmadan yok olup gitti. Bu hayli üzücü bir durumdu, çünkü Rollin'in en iyi filmlerinden biriydi ve bir kez daha yatırdığı tüm parayı kaybetmişti. Kirasını ödeyebilmek için Michel Gentil ya da Robert Xavier adlarıyla yönettiği ucuz pornolara geri dönmek zorundaydı.

Jean Rollin bir sonraki fırsatını ertesi yıl, 1980'de yakaladı. Daha önce Rollin'le çalışan, onun düşük bütçe ve hızlı çekim konusundaki yeteneğini bilen bir yapımcı / dağıtımcı yeni bir Rollin filmine para yatırmak istiyordu.

Bu kez bütçe inanılmaz derecede küçük ve iki haftalık çekim süresi son derece dardı, öyle ki başka hiçbir sinemacı böyle bir projeyi kabul etmezdi. Bununla birlikte Rollin –ortaya çıkacak üründe biraz seks olması koşuluyla– senaryo ve çekimler konusunda sınırsız özgürlüğü olduğunu biliyordu.

Sonuçta ortaya çıkan film, *La nuit des traquées* ('Avlanmış kadınların gecesi') Rollin'in kariyerindeki en kötü eleştirileri aldı. Jean-Pierre Bouyxou gibi en sadık hayranları bile film hakkında söyleyecek iyi bir şey bulamadı.

Filmin ucuzluğunun her karede aşikar olduğu



La nuit des traquées ('Avlanmış kadınların gecesi', 1980)



La nuit des traquées (1980)

inkâr edilemez. Büyük bölümü cüretkâr seks emekçileri olan aktörler için söylenebilecek en iyi şey odun gibi olduklarıydı. Daha da kötüsü, film Paris'te bir iş hanında, temizlikçiler de gittikten sonraki geç saatler boyunca çekilmiştir. Belki de bu durum, filmdeki aksiyonun büyük bölümünde yansıyan uyurgezer havayı açıklamak için yeterlidir.

Bazı bakımlardan film Orpheus mitinin bir uyarlamasıdır. Genç bir adam, hafızasını yitirmiş bir kızla karşılaşır; ona âşık olur, ama takip edilen kız yakalanarak kaçtığı hastaneye geri götürülür ve kızı kurtarmaya çalışan adamın başı belaya girer.

Büyük bölümü amatör bir kadro ve sıfır bütçeyle böyle bir projeye kalkışmak ihtirastan başka bir şey değildir. Jean Rollin'in kendisi bile, bir seferinde, ihtiraslarının bütçesinin sınırlamalarını fazlasıyla aştığını itiraf etmiştir.

Tüm hatalarına rağmen filmin sevapları da vardır. Hatta çekildiği koşullar göz önüne alındığında, dikkate değer bile denebilir. Gecenin karanlığında koşan iki kızın siluetini yakalayan araba farlarının, açılış çekimlerinde yarattığı gizemli atmosfer film boyunca devam eder. Hatta zoraki –ve fazlasıyla uzun– seks sahnesi bile fiziksel uyarıdan çok dokunaklıdır; kahramanın daha sonraki uğraşının başlıca sebebi olduğu ve yolda bulduğu kaçak kıza duyduğu saplantılı aşk düşünüldüğünde zorunlu bir durumdur bu.

Filmin ikinci yarısı özellikle etkileyicidir. Örneğin gökyüzüne uzanan iş hanları *Le viol du vampire* ve *La vampire nue*'daki diğer kurumsal mekânlara benziyordu ve içerideki "canlıdan çok ölü" sakinlerinin umutsuz yalnızlığı, kendi mutlu günlerini hatırlamak için başkalarının anılarını kullanan Nathalie Perrey'li sahnede iç paralayıcı bir şekilde betimleniyordu.

Bununla beraber, en etkileyici ve Rollin'in en cesur olduğu sahne finaldi. Elisabeth (Brigitte Lahaie) sabahın erken saatlerinde tren rayları üstünde uyurgezer ve ifadesiz bir şekilde dolaşırken, yanına yaralı sevgilisi gelir. Fonda nostaljik ve neredeyse neşeli bir müzik çalarken, ikisi, hantal birer kukla gibi aksayarak ve sendeleyerek el ele yürürler. Sinema tarihinin en uzun yürüyüşlerinden biridir bu (ve Jean Rollin filmleri uzun yürüyüşleriyle meşhurdur!) Carol Reed'in *Üçüncü Adam* (1949) filmindeki benzer finalden bile daha uzundur ve yansıttığı acı neredeyse dayanılmazdır. Filmin kalan kısmı da aynı derecede etkili olsaydı ortaya gerçek bir düşük bütçeli film başyapıtı çıkacağına hiç kuşku yoktur.

Jean Rollin'in bir sonraki eseri *Les échappées* ('Kaçaklar') aynı zamanda içinde korku olmayan ilk filmiydi. Romantik / melodramatik çeşniler taşıyan polisiye bir film olarak düşünülmüştü ve ilk planlanışında Rollin'in diğer filmlerindeki unsurların büyük bölümünü barındırıyordu. Rollin'in yazdığı senaryo daha sonra diyalogları tamamlaması ve içine birazcık daha geleneksel gerilim unsurları katması için başka bir senariste, Jacques Ralf'a verildi. Ne yazık ki Ralf çok yavaş çalışıyordu. Senaryonun son hali ellerine çekimlerin başlamasına sadece birkaç gün kala ulaştı. Üstelik senaryonun üzerinde yapılacak daha çok işin olduğu aşikârdı. Umutsuzluk içindeki Rollin eski öyküsüne döndü ve çekimler devam ederken ikisini birbirine entegre etmeyi umarak, filme iki senaryoyla birden başladı.

Bu şizofrenik yaklaşım, ortaya çıkan üründe son derece belirgindi. İki kızın hastaneden kaçtığı filmin başı ve klasik romantik imalarla biten trajik sonu katışıksız Rollin'di, ama filmin kalanı acıklı bir biçimde sürünüyordu. Rollin, gerilim türüne yabancı oluşunun bir sorun oluşturduğunu itiraf edecektir. İlginç ve dokunaklı olabilecek bir film, asap bozucu biçimde paramparça olmuştu. Ama yine de *La Nuit des traquées*'te olduğu gibi, *Les échappées*'te de iyi olan şeyler



Kaçak kız ve silah ... *Les échappées* ('Kaçaklar', 1981)

çok iyiydi. Örneğin iki kaçak kız arasında gelişen yakınlaşma, başroldeki aktrisler tarafından son derece iyi idare edilir. Sergilenen fantastik anlarsa içinde yer aldıkları doğal çerçeveden çok daha güçlüdür. Kızlardan birinin, tanımsız bir ışık eşliğinde ıssız bir buz pateni sahasında uzun süre kaydığı sahne tek kelimeyle saf 'şiirsel gerçekçilik'ti. Kızlardan birinin, kendilerini yakalamaya gelen polis kordonunun arasından kollarında ölen arkadaşıyla yürüyüp geçtiği final sahnesi de inanılmaz etkileyicidir. Böyle anlarda film uçuşa geçme sinyalleri verirken sıradan bir düşük bütçeli gerilimden çok daha fazlası olduğunu gösterir.

Les échappées neredeyse bütünüyle dişil bir filmdir. Başrollerin hepsi ve küçük rollerin büyük bölümü kadınlar tarafından oynanır. Burada Jean Rollin'in toplumun sınırlarındaki karakterlere olan sempatisi çok açıktır. Film kasten, sevimsiz sanayi bölgelerinde geçer. Bir tren yolu istasyonuna bakan oto hurdacısının arka bahçesi; işçileri ve sevgililerini eğlendiren bir grup gezgin çingene; kıyıda lesbiyenleri, dalavereciler ve karaya çıkmış denizcileriyle salaş bir batakhane. Jean Rollin, kendi kanun kaçaklarının doğrudan yaklaşımlarını ordu öncesi adamların kinik, kokuşmuş davranışları ve onların köhne Venüs Bar'da takılan iyi giyimli sevgilileriyle karşılaştırır.

Jean Rollin 'sefillik şiirselliği' ticareti yaptığını inkâr eder. Onun karakterleri, çevrelerindeki sefaletten gurur duymaz, ama marjinal doğalarından kurtulmaya da çalışmazlar. Onlar yalnızca toplumun kendilerini sıkıştırdığı daracık hapishaneden çıkmak, ama bu arada gerçek benliklerine sadık kalmak istemektedirler. Filmlerinin büyük bölümünde altı çizilen tema



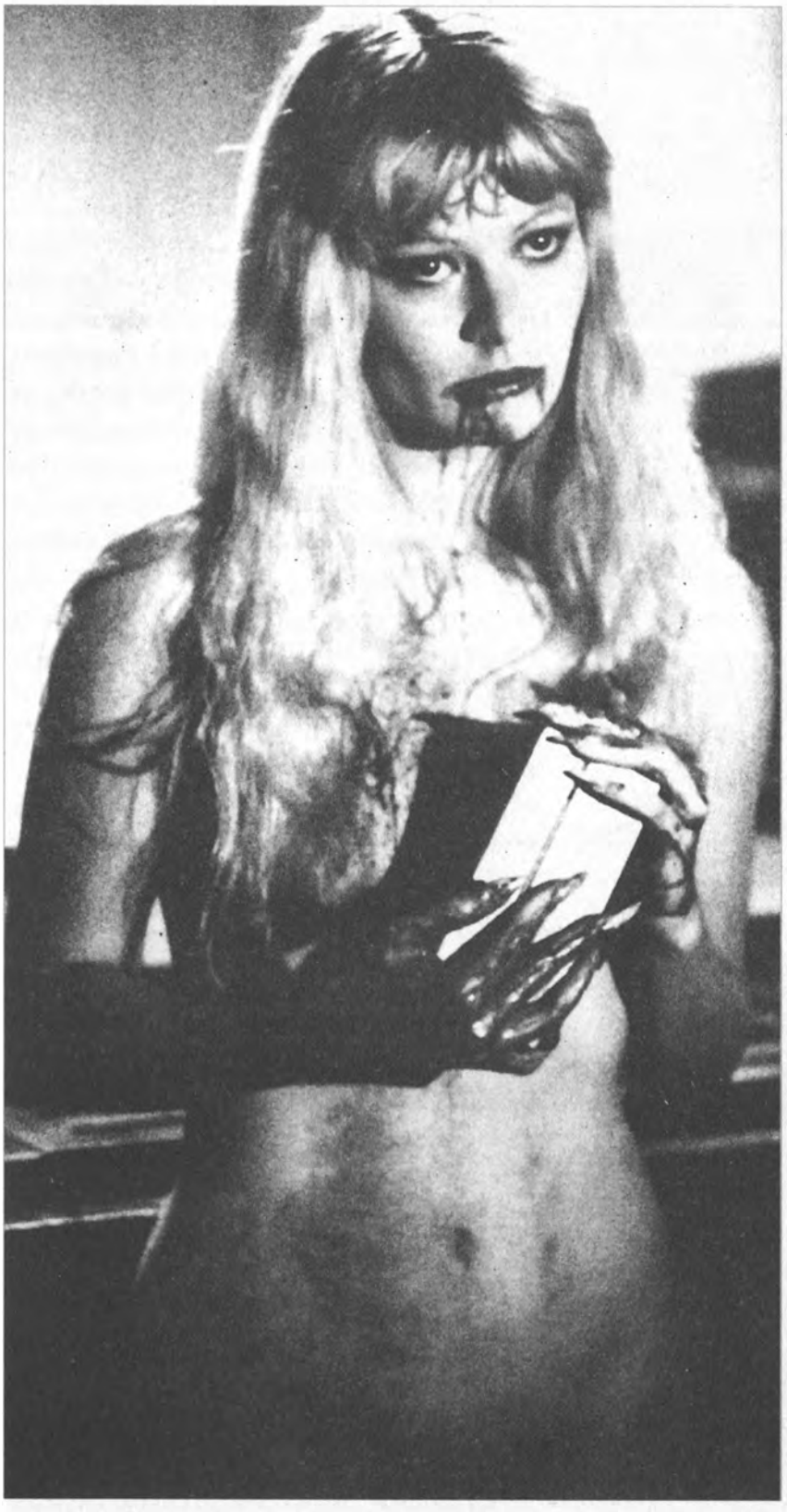
bu imkânsız rüyanın ifadesidir.[1]

Bu noktada Rollin, kariyerinin tekrar sağlam bir temele oturmasını istiyorsa, daha tanıdık bir sinematografik bölgeye –korku sinemasına– dönmesi gerektiğini biliyordu. *Les raisins de la mort*'tan daha fazla içine sinecek bir şeyler olmalıydı bu ve *La nuit des traquées* gibi bir sıfır bütçeli film daha üstlenmek konusunda da ihtiyatlıydı. Neyse ki, en uzun süreli destekçilerinden biri olan Lionel Wallmann hemen imdadına yetişiyordu.

1982'de Wallmann, İtalyan ortakyapımı düşük bütçeli bir korku filmi üzerinde birlikte çalışma düşüncesiyle Jean Rollin'e geldi. Bütçe –Rollin'in standartlarına göre bir servet olmasına karşın– küçüktü ve çekimler için altı hafta ayrılmıştı, ki bu da Rollin'in daha önce hiç düşünemeyeceği bir lükstü. İtalyan desteğini garantilemek için Wallmann'ın bir İtalyan kadın oyuncuya ihtiyacı vardı ve Jean Rollin ona Roma'da yaşayan İngiliz Teresa Ann Savoy'u önerdi. Savoy, Alberto Lattuada'nın *La bambina* adlı seks komedisinde oynadığı onaltı yaşındaki baştan çıkarıcı kız rolüyle ünlenmiş, aynı zamanda Tinto Brass'ın *Salon Kitty* ve *Caligula*'sında (1980) da oynamıştı.

Rollin ve Wallmann onunla görüşmek üzere Roma'ya uçtular ve işlerin yolunda gitmeyeceği anında ortaya çıktı. Yönetmenler ve potansiyel başrol oyuncusu kadınlar arasındaki ilk görüşme genelde zor olur, ama bu defa gerçek bir faciaydı. Teresa Ann Savoy daha ilk görüşte Jean Rollin'den hoşlanmamış gibiydi ve ne kendisi ne de filmiyle ilgilenmeyi reddetti. Hayal kırıklığına uğrayan yönetmen Paris'e geri döndü ve Wallmann bu aşamadan sonra ne yapılabileceğini düşünmeye başladı.

1. 1985 yapımı Amerikan filmi *Kaçınılmaz Öfke* garip bir şekilde *Les échappées*'e çok benzer. Alaycı bir uyuşturucu satıcısı cetesinin eline düşen iki kaçak kızın öyküsü büyük benzerlik taşır ve finali neredeyse aynıdır. Ama Hollywood filmi olduğu için hiç kuşkusuz iki kız da kurtulacaktır. Jean Rollin'in filmlerindeyse aşk daima trajediyle sona erer.



'Yaşayan ölü kız' rolünde Françoise Blanchard

Birkaç gün sonra, bir öneriyle Rollin'e telefon açtı. Rol için çok uygun olduğunu düşündüğü İtalyan bir aktris vardı, Marina Pierro. Jean Rollin, bir önceki yıl Sitges Festivali'nde Walerian Borowczyk'in *Dr Jekyll'ın Kanı* filminin gösterimi sırasında onunla tanıştığını hatırlamıştı. Çoğu eleştirmen ya da yazar olmak üzere film endüstrisinde çalışan arkadaşlarından kadını soruşturdu ve hepsi de onun Walerian Borowczyk ile büyük bir şevkle çalıştığını söyledi.

Rollin, son derece gergin bir ruh hali ile kadını görmeye Roma'ya gitti. Tahminlerinin aksine Pierro çok sıkı bir korku filmi hayranı çıkmıştı ve onbeş dakika içinde neredeyse iki eski arkadaş haline geliverdiler.

Jean Rollin, *La morte vivante (Yaşayan Ölü Kız*, 1982) ile kariyerinde ilk defa filmin çekimleri başlamadan tam kadro prova şansı buluyordu. Bu gerçek bir lükstü. Sahne kurulduğunda kendisini sık sık oyunculara repliklerini öğretmeye çalışırken buluyordu.

Öykünün büyük bölümü eski bir şatoda geçer ve bütün ekip çekimler boyunca orada kalmıştır. Dolayısıyla da Rollin'in daha önceki filmlerinin tersine ortaya üstünde çalışılmış, incelikli bir film çıkmıştı.

Sonuç olarak *La morte vivante* Rollin'in en başarılı filmlerinden biridir. Oyunculuk, halkın

bir "Rollinat!"dan beklemediği kadar yüksek standarda sahipti ve örneğin *Les raisins de la mort*'un aksine kişisel bir film olduğu kadar da ticari bir projeydi. Hiç kumsal sahnesi yoktur, ama tema –tazelenen hatıralar ve bilgi olmaksızın yaşamanın imkânsızlığı– Rollin için önemli bir anahtardır. "Yaşayan Ölü Kız"ın kana ihtiyacı vardır. Çocukluk arkadaşı Hélène onun için kurbanlar arar. *Karanlığın Kızları* (1971) ve *Yüzü Olmayan Gözler* (1959) gibi, bu film de vahşice dökülen kanlarla düşsel lirizmi birleştiren bir çalışmadır.

Jean Rollin, *Les échappées* ile kadın karakterlerini –fantastik olmayan bir çerçeve içinde– öykünün önplanına çıkarmayı başarmıştı. Şimdi, *La morte vivante* ile bu tür bir ilişkiyi daha derinlemesine, üstelik daha yakından tanıdığı bir arkaplan kullanarak irdeleme şansına sahipti. Sonuçta başroldeki iki kadının karakteri, daha önceki 'korku' filmlerinin çoğundan –örneğin *Requiem for a Vampire*'den– çok daha iyi gelişiyordu. Bu durum filme duygusal bir derinlik katarak, yapılan işi ticari anlamda da kendisinin en sağlam filmlerinden biri haline getiriyordu.

Ne yazık ki, yıldızları olmayan ve korku temalı bir Fransız filminin yaşayacağı her zamanki dağıtım sorunları, *La morte vivante*'nin de sinema perdelerinde pek fazla boy gösteremeyeceği ve ancak ikinci film olarak vizyona girebileceği anlamına geliyordu. Yine de film o yıl İtalya'da yapılan Fanta Festivali'nde bir ödül kazandı.

Filmin sınırlı gösterimi Jean Rollin'i hayal kırıklığına uğrattı. Fransız korku filmlerinin hak ettiği ilgiyi asla görmeyeceği şeklindeki görüşünü onaylayan bir durumdu bu. Böylece, 1982'de, kendisine bir başka gerilimde çalışma teklifi yapıldığında şansını denemeye karar verdi. *Les échappées* tam bir başarı sayılmazdı, ama Rollin sinemacılığın diğer alanlarını da araştırmak istiyordu. Riske girmek içindeki anarşistin hoşuna gidiyordu.

Şirketi Les Distributors Associés ile *Viol...* ve *La vampire nue*'nun da satışını yapan yapımcı / dağıtımcı André Samarcq, Bangkok'taki balayından henüz dönmüş ve gelirken de yanında, bir filmin temel malzemesini oluşturabileceğini düşündüğü birkaç saatlik 8 mm'lik film çekimleri getirmişti. Jean Rollin çekimleri izledi ve bunların hiçbir fikrin tetikleyicisi olamayacağına karar verdi. Turistik manzaralar, otellerin yüzme havuzları ve Bangkok sokaklarının çekimlerinden oluşan filmler dış mekânlar için stok malzeme olarak bile işe yaramazdı. Yine de bir film yapma ihtimali vardı ve Rollin bu fikir heyecan vericiymiş gibi davranmayı tercih etti. Samarcq, bağlantılarını kullanarak programlarında boşluk olan bazı büyük Paris sinema salonlarında gayet saygın bir açılış ayarladı. Tek dezavantaj, filmin planlanan gösterim tarihinden önce yazılması, çekilmesi ve hazır hale getirilmesi mecburiyetiydi.

Rollin, *Les trottoirs de Bangkok* ('Bangkok kaldırımları') adını verdiği melodramatik bir casusluk filmi önerdi. Daha sonra, sevdiği eski seriyallerden bazı alıntılar yaparak ve zaten zihninde oluşmuş mekânları –Le Havre'daki rıhtımlar, tali bir demiryolu hattı vs– kullanarak senaryo üstünde çalışmaya başladı. İki gün içinde on sayfalık senaryo hazırdı.

Rollin başrol oyuncularından birinin Asyalı olması gerektiğini biliyordu ve bulabildiği tüm aktrisleri denedi, ama çekimler başlamak üzere olduğu için bir tercih yapmadan ayrılmak zorunda kaldı. Zaman daralıyordu, bu nedenle ekiple birlikte Le Havre'a giderken, kadronun kalan kısmını oluşturması için Lionel Wallmann'ı Paris'te bıraktı. Birinci gün geçmişti ve Wallmann görünürde yoktu. İkinci günün ortasında Rollin ümitsizliğe kapılmaya başladı. Bir an önce başrolde oynayacak bir aktris bulmazsa filmden vazgeçmek zorunda kalacağını, üstelik yapımcılarına o değerli vakitlerini ve paralarını neden harcadığını da bir şekilde açıklaması gerekeceğini biliyordu.

Derken, iskelenin öbür yakasından Wallmann'ın arabasının yaklaştığını gördü ve umutları tekrar yeşerdi. Ama otomobil onlara doğru yaklaştıkça içinde yalnızca bir kişi olduğunu fark etti. Yüreği sıkıştı. Araba durdu ve Wallmann araçtan aşağı inerken diğer kapısı da açılarak içeriden Yoko'nun ufak tefek incecik bedeni aşağı atladı – Wallmann'ın *Les trottoirs de*

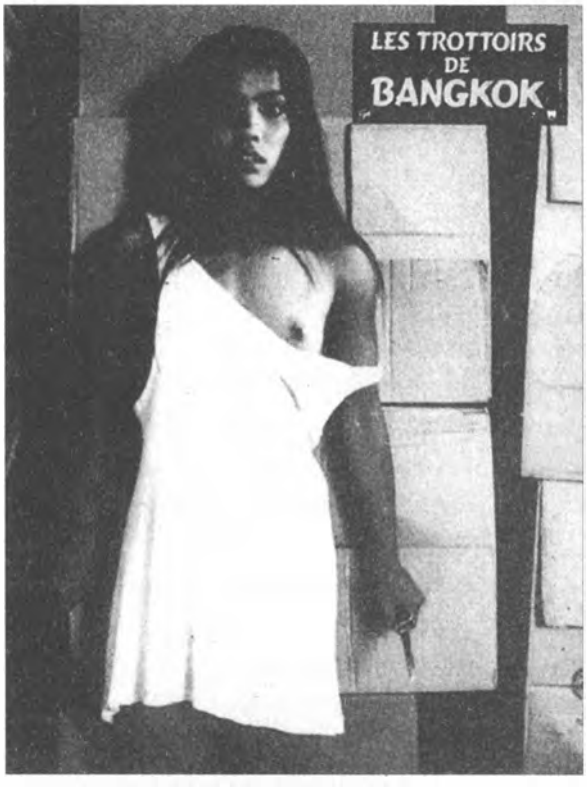
Bangkok'un başrolü için keşfettiği oyuncuydu bu. Yoko öylesine ufak tefekti ki Wallmann'ın koca Mercedes'ine oturduğunda başı konsol seviyesinin altında kalıyordu.

Jean Rollin Yoko ile önceki yıl çok kısa bir şekilde tanıştığını hatırladı, ama onun oyunculuk deneyimi olduğunu bilmiyordu.(Yoko aslında daha önce iki seks filminde başrol oynamıştı: Video seks kralı Marc Dorcel adına üretilen *Le fruit défendu* ve *Une fille dans la peau*) Sinirli bir biçimde Yoko'yu sete buyur etti ve çekmek üzere oldukları sahneyi açıklamaya başladı. Yoko arabayla gelirlerken yol boyunca senaryoyu okumuştu ve çekimler için tamamen hazırdı. İlk sahnede bir geminin kenarından sarkan tehlikeli bir ip merdivenden aşağı inip buz gibi suya atlaması gerekiyordu ... üstelik suyun denizanası kaynaması olayı daha da sevimsiz hale getiriyordu. Sadece birkaç dakikalık hazırlık ve bir saniyelik tereddütün ardından Yoko, sanki bütün hayatı boyunca bu işi yapıyormuş gibi ipten aşağı inmeye başladı.

Rollin şaşkınlık içindeydi. Doğal bir yetenek keşfettiğinin farkındaydı ve *Les trottoirs de Bangkok* her şeyin ötesinde bir gerçeği ortaya çıkarıyordu – ufak tefek Yoko'nun kaderinde yıldız olmak vardı. Onbeş gün içinde sıfırdan geliştirilen bu projenin, Rollin'in en büyük başarılarından biri olması gerçekten şaşırtıcı bir olaydır.

Daha sonra bir eleştirmen, Jean Rollin'in kariyeri boyunca iki iyi film yaptığını –*La viol du vampire* ve *Les trottoirs de Bangkok*– ve bu filmlerin pek çok yönden aynı olduğunu yazacaktı. Her iki filmde de aynı doğaçlama kalitesinin, aynı neşeli ve eğlendirici diyalogların, ısrarlı senaryosal gelişimin yanı sıra eski seriyalleri anımsatan tarzda bir yapı vardı. Rollin'in de itiraf ettiği gibi, izleyicilerin eline her on dakikada bir yeni bir kart geçiyormuş ya da her an perdeye "devam edecek ..." yazısı gelecekmiş gibiydi.

Bu noktada, Rollin'in kariyeri tersine dönecek gibi görünüyordu. *Le viol de vampire*'den bu yana neredeyse yirmi yıl geçmişti ve şimdi doğaçlama sinemacılığa geri dönmüş, dostlarından ve amatörlerden oluşan küçük bir oyuncu kadrosuyla çalışmış, hızlı üretilen filmler için bile gerekenin yarısı kadar sürede gerçeküstücü bir melodram yaratmıştı. Film bir takım sorunları telafi edecek kadar başarılı olacaktı, ama Rollin'in kariyerindeki bütün bu iniş çıkışların sürmesinin asıl nedeni, onun gözünde sinemacılığın her zaman bir macera olarak kalmasıdır. Rollin bulanık fikirleri ve fantezileri gerçek görüntü ve sekanslara dönüştürmeyi seviyordu. Filmlerini bu kadar hızlı çekmesinin nedenlerinden biri de buydu – kafasındaki imgeyi hâlâ tazeliğini korurken yakalamak ve bayatlayıp cansızlaşmadan onun üstünde çalışmak istiyordu.



Les trottoirs de Bangkok'ta (1982) oynayan mini minicik Yoko

Diğer sinemacıların girmeyeceği riskli projeleri üstlenmesinin nedenlerinden biri de belki buydu. Meydan okumaktan, umulmadık sonuçlar doğurabilecek yeni şeyler yaratma duygusundan hoşlanıyordu.

La morte vivante'nin kadrosunda, Rollin'in başka projelerinde de asistan olarak çalışmış Dominique Treillou da vardı. Dominique Treillou, Paris'in Latin

Quarter bölgesinde bir apartman dairesinde yaşıyordu ve komşularından biri de iki öykü kitabı –*Harry Dickson'ın Yeni Maceraları*– basılmış yazar ve müzisyen Gérard Dôle'du. Özgün Harry Dickson öyküleri, pek çok eleştirmen tarafından Poe ve Lovecraft ile aynı kefeye konulan Belçikalı yazar Jean Ray tarafından yazılmıştır. Jean Ray ve Harry Dickson hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ek.

Gérard Dôle, Marie Paule Vadunthin ile birlikte, fotoğrafçı ve tasarımcı Jean-Michel Nicollet tarafından oluşturulan Harry Dickson karakteri üstüne resimli bir albümün kaligrafisini yapmıştı. *Apostrophes* adlı bir televizyon programı tarafından tanıtılan kitap kayda değer bir başarı kazanırken bunu filme çekme konusu konuşulmaya başlanmıştı. Bu zekice bir düşünceydi, çünkü illüstrasyonlar hayali bir "B" filminin lobi kartları olarak tasarlanmıştı.

Dôle ve Vadunthin *La griffe d'horus* ('Horus'un pençesi') adını verdikleri ayrıntılı bir sinopsis yazarak stüdyoların etrafında dolaşmaya başladılar, ama çok geçmeden ne Jean Ray'in ne de Harry Dickson karakterinin o günlerde film şirketlerinin isteğine uygun olmadığını anladılar. Gerilim ve gizem hayranları tarafından saygı duyulup tüm Avrupa'da büyük bir kült haline gelmiş olsa da Jean Ray'in öyküleri filme çekilebilir diye düşünülmüyordu. Dahası, Harry Dickson öykülerinin hakkı Argos Films'ten Anatole Dauman'ın elindeydi, en azından o böyle olduğunu iddia ediyordu. Bunları yıllar önce Alain Resnais'in yöneteceği ve Dirk Bogarde'nin "Amerikan Sherlock Holmes"ü olarak başrolde oynayacağı bir uyarlama için satın almıştı. Bazı sahneler daha 1960'ların başında çekilmiş ve ardından Borowczyk'in filmle ilgileneceğine dair kesin olmayan birtakım söylentiler ortaya atılmış, ama film o güne dek ortaya çıkmamıştı.



Gérard Dôle filmi destekleyecek birilerini bulabilmek için elinden geleni yaptı, hatta Spielberg'in Paris'ten geçmekte olan asistanlarından biriyle bile görüştü. Fikir adamın ilgisini çekti, ama *fantastik* kavramının Amerikan terimleriyle ifade etmenin imkânsızlığı yüzünden proje yattı.

"Bu bir korku öyküsü mü?"

"Hayır ... Tam olarak değil"

"Gerilim mi?"

"Hayır ... değil aslında."

"Öyleyse ne?"

"Şey ... bu – *'fantastique.'*"

Gérard Dôle, Jean Rollin'i biliyordu ve onun eski filmlerinin çoğunu izlemişti. Treillou onları tanıştırdığında Dôle, Rollin'e şöyle dedi: "Eğer Harry Dickson'ı filme çekebilecek biri varsa, o da sensin!"

Seksenlerin ortasında, Fransa'da –centilmen bir



La griffe d'Horus'ta (1990) süper dedektif Harry Dickson

süper suçlu olan ve bir parça da *Raffles'e* benzeyen– *Arsène Lupin* adlı televizyon dizisi çok popülerdi. Bu diziyi kendilerine örnek alan Dôle ve Rollin *La griffe d'Horus*'u 25 dakikalık bölümleri olan bir televizyon dizisi haline getirdiler. Bir kez daha bütün stüdyoların etrafında döndüler, ama hiç kimse ilgilenmedi. Sonunda, soğuk bir Ekim günü, artık sabırlarının tükendiğine karar verdiler. Dizi için sahte bir pilot bölüm çekip televizyon şirketlerini utandırarak harekete geçirebilir, sıfır bütçe ve iyi bir fikirle neler yapılabileceğini onlara gösterebilirlerdi.

Bir Pazar günü, oyuncular ve küçük çekim ekibi (Jean Rollin ve Dominique Treillou) pilot filmin ilk saniyelerini çekmek üzere, Thames olarak gösterecekleri Seine nehrinin kenarında toplandı. Tıpkı *Le viol du vampire* ve *Les trottoirs de Bangkok*'ta olduğu gibi bir kez daha dostlar, heveslıler ve amatörlerden oluşmuş bir grup toplanmıştı. Bu amatörler kendi alanlarında hatırı sayılır bir profesyonelliğe sahiptiler – örneğin Harry Dickson'ı Jean-Michel Nicollet, Londralı bir polis memurunu Gérard Dôle oynarken ünlü fotoğrafçı Robert Doisneau tanıtım fotoğraflarını çekecek set fotoğrafçısı olarak gelmişti.

Videokasete yapılan çekimler bir gün boyunca sürdü ve ertesi gün görüntüleri aşağı yukarı bir *Arsene Lupin* bölümüne yakın uzunlukta, yani 22 dakikaya indiren bir kurgu yapıldı. O gün sette çekilen fotoğrafların gösterdiği gibi, film Harry Dickson orijinallerine ithafta bulunan tuhaf, anakronist ve neredeyse komik dokundurmalarla doluydu. Gérard Dôle'un dediğine göre, proje üstünde çalışanlar niyetlerini ifade etmek dışında başka bir şey yapma zorunlulukları olmadığını biliyordu ve böylece olayın ucuzluğunu lehlerine çevirmeye karar vermişlerdi. Niyetleri, ucuz film aleminin nam salmış ürünleri olan *Dış Uzaydan Plan 9* (1959) ya da *Örümcek Adasının Dehşeti* (1959) tarzında bir şey yapmaktı.

Ama ne yazık ki, *La griffe d'Horus*'un bitmiş taslağı da televizyon şirketleri üstünde özgün senaryodan daha fazla etki yaratmadı. Bu, 1980'lerin Rollin'e getireceği uzun bir hayal kırıklığı dizisinin yalnızca bir tanesiydi. Düşük bütçeli film endüstrisi Fransa'da yıllar önce çökmüştü. Küçük filmler artık televizyon için yapılıyordu. Çok geçmeden Rollin Fransa'daki belli başlı televizyon şirketlerinin kara listesinde olduğunu keşfetti. Her koşulda, korku ve fantastik projeleri onları ilgilendirmiyordu. Bu tür şeyleri Amerikalılara bırakmayı tercih ediyorlardı. Diğer sebeplerle birlikte bu durum, Rollin'i senaryolar yerine kitaplar yazmaya yönlendirdi. Düşüncelerini kesip biçerek düşük, çok düşük bütçelere uydurmaya çalışmaktan yorulmuştu. Üstelik hayal gücü kâğıt üstünde istediği gibi uçuşa geçebilirdi. İsterse, özel efektleri ve yeniden çekim sorunlarını dert etmeksizin bir sahneyi Tibet'te, diğerini de Paris'in kalabalık sokaklarına yerleştirebilirdi.

İlk romanı *Une Petite Fille Magique* ('Sihirli çocuk') 1988'de basıldı. Kitabı basan şirket Les Cahiers du Shibboleth'in sahibi, yıllar önce *Midi-Minuit Fantastique*'de yayınlanan *Le viol du vampire* hakkındaki övgü dolu mektubun yazarı Francis Giraudet'nin ta kendisiydi. Bu olay, Jean Rollin'e inananların ona karşı duyduğu sadakat hakkında küçük bir örnektir.

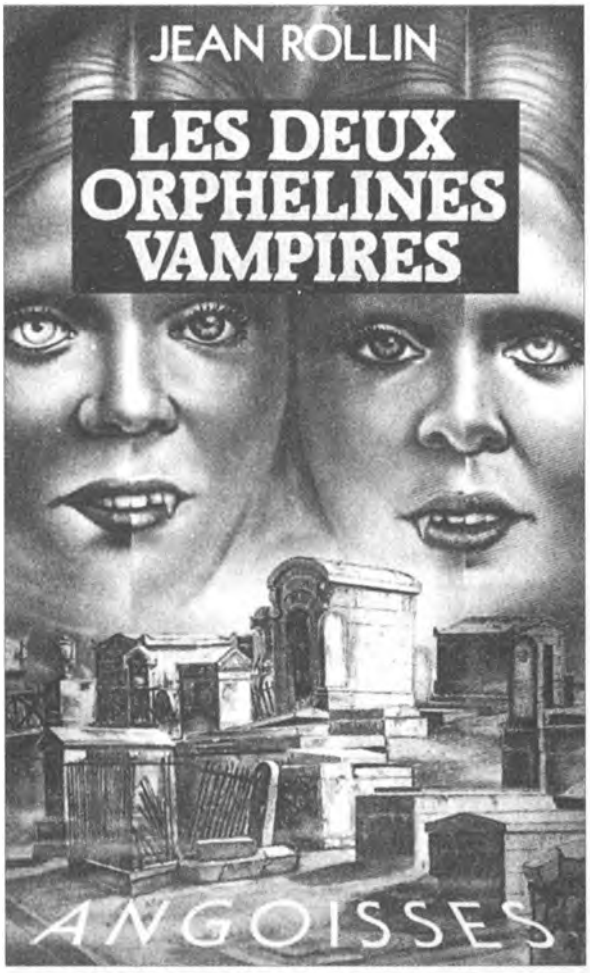
Filmlerinin çoğu gibi, *Une Petite Fille Magique*'in de tuhaf ve masalsı bir atmosferi vardır. Kitap, bir korunun ortasındaki boş evde karşılaşan Marie ve Michèle adlı (isimler *Requiem pour un vampire* ve *Les échappées*'ten tanıdıktır) iki genç kızın maceralarını anlatır. Boş evin içinde, sanki birisi onu daha yeni terk etmiş gibi belirsiz bir izlenimi vardı; belki de küçük bir kızı olan genç bir kadın ...? Hatta belki bizzat Marie ve Michèle...? O geceki olaylar geleneksel anlamda dramatik olmasa da Marie'yi öylesine etkiler ki, kızın eski yaşamına dönmesi artık mümkün değildir. Marie daha sonra, kendisini şafaktan hemen önce kumsala götürerek orada arkadaşı Michele'in kayboluş nedenini keşfetmesini sağlayan ve kitaba adını vermiş olan 'küçük sihirli kız çocuğuyla' ile karşılaşacaktır.

Kitabın özelliklerinden biri de içinde hiç erkek karakter olmamasıdır. Bütünüyle dişil bir dünyada geçer. Buna karşın yazarın, Jean Rollin'in varlığı kitap boyunca çok güçlü bir şekilde hissedilmektedir; olaylar hakkında doğrudan yorumlar yapar, öyküyü bize

tekrar anlatır ve çeşitli noktalarda –elbette onu duymasalar bile– doğrudan kızlara seslenir: "Marie, Marie, korulukta kaybolan küçük kız, keşke seni ne kadar da çok sevdiğimi bilebilsen Marie."

Yazar ve karakterleri arasındaki bu ilişki, Rollin'in 1990 yılında, Paris merkezli büyük bir yayınevi olan Filipacchi tarafından basılan bir sonraki kitabı *Les Demoiselles de L'Etrange*'de ('Gizemin kız kardeşleri') daha da ileri gider.

Bu egzotik macera öyküsünde, Estelle ve Edwige adlı iki kadın kahraman, "Efendi" denilen tuhaf ve gizemli biri tarafından, hastaneden kurtarılır. Onları bir dizi tüyler ürpertici maceraya yollayıp her türlü fiziksel ve ruhsal kötülüğe karşı mücadele verdirtirken Efendi de onların gözüyle görüp onlarla konuşarak ve muhtemel felaketlere karşı uyararak telepatik olarak onlarla birlikte seyahat eder. Öykü, Rollin'in edebi kahramanlarının –Gaston Leroux ve Jean Ray– dünyalarında yaptığı fantastik bir gezidir. Ortaçağdan kalma tuhaf iblisler Paris sokaklarını basar; Medusa gibi mitolojik yaratıklar hayata döner. Yalnızca eski seriyallere değil, Rollin'in kendi filmlerine de yapılan sayısız sinematografik göndermeler vardır.



. Rollin'in 1993 yılındaki kitabının ismi 19. yüzyıldan kalma, çok bilinen ve defalarca sinemaya uyarlanan bir Fransız melodramına göndermede bulunur

1991'de basılan bir sonraki kitabı *L'Enfer Prive* ('Özel cehennem') kısmen 1932 yapımı film *En Tehlikeli Oyun*'dan etkilenmiş daha geleneksel bir gerilim senaryosuna sahiptir. Başrolde yine iki kadın vardır, ancak bu kez rakip rollerde. Başlangıçta, başrollerini Yoko ve Brigitte Lahaie'nin paylaşacağı bir film olarak tasarlanan öyküde, bir kumsalda yabani bir hayat süren Asyalı genç bir kızı –bir mülteci– keşfeden, görmüş geçirmiş ve acımasız bir Parisli kadın (kuşkusuz Lahaie!) vardır. Kadın kızı himayesine alır, ama planı zengin işadamları için düzenlediği pahalı eğlencelerde onu bir av hayvanı olarak kullanmaktır.

1993 yılında, büyük bir dağıtım ağına sahip olan ve Fransa'da *Uzay Yolu* kitaplarını da yayımlayan Fleuve Noir adlı yayınevi tarafından basılan *Les Deux Orphelines Vampires* ('Küçük öksüz vampir kızlar') Rollin'in o güne kadar yayınlanan en ticari kitabıydı. Başlıca karakterler yine iki genç kadındı. Dünya onları zararsız, kör kızlar olarak tanıyordu, ama karanlık bastırdığında görüntüleri değişiyor ve Paris sokaklarında kan ve heyecan peşinde neşeli bir arayış başlıyordu. Öykü basit ve sürükleyiciydi; bununla birlikte Rollin'in kara mizah duygusu kendisini baştan sona hissettiriyordu.

Bir sonraki film projesi Jean Rollin'e kitaplarında geliştirdiği fikirlerden bazılarını uygulama fırsatı verdi.



Başarılı televizyon dizisi *Arsène Lupin*'in yapımcısı Jacques Nahum 1985 yılında Rollin'e geldi. Hazırladığı bir televizyon filmi için bir miktar New York görüntüsüne ihtiyacı vardı. Jean Rollin'in sinemaya karşı yaklaşımını ve doğaçlama yapabilme yeteneği sayesinde başına gelen felaketlerden nasıl da sıyrılabildiğini biliyordu. Bu nedenle ona bir film ekibiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne gidip gidemeyeceğini sordu. Rollin, daha sonra belki kendi filmi için kullanabileceği ekstra çekimler de yapabileceğini düşünerek teklifi kabul etti – elinde herhangi bir senaryo yoktu, yalnızca bir isim vardı kafasında *Perdues dans New York* ('New York'ta kaybolmak').

Sonuçta ortaya çıkan bir saatlik film Rollin'in nasıl çalıştığı konusunda mükemmel bir örnektir. Pascal Martinet, Rollin'in yalnızca diğer sinemacılardan değil, kendi filmlerinden de etkilenerek bir *"cinema référentiel"* uygulaması yaptığını yazmıştır. Bir filminde kullandığı sekanslar, ileride yapacağı işlerde devam ediyor ve giderek daha rafine hale getiriliyordu.

Perdues dans New York için çekilen filmlerin kurgusuna başlamadan hemen önce Jean Rollin'i *Emmanuelle 6* için birkaç sahne çekmeye çağırdılar. Bir önceki yıl, Rollin'in menajerinin kulağına söz konusu filmin yapımcısı Alain Siritsky'nin seriyi daha aksiyon / macera tarzı bir havaya sokmak istediği şeklinde söylentiler de gelmişti. *Mücevher Peşinde* (1984) veya *Indiana Jones* serisi çizgisinde, içinde eski seriyallerden ve melodramlardan alınan unsurlar da olan bir film istiyordu. Siritsky bu konulara vakıf bir yazar arıyor ve Jean Rollin de bu iş için çok uygun görünüyordu.

Jean Rollin bir senaryo hazırlamış ve filmin çekimleri Bruno Zincone'nin yönetmenliğinde Venezuela'da başlamıştı. Yaklaşık bir saatlik kullanılabilir çekimin ardından prodüksiyon sorunları doğmuş; üstelik Zincone başka bir proje için çağrılmış ve Siritsky kendisi için hiçbir anlam ifade etmeyen bir film şeridi yığınıyla baş başa kalmıştı. Yalnızca önemli sahneler ve dış mekân çekimleri yapılmış, ama bunlara anlam kazan-



Perdues dans New York ('New York'ta kaybolmak')

dırması için gereken ara çekimlerin hiçbiri henüz gerçekleşmemişti.

Jean Rollin, çekilmiş malzemeyi bir araya getirecek bir çerçeve öykü tasarladı. Venezuela ormanlarında hafızasını kaybetmiş olarak dolaşırken bulunan Emmanuelle, geleneksel yöntemleri kullanmayan bir doktorun hafızasını geri getirmek için şok teknikleri kullandığı garip bir şatoya getirilir. Filmde tipik Rollin esintileri vardır. Kaybedilmiş kimliği ve hafızayı acı çekerek geri kazanma temasına ya da geçmişi canlandırmak için fetiş objeler ve imgeler kullanma fikrine onun filmlerinde ve kitaplarında sıkça rastlanır. Rollin'e son derece benzeyen bir aktörün oynadığı doktor, bir sahnede Emmanuelle'e şöyle der: "Hatıraların tıpkı paslanmış kaslar gibi. Hareket etmeleri gerekiyor. Onların kışkırtılması, onlara meydan okunması gerekiyor."

Dış mekân çekimleri yapılan bir günün sonunda, ekip paydos etmek üzereyken, Jean Rollin'in aklına figüranlardan birinin –gece kulüplerinde bir yılanla birlikte dans eden siyahi aktris Melissa'nın– yeteneklerini sergileyeceği bir sekans çekmek geldi. Neyse ki kadının yılanı yanındaydı. Hava giderek kararmakta olduğu için çekimler normalin iki katı hızla yapıldı. Müzik yoktu. Aktris her şeyi doğaçlama yapmak zorundaydı. Bu klasik 'bir defaya mahsus' durumlardandı ve öylesine işe yaradı ki, Rollin daha sonra aynı sahneyi ertesi yıl ve yine aynı aktrisi kullanarak *Perdues dans New York* için tekrar çekecekti – ama bu kez kadının yılanı yoktu.

Geçen yıllar içinde Rollin için bir önem ifade eden neredeyse hemen herkes bir şekilde *Perdues*'ta yer almıştı. Aksiyonun önemli bir kısmı denizde geçer ve başlıca karakterler iki genç kızdır – bir kez daha Marie ve Michèlle. Tesadüfen köy mezarlığında karşılaşırlar ve sihirli bir ahşap putun keşfi onları zaman ve uzay içinde elli yıl sonrasına, Rollin'in kariyerinin başlangıcı olan Dieppe sahiline benzer bir yere götürür. İki kız kayalıkların altında bir mağara keşfeder ve içeri girerler; öyküyü anlatan kişi –bizzat Rollin– mağaranın yalnızca girişi olduğunu söyler, çıkış yoktur.

Birçok yönden film egzotizm düşüncesini ve rüyaların gücünü incelemeye yöneliktir. Kızların Rollin'in filmlerinde yer alan tarihçesini ve yüzyılın başından kalma eski kitap kapaklarından, illüstrasyonlardan alınmış statik görüntüleri, genelde egzotik orman manzaraları ve macera öykülerini izler. *Emmanuelle 6*'daki siyahi rahibe bu filmde kumsalda dans etmektedir. Sonra kızlardan birinin bulduğu ve onları bir keşif gezisine –New York'a, Roma'ya ve sonunda gizli mağaraya– çıkaracak taş bir puta dönüşür. Film boyunca, belirli bir sona, bir nihayete yapılan göndermeler vardır: "Büyü yalnızca bir kez işe yarar," der Michèle, artık yaşlı bir kadın olmuştur ve elindeki ahşap putu fırlatıp atar. "Belki de bizi yeni keşif gezilerine götürmek için yeni bir sihirli kız gelir."

O yolculuk geldiğinde, bu son yolculuk olacaktır ... ölüm?

Jean Rollin, *Perdues dans New York*'un sinema yaptığı döneme ait bir tür vasiyet olduğunu ima eder. Eğer *Le viol du vampire* bir amacın dile getirilişiyse, *Perdues* üstünde çalıştığı tüm konuların, bütün o zaman ve hafıza mevzularının ötesinde bir dökümü olarak görülebilir. Yazmak artık onun çalışma hayatının en önemli parçasıdır. *Perdues* ise ticari sinema dünyasının içinde kendine bir yer edinebilmek adına verdiği yirmibeş yıllık mücadeleye son bir selam olarak görülebilir.

Perdues'un ardından gelen bir tür final olarak Rollin 1993 yılında bir film yaptı – *La femme dangereuse / Cinayet Arabası*. Başlangıçta film gösterime Michel Gentil adıyla çıkarılacaktı. Ama senaryo üstünde çalıştıkça, Rollin filmin içine daha kişisel temalarından bir şeyleri de katabileceğini anlamıştı. Öykü çok basitti. Siyahlara bürünmüş gizemli bir kadın birbiriyle bağlantı kurulamayan bir dizi cinayet işlemekte ve cinayet mahallerine imza olarak oyuncak bir araba bırakmaktadır.

Temel fikir William Irish'in romanı *The Bride Wore Black*'ten alınmıştır. Senaryonun gerçekten de Rollin'in umrunda olmadığını görmek hiç şaşırtıcı



La femme dangereuse (1993)

değildir; o, bu senaryoyu o güne dek yaptığı kendine en çok göndermeye sahip filmi gerçekleştirmek için kullanmıştır.

Cinayet Arabası her biri Rollin'in önceki filmlerinden bir şekilde alıntılanmış bölümlerin peş peşe yerleştirilmesinden oluşur. Açılış sahnesi bir hurdacının bahçesine –yolunu şaşırıp oraya gelmiş *Les échappées* karakterlerinden oluşan bir kadroyla birlikte– yerleştirilmiştir. İkinci öldürme olayında, suikastçı –*Frisson*'da olduğu gibi– sarkaçlı ve kocaman dolaplı bir saatin içine saklanıp cinayeti tırpanla işler – *Cazibe*'den alınmış bir sahne. *Perdues dans New York* için çekilip kullanılmayan sahneler sonraki iki cinayeti oluşturur; bunları *Les trottoirs de Bangkok*'tan olduğu gibi alınan doğu tarzı salaş gece kulübü sahneleri izler. Son iki cinayetse, Rollin'in kariyerinde önemli bir yer tutan iki aktörü –Jean-Pierre Bouyxou ve Jean-Lou Philippe– sahneye çıkarır.

Gizemli kadının sevgilisi rolünü bizzat Jean Rollin oynar ve onu da filmin en sonunda, kafası gözlerini örten bir bandajla sarılı



olarak görürüz. Tıpkı *Viol du vampire*'deki vampir kraliçesinin kullandığına benzer, eski bir Amerikan arabasının –aslında eski model küçük bir Edsel'dir, yani Amerikalıların asla ilk tercihi olmayan bir araba!– arkasında otururken, sevgilisi onu kucaklar ve şöyle der: "Artık son kişi de öldü. Acıların sona eriyor." Sonra onu da öldürür.

Bütün bunların anlamını elbette ki herkes tahmin edebilir. Rollin bir anlamda kendi kariyeriyle eğlenmekte, tüm geçmiş birikimini sembolik olarak öldürmektedir.

Böylesi bir kişisel göndermeler dizisi fazlasıyla kendine dönük ve verimsiz görünebilir, ama gösterdiğimiz gibi, bu Rollin'in filmlerini inşa ederken her zaman kullandığı sistemdir. Sunduğu imgelerin kaynağı onun içinde, derinlerde bir yerde yatmaktadır. Bu imgeler bilinçdışı bir seçim işlemiyle ortaya çıkar. Çoğu zaman, çekimler bitene kadar kendisi bile herhangi bir bağlantının farkına varmaz. Bu söylenenler düşünmek için hiç zaman olmayan ve büyük bir hızla çekilen *Cinayet Arabası* için de özellikle geçerlidir. Filmin son sahnesinde katatonik durumdaki kadın kahraman kocaman ve boş bir arazide yavaşça yürümektedir. Jean Rollin, ancak çekimler bitip son kurgu için masaya oturduğunda, bu sahnenin gerek çerçeveleme gerekse içerik açısından ilk filmi *Le viol du vampire*'deki önemli sahnelerden biriyle tıpatıp aynı olduğunu fark eder.

Kendine dönük – kesinlikle; verimsiz – asla. Rollin'in filmlerini oluşturduğu ham malzemenin daima sağlam, duygusal bir özü vardır. Az önce söz edilen final sahnesinde filmin kahramanı olan tehlikeli kadın kameraya doğru yavaşça yürürken bir yandan da kısa bir şarkı mırıldanmaktadır:

> *"... Il y a longtemps que je t'aime*
> *Jamais je ne t'oublirai"*
> (Çok uzun zamandır âşığım sana
> Asla unutmayacağım)

Bu tarz yavaş yavaş yanan duygusal yoğunluk onun filmlerinin yüreğini oluşturur; hatta en çabuk ve en ucuza çekilenlerinin bile.

İkinci Bölüm : *Temalar ve Çeşitlemeler*

"Artık macera başlayabilir... Peki sonra ne olacak?"
Emmanulle, *Emmanuelle 6*'dan

Jean Rollin, ilk uzun metrajlı filmi *Le viol du vampire*'i, kariyerinin kalan kısmına dair bir tür fragman olarak tanımlar. Daha önceki filmi *L'itineraire marin*'i bitirebilseydi neler olabileceğiyse ilginç bir tartışma konusudur, çünkü gerek ortak-senarist yazar Marguerite Duras'nın gerekse Gaston Modot ve René-Jacques Chauffard gibi oyuncuların katkısıyla birlikte –ultra düşük bütçeli *Viol*'e göre– çok daha saygın ve çok daha geleneksel bir çalışma olan bu filmin sayesinde kariyerinin bambaşka bir yönde seyredeceği oldukça yüksek bir ihtimaldir. 1960'ların başları, kamerasını kapan her genç adamın kendisini ispatlamaya çalıştığı *'nouvelle vague'* dönemiydi. Rollin asla bir François Truffaut olmayabilirdi ama belki de bir Jacques Rivette olabilirdi...?

Gösterime girdiği günlerde *Le viol du vampire* büyük yaygara kopartmıştı. Şu anda, Rollin'in daha sonraki filmlerinin bağlamı göz önüne alınarak bakıldığında, bu durum çok daha anlamlı gelmektedir. Gelecek yirmibeş yıl boyunca üstünde çalışacağı ve ayrıntılarıyla irdeleyeceği bütün temalar ve saplantılar oradadır, embriyo-





Emmanuel 6'nın (1987) özgün senaryosunu Jean Rollin yazmıştır

nun içindedir.

Neredeyse her filminde karşımıza çıkan sahneler ve karakterler hakkında kendisine bir şeyler sorulduğunda omuzlarını silker ve onların nereden geldiğini bilmediğini söyler. Onlardan uzak durmaya çalışmıştır, ama onlar hep oradadır: "Bunu size belki bir psikolog açıklayabilir." Bununla birlikte, kendi kişisel mitolojisi içindeki konumları yüzünden, kullandığı imgeler aslında son derece spesifiktir ve zengin bir tınıya sahiptir. Tıpkı bir incinin kum tanesinin etrafında tabaka tabaka büyümesi gibi, bu imgeler de Jean Rollin'in her filminde yeni anlam düzlemleri sergiler ya da edinirler.

Örneğin *Viol*'deki dokuz kuka oyunu sahnesindeki çekimleri ele alalım. İlk önce, kukaları devirmeye çalışan kör bir kız görürüz, sonra ve görünüşte tamamen bağlantısız bir çekimde kukalar kumsalda durmakta ve gelen dalgalar tarafından devrilmektedir. Rollin ikonografisinde bu kuka imgesi, filmlerinin çoğunda gördüğümüz Dieppe sahilinde denize doğru dizilmiş ahşap kazık sırasıyla doğrudan bağlantılıdır. Rollin bu kukaları Breton kırsalında gelişigüzel dağılmış dikili taşlarla da ilişkilendirir; ki orası da onun için son derece çekici bir yerdir ve onun önemli motiflerinden olan haçlara ve uzun mezartaşı imgelerine kadar uzanır. Öyle ki, taşlara ve heykellere duyduğu bu hayranlığı irdelemek adına bir film –*La rose de fer*– bile yapmıştır.

Pek çok seyirci için ana sorun bu imgelerin neyi "sembolize" ettiği ve söz konusu karakterlerin "gerçekte" kim olduklarıydı. Ama bu imgeler aslında hiçbir şeyi sembolize etmez. Tıpkı Jess Franco'nun film-

lerinin çoğunda bir dizi benzer karakteri –Orloff, Radek, Al Pereira– kullanıp onların artık yaşantısının bir parçasını oluşturan 'eski dostlar' olduğunu söylemesi gibi, Jean Rollin de her filmiyle kendi evreninde yer alan kişi ve mekânlara bizim şöyle bir göz atmamıza imkân tanımaktadır.

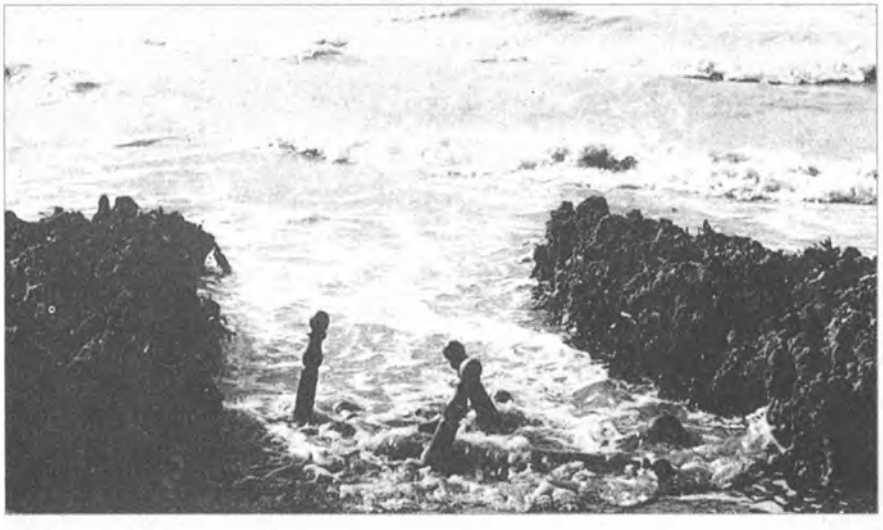
Rollin'in filmlerinde yaptığı şey, aslında romancıların yöntemine daha yakındır. Deniz kenarında geçirilen bir tatilin anıları, yetişme çağındaki şaşkınlıklar, kaybetme korkusu gibi çocukluğundan bazı sahneleri ve imgeleri alır, onları birbirini izleyen her filminde neredeyse mitolojik boyutlara ulaşana kadar sahne sahne geliştirir. Bütün sanatçıların yaptığı gibi, Rollin de bize gösterir ki, içimizde barındırdığımız bu imgeler kuyusu neredeyse dipsizdir ve kendisini sürekli olarak yeniler. Eğer yeterince güçlü ve derinlere bakacak olursak, bu kaynağın asla kurumayacağını görürüz.

Eleştirmenlerin çoğu, öykülerin Rollin için pek önemli olmadığını varsayar. Onlar, bu imgelerin takıldığı askılardır yalnızca. Bu görüşü savunanlar genelde filmleri seyredeceklerine yalıtılmış fotoğraf karelerine bakmakla yetinenlerdir. Örneğin David Hogan *Dark Romance* adlı eserinde, Rollin'in "yoğun görsel yaklaşımı"ndan söz eder ve buna "esas anlam pahasına" ulaşıldığını iddia eder. "Onun imgeleri ışıltılı erkek dergilerindekiler kadar kışkırtıcı ve onlar kadar da düşündürücüdür."



Bu yaklaşım onun filmlerinin yapısal biçimini tamamen yanlış tanıtır.

Filmlerinin yapısında irkiltici imgeler vardır ve bunlar muhtemelen ilk filmlerinde sonrakilerden daha çoktur, ama bu yapı kurgu sayesinde imgelerin devinimiyle birlikte çalışır. Rollin, gizemli bir atmosfer yaratmak için hayal gücünü *ve* anlatıyı birlikte kullanır. İzleyicilerin büyük bölümü için asıl sorun, bu filmlerin dış süslemelerinin korku filmleri gibi olmasına karşın anlatı üsluplarının eski seriyallere benzemesidir. Jean-Marie Sabatier'in belirttiği gibi: "Onun kaynakları James Whale ve Fisher değil, Feuillade ve Gasnier'dir. Kadın kahramanlarıysa Barbara Steele'den çok Pearl White'a yakındır." Örneğin *Les trottoirs de Bangkok*'da iki rakip ajanın yaklaşan bir trenin önüne, demiryoluna bağlandıkları bir sahne vardır. Son anda köpekleri Rudy tarafından kurtarılırlar, tıpkı en heyecanlı yerinde kesilen eski seriyallerde olduğu gibi. Ve yine seriyallerin sonu nasıl gelmezse, Jean Rollin de kendi filmlerinin sonlarının genellikle hatalı olduğunu itiraf eder. Aslında çözüme ulaşılmaz, sadece silinip giderler. Bir filmde görünen figürler diğerinde tekrar ortaya çıkar. Bu palyaçolar, trajik ka-



Le viol du vampire'de (1968) kumsaldaki kukalar



Requiem pour un vampire (1972)

çaklar ve hüzünlü vampirler her ortaya çıktıklarında birazcık farklı olsalar da temelde hep aynı kalmışlardır. Onlar birbirini izleyen her yeni filmde kendilerini yeniden yaratan gezgin ruhlar gibidir.

Söyleşilerde Jean Rollin kendisinin bir korku sinemacısı olmadığını –neredeyse özür dilercesine– söylemiştir. Böyle görülmesinin tek sebebi, onun zihnini meşgul eden uğursuz imgeler ve atmosferin en paralel olduğu sinema türünün korku olmasıdır. O, korku dekorlarını, yalnızca kendi dramlarını sergileyebileceği elverişli bir ortam olarak kullanır. Daha sonra –tıpkı filmlerindeki karakterlerin sıradan dünyadan tuhaf olana doğru yaptığı yolculuklar gibi– tanıdık süslemeler bizi onun dünyasına taşır. Örneğin *Requiem*'deki kaçak kızlar, *Frisson*'da balayına çıkmış çift, *Lèvres de sang*'deki kayıp şatoya yolculuk ve *La rose de fer*'deki mezarlık gezisi gibi.

Jean Rollin'in karakterleri yolculuklarının sonuna ulaştıklarındaysa, genellikle tahammülü güç şeylerle karşılaşmaya zorlanırlar. Ya bunları inkâr etmeyi deneyecek (*Viol*'deki adam sürekli olarak vampir diye bir şeyin olmadığını söyleyip durur) ya da yanlış yönlendirileceklerdir (*Vampire nue*'deki sayısız sahte önder ve *Lèvres de sang*'da Frédéric'in yoluna çıkarılan en-

geller). En sonundaysa tamamen çaresiz kalacaklardır. Jean Rollin'in filmlerinin büyük bölümündeki gerçek bela ölmeyenlerin laneti değil, hatıraların lanetidir. *Viol*'deki kızlar kendilerini vampir olarak gördükleri hayallerin içinde kaybolurlar; *Lèvres*'te Frédéric tesadüfen tekrar zihnine akın edene kadar bütün çocukluk anılarını unutmuştur. O halde, anılarınız ya da geçmişiniz olmadan yaşamaya çalışırsanız ne olur? Bu sorunun yanıtı *La nuit des traquées*'teki yaşayan ölü biçimidir; ki acı çekenler, baskının karanlık güçlerine ve kasvetli düzene karşı umutsuzca yakarır – Prévert'in *Les enfants du paradis*'te tanımladığı gibi: "Aşkın ölü ağacı sevgisiz yaşayanların kafataslarının altında çürüyor."

Eğer *Viol* bir fragmansa, *Perdues dans New York* Rollin'in yaptığı her şeye dair bir tür dizindir. Burada, *Viol*'de çerçevesi belirlenen tema ve imgelerin, geçen yıllar içinde ne ölçüde rötuşlanıp değişime uğradığını görürüz. Özellikle de neredeyse bütün filmlerinde yer alan iki dişi karakterin katettiği mesafe gözler önüne serilir.



Rollin'in en sevdiği filmlerden biri ... *Nyoka'nın Atıldığı Tehlikeler* (1942)

İki kızın görüldüğü ilk film *Viol*'dür. Filmin ikinci yarısında, kısa bir çekimde, iki kızın yan yana, yaramaz cüce ikizler gibi oturarak görünmeyen bir piyanoyu çaldıklarını görürüz. Bir sonraki film *La vampire nue*'daysa sonunda onlara sırtını dönecek olan Radamante'nin hizmetçileri / seks oyuncakları olarak çok daha önemli bir role sahiplerdir. *Frisson*'da şatonun bekçileridirler ve *Requiem*'de "vampirin iki bakiresi" olarak olayın merkezinde yer alırlar. Birbirini takip eden her filminde Jean Rollin onların rolüne daha fazla ayrıntı ekler ve onları ikiz gibi değil –de Sade'ın Justine ve Juliette'i gibi– aynı kişiliğin iki yarısı olarak göstermeye çalışır. Daha sonra, *Perdues dans New York*'ta, birbirlerinden ayrı ya da bir diğeri olmaksızın yaşayamayan iki kişi olarak dualizmi çok daha belirgin bir hale getirirler. Şimdilik yazdığı son kitabı olan *Les Deux Orphelines Vampires*'te Rollin, Marie ve Michèle'in maceralarını olabilecek en uç düzeye taşımıştır. İntikamcı bir çete tarafından izlenen iki öksüz vampir kız, bir mezarlığa sığınır. Kaçacak hiçbir yerleri kalmayınca da eski bir kabirin demir kapağını açarak karanlığın içine atlayıp kaybolurlar.

Jean Rollin'in bu figürleri kullanış ve onları çalışmalarının içine dokuyuş biçimi aslında benzersiz değildir, ama onun çalıştığı "tür" alanındaki bir sinemacı için böyle şeyler yapmak çok çok az rastlanır bir olaydır. Sinema hayranları ve eleştirmenlerinden ona yönelen saldırgan tepkinin nedeni de aslında genellikle Jean Rollin'in ne yaptığını tam olarak anlamaktan aciz olmalarının bir sonucudur. Neden, diye sorarlar, diğerleri gibi filmler yapmıyor? Eğer korku filmi yapacaksa, Hammer filmleri gibi 'klasik' filmler yapmalıdır.

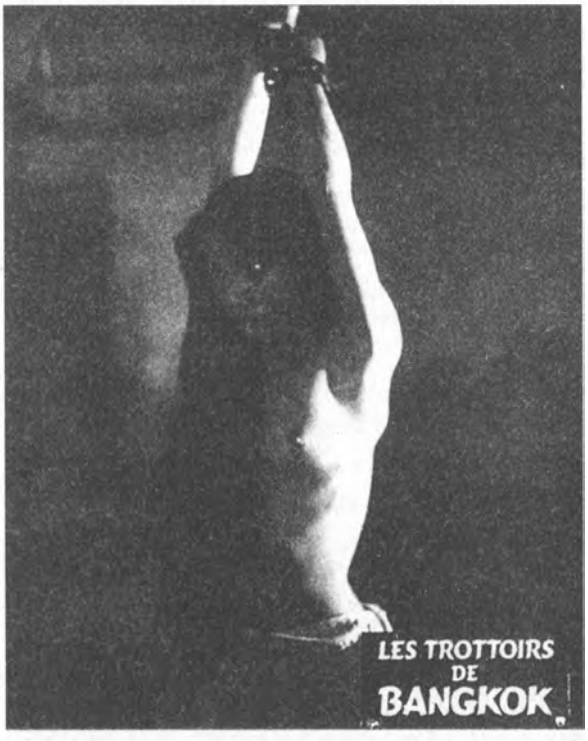
1973'te eleştirmen Jean-Marie Sabatier korku dergisi *Vampirella*'da 'Rollinat Savunması' adında bir yazı yazdı. Jean Rollin'in tüm eğrilerinin ve doğrularının taslağını çıkarıp onları sevecen bir yaklaşımla eleştiriyordu. En iyi –ve en kendine özgü– filmlerini henüz yapmadığı göz önüne alınırsa, oldukça akıllı çözümlemeler yapmıştı. Yazı 'Rollinat'ın tanımını yaparak

başlar –korku sineması klişeleriyle dolu, pornografi kırıntılarıyla süslenmiş ucuz filmler– ve daha sonra Jean Rollin'in gücünün aslında 'Rollinat'ın altını çizdiği acizliğin zaaflarından kaynaklandığına işaret eder. Üstelik Rollin, tüm bunları düşünülebilecek en antipatik alanda –düşük bütçeli korku sinemasında– yapmıştır.

Korku izleyicilerinin açık fikirli olduklarını düşünmek yanlıştır. Onların iyi bir filmin ne olduğu konusundaki algıları, aslında önlerine ne konulursa tüketen ana-akım izleyicisinden çok daha kapalıdır. Korku izleyicileri istedikleri şeyin ne olduğu konusunda sabit fikirlidir. Rollin farklı olma cüretini göstermiş ve böylece yüreğini ortaya koymuştur. Onun filmleri muhtemelen o güne kadar yapılanların en kişisel olanıdır. Bu kişisellik filmlerin içine yalnızca kendi korkularını ve fantezilerini dokumasından kaynaklanmaz. Onun filmlerinin birbirine benzerliği, Rollin'in tamamen kendisine ait fantastik bir alt-türü yaratışı yüzünden benzersizdir. Zaten bu yüzden de onlara 'Rollinat' adı verilmiştir.

Ana-akım ticari sinemada, Jean Rollin gibi insanlar asla istedikleri türden filmleri yapamazlar. Düşük bütçeli filmler endüstrisinin çöküşüyle birlikte onların önüne çıkan fırsatlar daha da azalmıştır. 'B filmi' dünyası, yüksek bütçeli yapımlarda çalışmak yerine çok daha fazla özgürlüğün yaşanabileceği bir yer olarak kullanılıyordu. Geçmişin Hollywood stüdyo sistemi günleri için bu belki de doğruydu. O günlerin B filmleri dünyasında, yapımcının istediği tek şey iyi bir film adı, öyküde istismar edilebilecek (korku, seks, suç gibi) bir yön ve masraflar çıkarıldığında parasını geri alabileceği konusunda endişe etmeyeceği kadar düşük bir bütçeydi. İşte böyle bir ortamda Val Lewton, Edgar Ulmer ve Anthony Mann gibi sinemacılar, ellerine verilen işlenmemiş hammaddeden gayet kişisel ve şiirsel küçük filmler çıkarabilmeyi başarmışlardı.

Giderlerin çok yüksek ve geri dönüşün çok yavaş olduğu günümüzdeyse, Rollin herkesin çok daha ihtiyatlı olunması gerektiğini hüzünle ifade eder. Televizyon desteği olmadan, Fransa'da artık çok az film yapılabilmektedir ve onun gibi –en azından büyük televizyon kanallarının kara listesinde olan– bir yönetmen için herhangi bir işi üretebilmek çok daha nadir karşılaşılan bir olaydır.



Les trottoirs de Bangkok (1984)

Herhangi bir izleyici Rollin'in filmlerinden birine iyi niyetli bir tepki veriyorsa, bu tamamen onun kişisel beğenisi yüzündendir, belki de pek çok sinemacıya gösterdiğinden çok daha kişisel bir beğeni yüzündendir. Sonuçta sorulması gereken soru Jean Rollin'in ciddiye alınması gereken bir sinemacı olup olmadığıdır.

Önemli ve görünürde utandırıcı bir neden yüzünden bu soruyu yanıtlamak çok zordur. Her şeyden önce, Rollin'in gerçekten de bir sinemacı olup olmadığına karar vermeniz gerekir.

Bu noktayı uygun bir bağlamda ifade edebilmek için önce bir sinemacının ne olduğunu tanımlamak gerekir. Basitçe söylemek gerekirse, sorun iyi bir teknisyen olmak mıdır, yoksa aynı oranda önemli başka

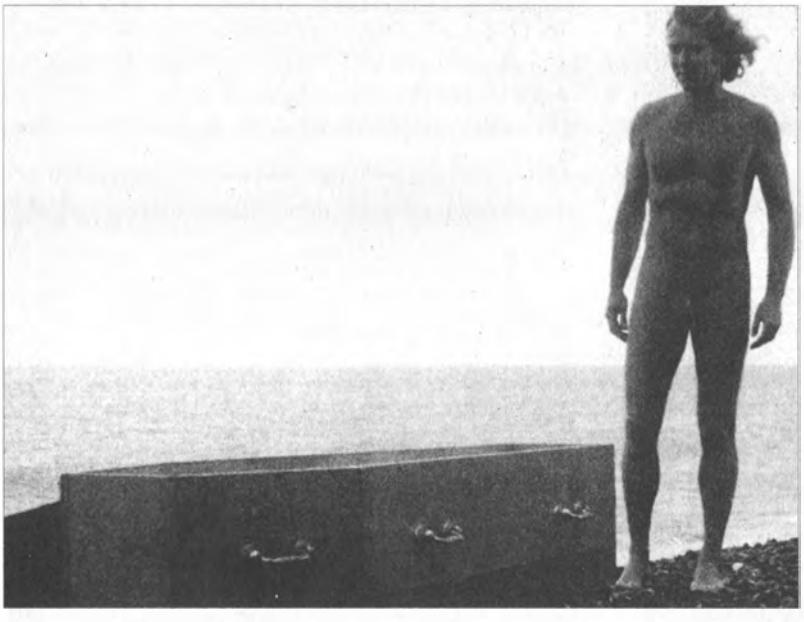
faktörler de var mıdır? Örneğin, eğer modeliniz Steven Spielberg ise, o zaman hayır, Rollin bir sinemacı değildir. Onun filmleri kitlesel tüketime uygun fanteziler değildir; öyle olmak için fazla özlem dolu ve fazla soyutturlar. Joseph H. Lewis gibi, herhangi bir B-film projesini alıp onu sağlam ve özel bir şeye dönüştüren yetenekli bir zanaatkâr da değildir. O, Hitchcock gibi kendi gizli korkularını kurgu ve oyuncularını ustaca yönetişi sayesinde, sinema hayranlarının olduğu kadar eleştirmenlerin de beğendiği bir şeylere dönüştürüp yücelten biri de değildir.

Jean Rollin bunların hiçbiri değildir. Ücretli bir işçi olarak onun elinden çıkan projelerin acemiliği, kendi romantik saplantılarını yansıtmayan herhangi bir şeyi üretme konusunda Rollin'in ilgisiz ve huzursuz olduğunu gösterir. Eğer projeyi kendisini rahat hissedeceği biçime dönüştüremezse, o artık yalnızca ehil bir teknisyenden ibarettir.

Ve yalnızca bir teknisyenden ibaret olmak Rollin'i ilgilendirmez. O, dişlinin çarklarından biri değildir. Bu, onun tek çekimle, süratli çalışma tarzını da açıklar. Aynı şeyi defalarca tekrarlamaktan sıkılan birisidir. Anında ve kendiliğinden yapılan işleri, doğaçlamanın getirdiği tesadüfi keşifleri sever. İşte bu yüzden de artık önceden hazırlanmış çekim senaryolarıyla pek çalışmaz.

Demek ki, Jean Rollin bir sinemacı değildir; ya da en azından, tanımlamayı seçtiğimiz tarzda bir sinemacı değildir. Bununla birlikte Jean Rollin'in gerçek değerini keşfedebilmek için teknik değerin ötesine geçmeniz gerekir. Geleneksel anlamda bir sinemacı değilse, o halde nedir? Sinema okulları, sayısız yetenekli teknisyen yetiştirmekte. Oysa Rollin onlardan çok daha nadir rastlanan ve daha önemli bir şeydir. O bir hayal dokuyucusudur. Kıraç krallığa Kutsal Kâsenin sırrıyla birlikte dönen Parsifal gibi, o, alışılmışın dışındaki romantizmi ve özlem dolu idealizmiyle hepimizi harekete geçirecek güce sahip biridir.

Onyedi yaşında bir delikanlıyken Jean Rollin İngiltere'ye gitmişti. Bir gün kendisini, tahmin edeceğiniz gibi, Bexhill'de deniz kenarında buldu. Orada bir kızla tanıştı, sonra kumsalda öpüşüp vedalaştılar. "Ve onu asla unutamadım," der Rollin. Kuşkusuz unutamamıştır; her filminde o kız vardır. Bunlar, hayatlarımızın sadece kendimize ait olduğunu hissettiğimiz türden anların ifadesidir. Önümüzde uzanan bütün olasılıkların iğrençliğini hissettiğimiz o anların ifadesidir.



"Sanat için yaptığım şeyler"
Lèvres de sang'ta (1976) Jean-Lou Philippe

Başarıyı ölçmenin çeşitli yöntemleri vardır, ama dünyanın genelde tercih ettiği yöntem maddi zenginliktir. Hayatını hayalleri yakalama peşinde koşarak geçirenler genellikle budala ve nadiren de kahraman olarak görülürler. Ama Jacques Prévert'in dediği ve Rollin'in *Les Demoiselles de l'Etrange*'ının girişinde alıntıladığı gibi:

"Hiçbir şey bir budaladan daha kederlendirici ve bir deliden daha güzel değildir."

JEAN ROLLIN FİLMOGRAFİSİ

Aksi belirtilmedikçe (Fr) hepsi Fransız...

1958 *Les amours jaunes* / 'Sarı aşklar' (kısa film)

1961 *Ciel de cuivre* / 'Bakır gökyüzü' (kısa film)

1963 *L'itinéraire marin* / 'Denizcinin yolculuğu' (bitirilemedi)

1964 *Vivre en Espagne* / 'İspanya'da yaşam' (belgesel)

1965 *Les pays loins* / 'Uzak ülke' (kısa film)

1968 *Le viol du vampire: La reine des vampires* / 'Vampirin tecavüzü: Vampirler kraliçesi'

1969 *La vampire nue / The Nude Vampire / Das Lustschloss der grausamen Frauen / Çıplak Vampir*

1970 *Le frisson des vampires / Sex and the Vampire / Terror of the Vampires / Sexualterror der entfesselten Vampire / The Shiver of the Vampires/ The Thrill of theVampires* / 'Vampirlerin ürpertisi'

1972 *Requiem pour un vampire / Requem for a Vampire / Vierges et vampires / Caged Virgins / Crazed Virgins* / 'Bir vampir için ağıt'

1973 *La rose de fer* 'Demir Gül' / *La nuit du cimetière / The Crystal Rose / Kristal Gül*

1974 *Les démoniaques / Demoniacs / Curse of the Living Dead* (Fr / Bel)

1975 *Phantasmes / Phantasmes pornographiques / Once Upon a Virgin / The Seduction of Amy*

1976 *Lèvres de sang / Lips of Blood* / 'Kanlı dudaklar'

1978 *Les raisins de la mort / Pesticide / Foltermühle de gefangenen Frauen* / 'Ölüm üzümleri'

1979 *Fascination / Cazibe*

1980 *La nuit des traquées / Filles traquées* / 'Avlanmış kadınların gecesi'

1981 *Les échappées / Les paumées du petit matin / Fugue mineure / A couteaux tirés / Les meutrières / Die Entkommenen* / 'Kaçaklar'

1983 *La morte vivante / The Living Dead Girl / Yaşayan Ölü Kız* (Fr / İt)

1984 *Les trottoirs de Bangkok / Bangkok interdit / Killstreet* / 'Bangkok kaldırımları'

1989 *Perdues dans New York* / 'New York'ta kaybolmak' (kısa film)

1990 *La griffe d'Horus* / 'Horus'un pençesi' (kısa film / video)

1993 *La femme dangereuse / Killing Car / Cinayet Arabası*

1995 *Les deux orphelines vampires* / 'İki öksüz vampir kız'

1999 *Fiancée du Dracula* / 'Dracula'nın gelinleri'

TAKMA İSİMLE YÖNETTİĞİ FİLMLER

1973 *Jeunes filles impudiques / Schoolgirl Hitchikers*/ 'Utanmaz genç kızlar' (Michel Gentil)

1974 *Tout le monde il en a deux / Bacchanales sexuells / Fly Me the French Way* / 'Herkes onlardan ikisine sahiptir' (Michel Gentil)

1975 *Douces pénétrations / La romanciere lubrique / Introductions / Gode Story* (Michel Gentil)

Hard Penetration / Dibine Kadar (Michel Gentil)

1976 *Vibrations sensuelles / Vibrations sexuelles* (Michel Gentil)

La Comtesse Ixe / Sueurs chaudes (Michel Gentil)

Amours Collectives (Michel Gand)

Apostheose porno (Michel Gentil)

1977 *Saute moi dessus* (Michel Gentil)

Lèvres entrouvertes / Monique, lèvres entrouvertes pour sexe chaud (Michel Gentil)

Positions Danoises (Michel Gentil)

Discosex (Michel Gentil)

1978 *Petites pensionnaires impudiques* (Michel Gentil)

Hyperpenetrations (Robert Xavier)

Remplisses-moi ... les 3 trous (Robert Xavier)

Le trois trous (Robert Xavier)

1979 *Introduction Perverse*(Robert Xavier)

Gamines en chaleur (Robert Xavier)

Bouches lascives et pornos (Robert Xavier)

1980 *Pénétrations vicieuses*

Le lac des morts vivants / El lago de los muertos vivientos / Zombies' Lake / Zombi Gölü (İsp / Fr)

Filmin Fransız ortakyapımcısı Eurociné, Rollin'in yardımını istedi. Onun söylediğine göre, telefon geldiğinde tam da tatile çıkmak üzereymiş – bavullarını bile hazırlamıştı. Senaryoyu ilk kez çekimler için setin düzenlenişi sırasında okuyabilmişti ve çekimlerin yarısına gelene kadar mevzunun ne olduğu konusunda hiçbir fikrinin olmadığını kabul edecektir. Ortakyapımın diğer İspanyol şirketini rahatlatmak için filmde İspanyolca bir takma isim –J. A. Lazer– kullanacaktı. Tim Lucas'a göre Rollin, aynı zamanda Jess Franco'nun *Christina, princesse de L'érotisme* filmi *Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire* adıyla Eurociné tarafından yeniden gösterime sokulduğunda araya eklenen zombi sekanslarını da çekmişti.

1982 *Reves de sexes* (Robert Xavier)

1983 *Folles Anales* (Robert Xavier)

Sodomanie (Robert Xavier)

1985 Ne prends pas les poulets pour des pigeons (Michel Gentil)

Rollin'in söylediğine göre bu polisiye komedi aslında filmin yıldızı olan Jean-Claude Benhamou tarafından yazılıp yönetilmiştir. Filmin yapımcılığının bir bölümünü de Lionel Waldmann'ın Nordia Film adlı şirketi üstlenmiştir.

1990 *Chasing Barbara*

Jess Franco tarafından çekilen eski görüntülerle birleştirilerek "yeni" bir Eurociné filmi üretmek üzere, Daniel White'ın müziğiyle birlikte İspanya'da yapılan yirmi dakikalık bir sekansı çekmiştir. Çekimlere katılanların hiçbiri ne özgün filmin adı ne de tasarlanan sonuç hakkında bir şey bilmiyordu. Klasik bir Eurociné çorbası.

AYRICA

1962 *Un cheval pour deux* / 'İki kişiye bir at'

Yönetmen Jean-Marc Thibault; Rollin ise yönetmen yardımcısı.

1987 *Emmanuelle 6* (Bruno Zincone)

Rollin senaryoyu yazdı ve yapımcılık sorunları ortaya çıktığında devreye girerek, filme eklenen birtakım sahneleri yönetti.

1989 *Cabinet partyiculier*

Rollin, Drôles d'histoires adlı televizyon dizisinin Philippe Gallardi tarafından yönetilen bu bölümünün senaryosunu yazdı.

1994 *Le parfüme deMathilde*

Jean Rollin senaryosunu yazdı.

KİTAPLARI

Aujourd'hui Gaston Leroux / 'Bugün Gaston Leroux'

Midi Minuit Fantastique dergisinin 23. ve 24. sayılarında yayınlandı.

Les pays loins / 'Uzak ülke'

Une petite fille magique / 'Sihirli çocuk'

Les demoiselles de l'étrange / 'Gizemin kız kardeşleri'

Enfer privé / 'Özel cehennem'

Dialogues sans fin

Les deux orphelines vampires / 'İki öksüz vampir kız'

Fleuve Noir yayınevi tarafından beş bölümlük bir seriye geliştirilerek yayınlandı:

2. Kısım – *Anissa*; 3. Kısım – *Les voyageuses*; 4. Kısım – *Les pillardes*; 5. Kısım – *Les incendiares Bestialité*.

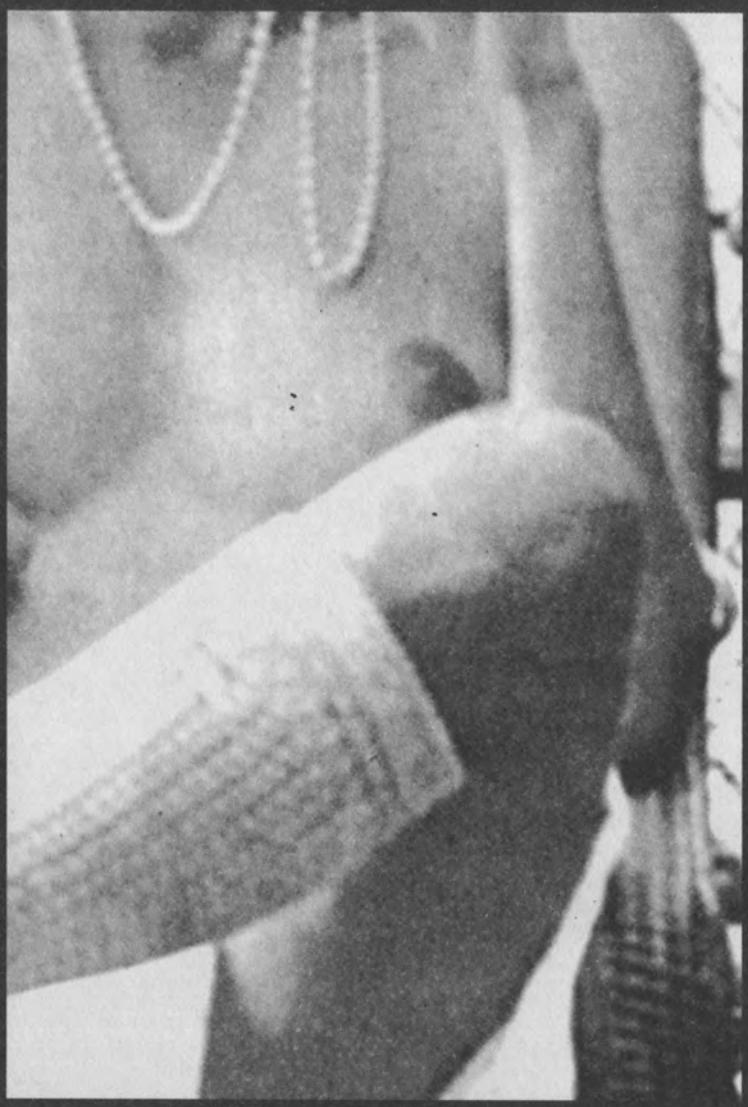


FİLM PROJELERİ

Une statue de chair

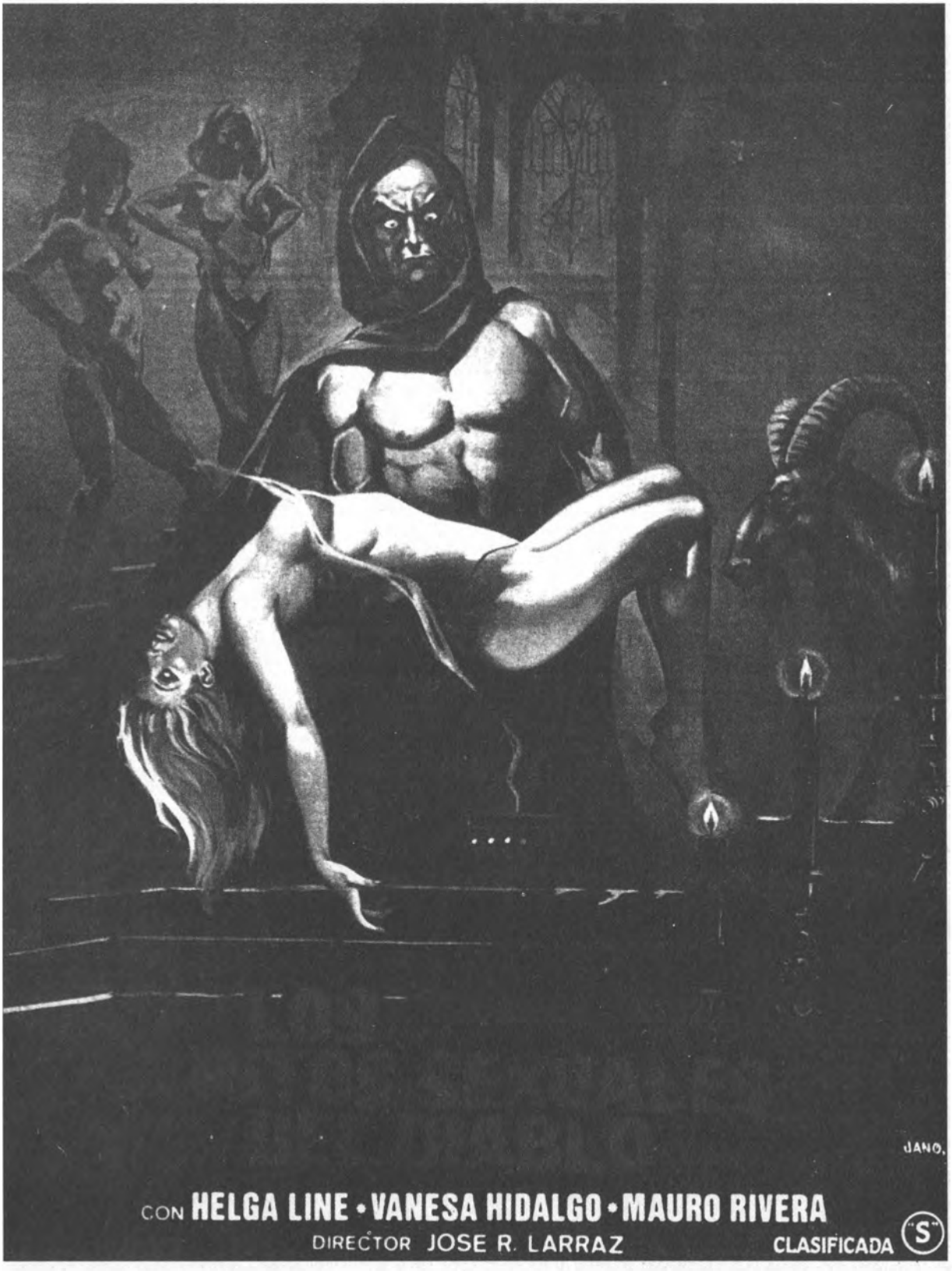
Les demoiselles de l'étrange

La louve sanglante



Belirtiler

José Larraz'ın Filmleri



Kara Mumlar (1981)

"Dün gece rüyamda onların döndüğünü gördüm.
Tıpkı diğer rüyalarda olduğu gibi, yine buradaydılar,
ama bu kez durum çok daha karışıktı.
Bir şeyler olacağını hissediyorum, sonuçta
içinde benim de yer alacağım bir şeyler..."

Helen Ramsey (Angela Pleasance), José Ramón Larraz'ın enigmatik korku filmi *Belirtiler*'in (1974) girişinde bunları yazmaktadır günlüğüne. Bu birkaç satır, İspanya doğumlu Larraz'ın yönettiği tüm atmosferik korku filmlerinin içine işleyen alttan alta bir huzursuzluk eğiliminin tipik örneğidir. *Belirtiler* kolayca akıldan çıkmayan, özgün bir filmdir; Cannes film festivalinde gösterildiğinde Jack Nicholson filmi göklere çıkarırken, eleştirmen Dave Pirie "hipnotize edici" ve "gerçekten etkileyici" ifadelerini kullanıyordu, ama film hiçbir zaman hak ettiği itibara kavuşamadı. Larraz'ın pek çok filmi gibi yeniden keşfedilip takdir edilecek bir olgunlukta olan çalışma yirmi yıldır depolarda çürümektedir.

Belirtiler'i diğer İngiliz kökenli korku filmlerinden ayıran şey, sahip olduğu hakiki gizem havasıdır. Bu, E. F. Benson, Arthur Machen ve M. R. James gibi isimlerin yazdığı İngiliz korku öykülerinde bulmayı beklediğiniz türde bir kalitedir. *Belirtiler*'de her şeyin, büyük rustik evin, korunun, nehrin ve hatta insanların bile sakladığı bir sır var gibidir. Gizem anlatılan öykünün içinde değildir, o aslında filmin başlangıcından itibaren her yere yayılmıştır, asla çözümlenemeyen tuhaf ve tedirgin edici ayrıntılarda bile hissedilmektedir.

İngilizlerin korku sinemasına yaklaşımı Hammer filmleriyle örneklenir, bu filmler iyi kotarılmış, ancak mantıklı öykülere ve anlatısal gerçekçiliğe eğilimli olan filmlerdir. Bir Hammer filminde "ne görüyorsan odur" şeklindeki eski özdeyiş defalarca tekrarlanır. Her şey bir bir açıklanır. Gizem, şüphe ve her şeyin ötesinde, görünenin ardında gizlenmiş mantıkdışı hiçbir şey yoktur. *Belirtiler* İngiliz teknisyenler ve oyuncularla çekildiği halde hiçbir İngiliz korku filmine benzemez, ki bu farklılığı yaratan katalizör José Larraz'dır. Hiç resmi sinematografik eğitim almamış olan Larraz, işi film çekerek kendi kendine öğrenmişti. İngiliz korku sinemasına yeni bir duyarlılık getiren José Larraz *Belirtiler*'den önce üç düşük bütçeli film daha yönetmişti: *Girdap* (*Çizmeleri Ayağında Ölen Kadın* diye de bilinir, 1969), *Yoldan Çıkma* (1971) ve *Haykır ve Öl* (*Kaybolan Ev* adıyla da bilinir, 1973) Sinemacılığa soyunmadan önce çizgiroman sanatçısı ve fotoğrafçı olarak çalışıyordu, ki sahip olduğu bu geçmişin filmleri üstündeki etkisi epeyce büyüktür.



José Larraz İspanya'da

1929 yılında Barcelona'da doğan Larraz, altmışların sonlarında Paris üzerinden İngiltere'ye yerleşti. İngiliz hayranlığını açıkça itiraf eder: "Bütün iyi Latinler gibi ben de sinir hastasıyım ve İngiltere benim için kocaman bir Valium tableti gibi. Buradayken kendimi çok rahatlamış hissediyorum." İngiltere'yle ilgili en sevdiği şeylerden biri de küf kokan gizemli atmosferiyle birlikte ormanlık kırsal bölgelerdi. Eğer doğuştan İngiliz olsaydı bu duyarlılığı aşırı milliyetçi ve klişe olarak görülebilirdi, ama bir göçmen olması bu sınırlamaları ortadan kaldırırken sahip olduğu bu delice sevgiyi zararsız ve hoş bir tutkuya dönüştürür.

Özüne inildiğinde, çok az İngiliz sinemacı İngiltere'nin kırsal manzarasından gerçekten esinlenmiştir; ve bu kırsal manzaraları davetkâr bir şekilde kullanan sinemacılar dışarıdan gelmiş olanlardır. Powell ve Pressburger'in *Bir Canterbury Hikâyesi*'nden (1944) Jorge Grau'nun *Manchester Morgundaki Yaşayan Ölü*'ye (1974) kadar, gizemli ama neşeli İngiltere çağrışımlarıyla birlikte ülkenin kırsal kesimlerinden etkilenenler her zaman ya göçmenler ya da mirasyedilerdir.

Larraz'ın filmleri ürpertici ve kafa karıştırıcı koruluklar, neo-gotik binalar ve uğursuz gün batımı görüntüleriyle doludur. Onun İngiltere'sinin kendine has bir yaşamı vardır. Bu yaşam ne Michael Powell'ın *Bir Canterbury Hikâyesi* gibi sakin ve pastoral ne de Jorge Grau'nun *Manchester Morgundaki Yaşayan Ölü*'sü gibi apokaliptiktir. Her ikisinden de unsurlar taşır. Larraz'ın filmlerinde mimari ve manzara genellikle ana karakterlerden daha önemlidir; bu unsurları filmlerinin hayati bir parçası haline getirip beyazperdeye sayısız yaratıcı biçimde aktarır. Onunkisi farklı bir sinemacılık üslubudur ve bu durumun esin kaynağıysa düşük bütçenin getirdiği kaçınılmaz kısıtlamaların yanı sıra, José Larraz'ın İngiltere'nin güzelliğine duyduğu tükenmek bilmeyen hayranlığıdır.

Nehirleri, korulukları ve acayip binaları çekerek atmosfer yaratmak oyuncularla uğraşmaktan çok daha kolay olabilir, ama yine de elde etmeye çalıştığınız şeyle ilgili belirli bir bilgi ve görüşe sahip olmanız gerekir. Larraz'ın çerçeveleme ve aydınlatma üslubu benzersizdir. Bu üslup ona, üniversiteden ayrılışının ardından Barcelona'da başladığı çizgiroman döneminin bir mirasıdır. Babası ölmüştü ve para sıkıntısı çekiyordu, ama kararında politik nedenler de etkili olmuştu. Kendisinin de "Babam kırmızı giyerdi" diye belirttiği gibi ailesi sol görüşlüydü. Bu durum onun üniversite hayatını zorlaştırıyordu, çünkü herhangi bir yazısında Marx ya da Engels'ten söz edecek olsa polis doğrudan ailesinin evine gidip sorular sormaya başlıyordu.

İki üç yıl boyunca Barcelona'da çizgiromanlar çizerek yaşadıktan sonra evlendi. Kısa bir süre sonra iş bulabilmek için karısıyla birlikte Paris'e gitti. 1952 yılına gelinmişti ve savaş biteli yedi sene olmuştu. Savaş yaralarını sarmaya çalışan Paris cumhuriyetçi İspanyol mültecileriyle doluydu. Larraz'ın şansı orada inanılmaz yaver gitti. Saygın bir şirket olan King Features'in açtığı bir yarışmayı kazanarak yüksek maaşlı bir çizgiroman sanatçısı haline geldi. Çizgiromanlar Fransa'da her zaman için İngiltere ve Amerika'da olduğundan çok daha fazla saygı görmüştür. Larraz ise elliler ve altmışlar boyunca oldukça ünlü bir isimdi.

Yıllar boyunca birçok sinemacı ilham almak için çizgiromanlara başvurmuştur. Larraz ise müstesnaydı, çünkü o sinemaya çizgiromandan geçiş yapmıştır. Filmleri çizgiroman mantığıyla yapılanmamıştır, ama sahip olduğu deneyimler yüzünden çerçeveleme yöntemi hep farklıydı. Seçtiği açıları öngörmek mümkün değildir. Farklılıklar çok ince ve basit, ama can alıcıdır. Onun kamera pozisyonları çok özeldir, yani filmleri bilindik şablonları izlemez, kendine özgü bir tür ritmi vardır. Seçtiği açılar daima biraz daha yüksek ya da alçaktır ve kullandığı ışıklandırma yöntemi sayesinde alışılmışın dışındaki atmosferine bile katkıda bulunur. Yapımcı Brian Smedley-Aston bu durumu gayet akıllı bir şekilde şöyle tanımlar: "Kendi halinde özgürce ilerleyen bir üslup, kenarları biraz pürüzlü olabilir, ama canlılık ve yaşam sevinciyle doludur."

Paris'te yaşadığı onbeş yıl boyunca Larraz çizgiroman işinden profesyonel fotoğrafçılığa geçiyordu. Yeniyetmelik günlerinden beri fotoğraf çekmeye merak-

lıydı ve işin temel ilkelerini İspanya'da yaşarken öğrenmişti. İlk sevgililerinden biri, bir fotoğrafçının kızıydı ve kızın babasının karanlık odasında buluşuyorlardı. "Son derece masumduk, o günlerde kızın poposunu hissedebilmemin tek yolu buydu." Dört yıl boyunca moda fotoğrafçısı olarak çalışırken *Vogue* kapakları ve *Femmes d'aujourd'hui* gibi ışıltılı Fransız moda dergileri için birbirinden güzel kızların fotoğraflarını çekti. İyi bir moda fotoğrafçısı olarak, ileride sinemaya geçiş yaptığında işine epeyce yarayacak olan ışığı kullanma, atmosfer yaratma ve modellerinden doğru ifadeyi elde etme konularında uzmanlaşmıştı.

Moda fotoğrafçısı olarak yaşam güzeldi. Aslında fazlasıyla güzeldi. Çevresi güzel kızlarla sarılmıştı ve günaha teşvik edici unsurlar, Larraz için oldukça fazlaydı. Diğer fotoğrafçıların hepsi homoseksüeldi. Bu sanki "yemekten hoşlanacağınız sayısız yiyecekle donatılmış bir sofrada aç olan tek kişinin siz olmanız ve ... mide fesatına uğramanız" gibi bir şeydi. Sonunda kamerasını askıya asıp çizgiroman işine döndü; yoksa bir ailesi olduğunu unutmak zorunda kalacaktı.

Larraz'ın en iyi işlerinin bir bölümü *Creepy* ve *Eerie* adlı korku dergileri için çizdiği orman öyküleriydi. Hayvanlar, onun hayatının önemli bir parçasını oluşturuyordu. Çalışma odası vahşi hayvanların boynuzları ve kafalarıyla süslüydü ve geçen yıllar içinde aralarında evcil bir leoparın da olduğu sayısız vahşi hayvan beslemişti. *Tarzan* serisi gibi orman filmleri ergenlik çağında onu çok etkilemişti. Bu filmler egzotik ve erotikti – örneğin *Tarzan ve Eşi* (1934) "Hays kodu öncesi"ne ait sayısız çıplaklık sahnesi sergiliyor, bir orman dekoru eşliğindeki Maureen O'Sullivan minicik kostümü ve ipek çoraplarıyla boy gösteriyordu. Larraz, savaş yıllarının karartma döneminde Barcelona sinemalarından aşırılmış bu filme ait bir bavul dolusu fotoğrafa sahipti. Daha sonra, İngiltere'de yaşarken o ve Maureen O'Sullivan akşam yemeklerini sık sık birlikte yiyecek kadar iyi arkadaş olacaklardı. "Eğer çocukluğumda biri bana Tarzan'ın sevgilisi Jane'in, Chelsea'deki apartman dairesinde benim için tavuk pişireceğini söyleseydi yığılır kalırdım," diye konuşan Larraz, neşeli neşeli kıkırdamayı ihmal etmez.





José Larraz Paris günlerinde

Larraz tutkulu bir sinema hayranıdır. Onun için "önemli olan şey çekim yapmak, çünkü benim hayatım bir film makarası"dır; ki bu, Jean Rollin ve Jess Franco gibi diğer düşük bütçeli cinsel istismar yönetmenleriyle paylaştığı bir ihtiyaç haliydi. Larraz'ın film yönetme konusundaki ilk adımı bir rastlantıyla gerçekleşmiştir. *Bir Avuç Dolar İçin* (1964) filminin yapımcısı arkadaşıydı ve aktörlerden birinin hastalanması üzerine Larraz'a filmdeki izcilerden birini oynamasını önerdi. Böylece İtalyan yapımcı Remo Ovedaine ile tanıştı. Bu iyi bir fırsattı, çünkü Larraz'ın Belçikalı yayımcısı bir çocuk resimli romanından dünyanın parasını kazanmıştı ve bu paranın bir bölümünü film yapımcılığı alanına yatırmayı düşünüyordu. Çok geçmeden ortaya başka destekçiler de çıktı. O günlerde yumuşak seks filmleri oldukça iyi iş yapıyordu ve bunlardan bir tane çekmenin epey eğlenceli olacağını düşündüler. Larraz içinde fazlasıyla seks olan basit bir öykü yazdı. Bir miktar paraları ve öyküleri vardı, ihtiyaçları olan tek şey işleri organize edip bitmiş

filmi pazarlayabilecek yetenekli bir yapımcı bulmaktı. Larraz'ın İtalyan arkadaşı aracılığıyla sonunda Danimarka asıllı Sam Lomberg'e kancayı taktılar. Çektikleri film, *Girdap* ise 1969 yılında gösterime çıkacaktı.

Yönetmenliğe başladığında José Larraz'ın sahip olduğu tek şey bu işi yapmaya duyduğu coşkunun dışında çizgiroman sanatçısı ve fotoğrafçı olarak kazandığı deneyimdi yalnızca. "Ömrümde bir film stüdyosunda bulunmamış ve bu konuda eğitim almamıştım ... her gün sinemaya gitmekten başka bir birikimim yoktu. Özellikle de teknik konularda hiçbir şey bilmiyordum. Bana yardımı dokunan tek şey Brüksel'deki Film Theater adlı sinema salonunun makinistiyle olan arkadaşlığımdı. Bana yardımı dokunmuştu, çünkü onun bir Moviola'sı[1] vardı ve filmler getirip onları inceleyebiliyordum." Efsanevi yönetmen Josef Von Sternberg de film çekme işine girmesi için cesaret vererek Larraz'ın kendine olan güvenini artırdı. Von Sternberg, ona Marlene Dietrich ile *Mavi Melek*'i (1930) yaptığında hiç parası olmadığını, filmi yalnızca kararlılığı sayesinde bitirebildiğini anlattı. Herkes yardımcı olmuş, Marlene ekibin yemeklerini pişirmiş ve hep birlikte bir aile havası içinde çalışmışlardı.

Film yapımının teknik yönleri hakkında hiçbir şey bilmemesine, hatta klaketin ne olduğunu bile bilmediğini gülerek itiraf etmesine rağmen Larraz ne istediğini biliyordu. *Girdap*'ta ışık teknisyenleri ve kameramanlarla çok yakın bir ilişki içinde çalıştı, onlara yaratmak istediği atmosferi sürekli olarak açıkladı, ışık setlerini kendisi kurdu, çerçeveleri kendisi ayarladı ve gerisini onların maharetli ellerine bıraktı. Bu, onun günümüze kadar yaptığı yirmialtı filmin her birinde kullandığı yöntemdir. Larraz film teknisyenlerine ve ışıkçılara büyük bir hayranlık duyuyordu, kendi gözünde onlar film işinin isimsiz kahramanlarıydı. Onlarla her zaman yakın bir işbirliği içinde çalışacaktı ve bu nedenle de onun filmlerinin diğer düşük bütçeli filmlerin çoğundan daha iyi görünmesi kaçınılmaz bir sonuçtu. Filmlerinin iyi görünmesi için Larraz'ın gösterdiği titizlik ekibindeki bazı elemanları şaşkınlığa düşürmüştür, çünkü onlar genelde bir filmi apar topar bitirip diğerine geçmek isteyen yönetmenlerle çalışmaya alışkındır.



Girdap (1969)

Çekimleri Barcelona'da başlayan *Girdap*'ın dış çekimleri Londra'da yapılırken dublajı da Roma'da tamamlanmıştı. Bütçesi çok küçüktü – 20,000 sterlin ... ama sonra Amerika haklarını 100,000 dolara satacaklardı. *Girdap* cinselliği birçok yönden kullanıyordu.Yapımcı Lomberg sayesinde film kayıtlara Danimarka'da geçirilmişti, ki

1. *Moviola:* Görüntü ve ses şeritlerini eşzamanlı izlemek için kullanılan bir araç. Kurgu işleminde kullanılan bu araçta film şeritleri dikey akar. –ç.n.

bu onun İngiliz seyircisi için daha 'riskli' olduğu anlamına geliyordu. Başrolündeyse Neşeli Altmışların en ünlü mankenlerinden biri, göz alıcı Vivian Neves oynuyordu. *Sunday Times*'ta üstsüz görünen ilk kadın olarak herkesin dilindeydi. Genel kanının aksine Larraz fotoğrafçı olarak çalışırken Neves ile karşılaşmamıştı, onunla tanışması *Girdap* görüşmeleri sırasında oldu. Gerçek Hollywood tarzı söz konusu olduğunda, aradıkları son kişi Neves'ti.

Makyajı yüzünden korkunç görünüyordu. Larraz ondan makyajını silmesini istedi. "Sonra bir kez daha makyaj yapmasını istedik ve bu kez gerçekten çok güzel oldu. Tıpkı Carol Baker ya da Lee Remick gibi son derece fotojenikti, bedeniyse çok çok güzeldi."

Buram buram kokan cinselliğiyle Vivian Neves *Girdap*'ın en önemli satış ayaklarından biriydi. Gerçek hayatında da "oldukça şehvetliydi"; Barcelona'daki çekimler sırasında Larraz'dan "bir masaj makinesi" için birkaç tane pil istemişti – bir sevgilisi vardı, ama Larraz'ın samimiyetle ifade ettiği gibi: "Filmdeki aktör onun canlı vibratörü gibiydi, ama çok daha fazlasına ihtiyacı vardı ... muhtemelen çocuk bu denli yoğun iş temposuna dayanacak durumda değildi."

Girdap'ın elde ettiği hatırı sayılır gelire rağmen Larraz'ın bazı pişmanlıkları vardı. "Kariyerim için berbat bir başlangıçtı. O günden sonra ucuz seks filmleri yönetmeni olarak damgalandım ... İnsanlar ucuz filmin gerçek anlamını kaçırıyor," der Larraz. "Onlar sanıyor ki ucuz film çöp demek. Ama bana göre sadece maliyeti çok yüksek olmayan bir film demektir." Bütçesi düşük olabilirdi, ama *Girdap* sevgiyle ve ayrıntılara özen gösterilerek yapılmıştı. Birkaç yıl sonra yaptığı *Haykır ve Öl* (1973) gibi, *Girdap* da pornografi endüstrisi ortamında geçen bir seks gerilimdi. Konu, etrafta yeni bir kurban kollayan ölümcül bir çiftin, bir porno fotoğrafçısıyla teyzesinin çevresinde gelişiyordu. Larraz'ın, aralarında *Belirtiler*'in de olduğu tüm korku filmleri, insanı karanlık işlere yönelten yoğun klostrofobik ilişkiler barındıran bir cazibe yansıtır.

Girdap'ı yaptıktan sonra Larraz, sadece İngiliz teknisyenlerin, oyuncuların ve yatırımcıların olduğu, bütünüyle İngiliz bir film yapmak istedi. Başlangıçta filmi Belçika'da çekmeyi planlamıştı. İngiltere'de çekim yapmak daha pahalıya patlıyordu, ama uzun vadede bakıldığında daha iyi görünecekti; çünkü bir hükümet sübvansiyonundan, 'Eady Levy'den yararlanacaktı. Ortaya çıkan film, *Belirtiler*, küçük çapta bir başyapıttı ve Donald Pleasance'ın kızı Angela'yı en iyi sinema rolünde takdim ediyordu. Fransız yazar ve eleştirmen Maurice Bessy filmi o kadar beğendi ki, Cannes Film Festivali'nde İngiltere'den aday olarak gösterdi. *Belirtiler*'in tanıtımını Cannes'da yapmak Larraz'ı pek keyiflendirmemişti, çünkü o düşük bütçeli bir filmdi ve bu durum diğer ışıltılı, yüksek bütçeli filmlerle karşılaştırıldığında bir dezavantaj oluşturacaktı.

Festivale ulaştığında, bu korkularının, olabileceklerin en küçüğü olduğunu anladı. Başını Michel Winner'ın çektiği bir grup hoşnutsuz İngiliz yönetmen filmi kötülemekteydi; Onun yerine Ken Russel'ın *Mahler*'inin (1974) gösterilmesini istiyorlardı. Larraz filmi gördüğünde, başlıca anlaşmazlık sebebinin İspanyol asıllı bir münasebetsiz olmasından kaynaklandığını kavramıştı – "Kahrolası bir İspanyol ne cesaretle İngiltere'de film yapabilir?" Cannes o yıl Larraz için dayanılmazdı, çünkü herkes ona yapılan saldırıda payı olmasını ister gibiydi: Kendi vatandaşları ona öfkeliydi, çünkü İngiltere'de film yapmak için İspanya'yı terk etmişti; Fransızlar da ona aynı sebepten darılmıştı ve görüldüğü kadarıyla filmin aday gösterilmesine herkes diş biliyordu.

Cannes'da aday gösterilmesine karşın filmin İngiltere'de vizyona girmesi iki yılı bulacaktı ve birkaç ay içinde geride hiçbir iz bırakmadan kaybolup gitti. Sadece ara sıra televizyonun geceyarısı kuşağında gösterilecekti. Cannes'daki arbede, Larraz'ın daha sonra yaptığı, en az *Belirtiler* kadar etkileyici, ama hak ettiği ilgiyi asla göremeyen iki üç filmi daha gölgeleyecekti.

Ama her şeye rağmen *Belirtiler*, yapımcı Brian Smedley-Aston ile bir ortaklığın başlaması açısından Larraz için iyi oldu. Smedley-Aston güçlü bağlantılara sahip olan bir adamdı. Babası E. M. Smedley-Aston sayısız siyah-beyaz İngiliz geriliminde çalışmıştı. Ken-

disiyse 1970'lerin kült klasiği *Mavi Günışığı*'nın kurgusunu bizzat yapmış; (*Belirtiler* ya da *Haykır ve Öl* gibi, Larraz'ın iyi filmlerinin kameramanı olan) Trevor Wrenn'in yönettiği ve başrolünde Fiona Richmond adlı seks yıldızı adayının oynadığı *Haydi Uzan* (1977) gibi seks filmlerinin yapımcılığını üstlenmişti.

Larraz'ın İngiltere'de yaptığı filmler, bazı yönlerden o dönemin diğer İngiliz cinsel istismar filmlerine, özellikle de Pete Walker'ın yaptıklarına benziyordu. Filmlerinin diğerlerine göre üstünlüğü sayesinde Walker en iyi İngiliz cinsel istismar yönetmeni olarak tanınıyordu. Onun filmleri, pek az İngiliz cinsel istismar filminde görülen ve film eleştirmenleri tarafından önemli bir kriter olarak kabul edilen 'varoş tehdidi' atmosferine sahipti. Larraz'ın filmleriyse Walker'ın çektiklerinden çok daha tehditkârdı, çok daha titizlikle yapılmıştı ve neredeyse acımasız bir tehlike havası taşıyordu.

İngiliz seks filmleri tarihine adanmış tek kitap olan David McGillivray'ın yazdığı *Doing Rude Things* Larraz'ın 1970'lerdeki seks döngüsüne katkısını nedense göz ardı eder. Bunun nedeni kısmen Larraz'ın yalnızca cinsel istismar yönetmeni olmaması, kısmen de filmlerinin korku ya da gerilim filmleri olarak gösterime sürülmüş olmasıdır. Seks, Larraz'ın filmlerinin çoğunda önemlidir. İngilizlerin yaptığı gibi bu konudan kaçınmaz, seks eylemine yaklaşımı daha Avrupai, daha açık ve daha utanmazdır. İngiliz yönetmenleri seks konusuna oldukça rahatsız bir tavırla yaklaşır, onların filmleri beceriksiz arayışlar ve mahcubiyetle doludur. Larraz'ın yaklaşımıysa çok daha samimidir. Bunun sonucu olarak da İngiltere'de çektiği korku filmlerinin çoğunda, dönemin herhangi bir seks filminde olduğu kadar çıplaklık ve dalavere vardır. Aradaki başlıca fark ise Larraz'ın seks malzemesini daha iyi işlemesi, cinsel unsurun her zaman için daha yoğun ve inandırıcı olmasıdır.

Bu durumun sebeplerinden biri Larraz'ın çalışma biçimiydi: Bu sahneler için daha fazla zaman harcıyordu. İngiliz yönetmenler bu konuları aceleyle geçiştirirken Larraz, İngiliz standartlarına göre cüretkâr görünmelerini sağlamak amacıyla, seks sahneleri süresince aktör ve aktrislerin daha inandırıcı görünmeleri üzerinde titizlikle çalışıyordu. Larraz'ın filmlerinde seks daima derindi, diğer duygularla ilintiliydi, sık sık şiddet ve zorbalık eylemleriyle lekeleniyordu. İngiliz yönetmenler konuyu göz ardı etmek için ellerinden geleni yaparken Larraz *Haykır ve Öl* (1973) ve *Dişi Vampirler* (1974) gibi filmlerinde seksi hayati bir unsur olarak kullandı. Bu filmlerde seks yalnızca basit kitleleri mutlu etmek için değil, ima edilen tehlike atmosferi ve gizem ortamına derinlik katmak için kullanılmıştı.



Angela Pleasance, *Belirtiler*'de (1974)

Söz konusu erotizme bir göz atmakta fayda vardır, çünkü o, Larraz'ın korku filmlerini sarmalayan benzersiz atmos-

ferin can damarıdır. İlk filmi *Girdap*'ta, 1970'lerde yapacağı filmlere göre daha az seks vardı, ama tehlikeli ilişkilerin yaydığı cazibe aşikârdı. Bu, onun tüm korku filmlerini istila eden bir şeydir. Bir Larraz filminde seks asla hoş ve sakin değildir, seksin birtakım karanlık alt-akıntılarla bağlantılı görünür. Kırsal görüntüleri resimlerken de yaklaşımı aynıdır, yüzeyin altında bilinmeyen bir şeylerin sinsice gezindiğini ima eder. Doğa, seks ve her şey bir yapbozun basit parçalarıdır. Bütün minik ayrıntılar ustaca çekilmiştir ve hepsi bir araya geldiğinde enigmatik bir tehlike etkisini ortaya çıkarır. Seks sahneleri film için önemlidir, çünkü bu sahnelerdeki yükselmiş duygu yükü söz konusu tehlike niteliğinin fark edilmesini kolaylaştırır.

Belirtiler'deki kısa ve şifreliymiş gibi görünen diyaloglar, neredeyse bunaltıcı sessizliklerle, filmi daha karmaşık ve anlaşılması güç kılan sessizliklerle noktalanır. Duraksamalar ise en az kasvetli ormanların, nehirlerin, kırların, binaların hafifçe uzatılmış çekimleri kadar iyi iş çıkarır ve giderek artan, üstelik nedeni de açıklanamayan tehlike atmosferine büyük katkıda bulunur. Larraz'ın üstünde yıllardır çalışarak incelik kazandırdığı bir tekniktir bu: *Dişi Vampirler*'de açık ve cüretkârken, *La visita del vicio*'da *(Fahişeye Tecavüz Etmek*; 1978) kelimenin tam anlamıyla ince, zekice ve göze çarpmaktan uzaktır.

Belirtiler, Larraz'ın en karışık ve belirsiz filmlerinden biridir. Konunun basitliğine karşın –akıl sağlığı pek yerinde olmayan bir kadın, kadın arkadaşlarından birini kırsal bölgedeki sayfiye evine davet eder; önemsiz işlerde çalışan bir adam nehirde kadının bir önceki konuğunun cesedini bulur, cinayetler giderek artar ve ardından kadının tümüyle çöküşü gelir– film bu karmaşık olayı herkesi ve her şeyi işin içine karıştırarak işler. Öykü ilerledikçe tansiyon yükselir, sorular artar ve gerçekle hayal arasındaki çizgi iyice bulanıklaşır. Herkes bir şekilde, şiddetli finalin dağıtamadığı bilinmeyen bir atmosfer tarafından etkilenip bozulmuştur. Bu özel niteliğin sebebi bir dereceye kadar mükemmel oyunculuktur. *Belirtiler*'de Peter Vaughan, Lorna Heilborn ve Angela Pleasance oyunculuklarının zirvesine çıkmışlardır. Yardımcı oyuncular bile çok iyidir ve Larraz, gözlüklü Mike Grady'nin bile istenileni yapmasını sağlayabilmiştir.

Grady de dahil olmak üzere bu oyuncuların çoğu hep aynı rollerde oynayıp artık o rolle kategorize edilmiş oyunculardır – *Belirtiler*, biraz titizlik ve küçük bir parça gerçek gizemin eklenmesiyle, o aşinalığın boğucu hâkimiyetinin nasıl kırılacağını gösterir. Grady'nin *Carry on Loving* (1970) ve *Bu Akşam Kendimi Hissedemiyorum*'dan (1975) *İspanyol Sineği*'ne (1975) kadar diğer İngiliz seks komedilerinde oynadığı rol son derece tek boyutludur. *Belirtiler*'deyse bir karikatürden farksızdır. Larraz, Grady'den diğer yönetmenlerin alamadığı bir şeyi almayı başarmıştır ve bu diğer oyuncular için de geçerlidir. Peter Vaughan'ın *Belirtiler*'deki performansını televizyon için yapılan *Merakl ıya Uyarı* adlı hayalet öyküsünde çıkardığı işle karşı-



Dişi Vampirler (1974)

laştırırsanız bunun ne kadar doğru olduğunu anlarsınız. *Belirtiler*'de en az Brady –önemsiz işlerde çalışan adam– kadar enigmatiktir; tehditkâr "kötü adam"ın bile bir başkasının avı olabileceğine işaret eden, yırtıcı, ama aynı zamanda avlanmış bir görüntü sergiler. *Belirtiler* bu tür ayrıntılarla doludur, her tür ihtimali akla getirerek izleyiciyi sürekli tahminlerde bulunmaya zorlar. *Belirtiler*'de Larraz profesyonellerden oluşan iyi bir ekiple çalışmıştı – ama ne yazık ki tekrar aynı ölçüde iyi bir ekip kurması için yıllar geçmesi gerekecekti. Sonraki filmlerinin bütçesi hiçbir zaman yeterli olmadı ve oyuncu kadrosu genellikle profesyonel olmayan tanıdık kişilerden oluşturulmak zorunda kaldı. Yetmişlerin sonu ve seksenlerin başında İspanyol komedi filmleri yapmaya başladığında elinde iyi çalışan ve deneyimli bir ekip vardı, ama o gün gelene kadar düşük bütçenin getirdiği kısıtlamalar altında elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışması gerekecekti.

Belirtiler'in Larraz'ın ününü pekiştirmesi gerekiyordu, ama öyle olmadı. İçinde daha fazla seks ve kan olan filmler yapmaya zorlandı. Bu onu bir ikileme soktu. İç sıkıcı insanlarla ve sadece perdede çıplak popo göstermeye dayalı basit seks görüntüleriyle dolu filmler çekmek onu ilgilendirmiyordu, bu onun tarzı değildi. "Seks ve o tür şeyler gerçekten ilgimi çekmiyor," demiştir kaygılı bir şekilde; "hayatımda bir tane bile porno film seyretmedim. Bu filmleri aptalca ve zevksiz buluyorum, ayrıca pornonun gerçeklikle hiçbir ilgisi yoktur. Kadın ve erkeğin cinsel organlarının ya da benzer şeylere yapılan aşırı yakın çekimleri görmekten asla hoşlanmadım. Bunun erotik değil, daha çok dinsel bir şey olduğunu düşünüyorum. Ve ben inançlı biri değilim."

Larraz karmaşık ve tedirgin edici filmler yapmayı tercih ediyor; bu nedenle de araya seks sahneleri eklemesi istendiğinde bunların filmin lezzetine akla yatkın ve tehlikeli bir şeyler katacak nitelikte olmasına gayret ediyordu. *Belirtiler*'de biraz lesbiyenlik iması da vardır, ama bu fiziksel değil entelektüel bir imadır. Larraz'ın dediği gibi: "Homoseksüellik genellikle yoğunluk ve şehvetle bağdaştırılır. Korku, dehşet ve gizeme yaklaşımınız sırasında bu tür belirsiz şeyler, durumlar ve gölgeler sizi cezbeder. Normalde işlenen suçların %90'ı cinsel sorunlarla, kıskanç koca ya da aşk durumlarıyla bağlantılıdır. O yüzden içinde bu tür şeyler olmayan bir film yapmak hayli zordur. Normal olarak seks gibi bir olay aksiyonu tetikler. Paranız yoksa gişe için tek garantiniz sekstir. Beş parasız ve deneyimsiz oyuncularla *Soğuktan Gelen Casus* (1965) gibi bir filmi nasıl yapabilirim? O yüzden içine bu tür şeyler sokuşturmak zorundasınızdır."

José Larraz'ın erken dönem filmlerinin hepsinde sekse gösterdiği yaklaşım *Belirtiler*'de altı çizilen yaklaşımla aynıdır, aslında bu anlamda çıtayı yükselten tek film *Haykır ve Öl*'dür (1973). İlk üç filmi –*Girdap, Yoldan Çıkma* ve *Emma, puertos oscuras*– davetkâr ve tedirgin edici korku denemeleridir. Cinsel boyut hemen oracıktadır, ama *Dişi Vampirler* ve *Haykır ve Öl*'de olduğu kadar şiddetli değildir. Bu iki film tipik Larraz filmleri arasında sayılmaz. José Larraz bulmacanın parçasına eşit ağırlık vermeye çalışır. Bir filmin içinde yer alan fazla miktardaki seks onun tercih ettiği hassas gerilimi öldürerek olayların katartik ve bilinmeyen bir yöne doğru aktığı hissini engelleyecektir.

Haykır ve Öl bir İspanyol / İngiliz ortakyapımıydı. Tüm gizemli ve atmosferik çekimler İngiltere'de, diğerleriyse Barcelona'da yapılmıştı. Bu, Larraz için İngiliz düşük bütçeli film endüstrisiyle bağlarını sağlamlaştıran ve bütünüyle İngiliz olan ilk filmi *Belirtiler*'i çekmesini sağlayan bir geçiş filmiydi. *Haykır ve Öl*'ün jeneriği onun baştan aşağı bir İngiliz filmi olduğunu ima ediyordu. Örneğin filmle hiç ilgisi olmadığı halde jeneriğin senaryo kısmında Derek Ford'un –seks filmleri yönetmeni– ismi geçiyordu. Böylece İspanyol etkisi azaltılarak filmin İngiltere'de dağıtımı kolaylaştırılırken, ABD pazarı için Amerikan şirketlerinin dikkatini çekme ihtimali de çok yükseltilmişti.

Haykır ve Öl'ün yapımcıları filmdeki seks bölümünün biraz daha şiddeti olmasını istemişlerdi. Bu durum Larraz'ın zevkine uygun olmasa da itiraz etmedi. İnsanların yaptığı olağandışı cinsel eylemlerin farkındaydı; "İşte bu yüzden homoseksüellik ve lesbiyenlik

benim için yabancı bir dünyaya ait değil. Konuya yaratıcı bir biçimde yaklaşıyorum. Kendi adıma yatakta iki erkek ya da iki kadının olması, bir erkek ve bir kadın olmasından daha fazla rezalet çıkarıcı bir durum değildir." *Haykır ve Öl*'deki cinselliğin büyük bölümü son derece ürkütücü olmasına karşın işleniş biçimi garip bir biçimde insancıldır. İlk seks sahnesi, tipik Larraz mekânında –kırların ortasındaki tekinsiz görünümlü bir evde– geçer; üstelik bu tuhaf seks ve cinayet olayını bir tutam röntgencilikle tatlandırmıştır.

Röntgencilik, yoldan geçen ve gölgelerin arasına saklanıp bütün marazi olaya şahitlik eden iki yolcuyla sağlanır. Gördükleri garip bir çifttir, adamın deri eldivenleri vardır, kız arkadaşıysa yalnızca külotuyla kalana kadar soyunur, adamın üstüne biner ve onun eldivenli ellerini iri göğüslerine götürür. Bir sigarayı paylaşmaktadırlar. Kız, adamın "garip tutku ve fantezi"leriyle, eldivenleri, iç gözlemleri ve insanlardan kaçmasıyla eğlenmektedir. Adam ise onu soğukkanlı bir çılgınlıkla bıçaklar. Ahlaki, sağlıksal ve ruhsal açıdan zararlı bu malzemeye zekice yaklaşan Larraz, sahneleri hayli sapkın ve narin bir hale getirmişti. Ahlaki ders çıkarma kaygısı olmadığı için olayın etkisi artmıştı ve bu, tam anlamıyla bir "yüzüne çarpma" yaklaşımıydı. Larraz'ın yargılamaktan uzak tutumu filmde çok barizdi, yargılama tek yönlü bir olaydır ve bu onun üslubuna uymayan bir durumdur.

Haykır ve Öl'ü başlatan bu müstehcen cinayet aslında filmin doruk noktasında çözümlenen bir bilmecedir. Efemine katil, Maggie Walker'ın oynadığı yetişkin teyzesiyle hararetli ve ensest bir ilişkiye kilitlenmiştir. Unutulmaz bir sahnede, kocaman bir yatakta birbirine kenetlenmiş iki akraba hayli sert ve sıcak anlar yaşar. Anormal görüntülerin sergilendiği bu bölüm, bakmaktan kendinizi alıkoyamayacağınız yasaklanmış her türlü işareti taşımaktadır. Yatakta şiddetle birbirlerine sarıldıklarında teyzenin yüzü kızarır, teniyse sarkık ve beyazdır. Çıplak çift, ihtiraslı olduğu kadar tiksindirici bir cinnet içinde alelacele birleşir.

Haykır ve Öl Larraz'ın cinselliğin kirli derinliklerine doğru yaptığı en açık saçık yolculuktur. Daha sonraki filmi *La muerte incierta* (1977) yine ensest temasını işler, ama onun tercih ettiği gibi ılımlı ve ne olacağı belirsiz bir şekilde çekilmiştir. Bu filmdeki konu, Hindistan'ın uzak bir bölgesinde oğluyla beraber yaşayan bir İngiliz plantasyon sahibi çevresinde gelişir; orada yerli bir kızla ilişkiye giren adam İngiltere'ye dönüp tekrar evlendiğinde kız kendini öldürür. İngiltere'deki düğünün ardından adamı batıl itikatlara dayalı bir korku sarar. Kız onu lanetlemiştir, sürekli olarak onun varlığını hissetmekte ve kız bir kaplanın vücudunda sinsice ona doğru yaklaşmaktadır. Bu önsezilerin hemen ardından, oğlu ve karısı birbirine ilgi duymaya başlar. Aslında ensest Larraz'ın ilgisini çeken bir konu değildir, onun ilgisini daha çok yoğun duygular çekmektedir. Ensest ise eninde sonunda patlak vermesi kaçınılmaz olan, önüne geçilemeyecek şiddet için klostrofobik bir üreme zeminidir yalnızca.

Larraz'ın yönettiği korku filmlerinde zihni meşgul eden şeyler genelde benzerdir. Dışarı vurulamayan duygular ve gömülü kalmış sırlar gerilimi iyice yükseltir ve kanla ıslanmış bir bitişe ya da finale doğru yönlendirir. 1974 filmi *Dişi Vampirler* biraz farklıydı, çünkü içinde birden fazla kreşendo vardı. *Dişi Vampirler* sıkı bir film olmasına karşın Larraz'ın favorisi değildir, o karamsar ve atmosferik bir çalışma olan *Belirtiler*'i tercih eder. *Belirtiler* kitleleri cezbetmek için fazla kasvetlidir ve son tahlilde *Dişi Vampirler* doğal olarak en ticari filmi olmayı kolaylıkla başarmıştır.

Günümüzde pek çok kişi tarafından en iyi İngiliz korku filmlerinden biri olarak kabul edilmesine karşın o dönemde karşılaştığı eleştiriler biraz karışıktı. Eleştirmen Tim Lucas filmi "genelde zayıf bir korku filmi ... kötü oyunculuk ... son derece iğrenç ... *Âşık Vampirler*'in oldukça lezzetli atmosferinden ve *Kont Yorga, Vampir*'in dinamizminden eser yok" diye değerlendirmişti. Doksanların nesnel ışığı altında, bu filmin üstün yönlerini değerlendirmek daha kolaydır ve bu yönler o kadar çoktur ki. *Dişi Vampirler* gerçekten davetkâr olan sayılı İngiliz korku filmlerinden biridir. Ağırbaşlı *Aurum Horror Film Encyclopedia* dişi vampirleri şöyle tanımlar: "Aynı anda hem baş döndürecek

kadar cazip ve dehşet verici objeler ... seks ve kanlı eylemler sanrılar, gösterici bir erotizme ulaşılmasını sağlayan coşkun bir açıklıkla resmedilir ... böylece *amour fou*'nun (ölümüne sevmek ve sevilmek) belirsizliğini ifade etmekte gerçek bir başarı sağlanır.'

Eğer *Dişi Vampirler*'de birtakım kusurlar varsa, bunun tek nedeni düşük bütçenin yarattığı sınırlamalardır. £40.000 ve yalnızca üç haftada çekilen filmde birkaç küçük, ama önemli pürüz vardır. Konunun bazı noktaları bir parça sıradandır; otostop yapan vampirler ve karavanda kamp yapan çift bunun en bariz örnekleridir. Keyif kaçıran diğer bir küçük noktaysa, kötü saçları, koca göbeği ve tenzilatlı fiyatıyla başrolde, yani Ted rolünde oynayan Murray Brown'ın varlığıydı; son derece çekici bir dişi vampirin bu tıknaz et yığınını şehvetle arzuladığına inanmak bir hayli zordur.

Anulka (Miriam) ve Marianne Morris'in (Fran) canlandırdığı bu iki kan emici femme fatale ile karşılaştırıldığında Murray Brown gerçekten odun gibi kalıyordu. Morris daha önce *Aşk Kutusu* (1972) ve *Aşka Aşırı İstekli Sanatçı* (1974) gibi, –*Dişi Vampirler*'in görsel yaratıcılığının çok uzağında kalan– iki küçük İngiliz seks komedisinde rol almıştı. *Aşk Kutusu*'nda çay yudumlamaktan başka bir şey yapmayan can sıkıcı bir ev kadınını oynarken, *Dişi Vampirler*'lerde büyüleyici ve ne yapacağı önceden kestirilemeyen, hafif meşrep bir yırtıcı hayvanı canlandırıyordu. Kan döktüğü sahnelerdeki yüz ifadesi inanılmazdır, tam anlamıyla bir kendinden geçip esrime şölenidir. Aynı durum Anulka için de geçerlidir. İkisi son derece çekici ve tehlikeli bir çift oluşturmuştur.



Zora, la vampira

Larraz bu ikiliden çarpıcı bir performans elde ederken, işin kalan kısmını ışıklandırma ve atmosferik çerçeveleme hallediyordu. *Dişi Vampirler* gerçek bir takım çalışmasıydı. Filmde yansıyan benzersiz ürkütücülükteki atmosferi elde edebilmek için kameraman Harry Waxman ve makyöz Colin Arthur ile sıkı bir işbirliği içinde çalışan Larraz ekip arkadaşların "yaptıkları işe coşkuyla baş koymuş çılgın bir aile" olarak tanımlıyordu. Waxman, aralarında Basil Deardon'un *Safir*'i (1959), *Dünyanın Ateşe Verildiği Gün* (1961), *O Kadın* (1965), *Wonderwall* (1968) ve *Sepetçi Adam*'ın da (1973) bulunduğu klasik İngiliz filmlerinde çalışmış eski bir uzmandı. Dört dörtlük bir profesyonel olan Waxman, filmin ürpertici bir fantastik diyara dönüşmesi için gereken atmosferin yaratılışı konusunda Larraz'a çok yardımcı oldu.

İngiliz standartlarına göre *Dişi Vampirler* fazla açık saçık ve sert bir çalışmaydı, bu yüzden de İngiliz sansürü filmin pervasız seks ve göz alıcı kan dökümünün sergilendiği en yüksek oktanlı üç dakikasını kesti. Jenerik öncesi bölüm de yedi saniyeye indirilmişti. Kesintisiz versiyonda vampir kızlar kurşun yağmuruna tutulup kan içinde bırakılırken kamera onların çıplak vücutları üzerinde geziniyordu. Günümüzün kan oranı çok yüksek standartlarına göre bile bu gerçekten çok etkileyici bir görüntüydü. Yine kesintisiz versiyonda, vampir Fran ile göbekli Ted arasındaki seks sahneleri de oldukça ateşliydi, öyle ki, filmi testosterona bulanmış müstehcen bir rüya ile korku arasında

yer alan alacakaranlık bölgesinin derinliklerine itiyordu. *Dişi Vampirler*, kesilmiş sahneleri olmaksızın bile, üzeri örtülerek gizlenmiş dehşetin çok ötesinde, güçlendirilmiş, zorlayıcı ve erotik bir kâbus gibiydi.

İngiliz sansür görevlisi filme "X" sertifikası verdi ve kan içilen bütün bölümlerin budanmasını talep etti. Filmdeki şiddet yüklü erotizm adamı şaşkına çevirmişti; kan damlalarıyla karıştırılmış ihtirasın potansiyel mayasını halkın tüketimine sunulamayacak kadar aşırı ve patlayıcı nitelikte olduğunu düşünüyordu. Larraz'ın *Dişi Vampirler*'i, kurbanlarının yalnızca şahdamarındaki kanı höpürdetmekle yetinmeyen ısrarcı tiplerdi. Onları uzun bıçaklarla parçalıyor ve doymak bilmez bir şekilde yiyorlardı; acıkmanın ve kana susamışlığın cinneti altında saldıran yırtıcı hayvanlar gibiydiler. Tim Greaves'in *Dişi Vampirler* üzerine yazdığı mükemmel kitapçıkta, Larraz şöyle der: "Onları iki vahşi hayvan, iki panter gibi hayal ettim ... benim vampirlerim yamyama dönüşebilir, birilerini yiyebilir, herhangi bir yerinden, ister kolundan ister taşaklarından kanını içebilir! Neresi olursa olsun! Herhangi birinin gelip de benim kanımı kibarca içeceğini bir türlü hayal edemiyorum. Her şey çok süratli ... ve acilen yapılmak zorunda... acilen çünkü güneş her an yükselebilir. Öldürme aciliyeti, kan aciliyeti, çünkü ihtiyaçları olan şey bu. Filmimin bu kadar vahşi olmasının sebebi de işte bu."

Bu düşünceler sansürün kıyımı içinde kaybolup gitti. Larraz fikirlerini görevliye açıklamıştı, ama filmi kesilmekten kurtulamadı. Filmdeki en çılgınca kendinden geçme sahnelerinden biri yarım dakikaya indirildi. Bu, iki kızın, Larraz'ın sürekli oyuncusu Karl Lanchbury tarafından canlandırılan yarı çıplak Rupert'ı bıçakladığı sahneydi. Cinayet hızlı ve kanlıydı. Kızlar onu tırmalıyor, adamın boynundan, kollarından ve sırtından kanlar sızıyor, kızlarsa hayvansı bir esrimeyle sızan kanı yalıyor ve yaşam veren bu sıvı şöleniyle kendilerinden geçiyorlardı. İki vampirin Ted'in kanını içtikleri sekans ise lesbiyenliğin yanı sıra kızların besinlerinden aldıkları şehvetli ve şiddet-



Dişi Vampirler (1974)

li haz gerekçesiyle kısaltılmıştı. İki kız, Ted'in kolundaki açık bir yaradan kan emiyor, sonra seksi bir şekilde öpüşüyor, birbirlerinin dudaklarındaki ve yüzlerindeki kızıl sıvıyı yalıyorlardı. Ted bitkin ve sersemlemiş bir halde sırtüstü yatarken çevresinde yuvarlanıp oral seks yapıyorlardı. Vampir filmlerinde seks ve kan her zaman olmuştur, ama bu filmlerin pek azı konuya Larraz'ın gustosuyla yaklaşmıştır.

Karavanlarıyla kamp yapan John ve Harriet isimli çiftin dişi vampirlerin saldırısına uğradığı sahne özellikle şok edicidir. Kesintisiz versiyonda John (Brian Deacon) arabasıyla kaçmaya teşebbüs ederken boğazı kesilir, aç ikiliden kurtulmaya çalışırken ön cam baştan aşağı kana bulanır. Her yer kan içindedir, direnmek faydasızdır, kızlar onu yumruklar, Fran arkasından sımsıkı tutarken Miriam adamın gırtlağından ve göğsünden süzülen kırmızı sıvıyı yalar. John'ın öldürülüşü vahşice olabilir, ama karısı Harriet'in sonu daha beterdir. Tüyler ürpertici bu on saniye İngiltere'de gösterilecek kopyalarda bulunmaz. Miriam kurbanın kollarını yakalar, dizlerinin üstüne çöktürür. Nefret dolu Fran ise *coup de grace* [acıya son vermek için indirilen ölümcül darbe] için hazırladığı bıçağını üstünde gezdirir. İri iri açtığı gözleri eli kolu bağlı kadına odaklanmıştır ve en sonunda ölüm darbesini indirir.

Dişi Vampirler'in kesintisiz versiyonu Avrupa'da videokaset formatında çıkarılmıştır ve içinde İngiltere'de kesilmiş olan bütün sahneler vardır. Bu versiyonda ayrıca Kıta Avrupasında yaşayanların bu tür konulara yaklaşımda sergiledikleri farkı resmeden ve biraz daha sert bir banyodaki lesbiyenler sekansı da vardır.

Dişi Vampirler Larraz'ın İngiltere'de yaptığı son filmdi, mali kaynakları kurumaya başlamıştı ve sonuçta çalışmak için İspanya'ya yöneldi. Oradaki bağlantıları daha fazlaydı ve sonunda iç piyasaya sürülmek üzere her yıl bir film yönetmeye başladı. İlk filmi *La fin de la inocencia* (1976) adında bir komediydi; cinsel tabularla çevrili bir ülkede kadınlığa geçiş yapan genç bir kızın karşılaştığı sorunları işleyen "seks hakkında bir masal"dı. Film, General Franco'nun ölümünden altı ay sonra yapılmıştı, ama sansür sistemi varlığını aynen sürdürüyordu. O dönemde İspanya'da yapımcılar aşırıya kaçmak konusunda hâlâ ihtiyatlıydı, rüzgârın ne yönden eseceğini henüz kestiremiyorlardı. Sonuçta bir tür otosansür söz konusuydu, kimse şansını fazla zorlamak niyetinde değildi ve bütün bunlar yüzünden de *Fin de la inocencia* ima ettikleriyle karşılaştırıldığında çok daha yumuşak kalıyordu.

José Larraz'ın bir sonraki filmi daha ağırsıkletti. *El mirón* ('Röntgenci', 1977) Michael Powell'ın ünlü *Röntgenci*'sinin (1960) etkisinde kalan ve çok iyi kotarılmış ciddi bir dram olmasının yanı sıra Larraz'ın hoşnut kaldığı sayılı filmlerindendir; Diğerleriyse *Belirtiler* ve televizyon dizisi *Goya*'dır. Larraz düşük bütçeyle yönettiği seks ve korku filmlerinden hiçbir zaman memnun olmamıştır, çünkü hep fazlasıyla uzlaşmacı davranmak zorunda kalmıştı. Senaryo üzerinde, oyuncular üzerinde ve sonunda ortaya çıkacak ürün üzerinde uzlaşmak zorunda kalmıştı. Uzlaşmanın fazlasıysa sonucu daima etkiler. *El mirón* fazlasıyla görseldi, çok az diyalog vardı, her şey bakışlar ve jestlerle anlatılıyordu. Kocasının röntgenci eğilimlerine itiraz etmeyen eş rolünde Alexandra Bastedo mükemmeldi. Film, çift için önemli bir dönüm noktasında sona erer. Kadın kocasının tuhaf isteklerine gönülsüzce teslim olmak üzeredir ve karmaşık duygularla gülümser, ama gözünde bir damla yaş vardır, çünkü karanlık sulara girmek üzere olduklarının farkındadır.

El mirón, José Larraz'ın konusunu kendisi seçebildiği, istediği gibi çekebildiği, mükemmel bir ekip ve oyuncular için yeterli paraya sahip olabildiği sayılı filmlerinden biridir. Larraz bu film için "ciddi ... 'istediklerimi yapabildiğim için' ciddi" ifadesini kullanır. "İlgimi çeken bir öyküydü. Bana bir psikiyatrist anlatmıştı. Kendi adıma aslında röntgenden pek hoşlanmam, ama röntgencilikle ilgileniyorum, çünkü görmenin doğanın



José Larraz *El mirón*'un (1977) setinde

muhteşem bir armağanı olduğuna inanıyorum. Her şeyi görmek ister, burnumu her yere sokarım. Bir anlamda sinemanın da röntgensel bir yanı var, çünkü her yer karanlık. İçinden baktığınız anahtar deliğiyse beyazperdedir. Bu tür bir sapkınlığı olan insanlar fazlasıyla ilgimi çekiyor, aslında sapkın sözcüğünü de aptalca buluyorum. Benim için hiçbir şey sapkınlık değildir. Dünya var olduğu sürece doğaldır."

"Film, Madrid'de bir evde annesiyle beraber yaşayan, iyi eğitimli ve tipik bir burjuvanın sorunu hakkındaydı. Adam muhafazakârdır ve toplumun 'temiz aile kızı' olarak nitelendirdiği bir kız bulup evlenme düşüncesindedir; ama birden röntgenci olduğunu keşfeder. Bu onun için korkunç bir durumdur, çünkü bütün inançlarına ve prensiplerine aykırıdır. Sonunda sinir hastası olur. Öykü bundan ibaret. Sorununu keşfeden ve ondan kurtulmayı başaramayan bir kişinin sorunsalı. Zengin bir İngiliz turistin gerçek yaşam öyküsüne dayanıyor. Bu adam bir ayakkabı boyacısının karısının bacaklarına ve iç çamaşırlarına baktığını görür. Otele döndüklerindeyse karısına 'O pis yaşlı adamın senin bacaklarını seyrettiğini gördün mü?' der. 'Çok utandım, ama ne yapabilirdim ki?' diye yanıtlar karısı. O gece adam bir şey fark eder – diğer gecelere göre çok daha fazla heyecanlanmıştır. Ertesi gece aynı diyalog tekrarlanır ve bu konuşma bir tür 'leitmotif'e dönüşür. Geceleri bu düşünce adamın saplantısı haline gelecektir. Bu konuda konuşmadığında ereksiyon olamaz. Bu olay gerçek. Sonra öyle bir noktaya ulaşır ki, ayakkabı boyacısını karısıyla yatakta görmek ister ve gelinen durum evliliğini, hatta hayatını bitirir. Adamı mahveder. Eğer sekste bir şeylere doğru meyletmeye başlarsanız, on derecelik eğimden sonra sürekli daha öteye geçmek istersiniz."

El mirón'un ardından bir İspanyol-İtalyan ortakyapımı olan *La muerte incierta* ('Tahmin edilmeyen ölüm', 1977) geliyordu. Bu, "Hindistan'da çekilmiş bir tür korku filmi"ydi ve birkaç kaplan da rol alıyordu. "Çekimler bittikten bir hafta sonra kaplanlardan biri bir adam öldürdü" diye anlatır Larraz. "Gazeteler bunun benim hatam olduğunu yazdı, çünkü manken



kullanarak kaplana saldırgan olmayı öğretmişim."

Yetmişlerin sonu ve seksenler boyunca Larraz İspanyol yapımcı José Frade ile iyi ilişkiler içinde oldu. Bir yandan İngiltere'de yaşamaya devam ederken, yılda bir kez de Tunbridge Wells'ten ayrılarak denizin ötesinde film çekmeye gidiyordu. "Frade ile büyük macera yaşadık. Bana çekmem için altı ya da yedi film verdi. Ben dur demek zorunda kaldım," diye belirtir Larraz. Frade İspanya dışında pek duyulmamış olsa da ülkesinin en önemli yapımcılardan biriydi. Büyük bir şirketi vardı ve İspanyolların görmekten hoşlandığı ciddi, 'mesaj' filmleri olduğu kadar, popüler komediler de yapıyordu. Larraz, Frade için hem çılgın komediler hem de korku filmleri yönetti; bunların arasında İspanya'da sıkı bir gişe gelirine ulaşan iki bomba, *Polvos mágicos* (1979) ve *Milli Mumya* (1981) vardı. Bu iki filmin senaryosu da Larraz'a aittir.

Polvos mágicos, açılışında Tiny Tim'in "Tiptoe Through the Tulips" adlı şarkıyı söylediği ve kovaların içinde konuşan kafataslarının olduğu bir korku



Polvos Magicos (1979)

komedisiydi; *Milli Mumya* ise çok daha tuhaf saçmalıklarla doludur. "Film General Franco'nun ölümünün ardından yapıldı ve Franco mumyaya benziyordu. Kafamdaki fikir Franco'nun mumya olarak geri dönüşü ve gücü tekrar ele geçirişi hakkında bir korku filmi yapmaktı; filmimde Mısır'dan kısa boylu bir mumya getirirler, arkeologlar Franco'nun faşist marşını çalar ve mumya diriliverir. *Milli Mumya*'da gerçek aktörler oynamıştı, tiyatro kökenli ve çok iyi aktörler. İspanya'da çılgın komedilere bayılıyorlardı, ama ben bu filmlerin saçma sapan senaryolarını daima aşağılamışımdır. Ben her zaman bir ruh hali ve atmosfer yaratmaya, farklı ışıklandırmalar kullanarak film izleyicilerine bir parça kalite sunmaya çalışmıştım. Demek istediğim şey şu, eğer bu filmleri seyrederseniz bir parça özen göreceksiniz. Berbat bir yönetmen olduğumu ve filmlerimin beş para etmediğini biliyorum, ama daha görkemli bir şeyler yapmak için hiç fırsatım olmadı ki."

José Larraz kendi filmleri hakkında her zaman biraz şüpheci olmuş, hatta Jess Franco gibi onlardan, ortaya çıkan sonuçlardan biraz utanmıştır. Filmlerine çok yakındır ve onların ulaştığı küçük zaferlerden mutlu olamayacak kadar farkındadır hatalarının. Bütçenin getirdiği kısıtlamalar yüzünden kafasındaki iyi filmi asla yapamayacağının farkındadır. "Çekeceğim bir film için senaryo yazarken, bütçenin çok çok düşük olduğunu bilerek ortaya nasıl iyi bir öykü çıkarabilirim. Bu mümkün değil. Eğer çok çok ucuz ve çok kişisel bir şey yapma özgürlüğüne sahipsem, belki o zaman mümkün olabilir. Belki de son derece mahrem bir öykü. Oysa yapımcılar böyle şeyler istemiyor. Bu yüzden de, düşük bütçeyle çalışıyorsanız önünüzde iki gerçek vardır: Bütçe düşüktür ve yapımcı sizden ticari bir şeyler istemektedir. Bunu başarmanın da tek bir yolu vardır – seks ve yatakta insanlar."

Geçen yıllar içinde komediler, korkular, seks gerilimleri ve psikolojik dramlar gibi çok geniş bir yelpazede filmler yönetmesine rağmen eleştirmenler hâlâ ondan düşük bütçeli seks ve korku filmleri yönetmeni olarak söz etmeye devam edecektir. Larraz bu durumdan hoşnut değildir. Ancak bir istismar filmleri yönetmeni olarak bu konuda pek fazla şansı da yoktu. Aslında çekmeyi reddettiği tek konu içinde dini imalar olan korku filmleridir. Bir kez İspanyol bir yapımcı, ondan dini içerikli bir vampir filmi yapmasını ister. "Hazreti İsa – Süper Vampir" gibi bir şeydi. Aslında bu benim fikrimdi ve hoşuna gitti. Ama ben





Milli Mumya (1981)



içinde kesitler olan gerçek boyutta bir at modeli fikrini kullanmış ve yapımcı José Frade film için bir tane yaptırmıştı. Tüm prodüksiyonda kullanılan en pahalı malzemeydi bu.

Çekimler başlamadan önce Frade, Larraz'ı bir kenara çekti. Oldukça endişeliydi, çünkü tüm filmde tek bir profesyonel oyuncu bile yoktu. Bu durumu telafi edebilmek için Larraz minimum diyalog kullanmayı seçiyordu. "Aslında bir fotoğraf albümü gibiydi. Sadece güzel kareler vardı," diyor Larraz. "O güzelim siyah atın dışında herkesin ilk filmiydi çünkü, o daha önce sayısız westernde rol almıştı. Robert Mitchum ve Yul Brynner bile o ata binmişti. Aktör ata binebileceğini söyledi, ama binemedi. Atın üstüne atladı ve 'José, hayalarım, hayalarım! Bana bir yastık bul, José,' demeye başladı. Ata dublör binmek zorunda kaldı. Hatırlıyorum da bir gün aktöre öyle kızmıştım ki filmdeki tek profesyonelin at olduğunu söyledim."

vazgeçtim, çünkü annem çok dindar bir kadındı ve bu tür şeylere biraz saygı gösteririm. İnsanları incitmeyi sevmem. Oysa bu tür şeylerle uğraşırsanız milyonlarca insanı incitirsiniz. Bu yüzden yaptığım filmlerin içine Papa, Budha ya da Hazreti Muhammed'le ilgili espriler katmıyorum. İspanya'da dediğimiz gibi, bu benim postumu ilgilendirir. Dindar değilim, ama şiir severim ve bana göre din şiirsel bir açıya sahip. Bana göre Hazreti İsa ve Che Guevara arasında herhangi bir fark yok, ikisi de bir ideal uğruna öldü."

Larraz'ın en alışılmışın dışında ve tatminkâr çalışmalarından bir tanesi, *La visita del vicio (Fahişeye Tecavüz Etmek;* 1978) adlı tuhaf bir seks filmiydi. Bu filmi de pratikte sıfır bütçeyle, profesyonel olmayan oyuncularla ve sadece birkaç haftada çekmişti. Film, eleştirmen Alan Jones tarafından "sadomazo bir üçlü ... ve patetik bir porno paella" diye ağır biçimde eleştirildi. *La visita del vicio* yavaş tempolu, gerilimli ve çarpıtılmış ahlakdışı finale sahip bir filmdir. İçine bir kız yerleştirilmek üzere oyulmuş kocaman bir atın olduğu rüya sekansları yaratıcı olmakla beraber, at sırtında çıplak bir adamın olduğu Freudyen yaklaşımlı diğer sahneler rahatsız edicidir. Larraz *Creepy* adlı korku dergisi için yaptığı çizgiromanlardan birinde,

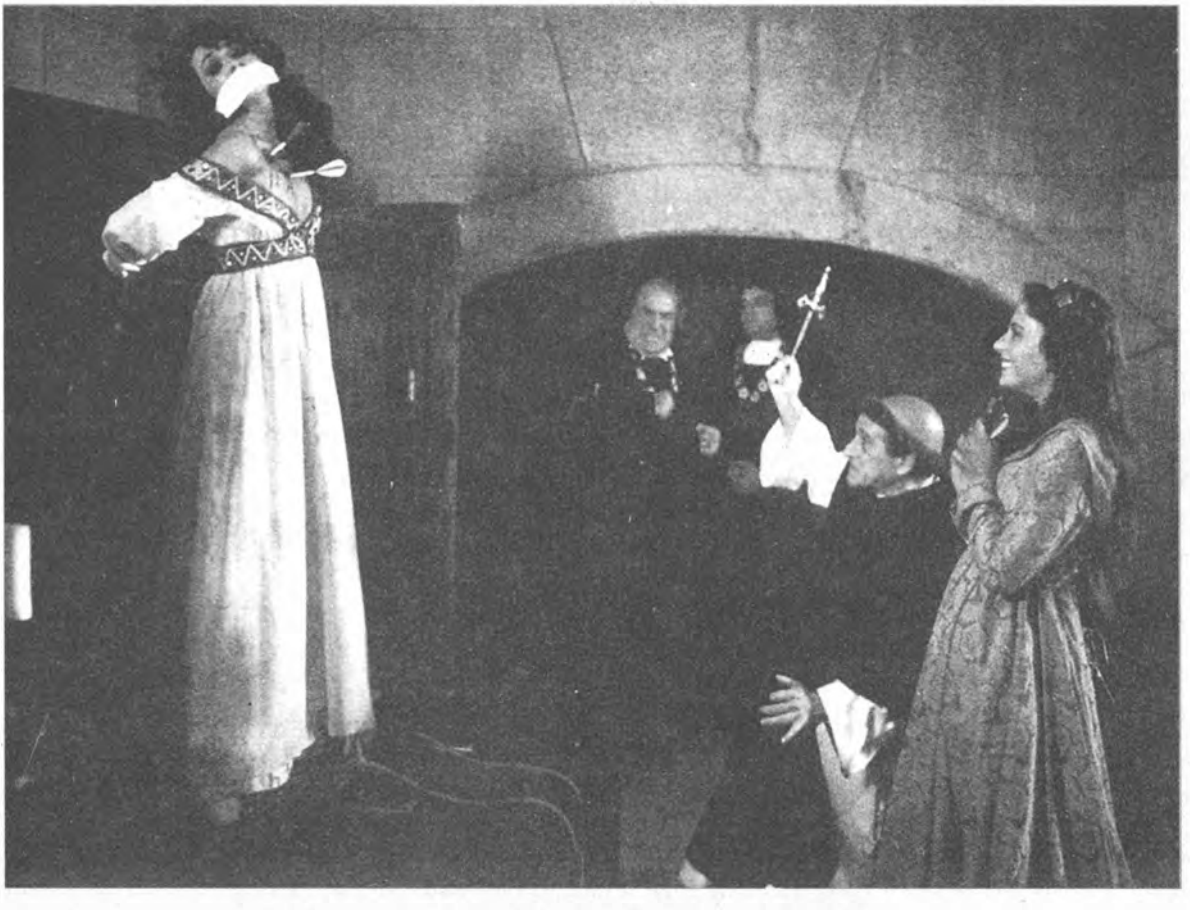
Her şeye rağmen Larraz sıfırdan yola çıkıp bir eser yarattı. *La visita del vicio*'nun bir atmosferi, diğer Avrupalı cinsel istismar filmlerinde olmayan uğursuz bir ambiyansa sahipti. Her karesi neredeyse ışıkla yıkanmış olmasına karşın, filmin karanlık bir psikolojik boyutu, gerilimi ve belirsizlik duygusu vardı. Kısacası, Larraz'ın seks ve korku filmlerine kattığı nitelikleri taşıyordu.

José Larraz, *La visita del vicio* hakkında konuşmaktan pek hoşlanmaz, ama bu film bir dişi ajan filmi olan sonraki çalışması *Altın Leydi* (1979) ile karşılaştırıldığında gerçekten tartışmasız bir başyapıt gibi kalıyordu. "*Altın Leydi* benim burnumu soktuğum en ber-

bat filmlerden biriydi," diye itiraf ederken yüzünü buruşturur José Larraz. "Filmin senaryosunu, memleketteki annesine mektup yazmaktan bile aciz olan, ama yakışıklı bir çocuk yazmıştı!" Sözünü bile etmekten nefret ettiği tek film ise *Los ritos sexuales del diablo*'dur *(Kara Mumlar*; 1981).

"O filmi sevmiyorum, ama çok para kazandı. Büyü ayinleri ve büyücülük epey ilgimi çeker. Bu konularla ilgili iyi bir film yapmak için çok paraya, sıkı aktörlere ve aktrislere ihtiyaç vardır, üstelik seks konusunda asla çok ileri gitmemeniz gerekir. Filmdeki hiç kimse rol yapmayı bilmiyordu. Peki onlarla ne yapacaktınız? Onları bir yatağın içine sokup birbirlerinin üstüne atlamalarını sağlamaktan başka."

Los ritos sexuales del diablo Larraz'ın son cinsel istismar filmiydi. *Polvos magicos* (1979) ve *Milli Mumya*'nın (1981) başarısının ardından komedi yönetmeni olarak tanınmaya başlamıştı – "O noktadan itibaren artık hiç kimse benim başka bir şey yönetemeyeceğimi sanıyordu." Bununla birlikte Brian de Palma'nın *Carrie* (1976) ve *Öfke* (1978) adlı filmlerinden etkilenmiş, ağır tempolu ve eğreti bir çalışma olan *Estigma* (1981) ile başlayarak, seksenli yıllarda birkaç korku filmine imza atmayı başaracaktı. Film iyi çekilmişti, birkaç ilginç sahnesi vardı, ama geneline bakıldığında tam bir hayal kırıklığıydı. Bu dönem boyunca Larraz, bir meyve ihracatçısından ya da kendi ifadesiyle "zevkten yoksun bir para babası"ndan destek aldı. Yatırıma karşılık garantili bir geri dönüş isteniyordu ve Larraz'ın Joseph Braunstein takma adıyla çektiği sonraki iki filmi, doğrudan videokaset piyasası için yapılan İspanyol-Amerikan ortakyapımı iki bol kanlı korku filmiydi. *Descanse en piezas (Mezarında Paramparça Yat,* 1987) adlı ilk film Dorothy Malo-



Juan la loca ... de vez en cuando 1982 yılından bir kostümlü komedi

ne'un başrolde oynadığı, bol bol kan ve pıhtı sergilenen kâbus sahneleriyle dolu olan bir çalışmaydı; bir sonraki film, *Filo de hacha (Baltanın Ağzı)* da aynı oranda kanlıydı. Bu filmin ardından Larraz, parçalanmış organlar ve kan görmekten gına geldiğine karar verecek, bir sonraki çalışması gizem ve gerilim filmlerine dönüş olacaktı.

1989 yılında yapımcı / kurgucu Brian Smedley-Aston ile bir kez daha bir araya geldi. Ortaya çıkan film, *Ölümcül Malikâne* her ne kadar *Dişi Vampirler* kadar çığır açacak bir film olmasa da yine de "son derece iyi" bir filmdi. Oyuncular, filmin geçtiği New York bölgesinden toparlanmış bilinmeyen isimlerdi. Kesip biçme filmlerinin genel yapısının aksine *Ölümcül Malikâne* uğursuz bir atmosfere sahip ve kasvetli bir filmdi. Fikir, Larraz'ın, karısını araba kazasında kaybeden bir arkadaşından gelmişti. Kadının ölümünden sonra adam kazayı yapan arabayı evinin bahçesinde tutuyordu. Araba adamın acısını simgeleyen ezilip dağılmış bir anıt değildi yalnızca – adam zaman zaman enkazın içine giriyor, kaza günü karısıyla birlikte dinledikleri şarkıları çalarak uzun saatler geçiriyordu. Benzer garip bir durum *Ölümcül Malikâne*'de de vardı: Bir grup yeniyetme, eski, karanlık bir evin duvarlarının arkasında içinde tabut ve cesetler olan bir araba bulurlar.

1990 yılında tamamlanan *Ölümcül Malikâne* hâlâ genel bir gösterim beklemektedir. Larraz filmden gayet hoşnut olmasına karşın makyaj ve özel efektler onu hayal kırıklığına uğratmıştı. Kaçık ev sahibesini inandırıcı kılmak için yeterli para yoktu ve yüzündeki lateks makyaj son derece berbat görünüyordu. Yetersiz kaynakları zorlayarak çalışmak kolay iş değildir, ama Larraz yılmadan çalışmaya devam etti.

Larraz'ın bugüne kadar yaptığı en ciddi iş, ünlü ressamın hayat hikâyesini temel alan televizyon dizisi *Goya*'dır. *Goya*'nın yapımcısı, prodüksiyona karanlık, kasvetli bir hava vermeyi başaracak birine ihtiyacı olduğu için Larraz'ı kiralayan İspanyol yönetmen Narcisco Ibañez Serrador'du. Larraz'ın atmosferik korku filmlerini seyretmiş ve José'nin bu iş için en uygun kişi olduğuna karar vermişti. Ne yazık ki, dizinin dublajı tatsız tuzsuz Orta-atlantik aksanıyla yapıldığı için prodüksiyonun hassas atmosferi yara almış ve etkisi azalmıştı.

Larraz'ın genel gösterim şansı bulan son filmi *Sevilla Bağlantısı* (1992) bir dizi utanç verici durum olay yaşayan iki salak polisin başına gelenleri anlatan bir komediydi. Bu filmin, yetenekli yönetmenin son işi olması hüzün verici bir durumdur. Larraz, İngiltere'de yaşayıp da esrarengiz ve olağandışı konulardan anlayan sayılı yönetmenlerden biridir. Her şeye rağmen kendilerini sürüden ayıran ve yıllandıkça değerlenecek gizem üstünlüğüne sahip filmler yapmaya çalışmıştı. Düşük bütçeli korku filmleri seyretmeye ya da çekmeye meraklıysanız, Larraz'ın işlerine bir göz atmak zorundasınız, çünkü onlar size tek kuruşunuz bile olmadan neler yapılabileceğini gösterecektir: Eğer sahip olduğunuz tek şey yeteneğiniz ve sıradan, düzeysiz istismar filmleri yerine çok daha kişisel şeyler yapma azminizse ...



JOSE LARRAZ FİLMOGRAFİSİ

1969 *Whirlpool / She Died With Her Boots On / L'enfer de l'érotisme / Girdap* (İng / Dan)

1971 *Deviation / Yoldan Çıkma* (İng)

1973 *Scream and Die / Psycho Sex Fiend / The House That Vanished / Haykır ve Öl* (İng)

Emma, puertas oscuras (İsp)

1974 *Symptoms / The Blood Virgin / Belirtiler* (İng)

Vampyres / Daughters of Dracula / Vampyres – Daughters of Dracula / The Vampyre Orgy / Ossessione carnale / Las hijas de Dracula / Dişi Vampirler (İng)

1976 *Fin de la inocencia* (İsp)

1977 *El mirón* / 'Röntgenci' (İsp)

Luto riguroso (İsp)

Muerte incierta / 'Tahmin edilmeyen ölüm' (İsp / İt)

1978 *Visita del vicio / Violation of the Bitch / Fahişeye Tecavüz Etmek* (İsp)

1979 *Ocasión* (İsp)

Golden Lady / Altın Leydi (İng)

Polvos mágicos (İsp)

1980 *Malizia erotica / And Give Us Our Daily Sex / El periscopo* (İsp / İt)

1981 *Las alumnas de Madame Olga / Sex Academy / Madame Olga's Pupils* (İsp)

Estigma (İsp / İt)

La momia nacional / The National Mummy / Milli Mumya (İsp)

Los ritos sexuales del diablo / Black Candles / Naked Dreams / Kara Mumlar (İsp)

1982 *Juan la loca ... de vez en cuando* (İsp)

1987 *Descanse en piezas / Rest in Pieces / Mezarında Paramparça Yat* (İsp)

1988 *Filo del hacha / Edge of the Axe / Baltanın Ağzı* (İsp / ABD)

Goya (İsp) tv dizisi

1990 *Deadly Manor / Savage Lust / Ölümcül Malikâne* (İsp / ABD)

1992 *Sevilla Connection / Sevilla Bağlantısı* (İsp)



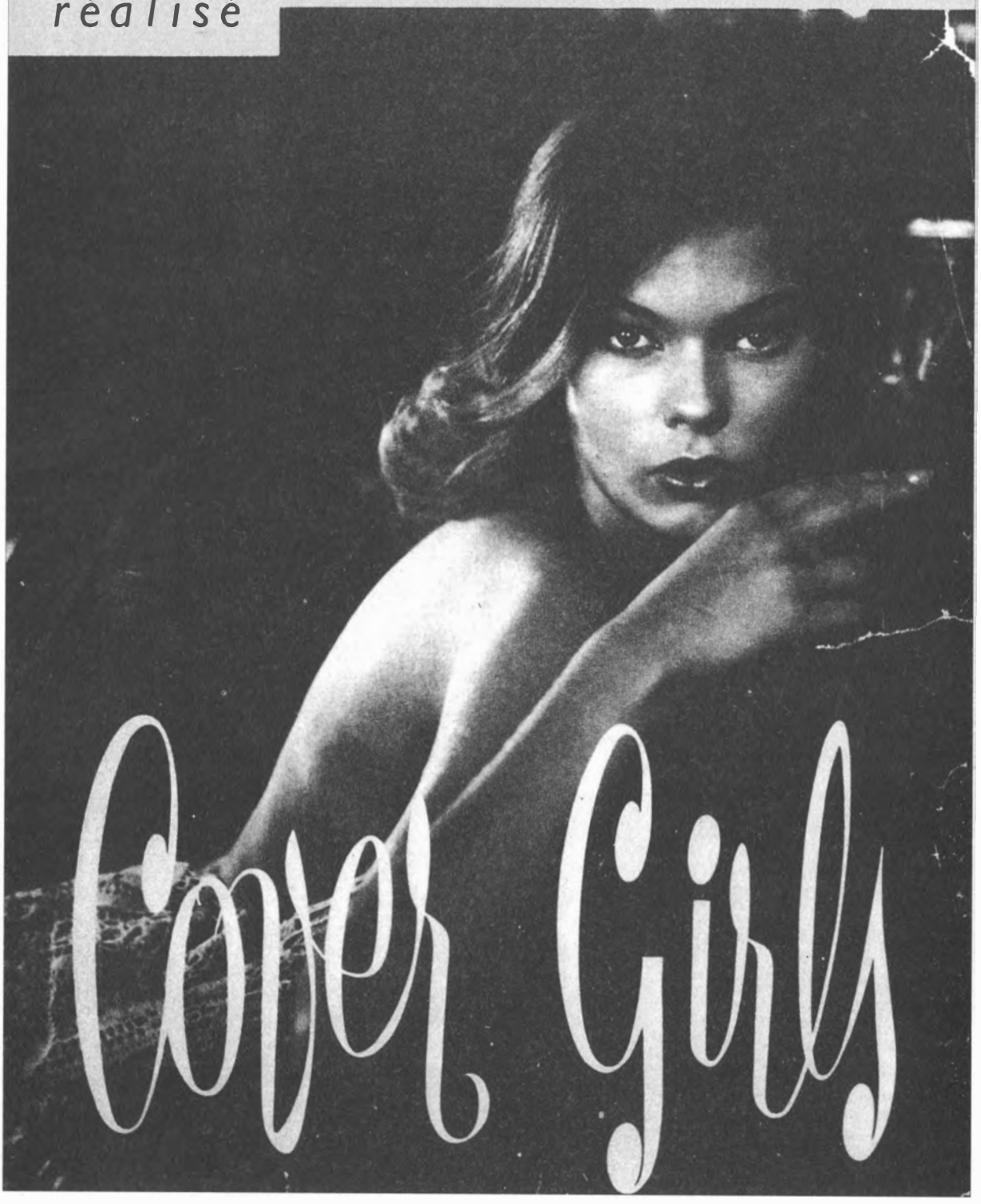
Baltanın Ağzı'yla (1988) karşılaşmaya hazır olun ...



Etin Çığlığı

José Bénazéraf'ın Filmleri

produit et réalisé **PAR JOSÉ BÉNAZÉRAF**



"Hayat bir paradokstur" der neşeyle Jose Bénazéraf. İyi bir yaşamın çevrelediği, Paris'in en lüks semtlerinden birindeki güzel dairesinde hoşnutluk içinde yaşar. Yetmişin üstünde film yaratan bu aristokrat beyefendinin Fransa dışında hâlâ dışlanmış biri ve bir marjinal olarak tanındığına inanmak gerçekten zordur. Arsız, ama kültürlü biridir, popüler ve korkunç bir seks sinemacısının nasıl olduğuna dair yaygın kanıdan fersah fersah uzak bir adamdır.

Şu anda 72 yaşında olan Bénazéraf'ın kariyeri çektikleri seyredilmeye değer bir adam olarak tanınmasını sağlayan seks gerilimleriyle altmışların başında başlamıştı. Bir zamanlar eleştirmenlerin gözdesiydi, ismi kışkırtıcı ve düzeyli sinemanın alameti farikası gibiydi. *The New York Herald Tribune* onun Jean-Luc 'Godard ve Resnais kadar önemli' olduğunu yazıyordu. Ünlü Cinémathèque'in kurucusu Henri Langlois ise onun filmlerinin "beraberinde değerli taşlar da sürükleyen nehirler gibi" olduğunu ilan ediyordu.

Ancak bütün bunlar o zamandı, şimdi Bénazéraf neredeyse unutulmuş durumdadır. Düşüşü çok hızlı oldu ve bu düşüşün izleri yetmişlerin ortasında, sansürün gevşeyerek ona, erotizmin tabu bölgesine daha derinlemesine dalmak anlamına gelen istediği her şeyi yapma özgürlüğünü verdiği döneme dek uzanmaktadır. Bénazéraf kültürlü bir asi, saygısız bir "uygunluk" düşmanıdır. Kariyeri boyunca sürekli olarak geleneksel değerlere dil uzatmıştır. "Çok erotik bulduğum bir imge var," der, "başında duvağıyla çıplak bir kız kendini ya da bir erkeğin uzvunu okşamaktadır. Bunu toplumsal anlaşma düzeyinde çok kışkırtıcı buluyorum, çünkü her şeyi alt üst ediyor ... iffeti, bekareti ve tüm kaleleri."

Bénazéraf'ın filmlerindeki seks dozu arttıkça ünü de giderek azaldı. En büyük hayranlarından olan Paul-Hervé Mathis bile şöyle diyordu: "En büyük sinemacılardan birinin önüne geleni acımasızca elden geçirdiğini görmek biraz üzücü." Yine de filmleri ne kadar müstehcen hale gelirse gelsin, asla ucuza üretilen pornolar olmadı. Belli bir tarzları ve kaliteleri vardı. Pornografik film dünyasında bu niteliklere raslamak zordur ve bunu başarmasının nedeni de muhtemelen Bénazéraf'ın kontrolü ısrarla elinde tutmasıydı.

1961'de, *L'eternite pour nous (Kumsaldaki Günah)* ile Bénazéraf, kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenen, senaryosunu yazan ve yöneten ilk Avrupalılardan biri oluyordu. Ama o zaman bile kendisini çileden çıkaran birtakım müdahalelerden tamamen kurtulmayı başaramamıştı. Dağıtımcı filmin adını fazla "edebi" buldu ve *Le cri de la chair* ('Etin çığlığı') olarak değiştirmeyi önerdi. "Nasıl isterseniz öyle olsun," dedi Bénazéraf, "...peki, ama neden Büyükbabamın Taşakları olmuyor!"



Devlet yetmişli yıllarda seks filmlerinin herhangi bir şekilde tanıtımının yapılmasına izin vermiyordu. Sinema salonlarının dışına her tür resim, fotoğraf ya da afişin asılması yasaktı. İzleyicileri cezbedebilecek tek şey filmin adıydı. Bu durum da ortalığı abartılı isimlerin sarmasına yol açıyordu. Bénazéraf, filmlerine dozu aşan komiklikte isimler koyarak sansür ile alay ediyordu. Olaya dümdüz yaklaşan *Baise moi partout*'tan ('Baştan aşağı düz beni') *Antiquaire à la chatte trempée*'e ('Islak a.cıklı antika satıcısı') ve hatta *Je te suce, tu me suce, il nous...* ('Ben seni emeceğim, sen beni emeceksin, O ...') gibi

eğlenceli isimlere kadar her şey vardı.

Yaptığı filmler hakkında 1974'te şöyle diyordu Bénazéraf: "Bu filmleri yapıyorum, çünkü beni eğlendiriyor, acayip eğlendiriyor... ayrıca yasaklar ve sansürle mücadele etmek de o kadar kötü değil ... sıkılmaya başladığım gün, söz veriyorum bu işi bırakacağım ... sinemayı bir saniye için bile ciddiye almadım. Sinemacılık ciddi bir iş alanı değildir ki."

Ne yazık ki Fransa gibi sinemanın çok ciddiye *alındığı* bir ülkede, Bénazéraf'ın bitmek bilmeyen kışkırtmaları artık dayanılmaz hale gelmişti. "Pigalle'li Antonioni" iken, Federico Fellini ve Minnelli ile aynı kefeye konulurken, bir süre sonra yolunu şaşırmış bir kiralık yönetmen haline gelivermişti. Entelektüel sinema dergisi *Positif* onun hakkında şöyle yazıyordu: "Sorgulanması gereken şey, bu tür filmlerin izleyicisinin ilgi duyduğu şeyler, Bénazéraf'ın bu türü altkültür gettosundan çıkarma çabasıyla orantılı mı? Buna iyimser bir cevap verilebileceğini sanmıyorum."

Bénazéraf 1922'de Casablanca'da doğmuştu; yani Fransız toplumu için daha doğuştan bir tür dışlanmış insandı. Siyasal Bilimler tahsili yaptı ve II. Dünya Savaşı'nda İngiltere'deki merkez üsten Almanya'ya özel görev uçuşları yapan bir pilottu. Savaştan sonra endüstriyel pamuk ipliği işine girdi. Hava Kuvvetleri'nden aldığı emekli maaşıyla birlikte bu işten kazandığı parayı Les Films d'Univers (sonradan Les Films du Chesne olarak değişti) adındaki kendi şirketini kurmak için kullanacaktı. Yapımcılığını üstlendiği ilk filmi, *Les Lavandières du Portugal* (1958) yeni çıkacak bir çamaşır makinesinin tanıtım kampanyasını konu alan müzikal bir komediydi.

Bénazéraf'ın ilk sinema aşkları 1920'lerin dışavurumcu Alman klasikleriyle Eisenstein ve Vertov gibi Rus yönetmenlerin eserleriydi. Bu nedenle, ilk filmini yönetmesi için sessiz dönemin deneyimli yönetmenlerinden olan Kirsanoff adlı bir Fransızı tuttu. Ne yazık ki, yaşlı adam filmin çekimleri sırasında öldü; Bénazéraf, polisin hafta sonu çalışmak istemediği için stüdyoya gelip almadığını ve adamın cesedinin üç gün boyunca ofiste nasıl kapalı kaldığını anlatır. Bu olaylar Bénazéraf'ın bürokrasi ve küçük memurlara karşı zaten duyduğu itaatsizliği iyice pekiştiriyordu.

Filmi bitirdikten sonra Bénazéraf, Amerika Birleşik Devletlerine gitti ve bir yıl sonra, ikinci filmi *La fille de Hambourg*'u (1959) yapmasına yetecek nakitle geri döndü. Öyküyü kendi yazmıştı ve bir savaş tutuklusuna aşık olan genç bir Alman kızı anlatıyordu.

Bu filmin ardından yapımcılığını üstlendiği iki film daha üretti: *Un martien à Paris* (1960) ve *La fête espagnole* (1961). Bu iki filmden sonra Bénazéraf, sonunda senaryosunu Yves Denaux ile birlikte yazdığı bir filmi bizzat yönetmeye karar verdi. *L'éternité pour nous (Kumsaldaki Günah*; 1961) adlı bu film yalnızca oniki günde ve gülünç sayılabilecek düşüklükte bir bütçeyle çekilmişti. Parlak yaz güneşinin ışığında yapılan kumsal çekimleri ve bol miktarda kadın eti göstermeye uygun senaryosuyla film büyük bir başarı kazanarak günümüzde türünün klasiklerinden biri olarak görülmektedir. Bir başka deyişle, *L'éternité pour nous* ilk gerçek Fransız –ya da Avrupalı– yumuşak porno filmidir. Bénazéraf'ın tüm filmleri gibi, onun amacı da erotizmin yıkıcı doğasını göstermek; cinsel tutkuların mantıksal yaklaşımları ve etrafımızda inşa etmeye çalıştığımız koruyucu kabukları nasıl çökerttiğini sergilemektir. Bénazéraf'a göre erotizm devrimseldir. "Burjuva toplumunda erotizm bir anarşi biçimidir." Onun filmlerinin yapısı, cinsel hayata aniden açılan yoğun ve klostrofobik senaryoları aracılığıyla bu anlayışı yansıtır. Onun amacı, izleyicinin üzerinde sürekli olarak böyle bir tepkinin oluşturmasını kışkırtmaktır. Paul-Hervé Mathis'in yazdığı gibi: "Onun filmlerinin var olma sebebi sizi ereksiyona geçirmektir. Onun filmlerine duyacağınız övgünün büyüklüğüyse aletinizin boyutlarına kalmıştır."

L'éternité'nin başarısı Bénazéraf'ın seks, aksiyon ve siyasi yaklaşımları patlayıcı bir karışım şeklinde birleştirdiği bir dizi film yapmasına yol açıyordu. Bu filmler öylesine patlayıcıydı ki, Fransız sansürüyle başı dertten asla kurtulamıyordu. Bénazéraf'ın "Entelektüel, sinematografik ve cinsel açıdan son derece baya-



Michel Lemoine ve Sylvia Sorrente ... *Kumsaldaki Günah* (1961)

ğı" olarak tanımladığı bu filmlerin zaman içinde ondan intikamlarını aldığını söylemeye gerek yoktur.

Max Pécas gibi diğer yönetmenler erotizmden kurtulmayı başarmışlardı, çünkü onlar erotizm anlamında pek kışkırtıcı değillerdi. Ama Bénazéraf sansür için tam bir başbelasıydı ve bir tür şamar oğlanına dönmüştü; ki bu iş piyasası için pek de iyi bir durum değildi. Ama o kötü şöhretini ve isyankâr konumunu seviyordu. Kısa süre içinde ismi tehlike ve erotizmle özdeşleşti. Bu şöhret 1970'lere kadar devam etti. Yıllar sonra, eski dönem filmlerinden kesilmiş kliplerle bir derleme hazırlayacak ve onu cinsel özgürlükte son söz olarak satacaktı. Aslında, daha sonra –70'lerin ortasından itibaren– yaptığı filmlerin çoğu, eskilerin önemli bölümlerinin yeniden kurgulanmış biçiminden daha fazla bir şey değildi.

Oysa 1961 yılında önünde uzun bir yol vardı ve bir sonraki çalışması *L'éternité*'nin modelini izleyerek bol miktarda cinsellik yüklenmiş bir gerilim filmiydi.

1962'de gösterime giren *Le concerto de la peur*, uyuşturucu kaçakçılığı, adam kaçırma ve gangsterlik üstüneydi. Filmde bol bol aksiyon, biraz seks ve Chet Baker'dan muhteşem bir film müziği vardı. Film ABD'de gösterilmek üzere Bob Cresse tarafından satın alınıp R. Lee Frost'un çektiği sahneler eklenerek *Şehvet Gecesi* adıyla gösterime girdi.[1]

Filmin Amerika Birleşik Devletleri'nde ulaştığı gişe başarısı Bénazéraf'ın bir sonraki projesi *Paris erotika*'nın (*Paris, Oh, La, La!* 1963) doğmasına yol açtı. Özgün adı *24 heures d'un Américain à Paris* olan filmde, kaderin Paris'e sürüklediği Amerikalı iş adamı rolünde tıknaz Dick Randall oynar. Adam Paris'in barlarının ve striptiz kulüplerinin keyfini sürerken kamera da sürekli olarak onu izler. Bu adeta etin lezzetine yönelik bir ilahi, Pigalle ve Montmartre'a, ünlü Crazy Horse salonuna ve Folies Pigalle'e gösterilen bir övgü niteliğindeydi.

Büyük bir hızla ve sadece altı günde çekilen filme kurgu aşamasında Louis Guy'dan kalitesiz bir müzik ve Bénazéraf'ın olayları anlatan dış sesi eklenmişti.

Bugünden bakıldığında *Paris erotika*'nın o günlerde yaratılmasına pek niyetlenilmemiş nostaljik bir

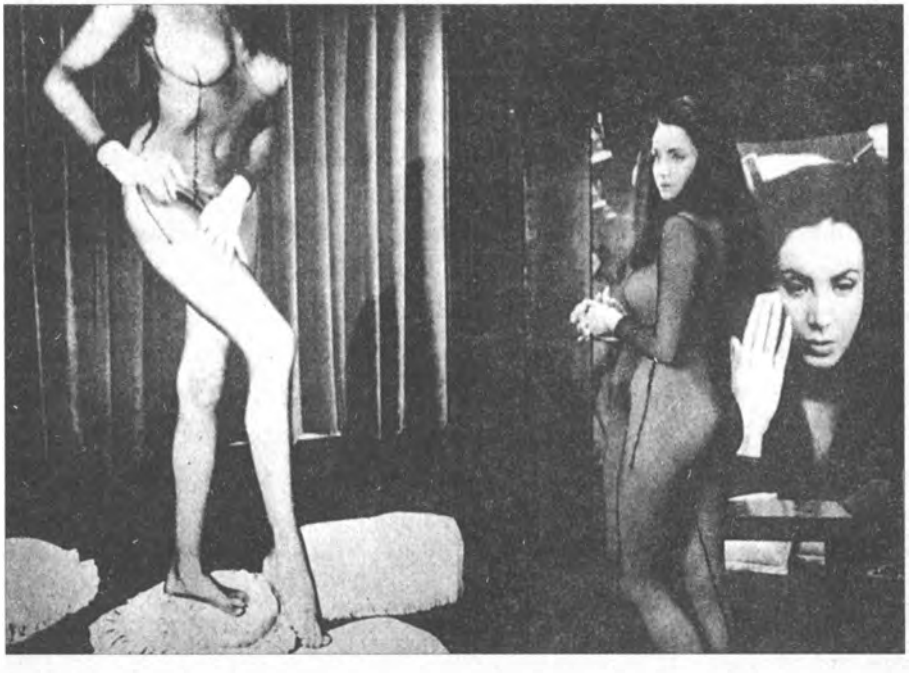
1. Bob Cresse 1960'ların cinsel istismar döneminin adı kötüye çıkmış adamlarından biriydi. Los Angeles'taki şirketi Olympic International, istismar salonlarında göstermek üzere filmler ithal ediyor, aynı zamanda kendi düşük bütçeli versiyonlarını da üretiyordu. Bu ortaklığın yaratıcı tarafını oluşturan kişiyse R. Lee Frost'tu. Pek çoklarına göre Cresse bir gangsterdi ve Dave Friedman'ın ifadesiyle, "gizli bir Nazi"ydi. En şöhretli filmleri arasında *Kızgın Mahmuz* ve *Yedi Numaralı Aşk Kampı* vardır.

çekiciliği vardır. Ait olduğu tür artık tarihe karışmıştır ve günümüzde orada satılan seks, Bénazéraf'ın kendisine düşman olarak belirttiği her tür "bayağılığı ve budalalığı" sergilemektedir. Bénazéraf 1975 yılında "Pornografi ve erotizm ancak lirizm sayesinde var olabilir," demişti; "o bir aşk şarkısı olmalıdır." *Paris erotika* kesinlikle bir aşk şarkısıdır. Onun çekiciliği, seksin bir gösteri, seyircilerinse gönüllü katılımcılar olduğu kapalı bir dünyayı utanmaz ve neredeyse belgesel niteliğindeki görüntülerle yansıtmasında yatar. Paul-Hervé Mathis bu gönüllü izleyicileri "cinsel saplantılı kişiler" olarak tanımlar, ama bunu bir aşağılama olarak söylemediğini de hemen ekler – hatta cinsel saplantı sağlıklı bile olabilir: 'Belki de o, yükseltilmiş ve keskinleştirilmiş bir duyarlılığın işaretidir.'

Bu nitelik, Bénazéraf'ın bir sonraki filmi olan ve sinema tutkunlarının kutsal kitabı niteliğindeki *Cahiers du cinéma*'nın iki tam sayfa övgü dolu sözler yazdığı *Kapak Kızları*'nda (1963) daha belirgindir. Eleştirmenler bu "aşk, yaşam ve sinema üstüne meditasyon" için en güzel sözcükleri kullandı. Artık Bénazéraf'ın sanatçının içsel hayal alemini görüntülere dönüştürme yeteneği Vincente Minnelli ile kıyaslanıyordu.

Kapak Kızları ileri derecede klostrofobik bir filmdir. Kesintisizce akan bir aksiyona dönüşen uzun sekanslara eklenen ve neredeyse bilinçaltıyla algılanan kesişlerle gerçekleştirilen kurgusu bu atmosferi daha da güçlendirir.

Daha sonraki iki filmi *La nuit la plus longue* ('En uzun gece', 1964) ve *L'enfer sur la plage* ('Kumsaldaki cehennem', 1965) ile Bénazéraf *L'éternité...* tarzındaki B tipi gerilimlere geri dönüyordu. İki film de başarılı olur ve her ikisi de artık Bénazéraf'ın alameti farikası haline gelen aksiyon, güzel kızlar ve çıplak et karışımını sergilemektedir. Ama bununla birlikte bir parça endişelendirici bir özellik gözlerden kaçmaz. *Cahiers du cinéma*'nın da belirttiği gibi, öykülerden bir şey anlamak mümkün değildir. Gece çekilen sekansların ortasına günışığında gerçekleştirilen çekimler girer; diyalogların genellikle aksiyonla bir ilgisi yoktur; bir sahnenin başlangıcında çevreyi ve durumu algılatmak için çekilen tanıtım planları çıkarılıp atılmıştır; geleneksel kurgunun yerini bir kerede çekilen uzun sahneler almıştır. Zaten hep var olan inatçılık artık tam merkeze oturmuştur. Ama her ne olursa olsun, bu filmlerde hâlâ bir güç, bir kararlılık vardır. Öyküden, diyalogdan ve hatta nereye gittiğine dair bir fikirden yoksun olsa da Bénazéraf kamerasını yüklenip çekmeye başlıyordu. "Çölün ortasındaki bir balıkçının inatçılığı ve vakarıyla." *L'enfer sur la plage*'ın sonunda Bénazéraf kendi yaklaşımını beyan etmektedir: "Görüntüler sizi aldatmasın. Hiçbir şey tesadüfi olmadı. Her şey önceden hazırlanmış, planlanmış ve üstünde çalışılmıştı ..." der kamera evin karanlık bölümlerinde gezinirken.



Kapak Kızları (1963)

Altmışların ortasına gelindiğinde, Bénazéraf halkın ve daha radikal eleştirmenlerin gözünde ünlenmeye başladı. Ancak ona asıl itibarı kazandıran bir sonraki filmi *Joe Caligula* (1966) oldu. Film yasaklandı, ama sebebi (her ikisinden de bulunmasına rağmen) içerdiği çıplaklık ya da seks değil, Paris'in yeraltı dünyasında liderliği ele geçirmeye çalışan ve filme adını veren karakterin başvurduğu aşırı şiddetti.



Sansürün öldürdüğü film ... *Joe Caligula* (1966)

Çete elemanlarından birinin, elinde bıçakla bir kadının sırtını kesip biçtiği sahne günümüz için bile fazlasıyla serttir. Ama Bénazéraf, "Stroheim, Fritz Lang ve Bergman'ın şiddet ve şokla uğraşmaya hakkı var. Benim neden olmasın?" diye filmini savunacaktı.

Ne yazık ki sansür kurulu onunla aynı fikirde değildi. Film iki yıl boyunca gösterim sertifikası alamadı ve 1968'in sonuna doğru bir umut ışığı görüldüğündeyse filmin aşırıya kaçan sahnelerinin yaklaşık yarım saatlik bölümünün kesilmesi gerekmişti. Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde*'ının ardından, *Joe Caligula*'daki şiddet sahnelerinin vuruculuğu önemsizleşiyor ve karanlığın içinde yok olup gidiyordu.

Bu süre içinde Bénazéraf üç film daha yapmıştı: *Les premières lueurs de l'aube* ('Şafağın ilk ışığı', 1966), bir Alman ortakyapımı *Un epais manteau de sang* (*Özne Sekstir*, 1967) ve *Et ve Fantazi* (1967). Son film, yine Bob Cresse'in Olympic International Films şirketi için yapılmıştı.

Hem *Les premières lueurs de l'aube* hem de *Özne Sekstir*, atmosferik gece kulübü sahneleri, tikleri olan asabi anti-kahramanları, sürekli ve bol bol sergilenen kadın etiyle birlikte eskinin sıkı Bénazéraf geleneğinde filmlerdi. *Les premières lueurs de l'aube* aynı zamanda, inatçı kahramanı ölümü beklerken Hamburg limanına inen gri şafağın doğuşunu betimleme biçimiyle Bénazéraf'ın şiirsel yönünü de ortaya çıkarır.

Özne Sekstir Bénazéraf'ın bilindik Midi-Minuit Styx döngüsünün dışında gösterilen ilk filmlerindendi.[1] Daha ilk kareden itibaren izleyicinin kafası karışmıştı ve bunda şaşılacak hiçbir şey yoktu. Filmin girişinde, tuhaf bir striptiz gösterisi sunan Kacia Bartel'in sekansı şunları söyleyen bir dış sesle bitiyordu: "Bu, yalnızca kendi zevkim içindi. Ama şimdi ciddi şeylerden söz edeceğiz, çünkü görünüşe göre ciddi şeylerden söz etmek zorundayız."

Joe Caligula'nın yasaklanmasının ardından gelen birkaç yıl boyunca Bénazéraf bir tür inzivaya çekiliyordu.[2] 1969 yılında olay yaratarak geri döndü. *Le désirable et le sublime* ('Arzulanası ve yüce') ve ardından 1970'te gelen *Hayal Kırıklığı* (*Hayal Kırıklığına*

1. Paris'teki Midi-Minuit, Scarlett ve Styx, korku, seks ya da İtalyan westernleri gibi tür filmleri konusunda uzmanlaşmış üç sinema salonuydu.

2. Bu dönemde, Jacques Scandelari adlı genç bir Fransız sinemacısıyla birlikte *Model's International* adında kısa bir filmin yapımcılığını ve ortak yönetmenliğini üstlendi. Eleştirmen ve film tanıtımcısı olarak çalışmış olan Scandelari ünlü olur ve bir sonraki filmi *La philosophie dans le boudoir* (*Aşkın ve Kötülüğün Ötesinde*, 1969) ile küçük çaplı bir servet kazanır. Ama eninde sonunda o da 'Marvin Merkins' takma adıyla eşcinsel filmleri yapmaya başlayıp 1970'lerin porno gettosunda kaybolacaktı.

Uğramış Kadın) onun en güçlü filmlerindendi. İki film de küçük bir oyuncu kadrosuyla, kapalı bir ortamda çekilmişti ve her ikisi de orta sınıfın cinsel gizli eğilimlerini gözler önüne seriyordu.

Le désirable'da bir yabancı, tipik bir burjuva doktorunu ve karısını ziyarete gelir. Üçü birlikte akşam yemeği yerken televizyonda seçimlerle ilgili haberleri izlerler. Yemek süresince, herkes kendi politik felsefesini ve kişisel yetersizliklerini ortaya döker. Daha sonra, yabancının doktorun karısını taciz eder ve tuhaf cinsel fantezilerini ortaya dökerken film iyice tuhaflaşır. Bir başka kız ortaya çıkar –ya da hayal edilir– ve kırbaçlı oyunlar birbirini izler, hararet iyice yükselir, ta ki doktor karısını kayalıklardan aşağı itene ve deniz kadını yutana kadar. Film, cinsel içeriği yüzünden olmasa da politik söylemi yüzünden tartışmaya açıktır ve Fransa'nın pek çok bölgesinde epey ağır bir şekilde kesilmek zorunda kalmıştır.

Hayal Kırıklığı ise *Le désirable*'daki bazı temaların devamı niteliğindedir. Bir kez daha klostrofobik bir mekânda –kırsal bölgede yer alan kadim bir malikânede– geçen filmin merkezinde yine bir üçlü vardır. Yine bir doktor (diyalogların da büyük bölümünü yazan Michel Lemoine oynamaktadır), karısı Agnes ve baldızı Adelaide (Janine Reynaud) ile aynı evi paylaşmaktadır. Adelaide kız kardeşine âşıktır, ama Michel ile kendisinin evli olduğu fantezileri kurarak bu duygularını bastırmıştır. Zaman içinde kızın hayal dünyası gerçekliği ele geçirmeye başlar. Filmin başlarında, onu oda kapılarını aça aça bir koridor boyunca yürürken görürüz – her odada kız kardeşi ve Michel'in sevişiği görülmektedir. Bir kafede tuhaf, hayalimsi bir buluşma yapılır ve arkaplanda Edith Piaf'ın "Milord" adlı parçasının çaldığı bir ortamda, Adelaide sevişme ayrıntılarını da vererek kız kardeşine Michael'ın bir metresi olduğunu anlatır.

Genç bir Alman çift tesadüfen evlerine gelir; arabaları bozulmuştur ve Adelaide onları kalmaları için eve davet eder. Tüyler ürpertici bir düşleme sahnesinde Adelaide, Michel'ın kızla sevişiğini ve sonra ona işkence yaptığını hayal eder. Michael bir hastasını ziyaret etmek için evden ayrıldığında, Adelaide nihayet kız kardeşiyle sevişiğini düşler. Sonra aslında daha çok haça benzeyen bir bıçak alır ve kız kardeşinin yatağının ucunda dikilir. Michel eve döndüğünde Adelaide'ın intihar etmiş olduğunu görür.



Bazı yönlerden Luis Buñuel'in başyapıtı *Belle de jour*'u andıran *Hayal Kırıklığı*'nda gerçekle hayali ayırt etmek hayli zordur. Genelde, bakış açımızda Adelaide vardır. Dolayısıyla çerçevenin hemen ötesinde sürekli bir şiddetin kol geziyor olma ihtimalini de göz önünde bulundurarak, film onun değişken, nörotik ve tehlikeli dünyasını sergiler. Bénazéraf'ın açıkladığı gibi, Adelaide'ın intiharı, onu çevreleyen dünyaya yüklediği tüm hayal kırıklığı ve şiddeti kendine doğru yönlendirilmesidir.

Hayal Kırıklığı, Bénazéraf'ın son "yumuşak sert" filmiydi. 1971 yılında, Fransa'da tam da seks furyasının başladığı dönemde gösterime sokuldu. 1974 yılına gelindiğinde bu furya zirveye ulaşmıştı ve Bénazéraf 1960'larda imkânsız olan her şeyi çekip gösterebileceğini aniden keşfedecekti. *Adolescence pervertie* ve *La soubrette perverse* –İngiltere'de dublajsız ve altyazısız gösterildi, çünkü perdede sergilenen aksiyon herhangi bir sözlü anlatıma hiç ihtiyaç duymuyordu– gibi filmlerin ardından 1975 yılında ilk gerçek Bénazéraf sert pornosu olan *Les gouines* geldi. Başrolde Fransız porno dalgasının iki önemli yıldızı olan Beatrice Harnois ve Claudine Beccarie oynuyordu. Kendisine sosyal açıdan büyük zarar verecek bir tecavüz suçlamasını engellemek için karısını boşayıp en iyi arkadaşının kızıyla evlenen bir avukatı anlatan film, burjuvazinin ahlaki değerlerine karşı Bénazéraf'ın bakış açısını sergileyen tipik bir çalışmaydı.

Bununla beraber, Bénazéraf'ın kendine özgü benzersiz kurgu tekniğine ve senaryoya enjekte ettiği kes-

kin politik dokunuşlara rağmen sert seks sahnelerini ekleme gerekliliği, anlatının bir dizi klişeye dönüşmesinden ve –bir melodrama eğreti biçimde oturtulmaya çalışılmış dans sekansları gibi– aksiyonun aksamasından başka bir işe yaramayacaktı. Çok geçmeden sert porno izleyicisinin aslında öykülerle hiç ilgilenmediğini kavradı. Paralarını yalnızca tek bir şey için ödüyorlardı – insanların düzüşmesini hemen önlerindeki perdede ve yakın çekim görmek için. En kötüsüyse dönemin birçok porno filminde oynayan aktörlerin ve aktrislerin hiçbirinin, geleneksel anlamda oyuncu olmamasıydı.

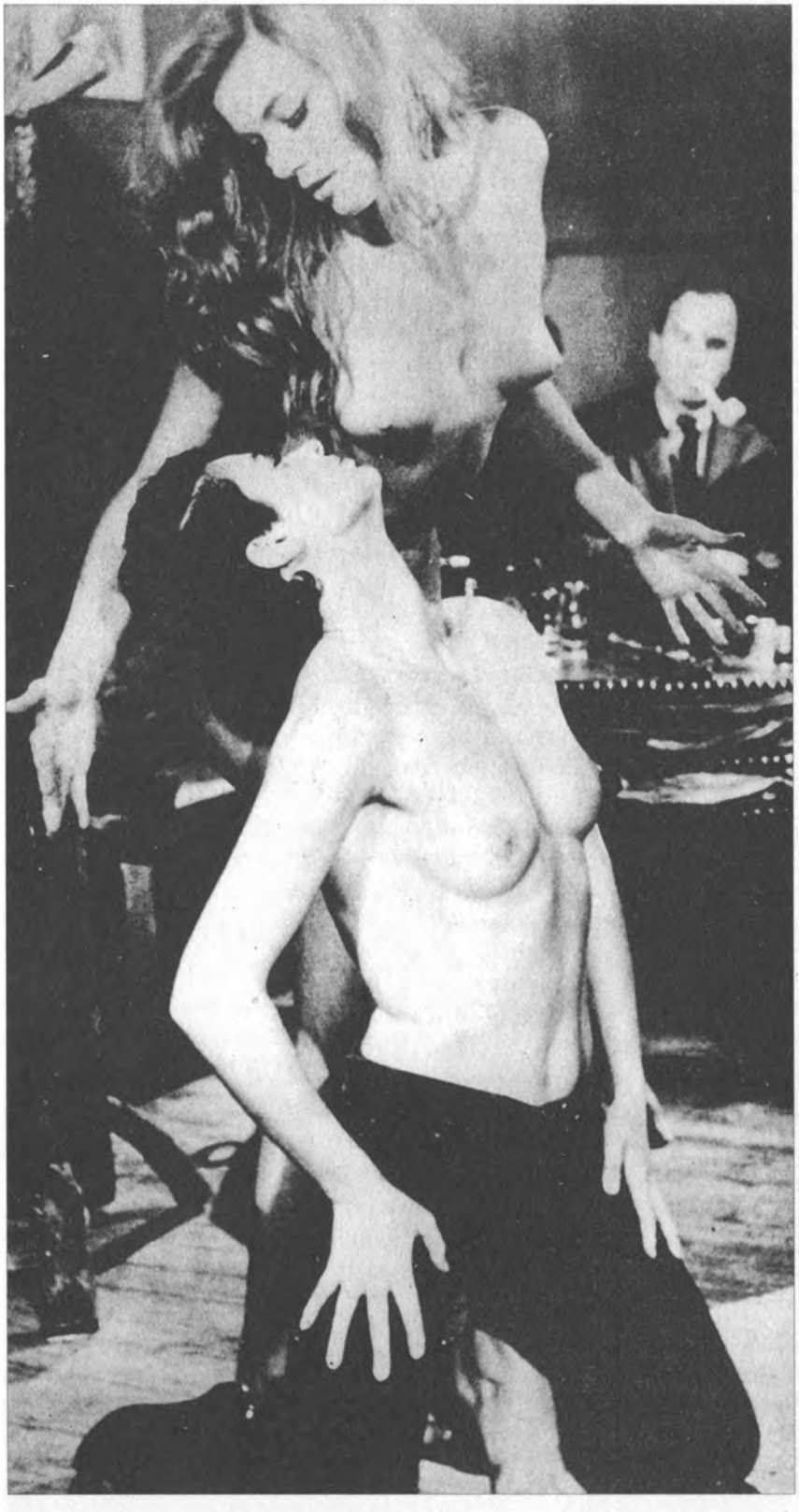


Kızlar sadece eğlenmek ister ... *Les gouines* ya da *Les deux gouines* (1975)

1976 yılında Fransız hükümeti sinema endüstrisinde yeşeren porno ticaretini kabul edilebilir sınırlara çekmeyi hedefleyen bir dizi mali engeli, yani 'X-yasası'nı çıkardı. Toplumun ve piyasanın seks filmleriyle ilgili algısı hızla değişmişti. Örneğin bu filmlerden herhangi birini haysiyetli Champ Elysees'te gösterime sokmanın ihtimali bile yoktu. Sonuç olarak ruhsatlı, küçük ve "uzmanlaşmış" sinema salonları türemişti; ki bunların çoğu, üç günlük peynirli bir sandvicin cazibesine sahip pire yuvalarıydı. *Emmanuelle* (1974) ve *Ahlaksız Öyküler* (1974) gibi birinci sınıf seks filmlerinin dönemi bitmişti. Nitelikli sert porno üretme yaklaşımı da çok geçmeden tarih olacaktı.

Bénazéraf, 1976'dan 1981'e kadar süren bu dönemin kendisi için kesinlikle en alt nokta olduğunu itiraf eder. Bu dönem boyunca Daha önce *Bacchanales 69*'da (1969) yaptığı gibi, eski filmlerini yeniden kurgulayıp özet haline getirerek *(Sequences interdites)* ya da yeni isimler ve ilave edilmiş sert porno sahnelerle birlikte tekrar gösterime sürerek *(Une garce en chaleur, Un diner très special)* ayakta kalmayı başardı. Bu süre içinde yaptığı işler, kendisini bir dönem özel kılan her şeyin bilinçli bir şekilde terk edildiğini gösterir. Örneğin dönemin yükselen yıldızı Brigitte Lahaie ile yaptığı *Bordell SS*, aceleye getirilmiş bir işin en kötü belirtilerini taşır. Burada, Bénazéraf'ın egzantrik kurgu tekniği bile bir amatörün elinden çıkmış gibidir. *Positif* dergisinin yazdığı gibi, bu dönem "yalnızca 'politik' Bénazéraf'ın sonu değil, aynı zamanda Bénazéraf 'üslubu'nun da sonudur."

1980'lerin başında, Bénazéraf'ın Fransa'daki şöh-



Sexus'tan (1964) ateşli bir dans sahnesi

reti en düşük düzeydeydi. Başta Almanya, İtalya, İspanya ve ABD olmak üzere, çeşitli ülkelerle film alım satımı yaparak geçinmeye çalışıyordu. Bununla birlikte gayet sıkı olduğunu ve bir porno sinemacısı olarak bütünüyle gettolaştırıldığını da kabul ediyordu. Sinemacıların en önemli finans kaynağı haline gelmiş olan televizyon yöneticileri onunla konuşmayı reddediyordu. Seks filmleri istedikleri takdirde bunları Alpha France gibi aracı firmalardan satın alabilirlerdi. Bénazéraf farklı tarzda bir film önerisiyle kendilerine gidecek olduğundaysa asla ciddiye almıyorlardı. Seks sinemacısı olarak kazandığı ün, onu başka her şeyin dışında bırakıyordu.

José Bénazéraf'ın Fransız sinemasının sıradanlığı ve onun resmi bekçileri hakkında daha önce gösterdiği açıksözlülüğü şimdi sürekli olarak karşısına çıkıp sorun yaratıyordu. Bu konuda kendi mezarını bir anlamda kendisi kazmıştı. Seks filmi ticareti hâlâ bir ticaret dalıydı, ama sinemayla pek ilgisi kalmamıştı. Seksenlerin başından itibaren, ürünlerin büyük bölümü çok ucuza ve videoya çekilip kaset olarak satılıyor ya da Pigalle ve Clichy'nin video kulübelerinde gösteriliyordu. Bénazéraf'ı ilgilendiren bir durum değildi bu, ama uzak kalma şansı da yoktu. 1970'lerde sert

pornoyla hafiften ilgilenen Pécas, kendisine ilk şöhret kapısını açan seks ve şiddet gerilimlerine dönüş yapmıştı, ama Bénazéraf için geriye dönüş yoktu.

"Troçki" gibi üzerine titrediği projelerle, kaliteli arenaya geçiş yapma düşüncesini bütünüyle terk eden Bénazéraf, zor bir karar aldı ve dış pazar için hızla çekilip ucuza mal edilmiş sert pornolar yapmaya başladı. 1983'ten 1989'a kadar yüzden fazla film üretti. Bu filmlerde her zamanki imzasını kullanmış olmasına karşın muhtemelen hiç kimse bunu umursamadı – hatta belki kim olduğunu bile bilmiyorlardı.

Bazılarına göre, sinemayı asla ciddiye almadığını söyleyen biri için bu durum gayet uygun olabilir, ama bu olay aslında Bénazéraf'ın yeteneklerine sahip birine içinde yer bulamayan endüstrinin yetersizliğinden başka bir şey değildir. Muhtemelen, ticari yeraltı dünyasındaki pek çok kişi gibi fazla zekiydi, fazla inatçıydı, para babaları, muhasebeciler ya da küçük bürokratlarla kendi koşulları dışında tartışmayacak kadar topluma aykırıydı. Ve o koşullar daima aynıydı – Uzlaşma Yok.

José Bénazéraf ile Söyleşi



Film yapmaya nasıl başladınız?

Fantezi. Bütünüyle fantezi. Film yapacağıma dair en küçük bir fikrim yoktu. Fransız filmleri beni hasta ediyordu. Malum, o zamanlar Jean Dellanoy ve bütün o modası geçmiş boktan yönetmenlerin dönemiydi. Brigitte Bardot ve diğerleri. Tamamen basmakalıp ve sıkıcı. Alman filmlerine bayılıyordum. Ama 1933-34 yıllarının Alman filmlerine. *Mavi Melek* dönemi filmlerine. Bu adamların hepsi Almanya'yı terk ederek Amerika'ya gittiler, çünkü Yahudiydiler. Bana göre muhteşemdiler. Onların filmleri bir umutsuzluk çığlığı gibiydi. Oysa o kahrolası *'Fransız'* filmlerden nefret ediyordum – burjuva tarzı tatmin duygularıyla doluydular. Hatta Dellanoy'un Lollobrigida ile yaptığı *Notre Dame de Paris* bile boktandı. Hepsinden nefret ediyorum. Ama örneğin, bugün kimsenin hatırlamadığı John Garfield'li Amerikan kara sinemasını seviyordum. Herkes onların arasındaki en kötüsü olan Bogart'ı hatırlıyor yalnızca. Oysa Cagney vardı, George Raft vardı ... nasıl sevileceğini, nasıl ölüneceğini bilen sokak insanları. Olağanüstüydüler. Benim zevkim böyleydi.

Sonra bir gün, tanıdığım birileri gelip bir müzikal komedi önerisinde bulundu. Ben de onlara müzikal ufkumun Monteverdi ve Bach'la sınırlı olduğunu – bu konuyu unutmalarını söyledim. Yine de ne kadar önerdiklerini sordum ve iki milyon frank dediler –o zamanın frankı, yani bugünün yirmi ya da otuz bin frankı– ben de tamam dedim. Sonra, Milano'dayken, düşündüm ve bu kahrolası kâğıt parçasıyla ne yapabilirim dedim. Böylece, birkaç dağıtımcıyla görüştüm ve onlara filmden söz ettim – *Les lavandières du Portugal*'dan. Gerçekten de hoşlarına gitti! Ben de o tarz iki üç film yaptım ve dünyanın parasını kazandım. Tamamen tesadüfi.

Bir yapımcı olarak mı?

Evet, tam anlamıyla yapımcı olarak. Sonra da o paranın hepsini *La fille de Hambourg* ile kaybettim. Tam bir faciaydı. Ben de dedim ki "Hop! José oğlum, eğer film yapmak istiyorsan kendin finanse etmek ve kendin yönetmek zorundasın, böylece de kötü olursa kendinden başka kimseyi suçlayamazsın." Böylece *'boutade'* olarak film yönetmeye başladım – ne anlama geldiğini biliyor musunuz? Önemli bir sözcüktür.

Geçici bir heves?

Evet, doğru. Film yönetmeye geçici bir heves olarak başladım. Güzel kızları seviyordum – bu tamamen erkeksi bir tepki, ama basit ve temel bir şey. Böylece içinde güzel kızlar olan filmler yapmaya başla-

dım. Güzel kızlarla film yapmaya başlayınca, içine erotik sahneler koymaya başladım, çünkü, nasıl desem ... heyecan vericiydi. Ama her aşama tamamen tesadüf eseriydi. Demek istediğim, sevdiğim kitaplar erotik yazarların değildi ya da benim müziğim de erotik sinemacıların kullandığı müzik değildi – bunların hiçbirinin farkında değildim. Yumuşak filmlerde belli bir başarı kazanmıştım, ama giderek o ucuz pezevenklerin – seks filmi yazarı ve yönetmeni olan o tamamen yeteneksiz, işe yaramaz piçlerin dünyasına dalmak zorunda kaldım. Onlar bir tezgâhın arkasına geçip içki servisi yapmaktan bile aciz adamlardır. Klasları, tarzları ve kültürleri yoktur. Düzüşme filmlerine katacakları herhangi bir ince zevkleri bile yoktur, o yüzden bir tür oto-intihar yolunu seçtiler. Video ortaya çıkana kadar. Artık bir kasette kaç kez girilip çıkıldığının, ne kadar sado ya da ne kadar sadomazo olduğunun ve her birinden kaç dakika olduğunun hesabını tutuyor, üstelik bunları kasetin üstünde sıralıyorlar. Böylece ortaya bir ürün çıkarmış oluyorlar. Zavallı kız her on dakikada bir üç adam tarafından yirmi iki kez düzülmek zorundaydı ve bunu reklamlarda belirtiyorlardı. Ve sonuç olarak ben, kesinlikle ait olmadığım halde bu dünyaya dalmak zorunda kalmıştım.

Derken, 1983'ten 1989'a kadar, Caballero adlı bir Amerikan video şirketi için neredeyse yüz tane film çektim. Amerika'da sevdiğim yerlerde, Florida'da ya da Lousiana'da çekimler yapmak istedim. Ama olmaz José, sendikalarla başın belaya girer, dediler. Sen filmlerini Avrupa'da yap. Ben de filmlerimi Almanya, İspanya ve İskandinavya'da çektim. Bazen haftada iki film çekiyordum. Çok eğlenceliydi ve iyi para ödüyorlardı. Ama her zaman tamamen hazırlıksız oluyorduk. Sadece oyuncuları ve çekim mekânlarını ayarlayan ortakyapımcılarım vardı. Sonra bir grup halinde ve diyelim ki İbiza'ya gidiyorduk. İspanyol ortak-yapımcılarıma güzel bir villa ve özel plaj bulmasını söylüyordum – bu çok önemliydi. Sonra altı, yedi, sekiz tane muhteşem kız ve belki iki üç adam buluyorduk. Bu tür işlerde birkaç erkek kullanmak kaçınılmazdır!



Madam X'in Kötü Şöhretli Evi (1974)

Ve ben ertesi gün ne çekeceğime dair en ufak bir fikre bile sahip olmazdım. Hemen biraz komik bir öykü tasarlar ... içine biraz da dram katardım. Ve her zaman için bol miktarda ironi ve bir tür tarafsızlık. Her neyse, sonuç olarak benim filmlerimin belli bir klası var gibiydi. O dönem Amerika'ya porno satan pek fazla Fransız yapımcı var mıydı bilmiyorum. Bu işi yaklaşık sekiz sene boyunca yaptım. Bu arada hiç ilgilenmediğim halde, Fransız televizyonlarında gösterilen iki ya da üç tane de yumuşak film yaptım. Yalnızca Fransızların benim hâlâ yaşadığımı bilmelerini istiyordum, hepsi bu.

Tarihi anlamda, Fransa endüstrisinde kayda değer bir yeriniz var. Bununla birlikte belki de hak ettiğiniz ilgiyi hiç görmediniz. Bu konuda öfkeli misiniz?

İyi bir soru. O durumda kim kayıtsız kalabilir bilmiyorum. Bir şöhretiniz olması belirli şeyleri yapmanızı kolaylaştırır. Ama yıllar boyunca gayet züppe ve tenezzül etmez bir tavrım oldu benim. Televizyondan

çağırdıklarında "Hayır, çok meşgulüm," derdim. Birtakım boktan televizyon zırvalarıyla uğraşmak istemiyordum. Böylece bir tavrım oldu – gayet *'refus'* [dikbaşlı] bir tavır. Ama daha derinlere inmek istiyorsanız, söyleyeyim, kuşkusuz farkına varılmak hoşuma giderdi. Daha önemli bir şeyler yapmak istiyorsanız ve hükümetten ya da bir ortakyapımcıdan ya da bir televizyon kanalından para bulmak istiyorsanız ünlü olmanız işleri kolaylaştırır. Birkaç ay önce, genç bir adamın bana verdiği ve hoşuma giden bir senaryoyla Canal Plus'a gittim; görüşmenin sonunda kız bana dedi ki: "Ama Bay Bénazéraf, bu filmi kim yönetecek?" Ben de "Peki, hoşça kalın." dedim ve senaryomu toparlayıp Canal Plus'u terk ettim. Demek istediğim, düşünsenize, bir ressamsınız ve size bu resmi kim boyayacak diye soruyorlar.

İsminizi bilmedikleri için mi?

Eh, aşağı yukarı. Ya da bu işin dışında olduğumu düşündüler.

Bir dönem Cahiers du cinéma *sizi Minnelli ile karşılaştırmıştı. Bu size komik geldi mi?*

Bütünüyle çılgıncaydı. Çok komikti. Çok abartılıydı. Şaka olduğunu zannettim. Hâlâ ciddi olup olmadıklarına emin değilim. *Kapak Kızları*'nın girişi Minnelli'ye benzer, çünkü içinde bir uçak vardır. Uçaklar beni her zaman büyüler ve bu yüzden de filmlerimin başına ya da sonuna bir tane koymaya çalışırım.

Ama yaşam bir paradoks. Eleştirmenlerin ne söyleyeceğini asla bilemezsin. Fransız televizyonunda gösterilen küçük ve yumuşak bir film yapmıştım: *Cynthia'nın Günlüğü*. Tamamen doğaçlama bir çalışmaydı. Tek yaptığım şey, çevrede dolaşan, denizde yüzen ya da küçük bir markette alışveriş yapan çıplak bir kızı görüntülemekti. Filmin kurgulanması aşamasında kafayı yedik. Çekimlerden bir anlam çıkarabilmek için. Çünkü hiçbir anlam taşımıyordu. En fantastik tepki bu filme geldi. %24 izlenme oranı. Yani asla bilemezsin. Yaşam bir paradokstur.

Paris, Oh, La La'*da Dick Randall'la nasıl ekip oluşturdunuz?*

Bir gün beni görmeye geldi. Los Angeles'tan gangster kılıklı bir adamı (Bob Cresse) temsil ediyordu. *Concerto de la peur* adında küçük bir filmimi satın almak istedi. Benim için Amerikalılara satış yapmak yeni bir olaydı. Ama on ya da onbeş bin dolar nakit ödeme yaptı. Belki büyük bir para değil, ama sadece iki hafta sürmüş bir çekimdi. O günlerde bile filmlerimi çok hızlı çekiyordum. Ona bir kontrat yapmak isteyip istemediğini sordum ve o da dedi ki: "Yo – ne gerek var?" O filmle ABD'de büyük başarı kazandı. Oradaki ismi *Şehvet Gecesi* olmuştu. Sonra elinde başka bir onbeş bin dolarla tekrar geldi ve başka filmim olup olmadığını sordu. Ben de hayır dedim. Başyapıtım olacağını sandığım *Kapak Kızları*'nı çekmekle meşguldüm. Bilirsiniz, gayet entelektüel bir yanım vardır. Filmde Marx, Engels, Freud, hepsi vardı, ama sadece diyaloglarda! Bana dedi ki: "Ama bir hafta içinde negatiflerle beraber Amerika'ya dönmek zorundayım."



Kumsaldaki Günah'ın (1961) Belçika afişi

Ben de ona sen aklını mı kaçırdın! dedim. Bir hafta içinde?

Poupée La Rose'u –dönemin ünlü bir egzotik dansçısı– iki gün iki gecede çektim. Kelimenin tam anlamıyla hiç durmadan. Paris'teki bütün kabareleri dolaşıp çektim, çektim, çektim. Ve Poupée harikaydı. Çok sıkı filmdi. Çılgıncaydı. Sonra iki günde de kurguyu bitirip negatifleri teslim ettim. Bir haftada. Çok da para kazandı. Fransa'da bile bir servet getirdi. Hep böyledir. Üstünde hiç düşünmeden ya da inanmadan. Geçici bir heves gibi.

Sizin için Pigalle'li Antonioni diyorlar

Doğru.

Oysa şu anda gelinen nokta çok üzücü.

Evet. Bugünlerde Champ Elysées bile öyle. Çok üzücü.

Fransız erotik sinemasının öncülerinden biri di Michel Lemoine. Onunla defalarca çalıştınız. İlk olarak L'éternité pour nous*'da...*

O benim ilk filmimdi. Tam bir maceraydı. Filmi yapmak için CNC yetki belgem yoktu. Ne yönetmen kimliği ne de başka bir şey. (Fransa'da yönetmenler Centre National du Cinéma'dan lisans almak zorundadır.) Filmi bitirdiğimde gösteremeyeceğimi söylediler. Ben de canınız cehenneme deyip Belçika'da, Almanya'da göstermeye başladım. Japonya'ya bile sattım. Hem de bir servet karşılığı. Başarı öyle büyüktü ki daha fazla göz ardı edemediler, bana bir yönetmen kimliği ve filmi Fransa'da gösterebilmem için vize verdiler.

Film nasıl ortaya çıktı?

Şey, aslında hep aynı bildik hikâye. Cannes'da bir kızla tanıştım. Kumsalda uzanmış kitap okuyordum ve bu kızın denizden çıktığını gördüm. Çok güzeldi. Yanımdan geçerken "Aktris misiniz?" diye sordum. "Hayır, ama olmak isterim," dedi küçük bir çocuğun sesiyle. "Tamam. Haftaya başlıyorsun." dedim. Bir hafta sonra başladık. Her şeyi ben yaptım. Kamerayı bile ben kullandım. Michel Lemoine o zamanlar yalnızca tanıştığım biriydi ve ona dedim ki: "Haydi, benimle bir film yapacaksın. Bana iki kız getir!" Cannes'dan ayrılmadım bile. Agd'da evi olan arkadaşlarım vardı ve filmi orada kumsalda çektik. Almanya'da inanılmaz bir başarı elde etti. Constantin filmi aldı ve bir servet kazandı. Filmin bana maliyetiyse sadece ikiyüz bin franktı.

Joe Caligula'nın ardındaki öykü nedir?

Çok hüzünlü bir öykü. Filmi *nouvelle vague* yıldızı Gerard Blain ile yaptım. Bir adamla kız kardeşi arasındaki ensest –ama entelektüel bir ensest– öyküsüydü. Filme çok inandım ve (Fransa'da biz buna *extase* deriz) aynı şekilde tutkulu bir çabayla yapmaya çalıştım. Onu çok ciddiye aldım. Dünyanın parasını yatırdım. Siyah-beyaz çektim. Tıpkı *Bonnie ve Clyde*'dı –aynı tür atmosfer, aynı şefkat ve aynı şiddet– ama iki yıl erkendi. Sansüre gösterdim ve onsekiz yaş üstü izni verdiler. Ben de tamam dedim, yalnızca onsekiz yaş üstü. Ülke çapında gösterime girecekti ve Tüm Fransa'da yaklaşık 30-40 kopya dağıtmıştık ve çarşamba günü, gösterimden bir gün önce, "Hayır. Tamamen yasaklandı," dediler. Elimde filmin basılmış otuz kopyası ve ödenmesi gereken harcamalarla öylece kalakaldım. Yurt dışına da satamadım ya da başka bir işte de kullanamadım. Tam bir faciaydı. Çok üzücü, çünkü belki de yaptığım en iyi filmdir. Gerçekten iyi olan tek film. Şiddeti mazur gösterdiğimi söylediler. Bilirsiniz – eski hikâye. Gereksiz şiddet.

Sizce Joe Caligula*'nın yasaklanması, daha önceki meydan okumalarınıza karşı yetkililerin aldığı bir intikam mı?*

Kesinlikle. Kesinlikle. İntikamdı. Yönetime ve bürokrasiye olan tepkilerim yüzünden. O yüzden de beni düzdüler ve çok iyi düzdüler. Ondan sonra bir kameraya dokunmak bile istemedim. Üstelik çok fazla para kaybetmiştim. Derken iki yıl sonra, saygın oyuncuların yer aldığı çok daha büyük bir prodüksiyon olan *Bonnie ve Clyde* gösterime girdi. *Joe Caligula*'yı kestim ve içine birkaç seks sahnesi ekleyerek Midi-Minuit ve Scarlett salonlarında gösterilmesini sağla-

dım; kimsenin umrunda bile olmadı. Aradan geçen iki yıl içinde etkisini tamamen kaybetmişti. Çünkü zaten her şey çok daha şiddetli bir hale gelmişti. Tıpkı filmlerde gösterilen seksin sertleşmesi gibi. Her şey çok çabuk değişiyor.



Paris'teki Midi Minuit adlı sinema salonunda oynayan bir José Bénazéraf filmi

Bu deneyimden sonra filmleriniz daha sert ya da daha ciddi oldu mu?

Hayır. Tersine. Politik bir film yaptım, *Le désirable et le sublime*. Yine inanılmaz yaygara koptu. Filmi gösterebilmek için üç salon kiralamak ve bütün projeksiyon takımını kendim kurmak zorunda kaldım. Polisten sinema salonu işletme yetkisi almadığım halde gece gündüz çalıştım. Film altı ay gösterimde kaldı. Şu anda kimse hakkında bir şey söylemese de büyük başarı kazandı. Size söylüyorum, büyük dağıtımcıların kurallarıyla ters düşerseniz, kaybedersiniz. Kaybedersiniz. Tüm satış ve kazanç sistemi bu şekilde çalışır. Yoksa marjinalleşirsiniz. Ama ben bu tavrı benimsemek zorundaydım, çünkü kimse filmi istemiyordu. Bütünüyle Troçkist bir filmdi. Anarşistti. De Gaulle'ün ve bütün tayfasının ağzına tükürüyordu.

Bir zamanlar Troçki hakkında bir film yapmak istemiştiniz?

Evet. Benim en büyük hüsranımdır. Kafam tamamen Troçki'yle doluydu. Bana göre Rus devriminin en otantik kahramanıdır o. Marksizmin gerçek kahramanı. Hatta belki Lenin'den bile fazla. Ve onun imgesi yalnızca Losey tarafından dramatik ve aynı zamanda budala bir şekilde kullanıldı. Akıl almaz bir para ve enerji israfıydı. Ben de bir senaryo yazdım; yaklaşık yirmibeş milyon frank bütçeli ciddi bir filmdi. Aslında bütçesi çok büyük değildi, ama filme hiç destek bulamadım. Bulduğum tek şey kapalı kapılar ve kapalı kafalardı!

Ama bilirsiniz, bu tür şeyleri pek çok yönetmenden duyuyorum ve bir marjinalmiş gibi görülmek istemiyorum – çünkü değilim. Ben para yaparım. İyi yaparım. Marjinallikten şikayetçi olamam. Köşede kaybolmuş biri değilim. Tamam –marjinal filmler yaparım– seks filmleri ...

Bir ara erotizmin bir tür isyan olduğunu söylemiştiniz.

Kesinlikle. Yetmişime geldim, ama hâlâ öyle düşünüyorum. Evlilik sözleşmesine, topluma, dine, günümüzde bizi çevreleyen her tür inanılmaz muhafazakârlığa karşı bir isyandır. Şimdi AIDS herkesin gözünü öyle bir korkuttu ki, röntgencilik dışında isyanın her türlüsünü yok etti – bu da videonun marifeti. Video ve mastürbasyon.

Yani devrimin tam tersi.

(Gülerek) Evet! Devrimin tam tersi.

Sizce en iyi filmleriniz hangileri?

Üç ya da dört tanesi hiç fena değil. Elli ya da altmış tanesinin içinden sadece üç ya da dördü iyidir. Bi-



Kara Aşk'ta (1973) Joëlle Coeur (ortada)

ri *Le désirable et le sublime* idi. Politik mesajının yanı sıra *görüntü* olarak da güzeldi. Ve *Kapak Kızları*. O filmdeki kız çok güzeldi. Yeşil, doğulu gözler ve bir sarı saç tufanı. Ve *Les lesbiennes*. Yine güzel bir *görüntü*. Ama hepsi bu, başka yok.

Filmlerinizdeki iki itici gücün seks ve politika olduğu görülüyor. Hangisi daha önemli?

Bugün mü? Seks! (Gülerek) Yirmi yıl önce politikaydı. Hayır, günümüzde seks hâlâ yaşamdaki en önemli şeydir. Hayatım boyunca politikada kaybettiğim için, yaşamımın bir bölümünü heba ettiğim ve politik filmlere para harcadığım için şimdi üzgünüm aslında. Evet, seks en önemli şeydir. Ama bunu size herkes söyleyecektir. Orijinal bir düşünce değil ki. Özellikle politika konusunda iyi olduğunu düşündüğünüz şeylerin yıkımını gördükten sonra. Bütün dünyada sosyalizmin başarısız örneklerini gördüğünüzde. Ve dünyanın en güçlü ülkesinin başına geçen Bush, Reagan, Clinton gibi adamlar. Sizi politika hakkında şüpheye düşürüyorlar. O yüzden zamanınızı, aklınızı, enerjinizi, inancınızı boşa harcamayın. Kendinizi hayata adayın. Zaten bu en temel prensip.

Filmlerinizdeki kızları nasıl buluyordunuz?

Kesinlikle tesadüfen. Porno filmlerde bile profesyonel olmayan oyuncular kullandım. Sırf heyecan olsun diye bu işi yaptılar. Ama daima klas bir şeyler arıyordum. Yüzlerinden anlarsınız. Demek istediğim, benim için en seksi kadın Gene Tierney'di. 1930'ların büyük yıldızlarından biriydi. Ve Lauren Bacall. Gençliğimde beni coşku patlamalarının doruklarına çıkarırlardı. Jane Russel ya da Marilyn Monroe gibi seks bombaları ilgimi çekmezdi. Beni kadının klas olanı etkilerdi. O yüzden bu tarz oyuncular bulmaya çalışırım.

Brigitte Lahaie bu tanıma uyuyor mu?

Bana göre hayır. Onunla birkaç film yaptım. Bir tanesi fena değildi. Fena değil derken *görüntü* anlamında söylüyorum. Tek tanım budur –o tür bir film için– iyi ya da kötü *görüntü* vardır. Porno sinemasının kabalığı beni deli ediyor. Ben bu işi kendi bildiğim gibi yapmak istiyorum. Ya klas, ya hiç. İşte sizin başlığınız bu! Ya klas ya da hiç.

SEÇİLMİŞ JOSE BENAZERAF FİLMOGRAFİSİ

Aksi belirtilmedikçe (Fr) hepsi Fransız ...

1961 *L'éternité pour nous / Le cri de la chair / Sin on the Beach / Kumsaldaki Günah*

1962 *Le concerto de la peur / La drogue du vice / Notte erotique / Night of Lust / Şehvet Gecesi*

1963 *24 heurs d'un Americain a Paris / Paris erotika / Paris Oh, La La! / Sexy partie* (Fr / ABD)

Cover Girls / Kapak Kızları (Fr / İt, gösterime 1965 yılında girdi)

1964 *La nuit la plus longue / L'enfer dans la peau / Sexus /* 'En uzun gece'

1965 *L'enfer sur la plage /* 'Kumsaldaki cehennem'

1966 *Joe Caligula*

Les premières lueurs de l'aube / Plaisirs parvers / St Pauli Zwischen Nacht und Morgen / 'Şafağın ilk ışığı' (Fr / Alm)

1967 *Un épais manteau de sang / The Subject is Sex / Özne Sekstir*

Flesh and Fantasy / Et ve Fantazi (ABD)

1969 *Le désirable et le sublime /* 'Arzulanası ve yüce'

Bacchanales 69

1970 *Triangle* (kısa film)

1971 *Frustration / The Trip to Perversion / Frustrated Woman / Hayal Kırıklığı*

1972 *The French Love*

Racism (ABD)

1973 *Black Love / L'homme qui voulait violer le monde / Kara Aşk*

Bacchanales 73

Orgie et bacchanale

1974 *Adolescence pervertie / Adolescenza perversa*

Le sexe nu / Naked Sex / Un homme se penche sur son destin

Le Bordel (1ere Epoch: 1900) ou la maison des confidences / The Infamous House of Madame X

La soubrette perverse / La soubrette / La suc ... perverse

Voir Malte et mourir

Orgies et voluptés

1975 *Les deux gouines / Les gouines / Victoire and Isabelle*

Les incestueuses

J.B.1. / Porno Technique / Joy

La veuve lubrique / La veuve / The Randy Widow

Une garce en chaleur (*Voir Malte et mourir*'in sert porno versiyonu)

Les lesbiennes / Une femme plus une femme

Sequences interdites (Daha önceki filmlerinden kesilen sahnelerin derlenmesi)

La planque 1 / Sex Porno

La planque 2

Sappho et Lesbos

1977 *La bonne auberge / Içi, on baise*

Un diner très special

Les vices caches de Miss Aubepine

1978 *Anna, les cuisses entr'ouvertes*

Baise-moi partout / Attention, je vais jouir / 'Baştan aşağı düz beni'

Grimpe-moi dessus et fais-moi mal

Bordell SS / Freudenhaus 42

Ouvre-toi

1979 *Hurlements d'extase*

Nicole par-dessus par-dessous

1980 *Amours d'adolescentes puberes*

Brantome 81: vie de dames galantes

Les Contes de la Fontaine

Je te suce, tu me suces, il nous ... / 'Ben seni emeceğim, sen beni emeceksin, O ...'

1982 *Patricia, Valerie, Anna et les autres*

Anthologie des scènes interdites, érotiques et pornographiques

1983 *Chattes chaudes sur queues brulantes*

Detournement de mineures

Eva la grande suçeuse

La Madonna des pipes

Le Majordome est bien monté

Rita la vicieuse

La star sodomisée

La viol a bicyclette

1984 *Antiquaire à la chatte trempée* / 'Islak a.cıklı antika satıcısı'

Le cul des mille plaisirs

L'espionne s'envoie en l'air

Du foutre plein le cul

Le port aux putes / Whores' Port

Ingrid, Whore of Hamburg

Je mouille aussie par derrière

Je te suce, tu me suce ou la vie d'un bordel de province

Petits culs à enfiler

Sexologues en chaleur

1985 *Adventure in San Fenleu*

Erotic Intruders

Gilda la ravageuse

Hot Close Ups

Madame Deborah

Making a Porno Movie

Mrs Winter's Lovers / Confidences pornographiques de Lady Winter

Olinka, Grand Priestess of Love

Revolution

Trashy Tourist

Yacht Orgy

1986 *Fantasies of a Married Woman*

Hot Patutti

Naugty French Fantasies / House of III Repute

Passionate Pupils

Sex Resort

Triple Penetration

Voyage au bout du vice

1987 *Saint-Tropez interdit*

YAPIMCI OLARAK

1958 *Les lavandiéres du Portugal*

(Y: Pierre Gaspard-Huit)

1959 *La fille de Hambourg*

(Y: Yves Allegret; Bénazéraf senaristlerden biri)

1960 *Un martien a Paris / A Martian in Paris*

(Y: Jean-Daniel Daninos)

1961 *La fête espagnole*

(Y: Jean-Jacques Vierne; Bénazéraf senaristlerden biri)

Le quatrième sexe / The Fourth Sex

(Y: Michel Wichard

1962 *L'accident*

(Y: Edmond T. Greville)

1963 *Mourir d'amour / La mort a les yeux bleus*

(Y: Dany Fog)

1966 *Model's International* (kısa film; Y: Jacques Scandelari; senaristlerden biri Bénazéraf)

1970 *Les enfants de Cain* (Y: René Jolivet)

1974 *Magasin de lingerie / Tout bas* (kısa film; Y: Noël Simsolo)





Özel Bir Koleksiyon

Walerian Borowczyk'ın Filmleri


LES FILMS R
WALERIAN BOROWCZYK
STORIA
DI UN PECCATO
(HISTOIRE D'UN PÉCHÉ)



Hayvan'a (1975) gösterilen eleştirel tepki

Kasım 1973'te *New Statesman*'in editörü henüz bitmiş olan 17. Londra Film Festivaliyle ilgili kısa bir yazı yazdı. "İngiliz Film Enstitüsü ne yaptığını sanıyor?" diye başlamıştı ve bir filmi tanımlayarak devam ediyordu, "The National Film Theatre'ın normalde asla şok olmayan izleyicilerini bile utanç içinde bırakan filmler gönderilmiş."

Söz konusu film, dünya sinemasının en saygın yönetmenlerinden birinin henüz yapım aşamasındaki bir çalışmasında alınmış kısacık bir bölümdü aslında. Adı *La bête*'ydi (*Hayvan*) ve *New Statesman*'e göre: "filmde sadece iki karakter var; birbirleriyle bitmeyecekmiş gibi cinsel ilişkiye giren bir kadın ve bir ayı."

La bête'nin bu ilk gösteriminin bıraktığı iz çok derindi. Filmi izleyip de kendini tuhaf hissetmeyen yoktu. İster sevin, ister nefret edin, ama göz ardı etmeniz mümkün değildi. Bununla birlikte filmin genel gösterime girmesi ve halkın bu konuda kendi fikrini oluşturma şansını elde etmesi neredeyse dört yıl sonra gerçekleşecekti.

Şok edici bu sinema eserinin yönetmeni Polonya doğumlu Walerian Borowczyk'ti. Daha önceki yapıtlarında –1940'lara kadar uzanan son derece saygın bir kariyeri vardı– film izleyicilerini bu korkunç rezalete hazırlayacak en ufak bir ipucu yoktu. Ya da belki, yeterince dikkatli bakarsanız vardı. Çünkü erotizm ve egzotizm –ve dobra dobra söylersek tekinsizlik– daima Borowczyk'in sinematografik evreninin bir parçası olmuştu.

Eylül 1932'de Kwilcz'de doğan Borowczyk sanat ve illustrasyon eğitimi aldı. 1940'ların sonlarında canlandırma filmleri yapmaya başlamıştı. Bunlar genellikle çok kısa filmlerdi – hatta bazıları yalnızca birkaç saniye sürüyordu. Sonunda Jan Lenica adlı afiş sanatçısı arkadaşıyla birlikte bir ekip oluşturdular ve filmler daha uzun, karmaşık olmaya başladı. Ayrıca canlı çekimleri canlandırma görüntüleriyle birleştirmeye başlamıştı.

Garip ve rahatsız edici imgeler Borowczyk'in ilgisini her zaman çekmişti ve 1958'de yaptığı kısa film *Dom* ('Ev') ile doruğa ulaşan bu durum ilk canlandırma filmlerinin hepsinde belirgindi. *Dom*, bir dizi çatının üstünden alçak uçuş yapan, uçan daire kılıklı tuhaf nesnelerle bir bilimkurgu filmi gibi başlar. Evlerden birine gireriz ve peş peşe mantıkdışı bir olaylar zinciri başlar. Bu olaylar, bir tutam insan saçının aniden canlanıp emeklemeye başlayarak önüne çıkan her şeyi süpürdüğü acayip bir korku imgesiyle zirveye ulaşır.

Borowczyk'in çocukluğu otuzların sonu ve kırkların başı arasında geçmişti. Nazilerin yükselişini ve düşüşünü görmüş, ardından Doğu Blokunun kâbus gibi bir bürokrasi labirentiyle birlikte ortaya çıkışını yaşamıştı. Ama geçmişin, Varşova'nın 19. yüzyılda yaşadığı ihtişamın izleri hâlâ varlığını sürdürüyordu. Bütün bu etkiler, onun gerçeküstü, incelikli ve benzersiz kısa filmlerinde bir araya getirilmişti.

Sovyet sisteminin getirdiği devlete ait fabrikaların, zoraki kollektivizmin ve toplama kamplarının imgeleri onun son görkemli canlandırma filmi olan *Jeux des anges*'in ('Melekler oyunu', 1964) temelini oluşturdu. Bu film, kızıl bir manzarada bizi dosdoğru korkunç bir fabrikanın merkezine götüren bir tür kâbus treninde başlar. Orada, bir dizi klostrofobik etkili odada, oldukça tuhaf operasyonlar yapılmaktadır. Meleklerin

testereyle kesilen kanatlarından soğuk, mavi bir kan akmaktadır. Birbirleriyle kavga eden ve kafası olmayan iki figür, devasa bir uzuv ve et yığınının içine gömülür gider. Kolsuz bir kadın kanatları bekliyor gibidir.

Garip ve unutulamayacak bir filmdir bu. Hemen ardından canlı çekimlerle karıştırılmış bir canlandırma filminin gelmesi hiç şaşırtıcı değildir. 1968 yılında gösterime giren uzun metrajlı filmi *Goto, Aşk Adası*'nda daha önceki birkaç kısa filminde de rol alan karısı Ligia'da oynamaktadır.

Film, zamandan soyutlanmış gibi görünen garip bir adada geçer. Bütün ada sakinlerinin ismi 'G' ile başlamaktadır ve yaptıkları işlerde bir boşunalık –bir döngüsellik– vardır. Mahkûmlardan biri olan Grozo, ada yöneticisi III. Goto'tun karısı Glossia'ya âşık olur; derken III. Goto'nun yerini almanın ve Glossia'ya sahip olmanın bir yolunu bulur. Kadın kendini öldürür, ama Grozo onun bedenini yatağa yatırınca gözlerini açar.

Dönemin eleştirmenleri Borowczyk'in Goto tasviri ile Kafka'nın eserleri –özellikle de "Ceza Kolonisi" adlı öyküsü– arasındaki benzerliğe dikkat çektiler. Ama doğrudan bir etkiyi inkâr eden Borowczyk, her ikisinin de paylaştığı bir dünyaya bakış biçimi olduğunu söyleyecekti.

Borowczyk ürettiği kısa filmlerine, hem canlandırma hem de canlı çekimlerle karıştırılmış canlandırmalarına devam etti. 1971 yılındaysa ikinci uzun metrajlı filmi olan *Blanche*'ı yönetti. Ortaçağda geçen film, bir grup erkeğin filmin ismini taşıyan masum kız hakkındaki aşağılık saplantılarının öyküsünü anlatır.

La bête'deki kadar aşırı boyutlara varmış olmasa da *Blanche*'da da tüm Borowczyk filmlerinde rastlamaya alıştığımız cinselliğin ve bastırılmış cinselliğin yıkıcı gücü işlenir. Bunların işleniş üslubu, Borowczyk'in ressam ve canlandırmacı olarak edindiği uzun deneyimden gelmektedir. Karakterlerini kuklalar gibi filme alır, öyküyü geleneksel yakın planlar ve anaakım sinemanın tanıtım planı çekimleriyle anlatmak yerine karakterlerini konudışı ayrıntılar üzerinde yo-



Goto, Aşk Adası (1968)

ğunlaşıyormuş gibi görünen acayip tabloların içinde çerçeveler.

Kameranın bu biçimde kullanımı üzerinde uzun uzun kafa yorulmuştur. Daha üstünde çalışmaya başlar başlamaz filmi hakkındaki düşünceleri Borowczyk'in zihninde açık ve berrak bir şekilde belirginleşmiştir. Filmlerini kesin bir çekim senaryosuna uyarak yönetir ve çerçevesine girecek olan bütün nesneleri –ister bir oyuncunun bedeni isterse hareketsiz bir nesne olsun– beyazperdede görülecek her şeyi aynı oranda ağırlık vererek titizlikle seçer. Bu nedenle de muhtemelen tüm yönetmenler arasında gerçek anlamda en 'ressamvari' olan odur. Üstelik ressam olduğu için de her çerçeveyi bir kartpostal gibi görüntülediği kamerasını kullanma biçimi cilalı sanat filmlerindekinden çok farklıdır. Borowczyk'in filmlerinin bir tavrı ve ironisi vardır; kamera gerçek bir insan gibi eğilip kalkar, hareket eder.

Blanche uluslararası festivallerde ve sanatevi salonlarında oldukça geniş bir gösterim şansı buluyor ve görünüşe göre büyük bir yeteneğin sinemacılığını pekiştiriyordu.

1973'te Borowczyk bir başka kısa filmi, *Une collection particulière* üstünde çalışmaya başladı. Basit bir

şekilde anlatırsak bu film, erotik bir koleksiyonun –aslında Borowczyk'in kendi koleksiyonunun– belgesel üslubuyla gösterilişiydi. Görünmeyen bir sunucu bizi seçtiği objeler arasında gezdiriyor ve yorumlar yapıyordu. Film bize Borowczyk'in objelerin özüne duyduğu hayranlığı, aynı zamanda da kendi canlandırmalarını listeleyip kataloglama konusunda aldığı keyfi sergiler. Bu aynı zamanda, ileride gelecek olan işlerin bir tür açıklama mektubu – bir tür görsel uvertürü gibiydi.

Başlangıçta, *Une collection particulierè* ve *La bête*[1] beş farklı tarihsel döneme yayılmış aşk ve tutku konularını işleyen, *Contes immoraux (Ahlaksız Öyküler)* adında beş bölümlük filmin bir parçası olarak düşünülmüştü. *Ahlaksız Öyküler* adlı film 1974 yılında nihayet gösterime girdiğinde içinde bu iki bölüm de yoktu. Filmde var olan dört öyküyse şöyleydi: Sular yükseldiğinde kuzenini kendisine oral seks yapması için ikna eden genç bir öğrencinin öyküsü olan "Gelgit"; erotik nesnelerle dolu bir odada kilitli kalıp bir salatalıkla mastürbasyon yapan genç kızın anlatıldığı "Filozof Therese"; bakire kanında yıkanarak güzel görüntüsünü korumaya çalışan Kanlı Kontes'in öyküsü "Erzebet Bathory"; ünlü zehirleme üstadının, erkek kardeşi, babası ve Papayla yaşadığı ensest bir *menage-a-trois*'ı anlatan "Lucrezia Borgia".

Ahlaksız Öyküler dönemi için çok sertti ve büyük tepkilerle karşılaşıp mahkûm edildi. Bu filmin ardından Borowczyk'in 1957 yılından beri düzenli olarak topladığı ödüller tamamen kuruyordu. Bazı eleştirmenler filmi kötü bir şaka olarak alıp gülerek geçiştirmeye çalıştı, ama büyük bölümü filmin sanattan uzaklaşıp kirli pornoya yöneliş olduğunu düşünerek öfkeye kapıldı.

Filmin İngiltere'de pek bir dağıtım şansı bulamadığını söylemeye gerek yok. Birkaç yıl sonra, ancak GLC X sertifikasıyla ve yalnızca Londra'da gösterime girebildi. Ama en iyisi (ya da en kötüsü) henüz gelmemişti.

Hayvan'ın kesintisiz versiyonu aynı yerdeki deneme gösteriminden üç yıl sonra, 1976 Londra Film Festivali'nde gösterilecekti. Gösterilmesiyle birlikte de BFI'nin kutsal saflarında skandala yol açtı. Manş'ın öbür yanından sızan güçlü dedikodular biletlerin haftalar öncesinden satılmasına neden olmuştu. Bir poundluk biletlerin onyedi pounda el değiştirdiğine da-



Ahlaksız Öyküler (1974)

1. *La bête*'nin (*Hayvan*) çekimleri aslında 1972'de başlamıştır. Borowczyk, yapımcı Anatole Dauman tarafından, Alain Fleischer'in yönettiği *Les rendez-vous en forêt* ('Ormanda randevu') adlı filme yeni bir final çekmek üzere çağrılmıştı. Fleischer'in filmi, yetişkinlere üretilmiş bir masal olmak için fazlasıyla edebi ve mahcup bir çalışmaydı. En cazip yanı, kısa süre önce Alain Robbe-Grillet'nin *Eden ve Sonrası* filmiyle sanatsal porno yıldızı olarak parlayan muhteşem Catherine Jourdan'dı. Borowczyk'ten, Fleischer'in filmine biraz canlılık katması istendi. Borowczyk 'Hayvan'ı bu film için hazırladı, ama Fleischer yeni bir final çekilmesine izin vermedi ve durumu engellemek için mahkemeye başvurdu. Daha sonra, Borowczyk eski bir Fransız efsanesini hatırladı –*La veritable histoire de la bête de Gevaudin*– ve hazırladığı yaratığı kullanarak bu konuda bir film çekmeye karar verdi. Çekimleri uzun metrajlı bir filmde kullanma şansı bulmasından yıllar önceydi bu.

ir söylentiler vardı.

Ahlaksız Öyküler'in dağıtımcısı New Realm şirketi gösterim sertifikası olmak için *Hayvan*'ı takdim ettiklerinde, filmin sansürden kesintisiz bir şekilde geçebileceğini ummuyorlardı. Aslında gönderdikleri kopyayı kendileri zaten iki dakika kısaltmışlardı. İngiliz Film Sansür Kurulu'nun başkanı James Ferman filme genel bir sertifika vermeyi reddetti, ama GCL'e Londra'da gösterilebileceğini bildirdi. New Realm şirketi filmi görevlilere tam zamanında teslim etti, ama oradan bir onay alacağına dair pek umutları yoktu. Eğer *Ahlaksız Öyküler* sorun yarattıysa, *Hayvan* kıyameti koparacaktı.

Şehir Meclisinin yönetiminde yeni bir değişiklik olmuştu ve iş başındaki yeni tutucu grubun, yani "Tory"lerin sansür konusunda kendilerinden önceki İşçi Partisinden çok daha sert olması bekleniyordu. Başkanları Bernard Brook-Partridge, tutucuların "Soho'yu Temizleyin" kampanyasında başı çekenlerden biriydi.

Bununla beraber, tutucular genel bürokratik akışlarına bağlı olarak daha önceki film izleme kurulunu lağvettikleri için filmleri artık asıl işleri sinema salonlarına lisans çıkarmak olan Kamu Hizmetleri ve Güvenlik Komitesi seyrediyordu. İzlemeye onbeş kurul üyesinin katılması gerekirken, sadece üç tanesi zahmet edip boy gösterdi ve film kuruldan geçerek New Realm'ı şaşkına çevirdi. Aslında karar öyle hızlı alınmıştı ki, filmin seyredilişi bittikten sadece yarım saat sonra, onaylandığı yönündeki bilgi kendilerine telefonla ulaştırılmıştı.

Filmin ortalığı birbirine kattığını ve eleştirmenleri *Ahlaksız Öyküler*'in yaptığından çok daha fazla birbirine düşürdüğünü söylemeye gerek yok. *The Daily Mirror*'dan Arthur Thirkell şöyle yazıyordu: "Olan biteni anlamak için altyazıya gerek yok. Kaldı ki, film okur yazar olan insanlar için değil."

Rezalet öylesine büyüktü ki –çocuk seksi imaları içeren sahnelerin olduğu iddiaları bile vardı– New Realm dedikoduları püskürtmek amacıyla bir basın gösterimi düzenlemeyi teklif etti. Ama aynı zamanda da "bazı izleyicileri şok edecek birtakım sahneler' olduğunu da itiraf ediyordu.



Sirpa Lane kaçıyor ... *Hayvan* (1975)

Bütün bu yaygarayı başlatan 1973 yılındaki onsekiz dakikalık *La véritable histoire de la bête du Gévaudan* adlı kısa film denemesine çerçeveleyici bir öykü eklenmişti. Özgün malzemede Hayvan korse giymiş aristokrat bir hanımefendiyi kovalar, yakalayıp tecavüz eder, ardından kadının hararetli ağız ve el uyarıları sayesinde coşkuyla kendinden geçerek can verir. Bu olay, yeni versiyonda, perişan haldeki bir Fransız aristokratıyla evlenme arifesinde olan genç Amerikalı mirasyedi Lucy Broadhurst'ün fantezisine dönüşmüştür.

Lucy'nin erotik hayal gücü sayısız rastlantısal keşifle tetiklenir. Aristokratın evi, hayvanlara ve ehlileştirilmemiş sekse olan yıkıcı tutkuyu sergileyen gizli çizimler ve objelerle doludur. İzleyiciler ilk olarak adamın oğlu Mathurin ile tanışır; harasında malzemesini sıkı bir şekilde sarkıtmış bir aygırın kısrakla çiftleşmesine nezaret etmektedir. Grafik ayrıntılarla sergilenen bu açılış sahnesi Lucy tarafından da görülür ve Polaroid makinesiyle fotoğraflar çeker. Kadının duyduğu heyecan adeta hummaya dönüşür, zihninde yoğun fanteziler ve soru işaretleri uyandırır. Yoksa Mathurin, aristokratın ölen karısıyla Hayvan'ın çocuğu mudur?

O andan başlayıp fantezi tecavüz sekansına kadar Borowczyk senaryosunun katmanlarını titizlikle sergiler; genç Amerikalı mirasyedi kızın parası, Mathurin'in gerçek 'hayvani' doğasını yok etmek uğruna elde edilmelidir.

Ama Hayvan bütün planları alt üst edecektir. Lucy

Broadhurst cinselliğinin gücünü keşfeder ve bunun ardından Mathurin'i uykusunda öldürür. Böylece adamın gerçek doğası ortaya çıkar. Giysileri çıkarıldığında adamın bir hayvan gibi tüylü elleri ve uzun bir kuyruğu görülür.

Filmdeki herkes rüşvetçi, açgözlü, kişisel kazanç ve statü saplantısı içindedir. Kadim gizemlerin gücü –ki bunların en güçlüsü sekstir– tüm yapıyı tahrip eder, Lucy ve teyzesi dehşet içinde evden kaçarken her şeyi uçuşan yapraklarla örten şiddetli bir rüzgâr çıkmıştır.

Ahlaksız Öyküler ve *Hayvan* arasında Borowczyk *Dzieje Grzechu*'yu (*Bir Günahın Öyküsü*, 1975) yapmak üzere anavatanı Polonya'ya dönmüştü. 19. yüzyılda yazılmış klasik bir romana dayanan filminde Borowczyk, kullandığı kaynak malzemesinde görmezden gelinen gizli erotizmi keşfederek Polonya kurumlarını utandırıyordu.



Güzellik *Hayvan*'ı (1975) öldürür

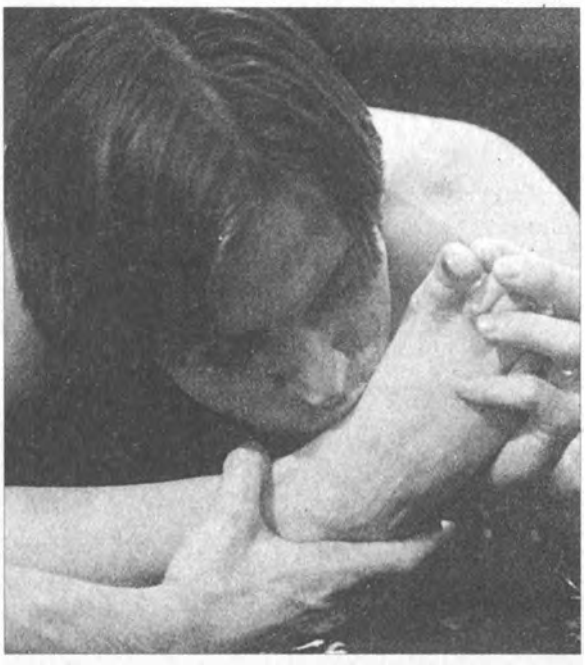
Hayvan'ı çevreleyen şamatanın arasında *Bir Günahın Öyküsü* İngiltere'de büyük oranda göz ardı edilirken hiçbir zaman doğru dürüst bir gösterime giremedi. Borowczyk, bir sonraki filmi *La marge* (*Sokak Fahişesi*; 1975) için arkadaşı ünlü yazar Andre Pieyre de Mandiargues'in ödül kazanmış bir romanını uyarladı. De Mandiargues,[1] bir anlamda erotizm ve gerçeküstü uzmanıydı. *Ahlaksız Öyküler*'in bölümlerinden birine temel oluşturan "La Marée" de onun öyküsüydü. *Une collection particulière* için yorum yazan da oydu. *La Marge*, Borowczyk'in bütünüyle günümüz dünyasında geçen ilk filmiydi. Film, Warhol'un himayesi altındaki Joe Dallesandro'nun oynadığı bir işadamının, Sylvia Kristel'in oynadığı Diana adındaki fahişeye

1. Pierre Morion takma adıyla, kâğıda dökülmüş en müstehcen romanlardan birini yazmıştı – *L'Anglais décrit dans le château ferme*. Kitap asla İngilizceye çevrilmedi, hatta o kadar uç noktalara kadar gitmişti ki Fransa'da yirmibeş yıldan uzun bir süre boyunca yasaklı kalacaktı. De Mandiargues, başrolünü Marianne Faithful'un oynadığı *Motosikletli Kız* adlı filmin konusunu aldığı kitabın da yazarıydı.

olan saplantılı aşkını anlatır. Borowczyk, Paris'in dökük mahallelerindeki binalar, diskolar ve barları kullanarak bir tür çağdaş cehennem yaratmıştır. Eğlenceli ve gürültülü bir seks oyunuyla hiçbir ilgisi olmayan bu film hüzünlü ve kötümserdir. Yaşanan gerçek dramlar (Dallesandro'nun oğlunun boğularak ölmesi ve ardından karısın intihar etmesi) perde dışında gerçekleşir ve erotik saplantıları derinleştikçe, tüm bu olanlar onun için ilgisiz gibi görünür.

Kaçınılmaz olarak her şey trajik bir biçimde sona erer, Diana'nın onu reddetmesiyle birlikte adam daha önceki normal hayatının da bittiğinin yavaş yavaş farkına varacaktır.

Eleştirmenler *La marge*'dan hoşlanmadı ve muhtemelen Borowczyk'in en zayıf filmiydi. Filmin ağırlığı, bir süre önce *Emmanuelle* (1974) ile ünlenen Sylvia Kristel üstündeydi. Kristel, Dallesandro ve bir yumurtanın yer aldığı sahne, pek çok eleştirmene göre filmin doruk noktasıydı. Belki de *La marge*'ın en büyük kusuru Borowczyk'in onu Paris'te çekmiş olmasıydı. Mandiargues'in kitabının en önemli noktalarından biriyse olayın Barcelona'da geçmesiydi. Ama filmin başka bir mekânda çekilme konusunda hiçbir şansı yok-



Küçük Joe (Dallesandro) küçük ayakları öpüyor ...
La marge (*Sokak Fahişesi*, 1975)

tu. İspanyol yetkililer, uluslararası ün kazanmış bir "pornocunun" ülkelerinde film yapmasına izin vermemişlerdi.

İtalya'da çektiği bir sonraki filmi *Interieur d'un couvent* (*Manastır Duvarlarının Ötesinde*, 1977) ile Borowczyk eski, bilindik üslubuna dönüyordu. Stendahl'ın *Roma'da Gezintiler* adlı eserinin bir bölümünü temel almış görünen film, bastırılmış cinselliğin yıkıcı gücü hakkında yeni bir betimleme sunmaktadır. Rahibelerden biri tarafından "Deccal" olarak tanımlanan yaşlıca bir başrahibe tarafından yönetilen bir kadınlar



Emmanuel rolüyle ünlenen Sylvia Kristel ...*La marge* (*Sokak Fahişesi*, 1975)

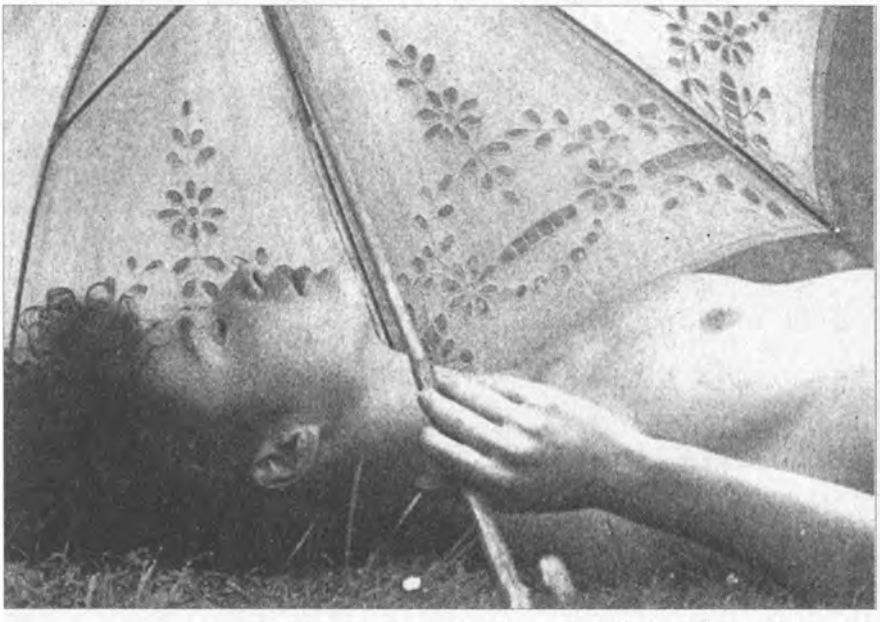
manastırı, filmde bir tür hapishane olarak gösterilmektedir. Lesbiyen ilişkilerin sergilendiği röntgencilik sekansları, ahşap 'dildo'larla [yapay penis] mastürbasyon yapan rahibeler ve elden ele dolaşan müstehcen resimlerden oluşan bölümler, filmi ilahi bir maskaralığa dönüştüren son noktayı koymaktadır sanki.



Manastır Duvarlarının Ötesinde (1977) neler oluyor

Borowczyk'in manastırdaki günlük yaşamla ilgili oldukça titiz betimlemelerini seyretmek bir keyiftir. Gözleri kapatılmış kasabın manastıra et getirdiği ilk andan, Kardinal'in "Kapıyı kim açtı?" diye haykırdığı son sahneye kadar, ayrıntılar ve esprili kısa öyküler konusundaki dikkati hiç bu kadar güçlü olmamıştır. Bir sahnede, odun kesen bir adam görürüz. Büyük bir parça koparak havaya sıçrar ve manastırın pencerelerinden birinin camını kırar. Rahibelerden biri bu odun parçasını bulur ve yontarak bir dildo haline getirir. Küçük rollerdeki karakterlerin bolluğuyla birlikte bu tür anlar, ana öykünün anlatıldığı karmaşık biçimi unutmanıza yardımcı olacaktır. Filmde Borowczyk'in karısı Ligia Branice de oynamaktadır, ama aynı zamanda bir süre sonra Borowczyk için büyük anlam ifade edecek genç aktris Marina Pierro'nun da bir rolü vardır.

Marina yönetmenin bir sonraki filmi olan ve bölümlü bir yapıya sahip *Les heroines du mal*'da (*Üç Ahlaksız Kadın*, 1979) yine rol alır. Sanatsal bir kılıfa oturtulmuş seks filmleri yapımcısı olarak kazandığı şöhreti sayesinde bu film çok sattı, ama bu utanç verici bir durumdu; çünkü filmdeki üç bölümden yalnızca bir tanesinde kayda değer seks içeriği vardır. Bu film de yine *Ahlaksız Öyküler*'de olduğu gibi, bir tür 'çağlar boyunca seks' temasını işler, ama buradaki temada aşk, intikam kadar fazla değildir. Üç öykünün her biri, kadınların, yaşamla-



Üç Ahlaksız Kadın (1979)

rına giren çeşitli erkeklerin en iyi yönlerinden nasıl istifade ettiklerini anlatır. Borowczyk'e göre bu film, bu üç kadına, "her ne olursa olsun, kendilerini arzularını gerçekleştirmeye adamalarını sağlayan o muazzam enerjiye" karşı bir övgü ilahisi niteliğindedir.

Gerçeküstücülerin en önemli isimlerinden biri olan Luis Buñuel'in ruhu, Borowczyk'in filmlerinin çoğuna yakındır. Muhtemelen de en çok bir sonraki filmine yakındır – *Dr Jekyll'in Kan Banyosu*[1] (1981).

Luis Buñuel'in *Öldürücü Melek*'inde (1962) olduğu gibi, R.L. Stevenson'ın ünlü öyküsünün Borowczyk uyarlaması da karakterler ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar uzaklaşmayı başaramadıkları bir evde geçer. Jekyll ve Fanny Osborne'un nişanlanışını kutlamak için bir araya gelinmiştir. Ama iyi yürekli doktor gizemli bir şekilde ortadan kaybolmaya devam eder, onun yerine bir sürüngen ile Bay Hyde ortaya çıkar. Yükselen bir gerilim ve histerinin yerleştirildiği arkaplanın eşliğinde Hyde çeşitli konuklar üzerinde iğrenç cinsel eylemlerde bulunur. Karakterlerin birbirlerini sayısız kapılar ardında ve bitmek bilmeyen koridorlar boyunca kovaladığı güçlü fars unsurları vardır. İyi doktorun konuklarının, kültürlü ve tasasız görünüşlerini korumak adına çabaları onların giderek daha budala görünmesinden başka hiçbir işe yaramayacaktır.

Beyni zonklatan uğursuz ve elektronik bir film müziği, klostrofobik atmosfer ve Hyde (Jess Franco'nun *Yüzsüz*'ünde de yer alan) Gerard Zalcberg'den benzersiz bir şeytani oyunculuk *Dr Jekyll'in Kan Banyosu*'nu unutulması zor filmlerin arasına sokar. Filmin inşası çok yavaş ilerlemesine rağmen hedefe vardığı andan itibaren kontrolü asla elden bırakmaz. Filmin adında geçen "kan banyosu" kelimesi kelimesine gerçektir: İyi yürekli doktor kendisini Hyde'a dönüştürmek için bir iksir içeceğine, içindeki şeytani tutkuları



Marina Pierro *Dr. Jekyll'in Kanı*'nı (1980) tadıyor

1. Filme şaşırtacak kadar çok sayıda farklı isim konulmuştur. Özgün Fransızca ismi *Le cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne*'du. Bu önce *Dr Jekyll et les femmes*'e dönüştü, sonra İngilizce *Dr Jekyll'in Kanı* oldu. Aynı zamanda *Deney* olarak da bilinmektedir.

açığa çıkarmak için bedenini kan renginde bir sıvının içine batırmaktadır. Filmin doruk noktasında, nişanlısı doktoru banyoya kadar izler ve buram buram cinsellik kokan, gözleri ışıl ışıl bir femme fatale olarak banyoya dalar. Şafak söktüğünde, ikisi birbirlerinin etlerini parçalayarak bir arabada yolculuk etmektedirler.

Dr Jekyll'in Kan Banyosu Borowczyk'in uzun süredir yapmak istediği bir filmdi, ama kendisi için bütünüyle tatminkâr bir deneyim olmadı. Filmin ortakyapımcılığını da üstlenmişti, ama bir süre sonra kontrattaki harcamalarla ilgili bir tartışma yüzünden iki ortağı tarafından mahkemeye verildi. Dağıtımcıların zoruyla filmin adının değiştirilmesi de onu mutsuz etmişti. Ama defalarca filme alınmış bir kitabın en alışılmışın dışındaki uyarlamalarından biri olarak akıllarda yer edecekti. Bir dönem Borowczyk, filminin temelini –cinsel içeriği yüzünden karısı tarafından yok edildiği ileri sürülen– Stevenson'un orijinal elyazmasının oluşturduğunu söylemişti. Oxford'daki Bodleian kütüphanesinde bir kopya bulduğunu iddia ediyordu. Ama daha sonra, film eleştirmeni Tony Crawley'e bunu sadece reklam amacıyla yaptığını itiraf edecekti, fakat yine de onun uyarlaması, o güne dek yapılanların içinde Stevenson'un düşüncelerine en sadık olanıydı. Dr Jekyll, Mr Hyde olmak *ister*; geçirdiği dönüşümü, ifade edemediği tutkularını dizginlerinden boşaltmak için kullanır. Bu anlamda, "Yaşasın yenilenmiş duygularım!" diye haykıracak kadar, gerçek bir romantik kahramandır.

Aynı yıl, yani 1980'de Borowczyk yeni filmi *Lulu* için bir kez daha edebiyata başvurdu. Bu kez kullandığı kaynak, Louise Brooks'un başrolünü oynadığı 1929 yapımı *Pandora'nın Kutusu*'nun da temelini oluşturan, Franz Wedekind'in iki oyunuydu. Borowczyk, Pabst'ın dışavurumcu klasiğini taklit etmek üzere çıkmaz yola, aksine özgün kaynağa geri döner. Öyküyü tüm psikolojik düzlemlerden arındırır ve onu, ulaşılamayan bir tutku objesi imgesinde merkezlenen bir tür mit haline getirir. Film Lulu'nun kendini bir başka mitsel karakterle, Karındeşen Jack'le karşılaştığı Londra'da sona erer.

Borowczyk, 1983'te *Ars amandi*'yi *(Aşk Sanatı)* yapmak üzere tekrar İtalya'ya gitti. Her ne kadar görünürde Ovidius'un bir şiirini 'temel' alsa da Borowczyk'in asıl ilgilendiği şey, her tür mitsel ve kültürel göndermeleriyle birlikte öykünün kendisine tarihin özel bir dönemini tekrar yaratma şansı vermesiydi. Macarius adlı bir askerin arzularına gem vurulmuş karısı Claudia olarak Marina Pierro bir kez daha başroldeydi. Ordu savaşa gittiğinde, Ovidius Romalı genç erkeklere kendi aşk teorilerini öğretir. Öğrencilerinden biri olan Cornelius, Claudia'dan uygulamalı ders almaya karar verir.



Marina Pierro *Aşk Sanatı*'nda (1983)

Ars amandi Borowczyk'in sanatsal açıdan en başarılı filmlerinden biridir. Senaryo basittir, ancak eski Roma'daki özel hayatın her anını bitmek bilmeyen büyüleyici görüntülerle aktararak filmi sürekli ateş üstünde tutar. Olaylar ve renkler öylesine zengindir ki, gözünü-

zü bir saniye bile perdeden ayıramazsınız. *Hayvan*'da olduğu gibi, bir kez daha rüyalar ve fanteziler düzenli olarak senaryoyu işgal eder. Bir rüya içinde rüya sekansında Claudia, inek biçimindeki ahşap bir nesnenin içine girdiğini düşler. Boğa maskesi takmış bir adam arkadan ona doğru yaklaşır. Küçük bir çekimde ineğin arkasındaki delikten kadının kalçaları görünür. Derken adamın kocaman bir boğa penisine sahip olduğunu görürüz. Maskesini çıkarır, adam Ovidius'tur ve sınıfında öğrencilerine ders vermektedir.

Filmin garip bir finali vardır. Claudia, çağdaş İtalya'da yol kenarında duran jipinin içinde uyanır. Paris'e doğru yola çıktığında, bir gazete başlığından onun çok ünlü bir arkeoloji profesörünün –ki fotoğraf Ovidius'un yüzüdür– asistanı olduğunu öğreniriz. Profesör Pompeii harabelerinin orada ölü bulunmuştur.

Ars amandi, geniş kapsamlı bir gösterim şansı bulabilseydi oldukça popüler bir film olabilir, hatta Borowczyk'in sarsılmış itibarını kısmen bile olsa onarabilirdi. Ne yazık ki İtalyan yapımcılar, film çekildikten sonra tavır değiştirdiler, sahte evraklar düzenleyerek Borowczyk'i dolandırdılar ve filme birtakım sert sahneler eklemek için izin aldılar. Her ne kadar bunlar son kopyanın sadece birkaç bölümünde yer alsa da muhtemelen onu porno dünyasının diplerine doğru bir basamak daha itmeye yetti.

Gerçekleştirmek üzere olduğu birkaç projesi varken 1985 yılında *Emmanuelle 5*'i çekmek üzere yapımcı Alain Siritsky tarafından çağrıldı. Siritsky, Borowczyk'in sinema dünyasında rönesans yaratan adam olduğunu düşünüyor ve şöyle diyordu: "...o her şeyi yapabilir: senaryo, ışıklandırma, set tasarımı, montaj ve hatta filmin afişi."

Borowczyk *Emmanuelle 5* ile eleştirmenlerin ona duyduğu son saygı kırıntılarını da yok ediyordu. Oysa bir zamanlar uluslararası film festivallerinin en gözde isimlerinden biriydi. Şimdi ise *Emmanulle 5*'in açılış görüntülerini ironik bir yaklaşımla, Cannes'daki izleyicinin bir sert porno filmi olan "Aşk Ekspresi"ne hücum edişini göstererek oluşturuyordu. Aslında gösterime sunulan *Emmanuelle 5*'in ne kadarının gerçekten Borowczyk tarafından yönetildiği hakkında şüpheler vardır. Senaryoyu kendi yazmıştı, ama başrol oyuncusu Monique Gabrielle'in çalışılması zor biri olduğunu belirterek aksiyon sahnelerinin büyük bölümünü asistanı Thierry Bazin'e çektirmişti. Bununla beraber kendine özgü kurgu üslubu derhal göze çarpıyordu; gerçek öykü sanki perdede değil başka bir yerde geçiyor gibiydi. Aslında, anakronistik dönem ayrıntılarıyla dolu ve Emmanuelle'in güya Cannes'da tanıttığı film olan "Aşk Ekspresi" katkısız Borowczyk'ti. Ayrıca aşırı müstehcen ve tuhaf seks bölümleri de bol miktardaydı – öyle ki filmin İngiltere'de gösterilebilmesi için oniki dakikasının kesilmesi gerekmişti.

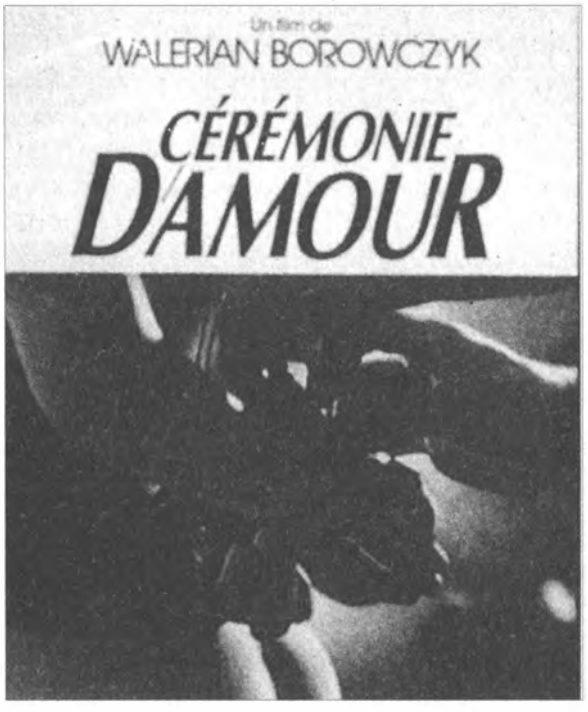
Variety filmi "şuursuz bir parodi" olarak tanımladı. Oysa onu birazcık tanıyan eleştirmenler Borowczyk'in ne yaptığını gayet iyi bildiğinin farkına varabiliyordu. Bu çalışmasında daha önce yaptığı filmlerine bile bol miktarda gönderme vardı – *Sokak Fahişesi*'ndeki yumurtanın küçük bir görüntüsünün yanında Walt Disney'e bile ironik bir gönderme yapıyordu; Borowczyk'e göre *Pamuk Prenses* kendi filmlerinden çok daha "erotik"tir çünkü "buram buram tatmin edilmemiş arzu" kokmaktadır.

"Emmanuelle" serisi başlangıçtaki Sylvia Kristel günlerinden beri epey değişmişti. Artık vurgu erotizmden çok egzotizm üzerineydi. Filmlerin geçtiği mekânlar Cannes'dan Paris'e, Las Vegas'tan Seyşeller'e kadar hızla değişmiş ve Borowczyk'le ilgisi olmayan aksiyon sahneleri gayet düz bir üslupla filme alınmıştı. Daha sonra bunlar, televizyon için muhtemel bir *Emmanuelle* dizisi oluşturmak üzere yeniden kurgulanarak elli dakikalık bir pilot haline getirildi. Borowczyk'in gerçek duyarlığı bu temel öyküye eklenen erotik sekanslarda ortaya çıkar. Emmanuelle'i kaçıran kötü adam Rajid'in hareminde çekilen sahnelerle birlikte "Aşk Ekspresi"nden alınan bölümler filmin en iyi yerleridir. Sevgiyle çekilip ışıklandırılmış, hatta mizahi ve fetişist dokunuşlarla doldurulmuş olan bu sahneler, adeta pörsümüş yaşlı bir çapkının özel kütüp-

hanesinden alınmış bir ondokuzuncu yüzyıl romanından alıntı gibidir.[1]

1988'de yaptığı *Cérémonie d'amour* ('Aşk ayinleri'), Borowczyk'in günümüze kadarki son filmidir. Arkadaşı André Pieyre de Mandiargues'in bir başka öyküsünü temel alan ve başrolde yine Marina Pierro'nun oynadığı bu film, Borowczyk'in memleketi olarak benimsediği Paris'in hayat dolu bir görüntüsünü sergiler. Neredeyse tamamı trenlerde ve metro platformlarında geçen film, Hugo'nun (ifadesiz Mathieu Carrière mükemmel bir oyunculuk çıkarır) soğukkanlı fahişe Miriam tarafından yavaş yavaş nasıl çöküşe sürüklendiği öyküsünü anlatır. Kadının, Freddy Krueger'inkine benzeyen tırnaklarıyla sevişmelerinin ardından adamın derisini ince şeritlere ayırdığı sahne, Borowczyk'in çektiği tüm sahneler kadar şok edicidir. Ama daha acımasız olan şey, aralarında herhangi bir sevgi olduğunu inkâr ederek adamın onun cinselliğiyle ilgili tüm hayallerini yıkmasıdır.

Variety film hakkında "temelinde kadın düşmanlığı yatıyor" şeklinde bir yorumda bulunurken, bu filmin aslında Borowczyk'in "kaybetmiş olduğu itibarının bir kısmını geri alabilme" girişimi olduğuna dikkat çekiyordu. Eğer gerçekten de öyleyse, bu girişim bir işe yaramayacaktı. *Cérémonie d'amour* İngiltere'de asla gösterime giremedi ve Borowczyk'in son dönem filmlerinin çoğu gibi hiçbir dağıtımcının ilgisini çekmeden kaybolup gidiyordu. Dünya sinemasının en özgün ve tutarlı hayalperestlerinden biri için oldukça hüzünlü bir yazgıydı bu. Walerian Borowczyk'in çalışmaları üstünde bir konsensus yapılacaksa eğer, altmışlı ve yetmişli yıllarda birkaç iyi –hatta muhteşem– film çektiği, ama şimdi sanatını pornografinin çamurlu sularıyla kirletmiş marjinal ve sıradan bir sinemacı olduğu söylenebilir.



Borowczyk son filmlerinin karşılaştığı eleştirel ilgisizliği pek de umursamaz gibidir. Şu sıralarda, erotik çizgiroman sanatçısı Milo Manara'yla birlikte bir prodüksiyon üstünde çalışmaktadır, hatta bunun *Hayvan*'ın devam filmi üzerine olduğu söylentileri bile vardır. Tüm gerçek özgün sanatçılar gibi, o da kendi işine bakar. O hiçbir zaman büyük kitleleri çekecek filmler yapan bir sinemacı olmayacaktır ve muhtemelen insanların ulaşmakta zorlandığı sanatçılardan biri olarak kalması çok daha iyidir. Onun filmleri pek çok yönden, üstü kapalı bir biçimde sık sık ima ettiği 18. ve 19. yüzyılın isimsiz pornografi sanatçılarının el altından ürettiği kitaplar, çizimler ve el sanatlarına benzer.

Arkadaşı Robert Benayoun onun hakkında şöyle yazmıştı: "Onun çalışmaları bir gün mutlaka sergileneceği Nadir Eserler Müzesi'ne aittir. Ziyaret tarihleriyse daha sonra bildirilecektir."

1. Her iki sahnede de daha önce *Une collection particulière*'de (1973) gördüğümüz ve Borowczyk'in kendi antika seks oyuncakları koleksiyonundan alınmış erotik malzemeler fazlasıyla sergilenir.

WALERIAN BROWCZYK FİLMOGRAFİSİ

Aksi belirtilmedikçe (Fr) hepsi Fransız ...

KISA CANLANDIRMALAR (15 SANİYE – 2 DAKİKA)

1947-65 *Strip tease*

Etendard des jeunes

Le magicien

Le tête

La foule

Les Stroboscopes: magasins du 19me siècle

L'écriture

Les bibliothèques

Les écoles

La Fille sage

Le musée

Le petit poucet

René Celement'in *Les felins* adlı filminin jenerik sekansı.

Rappeneau'nun *La vie de château* adlı filminin jenerik sekansı ve fragmanı

KISA FİLMLER (6 – 15 DAKİKA)

1946 *Mois d'août* (canlı çekim)

1954 *Photographies vivantes* (canlı çekim)

Atelier de Fernand Leger (canlı çekim)

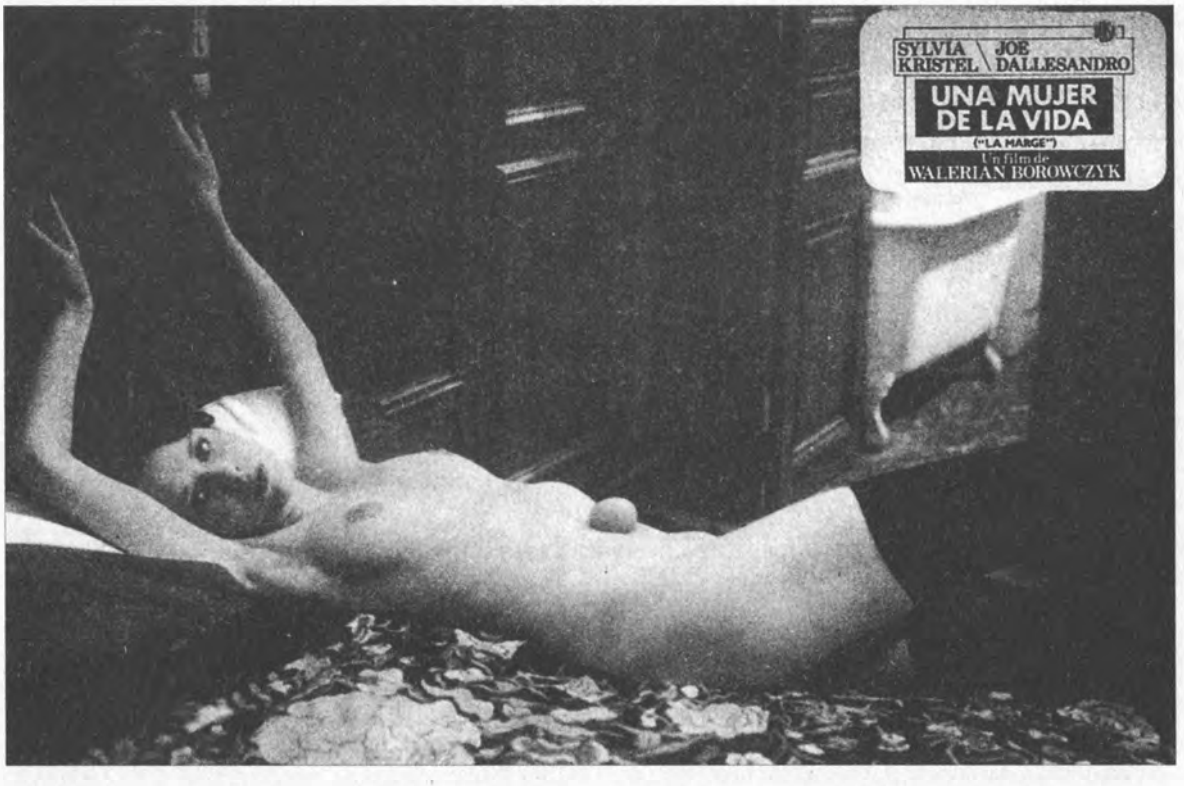
1955 *L'automne* (canlı çekim)

1957 *Il etait une fois*

Le sentiment récompensé

1958 *Dom (La maison)* / 'Ev'

L'école



Sylvia Kristel ve ünlü yumurtası ... *La marge* (*Sokak Fahişesi*, 1975)

1959 *Les astronautes*

1962 *Le concert*

1963 *Holy smoke*

Encyclopédie de grand-maman

Renaissance

1964 *Le jeux des anges* / 'Melekler oyunu'

1965 *Le dictionnaire de Joachim*

1966 *Rosalie* (canlı çekim)

1967 *Gavrotte* (canlı çekim)

Dyptique (canlı çekim)

1969 *Le phonographe*

1973 *Une collection particuliére*

1975 *Brief von Paris*

1979 *L'armoire*

UZUN METRAJLILAR

1962/67 *Théâtre de Monsieur et Madame Kabal*

1968 *Goto, l'île d'amour / Goto, Island of Love / Goto, Aşk Adası*

1971 *Blanche*

1974 *Contes immoraux / Immoral Tales / Ahlaksız Öyküler*

1975 *Dzieje Grzechu / Histoire d'un pécheé / Story of a Sin / Bir Günahın Öyküsü* (Pol)

1975 *La bête / The Beast / Death's Ectasy / Hayvan*

La marge / The Margin / The Streetwalker / Emannuelle 77 / Sokak Fahişesi

1977 *L'Interno di un convento / Interieur d'un cou vent / Behind Convent Walls / Within a Cloister / Manastır Duvarlarının Ötesinde* (İt)

1979 *Les héroïnes du mal / Trois femmes immorales / Three Immoral Women / Üç Ahlaksız Kadın*

1980 *Lulu* (Fr / İt / Alm)

1981 *Le cas étrange de Dr Jekyll et Miss Osbourne / Blood of Dr Jekyll / Bloodbath of Dr Jekyll / The Experiment / Dr Jekyll'in Kan Banyosu*

1984 *Ars amandi / L'art d'aimer / The Art of Love / Aşk Sanatı* (Fr / İt)

1985 *Emmanuelle 5*

1988 *Cérémonie d'amour* / 'Aşk ayinleri'



Ateşle Oynamak

Alain Robbe-Grillet'nin Filmleri



Sylvia Kristel ve Jean-Louis Trintignant ... *Ateşle Oynamak* (*Le jeu avec le feu*, 1975)

"Kanın tadı, güzel köleler, vampir ısırışı ve diğerleri; bunlar benim söylemime paralel bir yapı ve sözcüklerin yeni bir biçimini yaratmakta kaynak malzeme olarak iş görecek ikincil bir dildir."

Alain Robbe-Grillet, Sartre sonrası avangardın büyük düzyazı uslupçusu bir yazar olarak ünlenmiştir. 1960'larda, Marguerite Duras gibi, idealar alemindeki araştırmalarını tamamlayan bir ortam olarak kullanan diğer yazarlarla birlikte sinemaya yöneldi. Bu sanatçıların yaptıkları filmler temel olarak sanatsal ve deneyseldi – Robbe-Grillet'i onlardan farklı kılan şeyse onun filmlerinin genellikle ana-akım izleyicisine hitap edebilmesiydi. Bunlardan üç tanesi türler arasında bir geçiş sağlayan ve ticari açıdan oldukça başarılı filmlerdi ... üçünde de güzel kızlar ve tadımlık sadomazohizm vardı. Edebi ve akademik altyapısı nedeniyle Robbe-Grillet en entelektüel Avrupalı seks sinemacısı olarak görülebilir. Ama Robbe-Grillet'nin bu konuya yaklaşımı kesinlikle ussaldır. Onun filmleri daha çok kendi içlerine dönüktür, ama yine de bu kalın ve neredeyse delinmez kabuğun altında, diğer kötü şöhretli ve itibarsız sinemacılarla ilişki kurduğu noktalar, mekânlar ve benzerlikler vardır.

Robbe-Grillet Brittany'de, James Joyce'un ünlü *Ulysses*'inin Fransa'da yayınladığı yıl olan 1922'de dünyaya geldi. Sağ kanattan ve hayli egzantrik bir ailesi vardı. Deniz kenarında büyüdü. Çocukluk yılları kıyıda patlayan dalgaların, boğulan denizcilerin, ıslık çalan rüzgârların esin kaynağı olduğu yerel halk hikâyeleri ve kâbuslarla doluydu. Sadist fantezilerine daha çocukluk döneminde sahip olmaya başlamıştı; rüyalarında Marki de Sade yanına geliyor ve onu yatağından sürükleyip çıkarıyordu. Bu rüyaları ondan uzak tutmak için annesi açık kapının ötesinde gazetesini okurken, Robbe-Grillet de kendi kendine öyküler anlatıyordu. Otobiyografik *Ghosts in the Mirror*'da uyku öncesi oyunlarından birini anlatır: Küçük bir çocukken, oynamaktan hoşlandığı iki porselen bebeği vardır. "Elleri ve ayakları bağlı" bu iki oyuncak iki genç kıza benzemektedir ve onun hayal dünyasının sapkın bölümünü harekete geçmesine yardım eder. İlkokul günlerinde çok daha tuhaf fanteziler kurmaya başlamıştı. "Sınıf arkadaşlarımın katledilişini hayal etmekten büyük keyif alırdım," diye



Hazzın Yavaşça İlerleyişi (Glissements progressifs du plaisir, 1974)

samimiyetle itiraf edecekti. "Çirkin olanlardan ya da sevmediklerimden hemen kurtulurdum, ama alımlı vücutları, güzel narin yüzleri olanlar oyun alanındaki kestane ağaçlarına bağlanarak uzun süreli işkence oturumlarının tadını çıkarırlardı."

Alain Robbe-Grillet'nin kadınların sadistçe öldürülüşü konusundaki saplantısı, küçük bir kızın incecik bir hançerle ve törensel bir şekilde katledilişini anlattığı *Le Voyeur* adlı romanının en önemli unsurlarındandır. İki tarafında da yoğun heyecanlar yaşadığı bu katlediş cinsel eylemi andırmaktadır; ölen kız en sonunda cennete giderek katilinin koruyucu meleği olur, ona mezarın ötesinden yardım ve teselli sunar. Hepsinde olmasa bile filmlerinin ve romanlarının bazılarında sadomazohistik yaklaşımlar birden ortaya çıkar; ama şunu söyleyebiliriz ki bu unsur başarılı filmlerinin hepsinde vardır. *Litteraire* dergisi için Jean-Jacques Brochier'le yaptığı söyleşide sinemacı-yazarımız şöyle itiraf ediyordu:

"Sinema izleyicilerinin benim filmlerim arasında, içinde seks olanlar ve olmayanlar diye bir ayırım yapması beni hayrete düşürüyor. Bu ayırımın içinde bir onaylama biçimi yatıyor. İki başarısızlığım var – *L'Immortelle* ve *Yalan Söyleyen Adam*; Oysa *Trans-Europ-Express, Eden ve Sonrası* ve *Hazzın Yavaşça İlerleyişi* hatırı sayılır bir başarı kazandı. Aynı şey *Ateşle Oynamak* için de geçerli. Bana göre bu filmlerde eşit derecede erotizm var, ama bazılarında betimlemeler değil tema erotik. Yani temanın başka bir tür mitoloji içerdiği yerler; örneğin *Yalan Söyleyen Adam*'taki direniş kahramanının mitolojisi gibi. Tekrar ediyorum, toplumun mitleriyle ilgili yaptığım araştırmalarda erotik betimlemelerin dışında beni ilgilendiren başka şeyler de var. Ama asıl kayda değer olan şey, izleyicinin bu filmlerdeki mitolojik oyunların seksle ilgili olanlarını tercih etmesi."



Sanatın ustalıkla tanışması ... *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961)



Avrupa yapımı bir seks çizgiromanı *Lady Domina*

Bu açıklamanın bir kısmından pazarlama stratejileri sorumludur. *Trans-Europ Express, Ateşle Oynamak (Le jeu avec le feu,* 1975), *Eden ve Sonrası (L'eden et apres*, 1971) ve *Hazzın Yavaşça İlerleyişi (Glissements progressifs du plaisir*, 1974) fotoğraflarında ve afişlerinde erotik içeriğe işaret eden aktrisler kullanılarak tanıtılmış, ama pazarlamaları seks ima etmekten çok sanat filmleri olarak yapılmıştı. İzleyiciye heyecan ve iç gıcıklama vaat eden bu görüntüler – ki Robbe-Grillet'nin bu konuyu filme aktarma yöntemiyle en ufak bir ilgisi bile olmayan niteliklerdir– ucuz bir yanlış yönlendirme taktiğidir. O, seks konusuna daima belirli bir mesafeyle yaklaşır. "Benim filmlerim erotik olarak uyarıcı değildir. Benim filmlerimle porno filmler birbirlerinden tamamen farklıdır. Porno filmler izleyiciyi heyecanlandırmayı hedefler. Bense bu heyecan imgelerini yok ederek, onların sıradanlığını ispatla-



Hazzın Yavaşça İlerleyişi (Glissements progressifs du plaisir, 1974)

maya çalışırım," diye belirtir, polemiğe açık bir şekilde. Bunun doğru olduğuna şüphe yoktur, ama bu durum onu Bénazéraf ya da Jess Franco'dan daha az mı pornocu yapmaktadır?

Bir Alain Robbe-Grillet filminde, seks sadece oynanan oyunun bir parçasıdır. Onun bütün filmleri izleyicinin bir anlam çıkarmaya çalıştığı çapraşık oyunlar ya da bulmacalardır. O, izleyiciyi bilinçli ve rasyonel bir düzeye getirmeyi umar. Onun filmleri duygusuzdur ve her zaman tarafsız bir yanları vardır. Deneysel, ama okunması kolay olan romanlarının aksine filmlerinin cazip bir görüntüsü yoktur. Yani film izleyicilerini oyunun içine entellektüel olarak değil, duygusal olarak çekmeyi ve böylece de sağlanan genel etkiyi tamamen değiştirmeyi istemektedir. Robbe-Grillet, duygusal içeriği yok ederek arketiplerin, ikonların, mitlerin ve filmin nasıl işlediğini keşfetmeye çalışır. Onun amacı, tüm bu kurguların yaratılışında izleyicinin rolünü ortaya çıkarmak ve böylece de onlara kendi kurgularını yaratma özgürlüğünü vermektir.

Öyle olsa ya da olmasa da bu durum gösterişçi bir süprüntü yığınının önemsenmeyi gibi görünmektedir. Asıl önemli olan şey, onun filmlerinin her zaman sadomazo dünyanın iki önemli ifadesine –oyun ve uzak durma kavramlarına– başvurmasıdır. *A Taste of Pain*'de Maria Marcus, herhangi bir sadomazo ilişkide oyun oynamanın ve uzak durmanın önemine dikkat çeker: Bu bir oyun olmalıdır, yoksa o fizikselleşemez ya da fiziksel olarak tatmin olamaz. Sadomazohizmle ilgili bir diğer önemli faktörse estetiktir – her şey kesinlikle doğru görünmelidir, yoksa arzulanan etkiye ulaşılamaz. Robbe-Grillet'nin filmlerinde bir kesinlik ve bu duyarlılıkla mükemmel bir uyum içinde ayrıntılara verilen önem vardır, ki bu, onu diğer sinemacılardan ayıran önemli bir faktördür.(İşte bu yüzden de Robbe-Grillet filmleri sınırlı olarak videokasete akta-



La belle captive ('Güzel esire', 1983)

rılmıştır. Görüntülerin estetik niteliğini korumasını istediği için Robbe-Grillet, filmlerinin büyük sinema perdesinde izlenmesini tercih etmektedir.)

Bu kesinlik ya da arılık, kısmen onun tercihlerinden kaynaklanmaktadır, ama aynı zamanda bilimsel geçmişinden de ilham alır. Robbe-Grillet'nin sanata olan ilgisi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlamıştı ve eski dünyası katı bir bilimsellikten ibaretti – resim, sanat ya da edebiyata ilgi duymayan bir aileden geliyordu. Biyoloji, matematik, fizik, kimya eğitimi almış ve muz ağaçlarındaki hastalıklar üzerine uzmanlaşmış yüksek maaşlı bir ziraat mühendisi olarak mezun olmuştu. Ellilerin başında, yazar olmak için bu kazançlı kariyerden vazgeçti. İlk romanı *Les Gommes* ('Silgiler') 1954'te basıldı ve genç Roland Barthes'in kitap hakkında yazdığı etkileyici deneme şöhretini pekiştirdi. Bir sonraki romanı *Le Voyeur* ('Gözleyici'), George Bataille tarafından Prix de critiques'e layık görülerek küçük bir skandala neden oldu. *Les Gommes*, Robbe-Grillet'nin daha önceki dönemine ait ve basılmamış olan romanlarından, örneğin daha az biçimsel ve daha çok sürreal olan *Un regicide*'den oldukça farklıydı. *Les Gommes* Robbe-Grillet'nin gerçek anlamda ilk modernist romanıydı ve Fransızların *mise-en-abîme* adını verdiği, sonsuz gerileme, dönüşümlülük ve kendini aktarma unsurlarını içeren edebi bir terimi önplana çıkarıyordu – başka bir deyişle "oyunlar" oynamaktaydı.

Bu durum Robbe-Grillet'nin bilimsel geçmişine bir kez daha başvurursak daha iyi anlaşılabilir. Alain Robbe-Grillet için edebiyat ve bilim insanların bir bölümünün düşündüğü kadar birbirinden uzak değildir. Her iki disiplin de sistemler inşa eder ve kavramlar kullanır. Bilim, nasıl ve niçinlerin işleyişini açıklamak için kuramlar inşa ederek ilerler. Kuram her zaman için gerçeğin basitleştirilmiş bir biçimidir ve bilim adamı unsurları ya da verileri seçer, sonuçlar çıkarıp kuramları formülleştirir. Her kuramın arkasında mutlaka bir tercih vardır. Yani bazı gerçekler, unsurlar ve veriler önemli sayılıp kabul görürken, diğerleri yok varsayılıp göz ardı edilir. Aynı şey, gerçekler ve kuramlarla değil de arketipler ve mitlerle çalışan, öyküsünü dokumak için bu unsurları –tıpkı bir bilimadamının kuramını oluşturmak için verileri kullanması gibi– kullanan romancı için de geçerlidir. Bu seçme ve yapılandırma nosyonu Robbe-Grillet'nin edebi eserlerinin tam merkezindedir. Kurgunun her türünden gelen imgeler, ikonlar ve arketipler seçer. Liberal bir beğeniye sahiptir ve filmleri güzel sanatlardan (edebiyat, resim, tarih, klasik mitoloji) olduğu kadar popüler kültürden (çizgiromanlar, dergiler, ucuz romanlar ve filmler) alınmış malzemeyi de kullanır. Robbe-Grillet bütün bu unsurları karmaşık anlatılar ya da izleyicinin tamamlamak zorunda olduğu kaleydoskopik bulmacalar olan öyküler inşa etmek için kullanmaktadır. Bütün filmleri kayıp birkaç unsur barındırır. Bu demektir ki, her filmi yorumlamaya açıktır ve film de zaten bu yorumlama ya

da izleyiciyle karşılıklı etkileşime girmek demektir.

Robbe-Grillet'nin filmleri 20. yüzyıl mitolojileriyle ilgilidir. Bu mitolojilerden bir tanesi seks ve onun sadomazohistik çeşitlemeleridir. "Hayaller sarayımı genç ve güzel kızlarla doldurdum," der, "Sade'dan seks dükkânlarındaki illüstrasyonlara, hatta Yunan heykellerine kadar. Bunlar bizim mitlerimizin malzemeleridir. Bu konunun ayıplanmasında, ki bu bana acı vermekte, bir püritanizm örneği görüyorum: Zevkin bilinçsizce sansürlenmesi, ki bu hiç kuşkusuz orta sınıfın yarattığı bir sansürdür; onlar kendilerine radikal deseler de demeseler de."

Cinsel görüntüler içeren filmler yapmak istisnasız bir şekilde her zaman lekeleyici etkiye sahiptir, ama bu konuda Alain Robbe-Grillet diğer düşük bütçeli sinemacılara göre çok daha şanslıdır. Entelektüel kimliğini gösteren belgeler ve cinsel malzemeyi kullanırken sergilediği özgüven, isminin pek fazla lekelenmesini önlemiştir. Kendisi ve filmleri üstüne yazılan kitapların büyük bölümü akademiktir ve onu acımasızca eleştirmekten kaçınırlar, hatta cinsel unsurları toptan yok varsayıp konuya biçimsel yaklaşarak tehlikesiz bir oyun oynarlar – sanki hiç öyle bir şey yokmuş gibi.

Onun şöhretini sağlamlaştıran kilit filmlerden biri, altmışların özbeöz sanat filmlerinden olan *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961), Robbe-Grillet'nin karıştığı bütün filmler gibi, boş yere umutlandırıcı olduğu kadar, açıklanamaz bir çalışmadır. Filme her türlü anlamı yükleyebilirsiniz – güzelliğinin bir kısmı buradan gelir. Film, en küçük ayrıntının bile itinayla hazırlandığı, boğucu bir melodramatik bulmacadır. Robbe-Grillet'nin yazdığı çekim senaryosunu Alain Resnais yönetmiştir ve bu Robbe-Grillet'nin o güne kadar giriştiği tek işbirliğidir. Kendi çekim senaryosuna Resnais kadar sadık kalan başka bir yönetmen bulamamıştır. Resnais filme, Robbe-Grillet'nin yazılarında olan ama sinema için yaptığı çalışmalarda bulunmayan yüzeysel bir duyarlılık eklemiştir.

La Maison de rendez-vous ('Randevu evi') gibi kitapları okumak için yeterince şatafatlıdır ve ilk bakışta filmlerinden daha az biçimsel ve daha kolay ulaşılabilir gibi görünmektedir. Örneğin filmlerinde ortaya çıkan pek çok unsuru ve imgeyi içeren şu pasaja bir bakın:

> *Kadınların eti, her zaman için daima rüyalarımın büyük bir bölümünü oluşturmuştur. Uyanıkken bile zihnim sürekli olarak kadın bedenine ait imgelerin saldırısı altındadır. Yazlık elbisesinin içinde çıplak boynunun ense kıvrımını gösteren bir kız –eğilmiş sandaletini bağlamakta– narin tenini ve beyazlığını ortaya koymak için saçı hafifçe öne atılmış. Birdenbire onu bir iyilik yapmaya zorla ikna edilmiş olarak algılıyorum ve hayal gücümün zincirleri boşalıyor. Hong Konglu şık kadınların giydiği ve kalçalarına doğru sıyrılmış olan dar uzun eteği güçlü bir el tarafından birdenbire parçalanıyor ve yuvarlak, sıkı, pürüzsüz kalçalarını, üst taraftaki küçük, zarif çukuru ortaya çıkarır. Bir Paris saracının vitrinindeki deri kamçı, bir terzi mankeninin çıplak göğüsleri, bir afişteki yarı çıplak figür, bir jartiyer ya da parfüm reklamı, hafif aralanmış iki ıslak dudak, metal bir bilezik ya da köpek tasması benim için ısrarlı, kışkırtıcı bir dekor oluşturur.*

Eğer *Marienbad* Robbe-Grillet'nin düzyazısının yüzeysel çekiciliğine sahipse, bu durumda saygı gösterilecek asıl nokta Alain Resnais'nin yönetmen olarak yeteneğiydi demektir. Onların işbirliği karşılıklı kazanç sağlamaya dayanıyordu ve Robbe-Grillet'ye ilk uygulamalı sinemacılık deneyimi fırsatını vermişti. *Marienbad* için hazırladığı çekim senaryosu çok titizdi; filmde olması gereken her çekim, görüntü ve kesim ayrıntısıyla belirtilmişti. Bununla birlikte de senaryodaki bir sahneyi çıkarmak zorunda kaldılar. Resnais kısa bir tecavüz sahnesine itiraz etti ve bu sahne hiçbir zaman çekilmedi. Daha sonra, *Trans-Europ-Express*'te Robbe-Grillet bu temaya geri döndü ve bu kez de İngiliz sansür görevlisi John Trevelyan, filmin ana bölümünün ciddi olarak kesilmesini isteyerek buna karşı çıktı. Elias'ın (Jean-Louis Trintignant)



Jean-Louis Trintignant ... *Trans-Europ-Express* (1966)

bir fahişeye tecavüz etmek gibi oldukça zararsız bir fantezisi vardır – son derece önemsiz ve neşeli bir nesnelliğe sahip olmasına karşın sansür kurulu bunu o dönem için fazlasıyla aşırı bulmuş ve film yasaklanmıştı. Günümüzde bu film bir komedi gerilim olarak akşamüstleri televizyonda gösterilirse kimse gözlerini kapatmaz. Bunun da ötesinde, şu an için İngiliz sansürü Robbe-Grillet'nin bütün filmlerini kesintisiz bir şekilde video piyasasına çıkarma konusunda en küçük bir vicdan azabı duymaz. Zaman gerçekten değişmiştir.

1961 yılında *Marienbad*'ın son aşamalarında, onun popüler bir yazar olduğunu düşünen büyük bir Japon film şirketi Robbe-Grillet'ye yanaştı. Robbe-Grillet onlara bir senaryo gönderdiğinde çok şaşırdılar ve senaryonun büyük bölümünü değiştirmesini istediler. Robbe-Grillet ise doğal olarak reddetti, çünkü senaryolarında tüm kontrolün kendisinde olmasını isterdi. Filmleri daima kişisel olmuştur, onları kendi zevki için yapıyordu ve belirli bir izleyici kitlesi için senaryolarını değiştiremezdi. Bu nedenle, tanıtımları sadomazohistik ya da erotik görüntülerle yapıldığında filmlerinin daha başarılı olmasına pek de şaşmamak gerekir.

Robbe-Grillet'nin yönetmen olarak ilk filmi, *Marienbad*'dan önce yazdığı *L'Immortelle*'di ('Ölümsüz kadın', 1963). Film ticari nedenler yüzünden Türkiye'de çekildi – yapımcı Sammy Halfon parasını Türkiye dışına çıkarmak isteyen bir girişimciyle tanışmıştı ve bunun en kolay yolu parayı birkaç film makarasına çevirmekti. Bu şanslı bir başlangıç olmasına karşın arkadan sorunlar baş gösterdi. Biten film yavaş zumlarla, kaydırmalı çekimlerle dolu ve gayet akıcı olan *Marienbad* ile karşılaştırıldığında son derece soğuktu. Robbe-Grillet'nin çekim üslubu daha az kamera hareketini tercih ederken, filmlerini kurgunun ve tek çekimlerin çevresinde inşa eder; tek çekim onun filmlerinin 'jeneratör ünitesi'dir. Ama *L'Immortelle*'le ilgili sorunlar çekim üslubundan değil ekipten kaynaklanmıştır. Film dünyasına giren her yeni kişi gibi Robbe-Grillet de teknisyenlerinden yardım istemişti; Fragola ve Smith'in de belirttiği üzere: "onun vizyonunu kabul etmeye açık ve katkıda bulunabilecek yetenekte bir ekipten". *L'Immortelle*'in kameraman / görüntü yönetmeni Maurice Barry, Robbe-Grillet'ye zor anlar yaşatmıştı. Filmin daha lirik olmasını istiyor ve Robbe-Grillet'nin direktifleri izlemeyi genellikle reddediyordu. Sinema, yazının aksine ekip işidir ve film ne kadar biçimsel ya da deneysel olursa olsun bu ekip ge-



Françoise Brion ... *L'Immortelle* ('Ölümsüz kadın', 1963)



Françoise Brion ... *L'Immortelle* ('Ölümsüz kadın', 1963)

rekliliği sonuçta ortaya çıkacak olan ürünü oldukça etkiler

L'Immortelle'in ('Ölümsüz kadın') orijinal adı *Les chiens*'di ('Köpekler') ama değiştirildi, çünkü aktris Françoise Brion'un varlığı filme Robbe-Grillet'nin hesaplamadığı bir şey katmıştı – Brion çok güzel ve gizemliydi. Film *Geçen Yıl Marienbad'da* ile birçok benzerlik taşır – sayısız durgun kare, tek bir sekans içinde farklı kostümler giyen aktörler ... artı oyunlar ve tekrarlara duyulan aynı hayranlık. Senaryo çeşitli bölümlerden oluşuyor ve her bölüm aynı unsurları farklı biçimlerde sunuyordu. İlk bölümde bir Fransız öğretmen olan N(*nouvelle vague* yönetmeni ve Françoise Brion'un kocası Jacques Doniol-Valcroze) İstanbul'da gizemli bir sarışın olan L (Françoise Brion) ile tanışır ve onu kaybeder. Derken tekrar bulur, kadın onu Buick'ine alır, önlerinden bir köpek geçer ve kaza yaparlar – kadın ölür. Sonrasındaysa aynı unsurlar farklı ilişkilerde tekrar ortaya çıkar. Örneğin bir başka köpek, bir başka Buick ve öğretmenin öldüğü başka bir araba kazası.

Robbe-Grillet'nin sonraki filmi *Trans-Europ-Express* (1966) sanatevleri ortamında başarı kazanmış bir çalışmaydı ve onun da gözde filmlerinden biriydi. Filmin popüler oluşu deneyselliğinden, oyunlar oynamasından ya da çapraşık yapısın temellenmiyordu. Popüler olmuştu, çünkü doğru zamanda yapılmış doğru bir filmdi. Günümüzün standartlarına göre bu filmin içerdiği sadomazohist imgeler biraz yavan kalabilir, ama 1966 yılında küçük bir kölelik sahnesi bile olay yaratabilirdi. Altmışların ortasında İngiliz ve Amerikalı izleyiciler, saygı gösterilecek bir işçilik ve bir miktar yüzeysel seks içeren Avrupa'nın yarı-erotik sanat filmlerine karşı dayanılmaz bir ilgi duyuyorlardı.

İngiliz seks sinemacısı ve dağıtımcısı Stanley Long, film izleyicilerinin perdede çıplak bir göğüs ucu görmek için bütün ülkeyi baştan sona katettiği bir dönem olduğunu söyler. Bu nedenle, zincire vurulmuş çıplak kızlar, 1960'ların göğüs uçlarına aç erkekleri için hayli güçlü bir tuzak olmalıydı.

Ortalama bir sinema izleyicisinin *Trans-Europ-Express* ile filmin içerdiği çok-katmanlı regresyonlarla, imgeler ve arketiplerle oynanan çapraşık oyunlarla ne işi olabilirdi? Muhtemelen büyük bölümü bu soruya omuzunu silkip merak içinde kalmışlardı: "Bütün bunların anlamı ne?" Robbe-Grillet ise "İmgeler dünyasının dışında hiçbir şey var olamaz ... Bir sanat eserinin kendisi dışındaki herhangi bir şeye göndermede bulunabileceğine inanmıyorum. Bir filmde, filmin kendi gerçeğinden başka bir gerçek yoktur ve filmdekinden başka bir zaman olamaz ... izleyici her ne yapılandırdıysa, onun dışında hiçbir şey anlamlı değildir," diyerek onların daha da bocalamasına neden oluyordu.

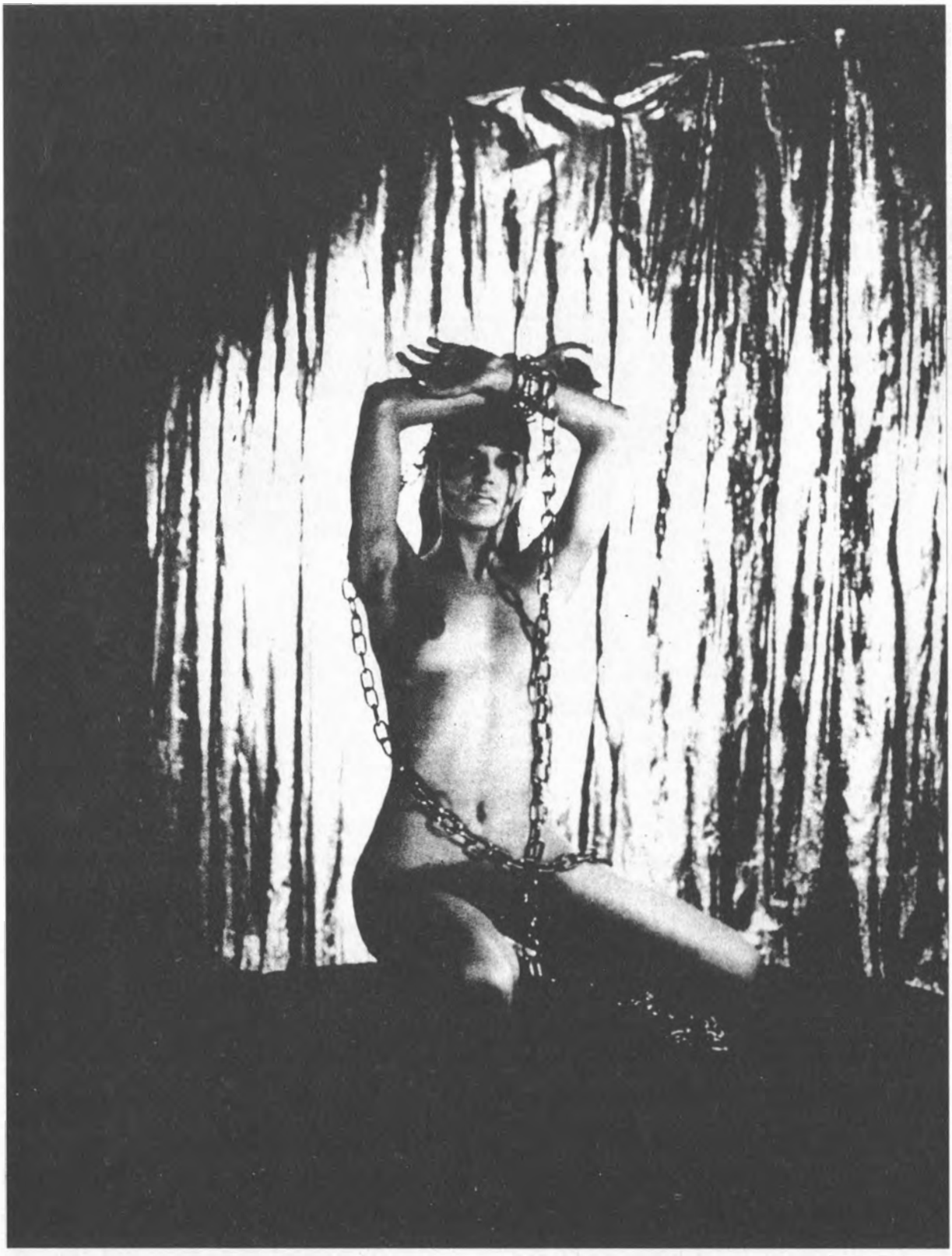
Trans-Europ-Express filmlerden, ucuz edebiyattan, reklamlardan ve magazinlerden toparlayıp birbirleriyle dokuyarak üst üste getirilmiş imgeler ve stereotiplerle doludur. Jean Louis Trintignant hem kendini hem de Jean'ın (Alain Robbe-Grillet) yarattığı bir karakter olan Elias'ı oynar. Elias yönetmen Jean'la ilgili bir rüya görür ve uyanır, ki akla gelen soru şudur – bu kimin rüyası ya da filmidir? En sonunda Elias'ın cinsel saplantıları filme hâkim olur, Jean'ın orijinal fikrini gerçek anlamından saptırır ve bir polisin ona "Eve" adlı sadomazo gece kulübünde kurduğu tuzağa düşürmesiyle birlikte saplantıları da ölümle son bulur.

Trans-Europ-Express, ustaca ve incelikle birbirine bağlanmış arketiplerin bir özetidir. Robbe-Grillet, filmde iki karşıt dürtü olduğuna dikkat çeker, biri entelektüel, diğeriyse cinsel ve irrasyonel. "Bir düzen ve sınıflandırma ihtiyacı hepimizin içinde –en az karşıtı olan özgürlük tutkusu kadar– canlı ve yan yana yaşamaktadır ... içimizdeki bu iki karşıt güç gerek bilincimizde gerekse bilinçdışımızın derinliklerinde sürekli olarak birbirlerini karşılıklı etkilemektedir." *Trans-Europ-Express*'te, Elias'ın kaos ve ölümle sonuçlanan cinsel saplantıları filmi bitirirken, zihinleri meşgul eden biçimselci düşünceleri de bir sonuca bağlayacaktır.

20. yüzyılın arketipleri ve anlatı yapılarıyla oyunlar oynarken Robbe-Grillet'nin kendine göre bir amacı vardır: "Modern dünya" diye belirtir, "19. yüzyıldan miras kalan derinliklerden kurtulmakta güçlük çekiyor ve bu durumun etkileri sinema ya da edebiyat alanlarında hâlâ hissediliyor. Ben derinlik düşüncesiyle oyunun yer değiştirmesini sağlamaya çalışıyorum." Başka biri söylese bu düşünceler fazla iddialı ve kendini beğenmiş görünebilirdi, ama Robbe-Grillet bunların gerçek ve önemli hissedilmesini sağlamaktadır. Bunları inandırıcı kılan onun zekâsı ve güçlü kişiliğidir; onun söylediklerini kabul etmek ve kendisine şüphe etme şansı vermek kolaydır. Aktris Nathalie Zeiger[1] Robbe-Grillet'nin ikna yeteneği konusunda şöyle der: "Alain Robbe-Grillet ile *Glissements progressifs du plaisir* ve *Ateşle Oynamak*'ta çalışmış olmayı bir tür terfi ya da yükseliş olarak görüyorum. Hoş, eğlenceli ve komik olmayı bilen bir adamdır. *Ateşle Oynamak*'ta popoma zorla uzun bir iğne sokturmasına ve koca bir köpeği üzerime saldırtmasına rağmen. Köpek eteğimi parçalamaya çalıştı. Herkes çok korktu, kostümcü bile ... ben hariç. Ben sert filmler yapmam ... Ama o bunu zekâ, dürüstlük ve bir üslup kullanarak yapabiliyordu."

L'homme qui ment (*Yalan Söyleyen Adam*, 1968) Alain Robbe-Grillet'nin dördüncü filmidir, eski işlerine göre daha az kontrollüdür ve doğaçlamaya daha çok dayanır. Robbe-Grillet bunu "gözetim altında özgürlük" olarak tanımlar. Üç film yaptıktan sonra, her şeyin tamamen onun kontrolü altında olamayacağını fark etmiş, böylece de filmde tesadüfi olaylara, herhangi bir kollektif çaba içinde kendiliğinden ortaya

1. Zeiger, 1970'lerin erotik filmlerinin çok popüler bir yıldızıydı. Michel Lemoine, José Bénazéraf ve diğer pek çok sinemacıyla çalışmıştır.



Trans-Europ-Express'ten (1966) bir gece klübü sahnesi

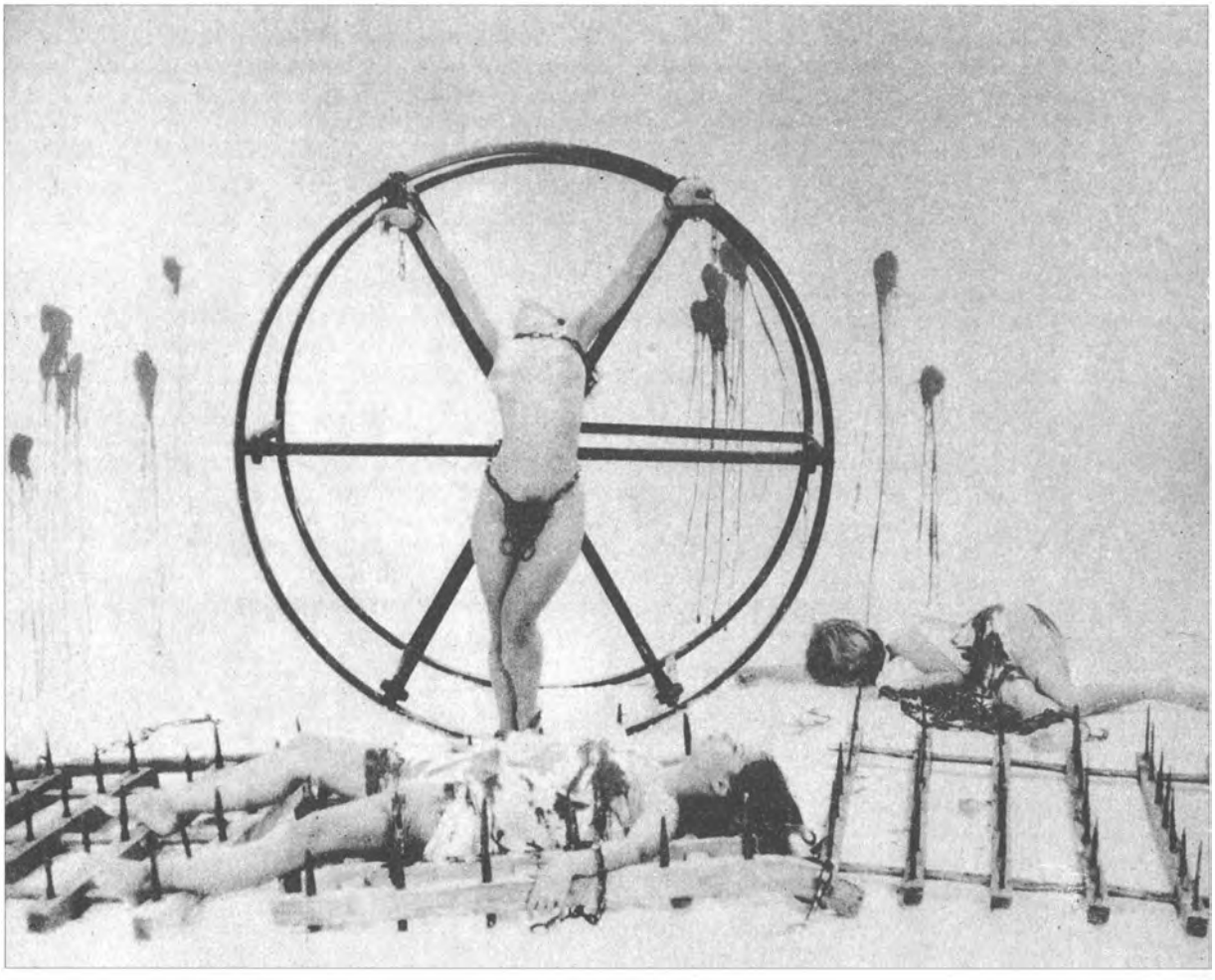


Jean-Louis Trintigant ... *Yalan Söyleyen Adam* (*L'homme qui ment*, 1968)

çıkan niteliklere ve doğaçlamalara yer vermeye karar vermişti. Bu karar *Yalan Söyleyen Adam*'ı kaotik bir hale getirmedi. Tanıdık öykülerin kontrol altındaki alışılmış çeşitlemelerinden biriydi hâlâ; filmde Jean Louis Trintignant'ın oynadığı Boris adındaki direnişçi bir kahramanın öyküsü anlatılır. Film 1940'larda geçer, ama Trintignant 1960'ların modasına uygun kostümler giymektedir. Filmin yapısı, Boris ve Naziler arasında bir bağ olmadığını ima eder, ama her ikisi de "donmuş bir zaman dilimi içerisinde bağımsız, ama eşzamanlı bir biçimde beraber var olurlar". Yani *Trans-Europ-Express* gibi *Yalan Söyleyen Adam* da "Nazilere karşı direnişçi kahraman" senaryosu çevresinde oynanan bir anlatı oyunudur. İzleyicinin hoşlanması gereken şey ise bu arketiplerin birbirlerine karıştırılma biçimidir. Filmin gerçek bir anlamı yoktur – bütün iyi öyküler gibi, söylenmiş olanları değil, önemli olanları söyler.

Yalan Söyleyen Adam Alain Robbe-Grillet'nin son siyah-beyaz filmidir. Yapımcıları renkli film istiyordu, çünkü pazarlaması çok daha kolaydı. Bu gelişme Robbe-Grillet'yi biraz rahatsız etmişti. Eastmancolor ile çekilmiş bir film yapmak istemiyordu, çünkü onun, diğer bütün renkleri biraz soluk gösteren yeşil tonundan hoşlanmıyordu. Tunus'a yaptığı bir seyahatin ardından fikrini değiştirdi ... orada, Cerbe adasında, yeşilin mevcut olmadığı bir dünya keşfetti. Mimari mavi beyazdı ve gökyüzü de mavi beyazdı – bunlara canlı bir kırmızı ekleyerek, soyut dışavurumculuk akımındaki parlak renk damlalarına benzeyen ressam işi bir film yapabilirdi.

Robbe-Grillet'nin resme olan ilgisi filmlerinde sürekli olarak varlığını gösterecektir. Örneğin *La belle captive* ('Güzel esire', 1983) Rene Magritte'in aynı adlı tablosundan fazlasıyla etkilenmiştir. Cerbe yolculuğunun esin kaynağı olduğu film *Eden ve Sonrası*, aslında Piet Mondrian'ın bir eserine gönderme olan frapan gece kulübü Café Eden'ı takdim eder. Bütün Alain Robbe-Grillet filmlerinde olduğu gibi, daha az entelektüel başka etkiler de vardır; ki bunlardan en göze çarpanı gizemli Duchemin'in Violet'e ikram ettiği "korku tozu"ndaki ucuz Sax Rohmer dokunuşudur. Söz konusu bu toz, tüyler ürpertici işkenceler, zincire



Eden ve Sonrası (*L'eden et apres*, 1971)

vurma ve cinayetlerin dışında kaçınılmaz bir şekilde tecavüz görülerini de açığa çıkarmaktadır. Robbe-Grillet'nin bir sonraki projesi *N a pris les dès* ('N zarı aldı', 1971) aslında *Eden ve Sonrası*'nın Fransız televizyonu için özel olarak yeniden kurgulanmış bir versiyonudur; ki en anlaşılmaz işi olan bu uyarlama asla ticari olarak piyasaya sürülmemiştir.

Öte yandan *Glissements progressifs du plaisir* (*Hazzın Yavaşça İlerleyişi*; 1974) en kötü şöhretli filmiydi. Fransa'da yalnızca 18 yaş üstü için gösterime izin verildi; İtalya'daysa bir ölçüde de tanıtımcının sansasyonel afişler kullanarak kışkırtması yüzünden film hakkında suç duyurusunda bulunuldu. Film müstehcen addedildi, ahlaki değerleri çiğnemekten suçlu bulundu ve halka açık bir yerde yakılmaya mahkûm edildi ... çünkü mahkemenin yargıcına göre öykü hiçbir anlam taşımıyordu. Yargıç, kadınlar ve sadomazohizm imgelerinin ancak öyküyle uyumlu olduğu sürece kabul edilebileceğini söyledi.

Glissements progressifs du plaisir Alain Robbe-Grillet'nin o güne kadar yaptığı en karmaşık ve en oyunbaz filmdi. Filmin sayısız esin kaynaklarından biri olan Jules Michelet'nin *La Sorcière* ('Büyücü kadın')[1] adlı eseri, cadılıkla suçlanan bir kadın masum mudur yoksa büyücü müdür sorusunu gayet zarif bir biçimde ele alan apokriftik bir kitaptı. Michelet'nin kitabı, yasa ve düzenin insanlıktan çıkmış lisanına kuru karşılık, cadıya dinamik ve şiirsel bir ses vermiştir. Bu bir

1 Bu kitap İngiltere ve Amerika'da daha çok *Satanism and Witchcraft* ('Satanizm ve cadılık') adıyla tanınır.

ikiye bölünme, Robbe-Grillet'nin bütün filmlerinde bulabileceğiniz türden bir gerilimdir. Michelet'nin büyücüsü özgürlüğü, doğayı ve irrasyonalizmi temsil eder; yargıçlarsa hayal gücünden yoksun oldukları, düzene ve kontrol altında olmaya karşı bir tehdit olarak gördükleri için onu suçlarlar.

La Sorcière'in dili doğrusal ya da mantıksal değildir. Çağrışımlar yapan ayrıntılar kullanarak birçok farklı olayı ve miti anlatır. Bunlar bir araya getirildiğinde alternatif bir dünya görüşü izlenimi verecektir. Ama bu izlenim tam değildir, içinde birçok boşluk içermektedir, ama dil öylesine çekicidir ki bu duru-



Sanatın istismarla buluşması .... *Eden ve Sonrası* (*L'eden et apres*, 1971)

mun farkına bile varmaz ve sonunda başka bir anlatım tarzının mümkün olmadığını kavrarsınız.

Glissements progressifs du plaisir Alain Robbe-Grillet için ileri atılmış önemli bir adımdı. Diğer bütün filmlerinde bulabileceğiniz unsurları damıtıp inceltmişti. Filmin çizgiromanlar, romanlar, tablolar, videolar, filmler ve başka birçok kaynaktan toparlanmış diğer "kollektif imgeler"e göndermelerle dolu olan yapısı gerçekten karmaşıktı. Filmdeki en ısrarlı temalardan biri, karşımıza ilk kez *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde çıkan ayak fetişizmiydi. Bu tema *Glissements progressifs du plaisir* ile geri dönüyor, erotizm ve kan ima eden karmaşık imgelerin içinde yeniden yüzeye çıkıyordu. Alice rolünde güzel ve masum görünüşlü Anicée Alvina vardır. Alain Robbe-Grillet'nin genç karısı Catherine, onu Guy Casaril'in ünlü Françoise Mallet-Joris romanından yaptığı keyifli müstehcen uyarlama *Le rempart des Béguines* (1972) filminde izledikten sonra, bu filmde muhtemel başrol oyuncusu olarak önermişti. Alvina'nın filmdeki rolü çaprazıktı. Bazı sahnelerde oldukça tasasız ve erotik görünmek zorundayken, diğerlerinde Robbe-Grillet'nin gözdesi olan, bir mankenin semavi soğukluğunu yansıtmalıydı.



Ana-akım eleştirmenleri filmdeki sadomazohizm imgelerini çok fazla buldular. Robbe-Grillet buna şaşırmadı, çünkü ona göre "Sanat daima halkın önündedir ... gerçek bir kitapta ya da gerçek bir tabloda daima karşı çıkan bir şeyler bulunmalıdır." Eğer eleştirmenler eseri zevksiz ya da kabul edilemez bulduysa, çok daha iyidir, yani bu yorumlar eserin belirsizliğine katkıda bulunur. *Glissements progressifs du plaisir*'teki imgeler pornografik olmaktan çok ironikti, ama çok az eleştirmen bunu dikkate almıştı. İşin gerçeği onlar için gerekenden fazlası vardı. Eleştirel bağlamda görülen o ki, bazı konular tabudur ve öyle kalmaları da en iyisidir.



Hazzın Yavaşça İlerleyişi (Glissements progressifs du plaisir, 1974)

Alain Robbe-Grillet'nin bir sonraki filmi olan *Le jeu avec le feu (Ateşle Oynamak*, 1975) günümüze kadar yaptığı en kabul edilebilir filmidir. *La belle captive*'le birlikte, anlatısal bir görünüme sahip olmasına rağmen gizliden gizliye aynı oyunbazlığı ve deneyselliği sürdüren sayılı filmlerindendir. Öykü basittir – varlıklı bir banker, kızı Caroline'i (Anicée Alvina) izletmek üzere bir dedektif (Jean Louis Trintignant) tutar. Robbe-Grillet'nin filmlerinde kullandığı tekrarla-



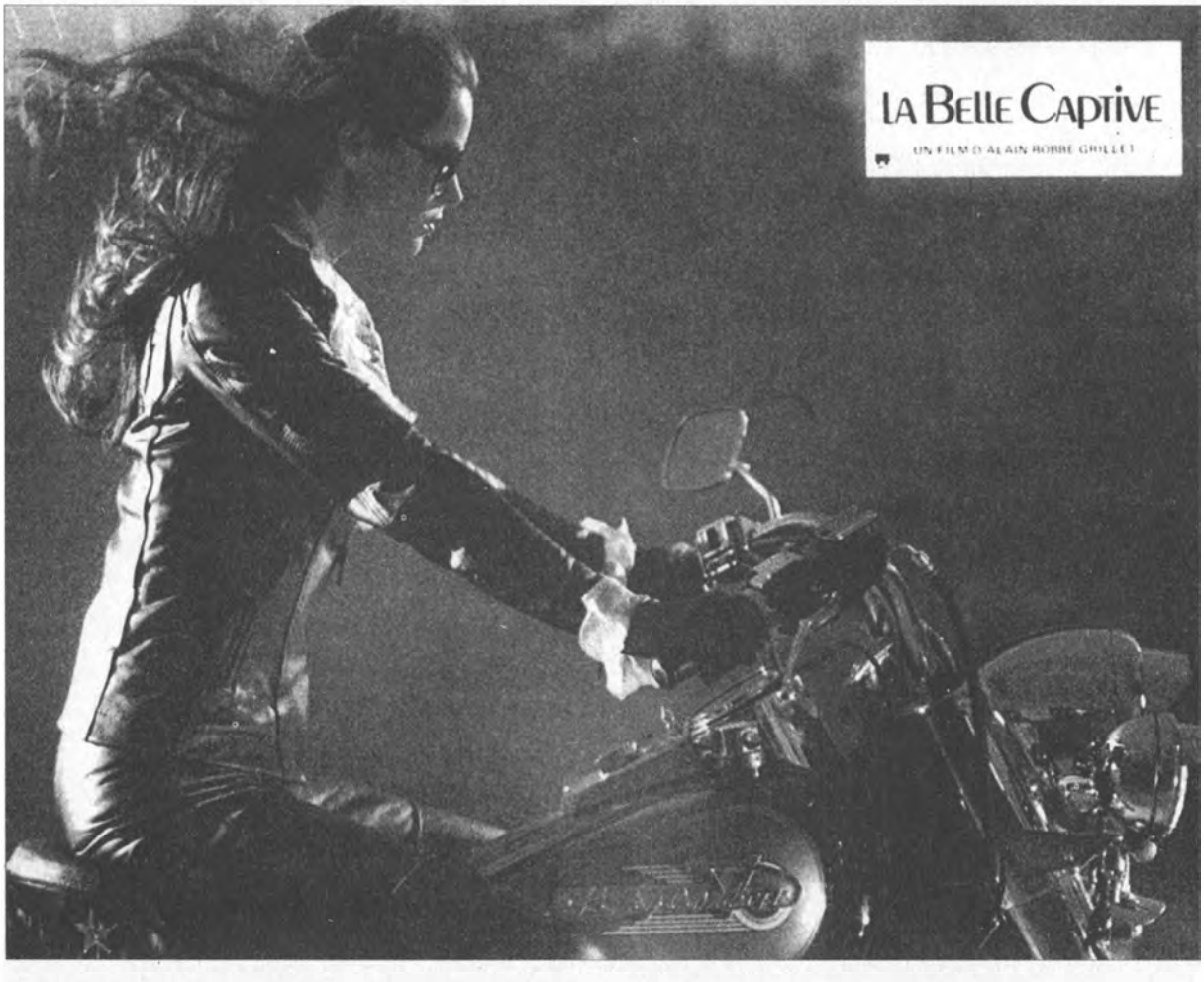
Ateşle Oynamak (*Le jeu avec le feu*, 1975)

ma ve döngüsellik *Ateşle Oynamak*'ta daha biçimsel ve daha az sinirlendiricidir. Dedektifin Catherine'i lüks bir genelevde –aslında Paris Opera binasında– bulduğu sahne bu değişimi betimler. *L'immortelle* gibi daha önceki filmlerinde de aynı unsurlar ardışık bölümler halinde yer alır ve her parça değişik permütasyonlar oluşturmak üzere tekrar karıştırılmıştır. Aynı yöntem *Ateşle Oynamak*'ta da kullanılmıştır. Dedektif, yarım daire biçimindeki lobide ilerlerken karşısına çıkan her kapıyı açar ... her birinin ardında farklı bir toplum kurallarına aykırı bir eylem, bir dizi farklı senaryo kombinasyonu bulur. Ama zaman ve mekân fazla alt üst olmadığı için bu permutasyonları izleyicinin kabullenebilmesi daha kolaydır. *Ateşle Oynamak* kitlelere hitap ederek büyük bir ticari başarı kazandı. Bunun nedeni sadece daha kabul edilebilir olması değildi – başrolünde Sylvia Kristel vardı ve onun *Emmanuelle* ile elde ettiği başarı filmin kesintisiz bir şekilde sürükleyen gücünün garantisiydi. (Film, 1970'lerin Fransız erotik film yıldızlarının geniş bir yelpazesine sahipti: Kristel'in yanı sıra İtalyan Agostina Belli, Christine Boisson, Anicée Alvina, Nathalie Zeiger ve Jean Rollin'in favorisi Joëlle Coeur gibi isimler de oynuyordu.)

Alain Robbe-Grillet, bir sonraki filmine esin kaynağı olarak yeniden resim ve edebiyata yöneliyordu. 1976'da, yazdığı 'picto-roman' *La Belle Captive*, aralarında 'La belle captive'in de olduğu Magritte'in bazı resimlerini içeriyordu. Aynı isimle yaptığı 1983 filmi,

fırlatma kızağı olarak hem Magritte hem de Edouard Manet'nin tablolarını kullanıyor, her tablo filmin anlatısı ve fikirleri açısından "jeneratör hücre" görevi yapıyordu. Magritte'in "La Belle Captive"i muhteşem bir tablodur – biçimsel, şiirsel ve gizemlidir, her türlü ihtimale açıktır. Çekili perdeler bir kumsala ve gökyüzüne açılır. Önplandaki taşlıkta bir şövale ve perdenin arkasındaki dünyayı uzaklardaki manzarayla görsel olarak birleştiren bir tablo vardır. Resmetme eyleminin bencil bir yansıması olan bu ilham dolu ve küstah çalışma, aynı zamanda tuhaf bir güzelliği yansıtan uğursuz ve enigmatik bir eserdir.

Tablodan ilham alan Robbe-Grillet'nin filminde güçlü dalgalanmalar, gerçeklik ve mantıkdışı fantezi arasında gidip gelen hareketler vardır. Onun bütün filmlerinde olduğu gibi bu ikisi arasındaki çizgi son derece incedir. Bir kez daha Jules Michelet'nin *La Sorcière*'si çevresinde ördüğü yeni çalışmasında bağlantıyı sağlayan katalizör kadındır. Filmdeki kadın başrol oyuncusu, Marie-Ange (Gabrielle Lazure) bu kez cadı değil vampirdi ve başroldeki erkek oyuncu Walter'ın (Daniel Mesguich) hayal gücünü ele geçirmişti ... adamı ensesinden ısırıp onu dünyevi gerçeklikle erotik fanteziyi ayıran dağlar boyunca taşır. *La belle captive* Magritte tablolarıyla harekete geçirilen imgelerle doludur. Bir sekansta Marie-Ange, Walter'ın odasındaki bir tablonun içinde gizemli bir biçimde belirir; daha sonra Walter onu kırmızı perdelerin ardından kumsalda görür, onu düşsel bir yaratık, tutkunun ve dehşetin iç içe geçtiği fantastik bir diyardan gelen bir elçi



La belle captive ('Güzel esire', 1983)



La belle captive ('Güzel esire', 1983)

olarak görür.

Ses tüm Robbe-Grillet filmlerinin önemli bir yönüdür ve *La belle captive*'de gerçeküstücü keskinliğe katkıda bulunur. Gökyüzü masmavi ve pırıl pırıl olabilir, ama film müziği birdenbire uğursuz gökgürültülerini ortaya çıkararak bize farklı bir bilgi iletir. Robbe-Grillet bir kez daha oyunlar oynamakta, izleyicilerin beklentilerine muhalefet etmekte ve onların hilebaz bulmacayı çözmek için uğraşmasını sağlamaktadır.

Alain Robbe-Grillet filmlerini takdir etmeniz ya da keyif almanız için onların içerdiği bütün o karmakarışık anıştırmaları anlamanız çok gerekli değildir. Ortalama bir izleyici, Hegel, resimlere, popüler edebiyata, Crepax çizgiromanları ve sadomazo dergilere yapılan göndermeleri zaten anlayamayacaktır. Ama bu göndermeler oradadır ve önemlidir, çünkü Alain Robbe-Grillet'nin ciddi sanat ürünleriyle popüler kültür arasında pek bir ayırım yapmadığını betimlemektedirler. O bir entelektüel olabilir, ama asla bir züppe değildi.

Sınırların bu bulanıklığı –*Temple aux Miroirs* (1977), *Rêves de Jeunes Filles* (1971) ve karısıyla birlikte yazdığı iddia edilip Jean de Berg takma adıyla yayımlanan sadomazohistik roman *The Image* (1956) gibi– onun daha az bilinen kitaplarında çok daha belirgindir ve yazıları onun cinselliğe yönelik kesintisiz ilgisini vurgulamaktadır. *The Image*, Robbe-Grillet'nin diğer eserlerini hicveden bir roman gibidir ve muhtemelen gelmiş geçmiş en iyi sadomazo filmi olan Radley Metzger'in *Anne'in Cezalandırılışı*'na (1975) ilham kaynağı olmuştur.

Temple aux Miroirs, kadınları kısırlaştırma karmaşası çevresine inşa edilmiş kısa bir denemeydi ve Irina Ionesco'nun muhteşem fotoğraflarıyla süslenmişti. Genellikle iç çamaşırlı ve bol rujlu çok genç kızların yer aldığı bu görüntüler sanatsal ve kışkırtıcı, ama aynı zamanda tehlikeliydi ve kolay kolay geçmeyen bir yoğunluğa sahipti. Kızlar çok genç ve modern görünüşlü olmasına rağmen kullanılan fotoğraf tekniği kısmen sanatsal modaya uygun kısmen de *belle epoque* tarzı pornografiydi. *Rêves de Jeunes Filles*'te de kız fotoğrafları vardı, ama henüz yetişme çağındaki bu kızların fotoğraflarını dünyaca ünlü fotoğrafçı David Hamilton çekmişti, ki Hamilton 1970'lerde *Penthouse* gibi dergilerin vazgeçilmezi haline gelen yumuşak-odaklama tekniğinin yaratıcısıydı. Bir sonraki yıl *Les Demoiselles d'Hamilton*'da tekrar birlikte çalıştıklarına göre Alain Robbe-Grillet bu işbirliğinin başarılı olduğunu hissetmiş olmalıydı. Birlikte ürettikleri bu eser bir kez daha David Hamilton'ın fotoğraflarını ve Alain Robbe-Grillet'nin sözcüklerini takdim eden bir "fotokitap"tı.

Film biçimi etrafında oyunlar oynaması yüzünden Alain Robbe-Grillet filmleri zordur. Anlatı üzerinde yapılan bu deneylere büyük bütçeli bir filmde izin verilmez. Bir düşük bütçeli sinemacı olarak Robbe-Grillet belirli ölçüde özgürlüğe sahipti ve onları süratle çekip yapımcılarına zamanında teslim ettiği sürece sevdiği filmleri yapabilirdi. Onun film yapma yöntemi, Jess Franco gibi doğaçlamaya dayalı olarak çalışan diğerlerinden farklıdır: Alain Robbe-Grillet, çekime başlamadan önce hazırlanır ve ne istediğini kesin-

likle bilirdi. Filmleri entelektüel bir seviyeye sahiptir, ama yine de tahmin edeceğiniz gibi diğer düşük bütçeli seks ve korku sinemacılarının filmlerinden pek de uzak değildir.

Jess Franco, Jean Rollin ve José Bénazéraf öncelikle kendilerini eğlendirmek için filmler yapar ve bunları en saygınından en düşük entelektüel eğlencelere kadar her tür malzemeyle doldururlar. Her birinin kendi üslubu ve sinemacılık hakkında kendine özgü yaklaşımları vardır. Burada ilginç olan şey, aslında beslendikleri kaynaklarının aynı, ama ürettikleri filmlerin farklı olmasıdır; ürettikleri filmler kendi tercihlerini olduğu kadar, piyasanın ihtiyaçlarını da yansıtır.

Zaman onların filmlerinin çoğuna iyi davranmıştır ve bugünden bakıldığında çok daha iyi ve daha keyifli görünmektedirler. Alain Robbe-Grillet şuna inanır, ki "sanatın siyasal ve sosyal önemi uzun bir zaman içinde ortaya çıkacaktır ve bu tür bir taahhüt mutlaka kendisinin farkında olmamalıdır". Sonuçta zaman onun için de önemlidir. Muhtemelen onun filmleri de en sonunda kendisini takdir edecek, onların ussal keyiflerinin tadına varabilecek, sahip oldukları oyunbaz üslubun utangaç sapmaları ve düşüşlerinden etkilenmeyecek bir izleyici kitlesine ulaşacaktır.



ALAIN ROBBE-GRILLET FİLMOGRAFİSİ

Aksi belirtilmedikçe (Fr) hepsi Fransız ...

1963 *L'Immortelle* / 'Ölümsüz kadın'

1966 *Trans-Europe-Express*

1968 *L'homme qui ment* / *The Man Who Lies* / *Yalan Söyleyen Adam* (Fr / Çek)

1971 L'éden et aprés / *Eden and After* / *Eden ve Sonrası*

N a pris les dès / 'N zarı aldı' (televizyon filmi)

1974 *Glissements progressifs du plaisir* / *Slow Slidings of Pleasure* / *Hazzın Yavaşça İlerleyişi*

1975 *Le jeu avec le feu* / *Playing With Fire* / *Ateşle Oynamak*

1983 *La belle captive* / 'Güzel esire'

1994 *Un bruit qui rend fou* / *The Blue Villa* (Fr / Bel / İsviçre)

AYRICA

1961 *L'année derniere à Marienbad* / *Last Year at Marienbad* / *Geçen Yıl Marienbad'da*
(Senaryosunu Alain Robbe-Grillet'nin yazdığı filmi Alain Resnais yönetti)

1969 *Les gommes* (Fr / Bel)
(Alain Robbe-Grillet'in bir kitabından üretilen filmi René Micha yönetti.)

1972 *La jalouise* (Alm)
(Alman televizyonu için yapılan filmi Klaus Kieschner yönetti.)

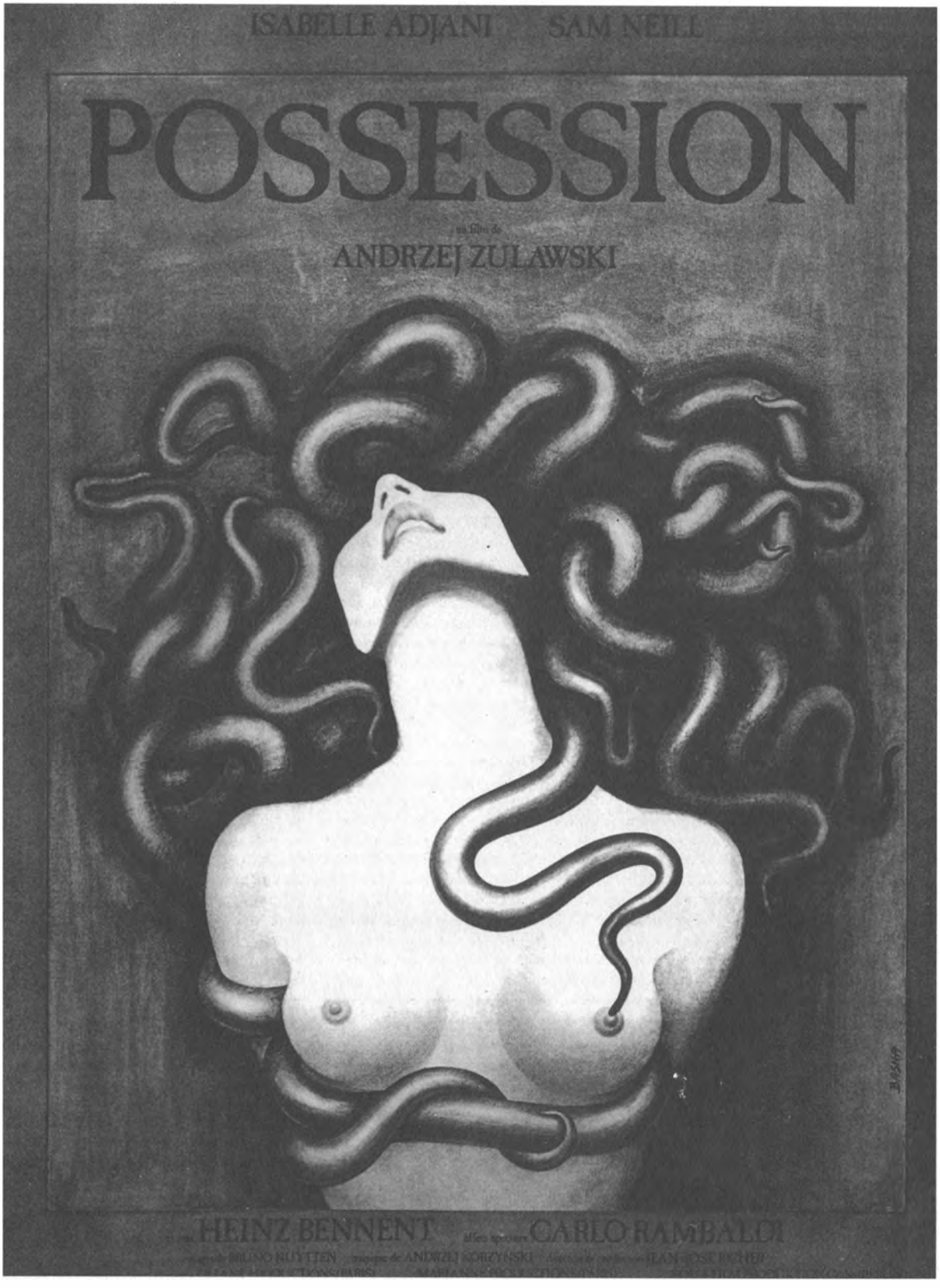
1988 *Taxandria* (Fr / Alm / Bel)
(Alain Robbe-Grillet, Raoul Servais'in yönettiği bu uzun metrajlı canlandırma filminin senaryosunda çalıştı.)



Hazzın Yavaşça İlerleyişi (Glissements progressifs du plaisir, 1974)



Ek


ISABELLE ADJANI SAM NEILL
POSSESSION
un film de
ANDRZEJ ZULAWSKI
HEINZ BENNENT
CARLO RAMBALDI

İncelemeyi seçtiğimiz alan bu kadar geniş olunca, her şeyle derinlemesine ilgilenmek imkânsızlaşmaktadır. Aşağıdaki isimlerin seçilmiş olma nedenlerine gelince, onlar *a)* bir şekilde tipik örneklerdir ya da *b)* bir şekilde benzersizlerdir. Neredeyse her biri kendine ait ayrı bir bölümü hak etmektedir; hatta bazılarının üstüne kitaplar bile yazılabilir.

Büyük harflerle yazılmış olan soyadları ya en çok kullanılan ya da "resmi" takma adlardır. Ardından köşeli parantez içinde yazılanlarsa gerçek isimlerdir. Tarihler, bulunabildiği kadarıyla doğum tarihi ve varsa ölüm tarihleridir. Diğer maddelerle ilgili göndermelerse ilk söz edildikleri yerde büyük harfle belirtilmiştir.

Javier AGUIRRE: (1935) İspanyol yönetmen ve eleştirmen. Çok küçük yaşlarda sinema tarafından baştan çıkarılan Aguirre zamanının büyük bölümünü okul yerine sinema salonlarına giderek geçirmişti. Onbir yaşında ilk senaryosunu yazarken onüçüne geldiğindeyse gördüğü filmler hakkında eleştiriler yazmaya başlamıştı. İlk film eleştirileri onbeş yaşındayken yayınlandı ve bir sinemacı olmak üzere okulu terk etti. İlk uzun metrajlı çalışmasını, 'mondo' tarzında bir tür belgesel olan *España insólita*'yı 1964'te çekti. Diğer İspanyol yönetmenleri (KLIMOVSKY, Franco) gibi Aguirre de filmler yapmak istediğini çok erken yaşlarda keşfetmişti – film çekmek onun en temel hedefiydi. Yani zahmetli ve kişisel projeler için yıllarca para toparlamayı beklemekten yerine doğrudan doğruya endüstrinin ticari tarafındaki derin sulara atlayarak büyük bir hızla her türden film yapmayı tercih ediyordu. Diğer düşük bütçe yönetmenleriyle karşılaştırıldığında onun hakkındaki en ilginç nokta, deneysel kısa filmler çekmeye devam etmesi ve çok geçmeden bu alanın en ciddi uygulayıcılarından biri olarak ünlenmesiydi. 1972 yılında çalışmalarının bu yönüyle ilgili olarak *Anticine: Notes Towards a Theory* adlı kitabını yayımladı. Çektiği en önemli tür filmleri arasında her ikisini de 1972 yılında ve Paul NASCHY ile birlikte yaptığı *Morgun Kamburu* ve *Dracula'nın Bakire Âşıkları* vardır. Zamanın değişmesiyle birlikte, 1977'de yönettiği *Carne apaleada* ('Dövülmüş et') gibi seks filmlerine yöneldi; ki söz konusu bu film, General Franco'nun ölümünün ardından sansürün liberalleşmesinden sonra 'S' sertifikası verilen ilk filmdi. Aguirre'nin kariyerine en yakın olanlar Amerika'da Curtis Harington, İngiltere'de Anthony BALCH'tır; ki her ikisi de hem deneysel hem de istismar sinemacılığının saflarında yer alarak iki tarafı da idare etmişlerdir.

ALPHA FRANCE: Yumuşak ve sert seks filmlerinin en büyük ve en etkin Fransız dağıtımcısıdır. Şirket Francis Mischkind tarafından, 1970 yılında Rank'in feshedilmiş Paris kolunun malzemeleri kullanılarak kurulmuştur. Çocuklara yönelik bir kısa film olan *Fric frac au port* (1958) ile ilk yönetmenlik denemesinin ardından Mischkind, 1950'li yılların sonlarından itibaren oyunun içindeydi. 1966 yılında İsveç'ten Fransa'ya altyazılı 'sanat" filmleri ithal etmeye başladı. Bunların arasında *Ben Bir Meraklıyım, Sarı* (1967), *Kız Kardeşim Aşkım* ve *Gece Oyunları* gibi filmlerin yanı sıra Radley METZGER'in *Thérèse ve Isabelle*'i de vardı. Mischkind bu filmlere olan büyük ilginin

farkına çabuk vardı – yalnızca 'sanat evi' ürünlerine değil, sıradan ticari salonlarda gösterilen, ama biraz daha "sert" olanlara da ilgi büyüktü. Bu yüzden de onları ithal etmeye ve sıradan izleyiciye daha rahat ulaşabilmek için Fransızca dublajını yaptırarak dağıtmaya başladı. Danimarkalılar ve ardından Almanlar daha açık saçık filmler üretmeye geçtiğinde Mischkind yine iş başındaydı; onların filmlerini alıyor ve Fransız pazarına pompalıyordu. Onun olaya katılımı basit bir ithalatçıdan çok daha fazlaydı. Filmlerin satışı konusunda olayın her yönüyle ilgilenen ilk Fransız'dı: Dağıtımcıyı seçiyor, filmlerin sansürden geçmesini sağlıyor, tanıtım kampanyalarını bizzat tasarlayıp gerçekleştiriyordu. 1971 yılında senaryosunu kendisinin yazdığı *Ateşli ve Hüzünlü (Jeux pour couples infidèles)* adlı filmin yapımcılığını da üstlenerek çalışma alanını genişletti. *Zorro'nun Erotik Maceraları* ve *Siegfried'in Uzun Ve Kıvrak Kılıcı* gibi filmlerini ithal ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nden Dave Friedman'ın EVI şirketiyle ortakyapımcılık işlerine girişti. Alpha France ile Fransız sinema perdelerinde giderek artan bir liberalleşmeye yol açan zincirin en önemli halkalarından biri olan Mischkind, 1976 yılında yürürlüğe giren X-Yasası'na karşıydı. Sert pornografik filmlerin izin belgesi alması ve özel bir gettoyla sınırlandırılması Fransa'da yeni yeni oluşmaya başlayan endüstrinin ölüm nedeni oluyordu – tıpkı daha sonra İspanya'da olacağı gibi. Mischkind, aralarında Claude Mulot / Frédéric LANSAC *(A.cık Sohbeti)*, Francis LEROI *(Je suis à prendre)* ve Gérard KIKOINE'nin de *(Parties fines)* olduğu türün sayısız "yıldız"ını içeren birçok filmin yapımcılığını da üstlenmiştir.

Joe d'AMATO: (Aristide Massaccesi; 1936-1999) David Hills, Kevin Mancuso, Steven Benson, Peter Newton, Richard Franks gibi uzayıp giden takma adlarla da çalıştı. Kamera asistanı olarak başladığı kariyerine 1970'lerin başında görüntü yönetmeni olarak devam etti. İtalyan istismar endüstrisinde her zaman olduğu gibi, çok farklı işlerde çalışmasının ardından yönetmenlik kariyerine, gerçek adıyla yaptığı ve senaryosuna da katkıda bulunduğu *La morte ha sorriso all'assassino* ('Ölüm bir katilin üzerinde gülümser', 1973) ile başladı. Başrolünde Laura GEMSER'in oynadığı bir dizi film çektikten sonra 1979 yılında muhtemelen en iyi işi olan *Hüzünlü Soykırım*'ı yaptı. Yapımcılığını da üstlendiği bir sonraki filmi *Antropophagus, Hayvan* (1980) ile ilk kötü şöhretini kazandı – İngiltere'de 'müstehcen' olduğu için yasaklanacaktı. Bunu 1981 yılında *Saçma* izledi; sonrasındaysa başrolde yine Laura Gemser'in oynadığı *Caligula, Anlatılmayan Öykü* ve *9 ½ Hafta*'nın (1986) başarısından 'esinlenerek' yaptığı *11 Gün, 11 Gece* ile yumuşak seks filmleri alanına kayıyordu. Çalışkan ve fırsatçı bir sinemacı olan d'Amato, hiçbir zaman ana-akım eleştirmenlerinin ilgisine mazhar olamayacaktı.

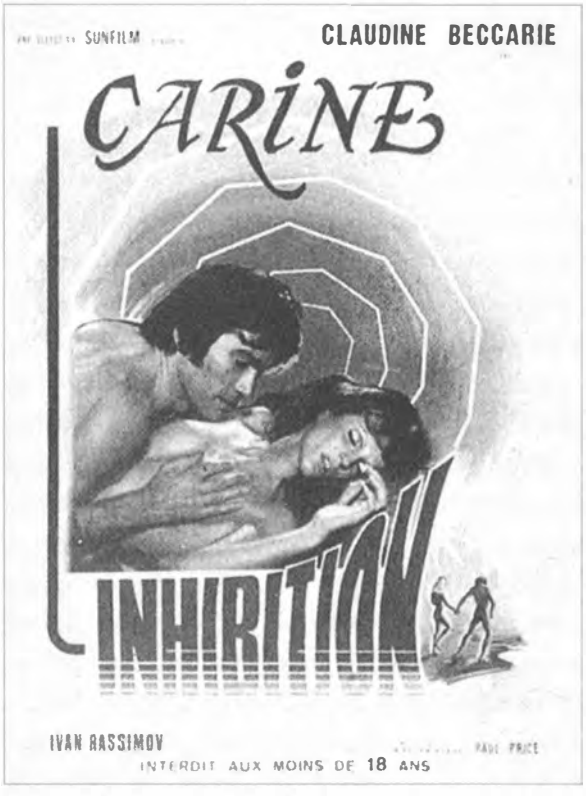
Alice ARNO: (Marie-France Broquet) Jess Franco onun için "yabanıl bir yetenek" diyor, kasık tüylerinin "şaşırtıcı ve büyüleyici bir güzellik" sergilediğini belirtiyordu. Doğacı bir ailede büyüyen Alice çok genç yaşta çıplak model olarak çalışmaya başladı. İlk filmi, 1967'de başrolünü Sylvie Vartan'ın oynadığı pop müzik temelli *Les ponyettes*'ti ve o günden itibaren, yetişkinlere yönelik sinemanın 'isim' yapmış birçok kişisiyle çalıştı. Genellikle film bittikten sonra "biraz çeşni katmak için" sonradan çekilen ek bölümlerde rol alıyordu. Bu sayede Riccardo Freda'nın 1967'de yönettiği, Edgar Wallace serisinden *Liz ve Helen*'de rol aldı. En iyi rolüyse, kurbanlarını ok ve yayıyla avladığı Jess Franco'nun *La comtesse perverse* (1973) filmindeki çıplak avcıydı. Kız kardeşi Chantal Broquet de oyuncuydu ve çeşitli filmlerde ikisi birlikte rol almışlardır.

Anthony BALCH: (1938-80) Sinema işine onaltı yaşındayken yapım yardımcısı olarak girdi, ardından bir süre kurgucu olarak çalıştıktan sonra İngiliz televizyonu için Camay sabunlarının reklam filmlerini yönetmeye başlıyordu. Sonra Fransa'ya gitti ve mekân danışmanı oldu, daha sonra İngiltere ve Amerika'da gösterime girecek olan Avrupa filmlerinin –aralarında

Robert Bresson'un *Yankesici*'si de vardı– altyazılarının hazırlanması işinde çalıştı. 1963 yılında yazar arkadaşı William S. Burroughs ile birlikte ilk kısa avangard filmi *Kuleler Ateş*'i yönetti ve bunu *Kes-yapıştırlar* izledi. Sinema zevki liberaldi ... 1960'lar ve 70'ler boyunca Londra'daki iki sinema salonunun –Baker Street'teki The Times ve Piccadily'deki the Jacey– programlarının düzenlenmesini üstlenerek *Un chien andalou* (1928), William S. Burroughs'un yaptığı bir yorumla birlikte *Çağlar Boyunca Cadılık* (1921) ve *Ucubeler* gibi eski klasikleri –*Bize Kötülükten Bir Şey Getirme* ve *Ceset Öğütücüler* gibi Avrupa ve Amerika yapımı cinsel istismar filmleriyle birlikte "iki film birden" şeklinde gösterime sokarak– yeniden canlandırdı. Balch, Avrupa üretimi sanatsal cinsel istismar filmlerini şık bir biçimde yeniden isimlendiriyor ve onları yurtiçi pazarı için daha hoş bir hale getirebiliyordu. Onun ellerinde *Le grand ceremonial*'ın adı *Uğursuz Garip Adam*'a, *Kapy selan alla* ise *Deri Deri*'ye dönüştü. Sinema salonlarının programlarının düzenlenmesi ve dağıtımcılığın yanı sıra William S. Burroughs'vari bir seks filmi olan *Seksin Sırrı* (ya da *Acayip*, 1969) ve bir 'camp' komedisi olan *Korku Hastanesi*'ni (1973) yönetti. Kırkiki yaşında kanserden öldü.

Mario BAVA: (1914-80) İtalyan yazar ve yönetmen. Avrupa korku filmlerinin en büyük ustalarından biridir. Kariyerine 1940'larda görüntü yönetmeni olarak başlamış ve çalıştığı filmlerin çoğunun son hali onun elinden çıkmıştır. Riccardo Freda'nın *I vampiri* (1956) filminde çıkardığı başarılı ve kurtarıcı işin ardından 1960 yılında sonunda kendi adına bir film yönetebiliyordu. 1960'ların en iyi korku filmlerinden olan *Kara Pazar (La maschera del demonio)* şu anda türünün klasiklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Günümüzde acayip bir şekilde eski moda gibi görünse de cadı Asa'nın (Barbara Steele'in ilk korku rolüdür) diriliş sahnelerindeki görselleştirme dönemin İngiliz sansürü için yeterliydi ve film İngiltere'de gösterim izni alamadı – daha sonrasında Bava'nın *Kanlı Körfez*'i de aynı kaderi paylaşıyordu. 1972 yılında yaptığı *Lisa ve Şeytan*'ın kesintisiz versiyonuna günümüzde rahatlıkla ulaşılabilir ve böylece filmlerinin çoğunda bol bol bulunan şok edici sahneler yerine, onun keskin, marazi lirizmindeki gücü kolayca anlaşılabilir. Riccardo Freda ve Cottafavi gibi yönetmenlerle birlikte Bava, 1950'lerde İtalyan sinemasının ticari yeni dalgasını oluşturmuşlardı; o günlerde endüstrinin gırtlağına çökmüş olan yeni-gerçekçilik akımının belini kıran da onlardı. Mario Bava'nın filmlerinde seks, nadiren baskın bir unsur olarak yer alır, ama 1969'da her yerde hazır ve nazır olan Dick Randall'ın yapımcılığında gerçekleştirdiği *O Gecede Dört Kere* yaygın bir şekilde 'seks filmi' muamelesi gördü. Bava'nın Dario Argento üstündeki etkisi çok güçlüydü ve onun aracılığıyla –Michel Soavi, Lucio Fulci ve kendi oğlu Lamberto Bava gibi– modern İtalyan şok-korku filmi yönetmenlerinin süslü ve zaman zaman abartılı üslubu üzerinde doğrudan etkili olacaktı. Ölümünden neredeyse hiç kimse söz etmedi, ama artık günümüzde çok uzun süredir hak ettiği itibarın bir bölümünü görmeye başlıyordu.

Claudine BECCARIE: Fransız sert porno filmlerinin ilk yıldızlarından biridir. Daha sonra tuttuğu yolun yanlış olduğuna karar verdi ve 1975 yılında evlenerek sert pornografi bırakıp "erotizm"e dönüş yaptı. Bununla birlikte saygınlık alanına geçişi pek de kolay olmuyordu: "Sert" olmayan ilk filmi İtalyan yapımı *Çekingenlik* (1976) ancak 18 yaş üstü sertifikası alabildi ve sertifikasını aldıktan sonra filme –Beccarie'yi büyük hayal kırıklığına uğratan– sert porno sahneleri ekleniyordu. Mümkün olabildiği kadar bütün kopyalardan bu sahnelerin kesilmesine uğraştı ve sonunda sesini duyurmak için bir sinema salonunun önünde açlık grevine başladı. Claudine Beccarie sert pornografik filmleri "suiistimal" olarak görüyordu, zahmetli bir işti ve –kelimenin her anlamında– keyif almak için değil yalnızca para için yapılabilirdi. Jean-François Davy'nin 1975'te yaptığı ve büyük ticari başarı kazanan sahte belgeseli *Teşhir*'in ise 'yıldız'ıydı. Halk önünde psikanaliz olarak tanımladığı filmden



nefret eden Beccarie yapımcılara dava açtı. Kız kardeşi Françoise de Veronique Visier takma adıyla aktrislik yaptı.

Rick BIGOTINI: (Richard de Conninck) Ünlü Jess Franco ile çalışmış (*Celestine* (1974), *Julietta 69* (1975) vs.) aktör, yapım sorumlusu, diğerlerinin yanı sıra Julien Duvivier'in de asistanı. İlk filmi 1974'te Rashomon'un bir tür erotik –sert– uyarlamasıydı. Jess Franco'nun *Mais qui donc a viole Linda* (*Linda'ya Kim Tecavüz Etti?*) adlı filmi bazı kaynaklarda Rick de Conninck olarak geçse de bu Franco'nun kullandığı bir takma isim değildir.

Sylvia BOURDON: Claudine BECCARIE ile birlikte Fransız sert porno filmlerinin en büyük yıldızlarından biridir. Aynı zamanda yazar olan Bourdon'un ilk kitabı otobiyografik *Love is a Feast*'tir. Brigitte LAHAIE gibi, bu işe kendi cinselliğini araştırırken ve teşhirci doğasının erdemleri sayesinde girdiğini açıkça itiraf eder. Yine Lahaie gibi, sıkıcı ve "istismarcı" olmaya başladığında –yani kendisinden yalnızca aynı eylemleri sonu gelmeyecekmiş gibi defalarca tekrarlaması istendiğinde– sert porno dünyasını terk ediyordu. Çağdaşlarının birçoğunu eleştirirken sözünü asla sakınmayan Bourdon (onları "cinselliği ve aleladeliği" bir tutan kişiler olarak tanımlamaktadır) çalıştığı yönetmenlerin de çoğundan da pek hoşlanmamıştır – 1977 yılında şöyle demişti: "Gerçekten zeki bir yönetmenle tanıştım mı bilmiyorum." 1975 yılının ticari açıdan büyük başarılar kazanan Claudine BECCARIE'li *Teşhir*'in ardından, en rahat yorumcuları bile şok eden aşırı sadomazo işkence sahneleri sergileyen *Teşhir 2*'nin başrolünde oynuyordu; ki bu film Denetim Komisyonu tarafından "tehlikeli eylemlere kışkırtıcı" olarak tanımlanmıştır. Bourdon, Fransız sert porno filmlerinin "çılgın kız"ı olma tutkusuyla biliniyor ve kendisinden epeyce çekiniliyordu. Bir köpekle kamera önünde seks yapmayı kabul eden ilk Fransız oyuncuydu. "İtiraf etmek zorundayım ki bu sekans için krallara yakışır bir para aldım" diye yazıyordu. "Ama keyifle yaptım, çünkü fantezilerimden birinin gerçeğe dönüşmesiydi." Franco'nun *Sie tötete in Ekstase* (1970) adlı filminin jeneriği, illegal olarak, içinde zoofili, gerontofili vs. olan *Sylvia dans l'extase*'nin (1975) başına eklenmişti. Sylvia günümüzde Paris'te erotik sanat üstüne bir galeri işletmektedir.

Jean Pierre BOUYXOU: (1946) Jean Rollin *(Les trottoirs de Bangkok,* 1984) ve Jess Franco'nun *(Çıplak Göğüslü Kontes,* 1973) oyuncusu, Rollin'in asistanı ve senaristi olmasının yanı sıra bilimkurgu ve korku tarihi konularında saygın bir yazardır. Ülkesi Belçika'da 'yeraltı' filmler yaptı ve ardından 1976 yılında başrollerinde Pony ve Cathy Castel adlı ikizlerin yanı sıra "Vampir Mike Gentle" rolünde Jean Rollin'in de yer aldığı ilk uzun metrajlı filmi, 'Marksist' sert porno *Amours collectives*'i çekti. Avrupa'daki hippi hareketi üstüne yazdığı kitabı *L'Aventure Hippy* 1992 yılında yayımlanacaktı. Jean Rollin'in 1979 filmi *Cazibe*, adını Bouyxou'nun editörü olduğu bir dergiden alır. Muhtemelen en unutulmaz rolü 1960'larda yapılan

anonim bir "süper 8 mm" kısa filmdedir: Marie Antoinette kılığındaki Bouyxou, Viktorya döneminden okullu bir kız kılığına girmiş ünlü Situationist yazar Guy Debord tarafından "oral olarak tatmin edilir"!

Tinto BRASS: (1933) Film ve tiyatro yönetmeni. İtalya'da hukuk eğitimi aldı ve ardından iki yıllığına Paris'e gitti. Film endüstrisinde ilk olarak Roberto Rossellini'nin asistanı olarak çalışmaya başladı. İlk filmi *Il disco volante*'yi ('Uçan daire') 1960'ta yönetti. Artistik bir cilaya sahip kaliteli yumuşak porno filmler üstünde uzmanlaşacaktı. En önemli filmleri *Caligula* (filmde yer alan herkes gibi o da kendisine ait olduğunu inkâr eder), *Anahtar* ve *Salon Kitty*'dir. Hangi biçimde olursa olsun sıkı bir sansür karşıtı olan Tinto Brass son zamanlarda şöyle bir yorumda bulunmuştur: "İtalyan sinemasının bacaklarının arasına iki t.şak ve sağlam bir de y.rak koydum!"

Luis BUNUEL: (1900-1983) İspanyol asıllı gerçeküstücü. Salvador Dali ile birlikte, ilk iki önemli gerçeküstücü filmin –*Le chien andalou* (*Bir Endülüs Köpeği*, 1928) ve *L'age d'or* (*Altın Çağ*, 1930)– yaratıcısı. Daha sonra Meksika'da ve son olarak Fransa'da çalıştı. Filmlerinde tuhaf ve sapkın davranış biçimlerini araştırma özgürlüğünün savunucusu olan Luis Buñuel, 1950'lerden itibaren birçok sinemacıyı büyük ölçüde etkilemiş ve onlara esin kaynağı olmuştur.

Pierre CHEVALIER: (1915) Peter Knight ve Lina Cavalcanti olarak da bilinir. 1954'ten itibaren komedi ve gerilimlerin, sonrasında, yani yetmişlerde seks filmlerinin tecrübeli yönetmeni – filmlerinin çoğunu EUROCİNÉ için çekmiştir. Bu alandaki ilk girişimi, 1967 yılındaki *Helga*'nın başarısı üzerine peş peşe üretilen ünlü Alman seks eğitim filmlerinin ilk Fransız uyarlaması olan *Nathalie - l'amour s'eveille*'di ('Nathalie - aşkın uyanışı', 1968). "Pierre Chevalier" ismi Jess Franco'nun kullandığı takma adlardan biri değildir; böyle olduğu şeklindeki söylenti Chevalier isminin *Orloff ve Görünmez Adam*'ın (*La vie amoureuse de l'homme invisible*, 1972) jeneriğinde yönetmen olarak geçmesinden kaynaklanır. Sinemacılık işini 9-5 mesai olarak algılayan Chevalier kalan zamanını Paris'teki dairesinde sakince oturarak ve romanlar yazarak geçirmeyi seçmiştir. "İşçilik" onun filmlerini kusursuz bir şekilde tanımlayan sözcüklerden biridir – bir diğeriyse "hayal gücünden yoksunluk".

Eddie CONSTANTINE: (Edward Constantinowsky; 1917-1993). Eddie Constantine Los Angeles'ta doğdu ve 1949'da karısını izleyerek şarkıcı olarak çalışmak üzere Fransa'ya gitti. 1953'te yaptığı ilk filmi Howard VERNON'un yanında başrol oynadığı *La môme vert-de-gris*'ti ve Eddie –İngiliz yazar Peter Cheyney'nin yarattığı– esprili kabadayı Lemmy Cau-



Eddie Constantine *Robotların Saldırısı*'nda (1966)

tion rolünü oynamıştı. Fransız sinema hayranları külyutmayan, sert Amerikan kahramanlarına bayılıyorlardı ve şimdi kendi kahramanlarını yaratmanın tam sırasıydı. Mizah duygusu, trençkotu ve tepesi basık şapkası, sürekli etrafını saran kesif sigara dumanıyla Lemmy Caution tam onların adamıydı. Bir sonraki on yıl içinde Constantine rolü öylesine özümseyip geliştirdi ki, kurgu karakterle aktörün gerçek yaşamı ayırt edilemez hale geliyordu. Filmlerin isimleri de az değildi: *Durum Gittikçe Kızışıyor, Mevzuyu Çaktın Mı?, Bu Hatunlar Mambo Gibi* ve *Hatunlar Umursamaz*. Tarzına birazcık çeşitlilik getirmek amacıyla Eddie bir başka film dizisinde dedektif Nick Carter rolünü üstlendi. 1961'de, *Yedi Ölümcül Günah*'ta Jean-Luc Godard'la beraber çalıştı ve dört yıl sonra, 1960'ların en önemli filmlerinden biri olan Godard'ın *Alphaville*'inde yine Lemmy Caution karakterini oynuyordu. O günlerde artık karakter neredeyse efsanevi bir hal almıştı – kültürel ve filmsel göndermelerin ağırlığını taşıyarak zamanın değişimini açıkça sergiliyordu. Jess Franco ile yaptığı bir çift filmin ardından –*Robotların Saldırısı* (1966) ve *Altın Boynuz* (1966)– Constantine Almanya'da aralarında Fassbinder'in de olduğu seçkin isimlerle çalıştı. 1991'de *Europa*'da Amerikalı bir generali oynadı – Eddie Constantine'nin yaklaşık kırk yıl boyunca oluşturmaya çalıştığı sinematografik dünyayı saygıyla selamlama anlamını taşıyan kültürel ve filmsel göndermelerle dolu bir filmdi.

Sergio (1926-1990) ve **Bruno** (1931) **CORBUCCI**: İki sinemacı kardeşten daha tanınmış olanı Sergio, kariyerine gazeteci ve yönetmen yardımcısı olarak başlamıştı. 1950'lerin sonundan itibaren birtakım başarılı 'peplum'larda çalıştı – bunların arasında Sergio Leone ile birlikte yönettiği *Pompeii'nin Son Günleri* (1959) ve İngiltere'de X sertifikasıyla gösterime giren *Goliath ve Vampirler* vardı, ki bu film Duccio Tessari'nin *Titanlar*'ıyla birlikte en güzel 'peplum'lardan biri sayılır. Arkasından komediler, gerilimler ve kostümlü dramalar geliyordu, ayrıca Barbara Steele'in oynadığı ve Antonio Margheriti'nin tamamladığı *La danza macabra* (1963) isimli bir de klasik korku filmi yönetti. 1960'ların ortasından itibaren Sergio Corbucci türünün en iyi örnekleri arasında olan *Django* (1966) ile başlayan bir dizi western yönetiyordu.

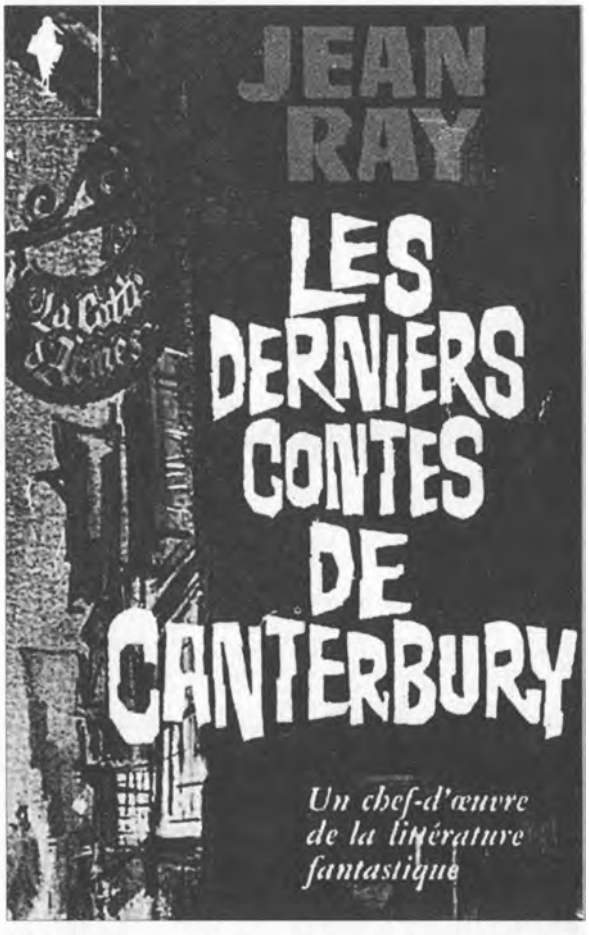
Bruno Corbucci'nin en iyi filmiyse muhtemelen ünlü çizgiroman uyarlaması *Isabelle, duchesse du diavoli*'dir (1969), ki bu filmde Brigitte Skay seksi ve öfkeli bir dişi kahramanın insan şekline girmiş mükemmel örneğidir.

Jean-François DAVY: (1945) Yönetmen / yazar. İlk filmini onbeş yaşındayken yaptı (8 mmlik *Vernay et l'affaire Vanderghen* bir gerilim). Afrika'daki askeri hizmeti boyunca çeşitli 16 mmlik kısa belgeseller çekti ve ardından 1966'da ilk 35 mmlik uzun metrajlı filmi *L'attentat* geldi. *L'attentat* tutkulu bir filmdi, ama ticari olmadığı düşünüldüğü için hiçbir zaman piyasaya çıkamadı. 1969 yılında ana-akıma daha uygun bir proje olan polisiye gerilim *Traquenards érotiques*'i (ABD'de *Kayıp Kadınlar Evi* adıyla gösterime sokuldu) yaptı. Ama bu kez de filmi çok fazla ana-akım olmakla eleştiriliyordu. Aynı yıl Michel LEMOINE ile birlikte –ki onun ilk uzun metrajlısıydı– *Zaman Aşk için Nasıl Da Az (Wie kurz ist die Zeit zum lieben)* üstünde çalıştı. Lemoine bu komplimana karşılık olarak Davy'nin en tutkulu çalışması olan atmosferik korku filmi *Le seuil du vide*'de ('Boşluğun eşiğinde', 1971) küçük bir rol aldı – ki bu film de dağıtım sorunları yaşayacaktı. Bu hayal kırıklıklarının ardından Davy *Otomatik Muz (Banane mécanique*, 1972) ve *Sıraya Geç ve Uzan (Prenez la queue comme tout le monde*; 1973) gibi filmlerle daha güvenli olan seks komedileri alanına doğru kayıyordu. En büyük patlamasını başrolde Claudine BECCARIE'nin oynadığı yarı belgesel *Teşhir* (1975) ile gerçekleştirdi. Film büyük bir ticari başarıya ulaşırken herkes onu konuşmaya başlamıştı. Ardından sergilediği iğrenç sadomazo sahneleriyle en sağlam liberalleri bile ürperten *Teşhir 2* geliyordu. Ayrıca bazı ilginç sert porno sinemacıların –Paul Vecchiali ve Michel Baudricourt/Caputo gibi– yapımcılığını da üstlendi. Seksenlerin başında video dünyasına ge-

çiş yaptı. Şirketi Fil à film, günümüzde Fransa'nın en büyük video şirketlerinden biridir.

Ruggero DEODATO: İtalyan istismar filmleri yönetmeni. Kariyerine onsekiz yaşındayken, saygın Roberto Rossellini'nin asistanı olarak başladı; ardından Sergio CORBUCCI, Antonio Margheriti ve Ricardo Freda gibi o da İtalyan istismar filmlerinin harika dünyasına doğru kayıyordu. Deodato ilk yönetmenliğini 1968 yılında Little Tony'li bir müzikal olan *Donne... botte e bersaglieri*'yi *(Erkek Yalnızca Aşk İçin Ağlar)* Roger Rockerfella(!) takma adıyla yaptı. 1969'dan 1976'ya kadar filmlerin tanıtımı işinde çalışan Deodato yönetmen olarak ilk gerçek çıkışını 1977 yılında ve başrolünü Me Me Lay'in oynadığı *Ultimo mondo cannibale (Son Yamyam Dünya)* ile yapıyordu. Bu film, 1979'da gelecek olan ve yamyam filmlerinin *'ne plus ultra*'sı *Cannibal Holocaust* için zemin hazırladı. İtalya dahil neredeyse bütün ülkelerde yasaklanan filmin günümüzde o kadar çok ve birbirinden farklı çeşitlemesi vardır ki, özgün bir kurgunun varlığı çok uzak bir ihtimal gibi görünmektedir. Ruggero Deadato'nun *Cannibal Holocaust*'ta yarattığı gerçek Sade'çı evren onun en kayda değer başarısıdır; bununla birlikte gerilim, korku, fantastik gibi İtalyan halkının sevdiği birçok türde oldukça üretken bir yönetmen olmuş, her zaman için yetkin ve zaman zaman da hayal gücü yüksek bir sinemacı olmayı başarmıştır.

Harry DICKSON: 1930'larda, Belçikalı yazar Jean Ray'den bir dizi Felemekçe dedektif öyküsünü Fransızcaya çevirmesi istenmişti. Öykülerden o kadar sıkıldı ki, kendisi yeni bir tane yazmaya karar verdi. Yayıncılar kapak illüstrasyonlarının parasını zaten ödemişlerdi ve bunlardan ilham alarak kendi kahramanı "Amerikalı Sherlock Holmes"ü içine oturtabileceği öyküler yazmaya başladı. Böylece Harry Dickson, sadık kankası Tom Willis ile birlikte –bir Avrupalının gözüyle yeniden yaratılmış– İngiltere'nin mitsel bir versiyonunda geçen bir sürü tuhaf olayı araştırmaya koyuluyordu. Avrupa ülkelerinin birçoğunda büyük etki yaratan ve yaygın bir şekilde okunan Harry Dickson öyküleri İngiltere ve ABD'de pek bilinmez. Jean Rollin, Walerian Borowczyk ve Alain Resnais gibi yönetmenler Harry Dickson öykülerinin filme aktarılışına olan ilgilerini her zaman ifade edecek, ama bu konuda bir türlü başaralı olamayacaklardı. Jean Raymond Marie de Kremer adıyla 1887 yılında Belçika'da doğan Jean Ray, 1964'te kitlelerin onu yeniden keşfetmesinin arifesinde ölüyordu. Benzersiz bir atmosfer ve karanlık bir mizah anlayışıyla yüklü bir sürü tuhaf öyküyü üretmeden önce gazeteci ve müzikal komedi yazarı olarak çalışmıştır. "La cité de l'indicible peur" adlı öyküsü 1964'de Jean-Pierre MOCKY tarafından *La grande frousse* ('Büyük korku') adıyla filme alındı. Tek romanı olan *Malpertuis*'yse 1972 yılında Harry KUMEL beyazperdeye aktarıyordu. Jean Ray'in hayatı da en az öyküleri kadar tuhaf ve gizemliydi. Kökenlerinin Kızılderili olduğu ve 1920'lerde okyanusta



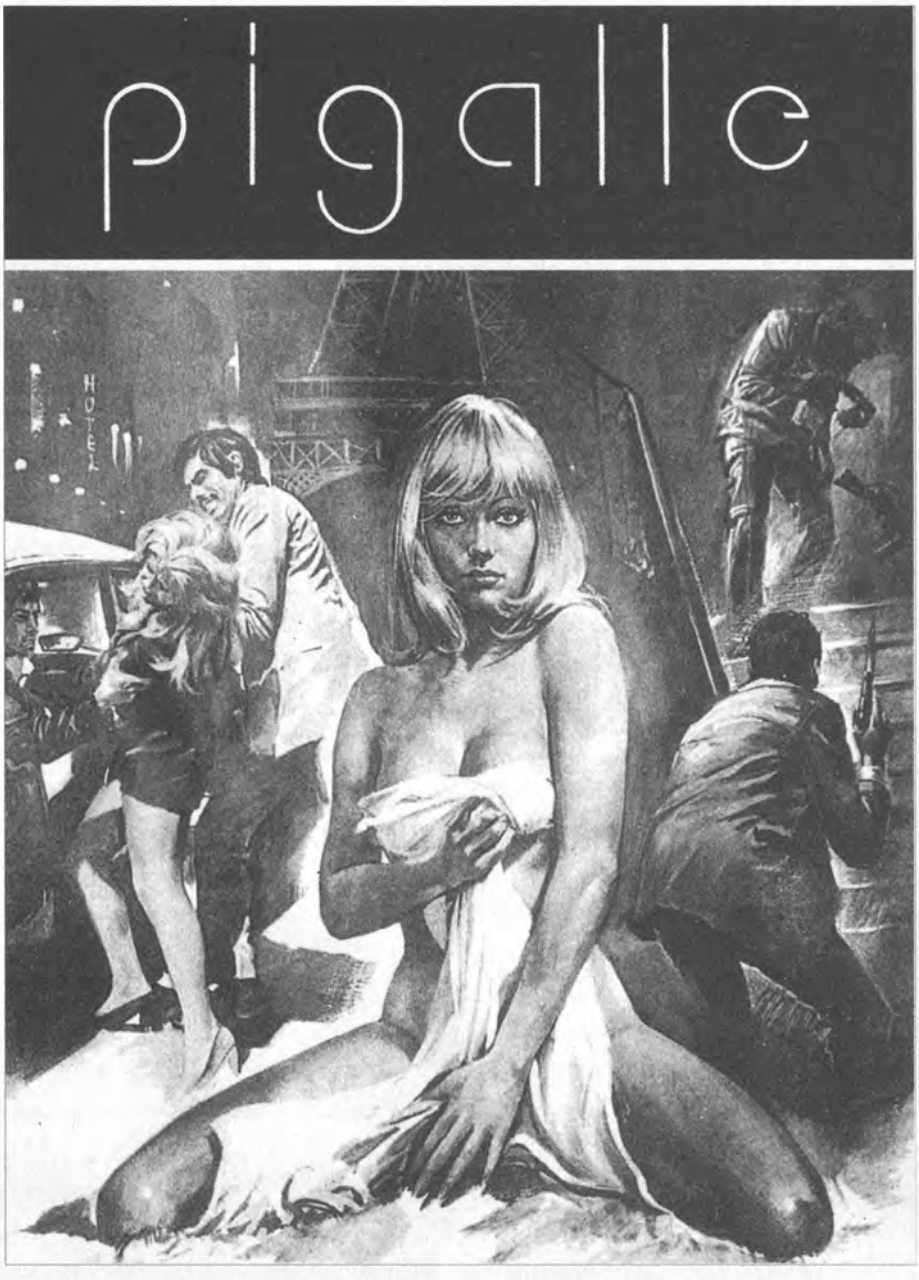
yelken açan bir içki kaçakçısı olduğu rivayet edilmektedir.

Erwin C. DIETRICH: (1930) İsviçreli yazar, yapımcı ve (bazen) Michael Thomas ve Manfred Gregor takma adlarıyla çalışan yönetmen. Aslında aktör olmak istiyordu ve başrolünü kendisinin oynayacağını düşündüğü rustik bir komedi yazmıştı (*Der pfarrer von Kirchfeld*, 1955). Oyunculuğunu sergilediği deneme çekimlerini gördüğünde aktörlüğün kaderinde yazılı olmadığını kavradı ve yapımcı olmaya karar verdi. Avusturyalı ortakyapımcılarla gerçekleştirdiği ilk filminin onu işten uzaklaşmaya mecbur etmesiyle birlikte yapımcılıkta tek başına çalışmaya ve kendi şirketini (Urania) kurmaya karar verdi. 'Heimat' (anayurt) tarzında sıcak filmler üretmeye başladı – baştan aşağı kırsal nostalji ve taşra felsefesiyle yüklü samimi filmlerdi bunlar, ülke dışında kimsenin anlamadığı İsviçre lehçesi konuşuluyordu. En tutkulu projesi –İsviçreli cazcı 'Hazy' Osterwald'ın hayatı hakkında bir film– fiyaskoyla sonuçlanınca Dietrich daha güvenilir tür alanlarına kaydı; önce her tür gerilim, ardından da seks filmlerinin yapımcılığını üstlendi. 1968'de yaptığı *Tahmin Et Kahvaltıya Kim Geliyor (Die nichten der Frau Oberst)* Almanca konuşulan bölgelerde yılın en başarılı ikinci filmi oldu ve Dietrich hemen filmin devamını, ardından da –sert ya da yumuşak ayırt etmeden– her türlü çeşitlemesini çekiyordu. *Seks ve Daha Onaltısına Basmamış, 17 Numaralı Oda İçin Şampanya* ve *Üç Silahşörlerin Seks Hayatı* gibi isimler filmleri ele veriyordu. Dietrich 1965 yılında Zürih merkezli Elite Films Company'yi alarak imparatorluğunu genişletiyor ve Berlin'de adı önce Avis Film sonra Ascot olan şirketi kuruyordu. Kısa süre içinde, yaptığı çeşitli işlerden –yönetmenlik, yapımcılık, ithalat, ihracat– yılda 100 milyon marktan fazla kazanmaya başladı. Almanya'da ona Pornonun Papası adını takmışlardı. Daha geleneksel bir yapıya ve burjuva ahlak değerlerine sahip olan İsviçre'deyse muhtemelen çok daha az övgü dolu bir lakabı vardı. 1970'lerde Dietrich, Jess Franco'nun *Karındeşen Jack*'i (1976) ve bir dizi iğrenç mahkûm kadın filmiyle korku alanına yöneliyordu. 1980'lerde *Deniz Kurtları* (1980), *Komando Leopar* (1985) ve *Kod Adı: Yabankazları* (1986) gibi uluslararası ortakyapımlarla imparatorluğunu daha da genişletti. Belki de Dietrich'in yaptıklarına bakmanın en iyi yolu Kon Ichikawa'nın 1963'te yaptığı filmin adına bakmaktır – *Bir Aktörün İntikamı*; ya da daha doğru ifadeyle bir sözde aktörün intikamı.

EMMANUELLE: Aktris Emmanuelle Arsan'ın aynı adlı kitabından uyarlanan özgün *Emmanuelle* (1974) gelmiş geçmiş en başarılı Fransız filmi olurken koca bir taklit endüstrisinin doğmasına yol açmıştır. Bir televizyon dizisiyle birlikte "resmi" devam filmlerinin şu an için sayısı 7'dir. Emmanuelle isminin telif hakkı hâlâ Arsan'dadır ve yasal sorunları bertaraf etmek için tek "M" ile yazılan sayısız gayri resmi türevi ortaya çıkmıştır. Siyah Emanuelle'ler, Sarı Emanuelle'ler, Mahkûm Emanuelle'ler ve Amerika'da rahibe Emanuelle ve Emanuelle yamyamlar arasında ya da yukarıdakilerin çeşitli kombinasyonları şeklinde birçok Emanuelle vardır. İşin daha karmaşık tarafı, Siyah Emanuelle olarak bilinen (tek M ile) Laura GEMSER, özgün Emmanuelle (çift M ile) Sylvia KRISTEL ile birlikte ilk filmin resmi devamı olan *Emmanuelle, l'antivierge*'de de rol almıştır. Gösterime ilk sürüldüğünde filme X belgesi verilmesi yapımcısını hayal kırıklığına uğrattı – ama filmin ismini *Emmanuelle 2* olarak değiştirmek yasağı kaldırmaya yetiyordu! Gerçek hayattaki Emmanuelle, Fransız bir diplomatla evli olan Marayat Andriane adında bir aktristir. Robert Wise'ın 1966 filmi *Macera Gemisi*'nde küçük bir rolü vardı ve daha sonra 1976'da kendi filmi *Laure*'i yönetecekti. Nelly Kaplan'ın *Nea*'sı da (1976) aldığı teliflerle artık zengin ve mutlu bir yaşayan Emmanuelle Arsan'ın başka bir kitabını temel alıyordu.

EUROCINE: Paris merkezli yapımcılık şirketi. 1950'lerin sonlarından itibaren temel olarak popüler pazarı hedefleyen bir dizi düşük bütçeli filmin yapımcılığını (daha çok da ortakyapımcılığını) ve dağıtımcı-

lığını üstlenmiştir. Korku filmleri, gerilimler, seks filmleri ve savaş filmleri bu yorulmak bilmeyen yapım şirketinin çarkları arasında durmaksızın öğütüldü. Pierre Charles'ın dikkat çektiği gibi, eski "Mini-Minuitçiler"nin gerçek ruhu bu ucuz ve genellikle neşeli küçük filmlerde hayat bulmuştu. Bu kitapta adı geçen yönetmenlerin çoğu kariyerlerinin bir döneminde Eurociné için çalışmıştı; örneğin şirketin Jess Franco'yla ilişkisi *Korkunç Doktor Orlof* (1961) ile başlayarak tüm kariyeri boyunca sürüyordu. 1950'lerin ortasında eski "sokak satıcısı" Marius Lesour tarafından kurulan Eurociné'ni günümüzde oğlu Daniel yönetmektedir. Eurociné, eski filmleri raftan indirip yeniymiş gibi paketleyerek tekrar piyasa sunma konusunda uzmandı. Eurociné filmlerini genellikle ticari yeraltı dünyasının gerçek doğası hakkında ciddi şeyler söyleyen isimlere sahiptir: *Görünmez Adamın Seks Hayatı; Şefkatli ve Sapık Emanuelle; Hitler'in Özel Treni; Altın Salon'un Kızları.* "Ciddi" Fransız sinemaseverler (fazla ciddi olmayanların büyük bölümü de) Eurociné'den nefret ederken, basına karşı suskun olma konusunda şirketin oldukça kötü bir ünü vardır. "Onlar basınla asla konuşmaz," diye belirtir Jean Rollin ve ardından da şöyle ekler: "Bilin bakalım neden?"



Paris'te geçen tipik bir Eurociné seks gerilimi

FANTÔMAS: Birinci Dünya Savaşı öncesinde Pierre Souvestre ve Marcel Allain adlı gazeteciler tarafından yaratılan bir karakter. Alçakça eylemlerini kazanç elde etmekten çok zevk için yaparmış görünen, bir tür ahlaksız, süper kötü tiplemesiydi. Kılık değiş-

tirmede uzman olan Fantômas, Dedektif Juve'nin temsil ettiği yasaların ve güçlü rakibi gazeteci Jerome Fandor'un daima bir adım önündeydi. İlk Fantômas kitabı (en son 32 adetti) 1911 yılında basıldı ve beyazperde uyarlamaları 1913 yılından itibaren yapılmaya başlandı. Smokinli, silindir şapkalı ve maskeli Fantômas yüzünde şeytani bir ifade ve sağ elinde sustalısıyla Paris'in üstünden yükselen fiziksel bir varlıktan güçlü bir imgeydi. Gerçeküstücüler Fantômas'ı çok sevdiler ve onun hakkında şiirler yazdılar. Fantômas başta Diabolik ve Kriminal olmak üzere sonraki dönemlere ait Avrupalı birçok anti kahramana esin kaynağı olmuştur.

Edwige FENECH: 1948 Bona, Cezayir doğumlu aktris. Kariyerine fotomodel olarak başladı. İlk rolünü 1966'da *Toutes folles de lui* ('O adama çıldırıyor') adlı filmde oynadı. Altmışların sonlarında *Sarışın ve Esmer Fıstık (Alle Katzchen naschen Gern,* 1967) ve *Seksi Susan Yeniden Günaha Giriyor (Frau Wirtin hat auch einen Grafen*, 1968) gibi çeşitli Batı Alman seks komedilerinde oynadı. Üstlendiği roller süsleme unsurları olmaktan öteye geçmese de gelişmekte olan bir komedi yeteneğine işaret ediyordu. Fenech'in korku dünyasına takdimi Mario Bava'nın *Ağustos Ayının Beş Bebeği (Cinque bambole per la luna d'agosta*, 1970) filmindeki kurbanlardan birini oynayarak oldu. Sergio MARTINO'nun 1971 yapımı *Lo strano vizio della signora Wardh* filminde başrol oynadıktan sonra, yapımcının kardeşinin sevgilisi oldu, böylece onun projelerinin çoğunda düzenli olarak yer alıyordu. Çıplaklığa olan pervasız yaklaşımı, muhteşem görüntüsü ve komik zamanlama konusundaki başarısı onu *Yaramaz Rahibe (La bella Antonia, prima monaca e poi demonia*, 1972) ve *Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda* ('Ubalda, çırılçıplak ve sıcak', 1972) gibi sulu şamata-



Edwige Fenech gördüğü bir kâbustan uyanıyor ... *Seni Almaya Geliyorlar (Tutti i colori del buio*, 1972)

ların aranılan ismi haline getirdi. Ayrıca *Erotik Hüzün (Perche'quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?,* 1972), *Seni Almaya Geliyorlar (Tutti i colori del buio,* 1972) ve *Katilin İçin Çıplak Bir Kadın (Nude per l'assassino,* 1975) gibi korku filmlerinde de düzenli bir şekilde oynamayı sürdürecekti. Yetmişlerin sonuna gelindiğindeyse, her biri İtalyan erotik komedi ölçütlerinde klişeler haline gelen La dottoressa (kadın doktor), La polizziotta (kadın polis) ve L'insegnante (öğretmen) gibi rollerin yaratıcısı olarak karşımıza çıktı. Luciano Martino'dan acı bir şekilde ayrıldı, ama bu onun için çalışmasını engellemeyecekti ve en iyi performansını onun kardeşinin *Cornetti alla crema* ('Kremalı çörekler', 1981) filminde gösterdi. Piyasada hafifçe yükselen Edwige Fenech kendisini Steno, Dino Risi ve Pasquale Festa Campanile gibi komedi yönetmenlerinin eleştirel açıdan daha saygın filmlerinde oynarken buldu. Geçtiğimiz yıllarda tiyatroya kariyerini de başlattı ve İtalyan televizyonunda birçok programın sunuculuğunu yaptı, kendi moda koleksiyonunu hazırladı ve oğlu Edwin ile birlikte bir yapım şirketi kurdu.

Lucio FULCI: Roma'daki Centro Sperimentale sinema okuluna girmeden önce sanat eleştirmeni ve tıp öğrencisiydi. Aralarında Steno ve Ugo Tognazzi'nin de bulunduğu önde gelen İtalyan yönetmen ve aktörleri için yıllarca yönetmen yardımcılığı ve senaristlik yaptı. İtalyan "gialli"lerinin ilklerinden olan 1970 tarihli *Diğerinin Üstündeki Adam* onun da ilk gerilim filmiydi. Öykülerin neredeyse kaderci yaklaşımları yüzünden Fulci bu filmleri "mekanik" olarak adlandırır. Daha sonraki filmleri arasında *Bir Kadının Tenindeki Kertenkele* (1973), *Yedi Siyah Notaya Ayarlanmış Cinayet* (1974) ve *İnsan Yiyen Zombi* (1979) vardır, ki sonuncusu "uygunsuz" bulunduğu için İngiltere'de yasaklanıyordu – Aynı kaderi *Ötesi* ve *Mezarlığın Yanındaki Ev* (ikisi de 1981) gibi birkaç filmi daha paylaştı. Kazandığı bu kötü şöhret onu İngiltere ve Amerika'da bir "kült" konumuna yükseltiyordu – öyle ki fazlasıyla kanlı filmlerin etkisinde kalarak aklını kaçıran bir korku filmi yönetmenini canlandırdığı *Kâbus Konseri*'nde (1990) bu duruma göndermeler vardı.

Sergio GARRONE: Willy S. Regan (ya da Regent), Richard Jackson ve Kennet Freeman takma adlarını kullandı. 1968 yılında Willy S. Regan adıyla yönettiği western türündeki *Se vuoi vivere ... spara*'dan önce bilindik yolu izleyerek uzun süre çok geniş bir yelpazede yönetmen yardımcılığı ve senaristlik yapmıştı. 1974 yılında, Klaus KINSKI'nin çıldırmış bir soylu rolünü sergilediği *L'amanti del mostro* ve *La mano che nutre la morte* ile korku dünyasına adım atmadan önce –görünüşe göre iki film bir arada çekilmişti– birkaç western daha, bir savaş filmi ve seksi bir çöl macerası yönetmişti. Bir iki yıl sonraysa, İtalyan sinemasında "Nazi seks" furyası zirvedeyken *SS Deney Kampı* ve *SS Kamp No 5: Kadınlar Cehennemi* adlı iki film çekti – bu iki film de yine aynı anda iç içe çekilip kurgu sırasında ayrılmış görünüyordu. Seks barındıran gerilimler ve bir çift kasvetli mahkûm kadınlar filminin sonra Garrone'nin sinemacılık kariyeri tamamlanıyordu. Son günlerde Roma'da bir lokanta işletmektedir. Pek fazla değer kazanmayan ama enerjik filmografisi –endüstrinin ciddi bir kriz yaşadığı ve yakalanan her fırsatın, ellerine yenisi geçene kadar, iyice sömürülüp tüketildiği– yetmişlerin ortasında öne çıkan İtalyan istismar sinemacıları kuşağının tipik işleridir. Garrone'nin hünerleri arasında özgünlük yoktur, ama filmleri bir pizza lezzetiyle üretmeyi bilmiştir – üstüne kat kat malzeme serilmiştir ve çiğnemesi doyurucudur.

Laura GEMSER: (Moira Chen; 1950) Hollandalı / Endonezyalı aktris. Sylvia Kristel'in büyük bambu sandalyesinde oturduğu ünlü *Emmanuelle* filminin afiş fotoğrafını çekerek filmin dünya çapında fazlasıyla satmasına katkıda bulunan Francis Giacobetti tarafından keşfedildi. Giacobetti, devam filmi olan *Emmanuelle, l'antivierge*'yi *(Emmanuelle 2)* yönetmesi için davet aldığında Laura'ya da seksi masöz rolünü veriyordu. Bu, onun 1970'lerin sonunda İtalya'da büyük bir yıl-

dız olmasını sağlayacak bir dizi filmin ilkiydi. Bu filmlerin büyük bölümü, 1976'da *Siyah Emanuelle 2* ile başlayarak Joe D'AMATO tarafından yönetilmişti. *Eva Nera*'da birlikte rol aldığı Jack Palance, onun hakkında şöyle demişti: "O seks filmlerine birkaç yenilik getirmeyi başardı."

Guy GIBERT: (Jack Guy) Fransa'da gösterilen ilk "resmi" –yani lisanslı– sert porno film olan *Şu Kız Bir Serseri*'nin *(Les baiseuses)* yönetmeni. Aynı zamanda Eurociné'nin senaryo yazarı *(Hitler'in Özel Treni). Les baiseuses*'in ('Düzüşenler') başarısı ardından benzer isimli bir sürü filmin gelmesine –*Les jouisseuses* ('Zevk düşkünleri'), *Les butineuses* ('Ganimet toplayanlar'), *Les cavaleuses* ('Çapkınlar'), *Les volupteuses* ('Şehvetliler') vs.– yol açıyor ve diğer filmlerin isimlerinin de tamamen ticari amaçla değişmesine neden oluyordu: Örneğin Jess Franco'nun *La comtesse noire*'ı *Les avaleuses* ('Yutucular') haline geldi. Daha sonra klişeler arasına "... *en chaleur*" (kızgın) tanımını eklemek de katıldı. Böylece *Autostoppeuses* (otostopçular) *en chaleur, Chattes* (a.cıklar) *en chaleur, Veuves* (dullar) *en chaleur* geldi ve böylece sürüp gidiyordu.

Jorge GRAU: (1930) İspanyol yönetmen, aktör, oyun yazarı ve ressam. Kariyerine Barcelona'da aktör olarak başladı ve Roma'ya giderek devlet sinema okulu Centro Sperimentale'ye başlamadan önce radyo için oyunlar yazdı. İspanya'ya geri döndüğündeyse genellikle İtalyan ortakyapımlarda –Riccardo Freda ve Sergio Leone gibi yönetmenlerin çalıştığı– yer aldı. Javier AGUIRRE gibi onun kariyeri de deneysel ve ticari sinemayı birleştirir. İspanyol korku furyasının en iyi filmlerinden ikisini yapmıştır: *Kanlı Şato Efsanesi* (1972) ve *Manchester Morgundaki Yaşayan Ölü* (1974). 1975 filmi *La trastienda* ('Arka taraf') İspanyol sinemasında kadın çıplaklığını cepheden tam gösteren ilk filmdi ve 1978 yılında Jess Franco'dan önce, *Portekizli Bir Rahibenin Aşk Mektupları*'nın ilk versiyonunu çekti. Filmde José Larraz bir Engizisyon mahkeme üyesini canlandırırken, Lina Romay'de –Jess Franco'nun yönetmediği ender filmlerinden biri olarak– oynamıştı.

Lucien HUSTAIX: (1923-1975) Fransa'daki seks dalgası tam zirvesine ulaştığında ölmüş olmasına rağmen Hustaix bu dalganın başlıca öncülerinden biriydi. Kendisine iyi bir iş adamı mantığı sağlayan hukuk eğitimi aldı ve film işine figüran olarak girdi. Belgeseller çekmeye başladı ve ardından yapımcılık işine geçiyordu. 1970'te *Edith*'i yöneterek seks kariyerine ilk adımını attı. Daha sonra *Les caresseuses* ('Okşayanlar') ve özellikle de *Les jouisseuses (Sadakatsiz Karılar)* ile merdivenin en üstüne tırmanıyordu. Ürünlerini satışa sunma ve yurt dışına pazarlama konusunda çok ustaydı, gideceği ülkeye göre her filminin özel bir versiyonunu hazırlıyordu. Filmleri iddiasız, entelektüel olmaktan uzak, dümdüz ve ticari açıdan çok başarılıydı – özellikle 'sanat'a fazla kafa yormayan Paris'in dışındaki yerlerde. Asıl tutkusu komediler çekmekti, ama insanların büyük bölümü onun filmlerine ne yazık ki yanlış sebepler yüzünden güleceklerdi.

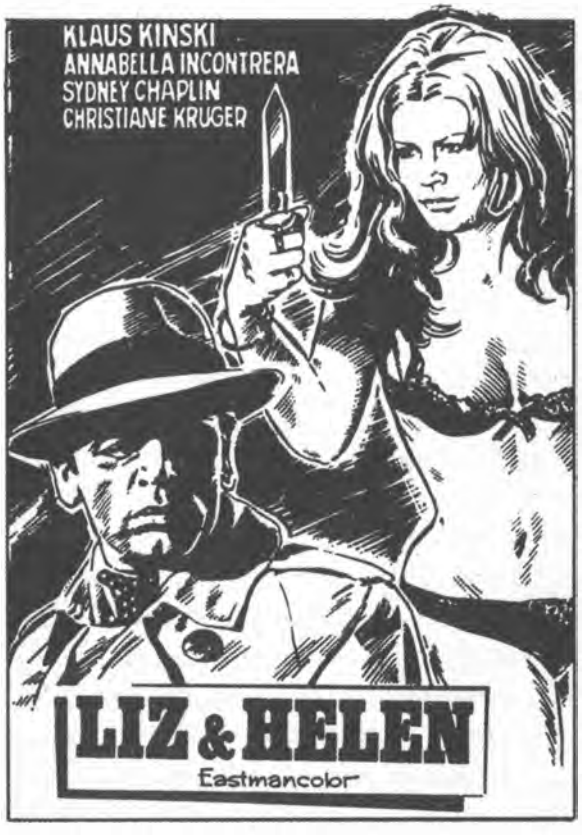
Just JAECKIN: (1940) Fotoğrafçı ve yönetmen. Babası Hollandalı, annesi İngilizdi ve yaşamının ilk beş yılını İngiltere'de geçirdi. 1959'da, ordu için çalışırken fotoğraf eğitimi aldı. Daha sonra Paris'te mimarlık ve iç mekân tasarımı tahsili yaptı. *Marie Claire*'in sanat yönetmeni oldu ve fotoğrafları *Harpers Bazaar, Vogue, Elle* gibi pek çok ünlü ışıltılı moda dergisinde yayınlandı. Ardından televizyon için çalışmaya geçti ve reklam filmleri çekti. Aslında bir gerilim çekmek istiyordu, ama kendisine teklif edilen ilk uzun metrajlı film *Emmanuelle* (1974) oldu. Filmin beklenmeyen boyutlardaki şaşırtıcı başarısının ardından bir sonraki yıl *O'nun Hikâyesi* geliyordu ve ismi "kaliteli" erotik film yönetmeni olarak sabitlendi. 1977'de yaptığı *Madam Claude*'un ardından parasının büyük bölümünü yatırdığı kişisel projesi *Son Romantik Âşık* ile kalıplarını kırmak istedi. Ama film fiyaskoyla sonuçlanıyordu – tıpkı 1980'de yaptığı yeniyetme yönelimli *Kızlar* gibi. Başarısız olduğunu kabul ederek bir kez

daha edebiyat çıkışlı erotizme dönüyor ve *Leydi Chatterly'in Âşığı*'nı yönetiyordu – bu film ilk *Emmanuelle*'in yıldızı Sylvia KRISTEL'in yeniden yükselmesiydi. Just Jaeckin'in dünya sinemasına katkısı yeni bir erotizm biçiminin tanımlanmasına, daha doğrusu kusursuzlaştırılarak popülerleştirilmesine yardım etmek olmuştu: Işıltılı, kaçışçı, kesinlikle burjuva ve çiftleri hedef alan bir erotizm. Daha önce seks filmleri yetişkinlerin ve iğrenç yaşlı adamların tekelindeydi. *9 1/2 Hafta* (1986) ile başlayıp *İki Ay Kavşağı* (1988), *Zandalee* (1991) ve *Consequence Gölü* gibi filmlerle devam eden bir dizi Zalman King filminin başarısı bu yeni erotizm formülünün hâlâ geçerli olduğunu göstermektedir.

Udo KIER: (1944) Köln doğumlu Alman aktör. Altmışların ortasında Mike Sarne'nin *Saint Tropez Yolu* (1967) filminde küçük bir jigolo rolü aldığında Londra'da yaşıyordu. Sonraki birkaç yıl boyunca Avusturya, Almanya, İtalya, Yunanistan ve Fransa'da çalıştı – genellikle gerilim filmlerinde "kötü adam" rollerini oynuyordu. İtalya'da Paul Morrissey'in nominal yönetmenliği altında oynadığı iki film (*Frankenstein İçin Et* (1973) ve *Andy Warhol'un Dracula'sı* (1973)– ile çok daha geniş bir izleyici kitlesinin dikkatini çekti. Mükemmel bir karamsarlığa sahip yüz hatları ve neredeyse tamamen ifadesiz oyunculuk üslubu sayesinde Udo Kier çok geçmeden, *O'nun Hikâyesi* (1975), *Spermula* (1976), *Macar Rapsodisi* (1979) ve *Dr Jekyll'in Kan Banyosu* (1980) gibi bir dizi "sanatsal" seks ve / veya korku filminde oynayarak bir tür dekadans ikon haline geliyordu.

Gérard KIKOINE: (1946) Yazar ve yönetmen. Babası Fransız izleyiciler için yabancı filmlere Fransızca dublaj yapılan büyük bir ses stüdyosuna sahipti. Kikoine orada 1964 yılında asistan olarak işe başladı ve aralarında Abel Gance'ın *Napoleon*'unun da olduğu birçok önemli film üzerinde çalıştı. Babasının stüdyoyu satmasının ardından Kikoine serbest uzman olarak çalışmaya başladı ve Robert de Nesle'nin CFF adlı şirketi için birçok iş yaptı. Bu dönemde Jess Franco'nun da birkaç filminde çalıştı. Filmler İspanya'dan siyah-beyaz iş kopyaları halinde, minimal bir soundtrack ve iki sayfalık bir sinopsisle geliyordu. Kikoine, Howard Vernon'la birlikte filmleri yeniden "yapılandırıyor", müzik, ses ve diyalogları ekleyerek pek çok durumda ortaya yepyeni bir film çıkarıyordu. 1974 yılında *Haftasonu Orjisi (L'amour a la bouche)* ile yönetmenliğe başlıyor ve Fransız seks sineması endüstrisinde azıcık malzemeyle çok iş başarabilen titiz ve özgün bir sanatçı olarak isim yapıyordu. Daha sonra –1960'ların ikinci yarısında Franco'nun suç ortağı olan– Harry Alan TOWERS ile işbirliğine girişti ve aslında her zaman içinde yer almak istediği daha ticari ana-akıma doğru yöneldi. 1988'de yaptığı *Akıllılığın Sınırı* düşük bir bütçeden neler yaratabileceğini gösterdiği kadar, kendi imzasını taşıyan çok-katmanlı film müziği konusundaki yeteneğini de sergiliyordu. Şöhretin yol açtığı kaprisler yüzünden pek çok kişi jenerikte onun adını fark etmeyip Franco'nun başka bir takma adı olduğunu düşünecekti.

Klaus KINSKI: (Nikolaus Gunther Nakszynski; 1926-1991) Polonya asıllı aktör. Babası, aileyi Klaus daha küçük bir çocukken terk eden bir opera sanatçısıydı. Otobiyografisinde –*All I Need is Love*– belirtildiği gibi sokakların kural tanımaz ve hırçın bir çocuğu olarak büyüdü, ki bu kavgacı huy onu asla terk etmeyecekti. 1944 yılında askere alındı, esir düştü ve onsekiz ay boyunca savaş esiri olarak yaşadı. Oyunculuk yeteneğini, kamplarda diğer esir arkadaşlarını eğlendirmeye çalışırken keşfediyordu. Savaştan henüz çıkmış Almanya'da, Berlin'e giderek Boreslav Barlog yönetimindeki bir tiyatro kumpanyasına girdi ve çok geçmeden övgü dolu eleştiriler almaya başladı. Sinema kariyerine bilindik rolü olan Polonyalı bir mülteciyi canlandırdığı *Morituri* ile 1948 yılında başladı. 1950'ler boyunca (genellikle katil, çılgın ya da Nazi askeri rollerini üstlendiği) pek çok Alman filminin popüler 'yüz'lerinden biri haline geldi. 1960'ta kendisinin ilk Edgar Wallace filmi olan *Der Racher*'de



(İntikamcı) oynadı ve kısa sürede içinde uzun soluklu dizinin demirbaş oyuncularından biri haline geldi. 1965 yılında *Marakeş'teki Adamımız* filmi için yapımcı Harry Alan TOWERS'la görüştü. Towers'la olan bağlantısı sayesinde aralarında 1976 yapımı *Karındeşen Jack*'in de olduğu dört Jess Franco filminde oynadı. 1960'ların geri kalanını İtalya'da bir "spagetthi western" yıldızı haline geleceği filmlerle geçirdi. Bunların arasında iki başyapıt vardı: *General İçin Bir Kurşun* (1966) ve *Büyük Sessizlik* (1968). Tartışmasız en mükemmel oyununu çıkardığı ve bütün öyküyü sürüklediği *Aguirre Tanrıların Öfkesi* (1972) Klaus Kinski için önemli bir dönüm noktası oluyordu. Film, gerek yönetmeni Werner HERZOG gerekse Kinski için –kendini birden Udo KIER gibi "sanat evi" yönetmenlerinin fazlasıyla talep gösterdiği bir oyuncu olarak buldu– büyük bir başarıydı. Ne yazık ki, görünüşe göre ünü arttıkça doğru rolleri seçme yeteneği de azalıyordu. Sadece ZULAWSKI'nin *Önemli Olan Sevmektir* (1974) filminde canlandırdığı Karl-Heinz Zimmer rolü onun yeteneklerini hak ediyordu ve muhtemelen en çok hatırlanan ikinci filmiydi. 1980'lerde ABD'ye gitti ve orada, içeriklerinde hatırlanmaya değer sadece kendisinin olduğu çeşitli filmlerde oynadı. Her zaman kendi filmini yönetmek istemişti ve 1987 yılında çılgın kemancının yaşam öyküsü niteliğindeki *Paganini*'yi çekti. Ciddi sinemaseverler onu *Aguirre* ve Herzog'la yaptığı diğer filmler için severken tür filmleri hayranları da İtalyan westernleri ve Jess Franco filmleri için seviyor, ama Kinski hepsinden nefret ediyordu. Şu anda yasal nedenler yüzünden piyasadan toplatılan otobiyografisi *All I Need is Love*, sinema dünyası hakkında kâğıda dökülmüş en açık saçık eserdir.

León KLIMOVSKY: (1906) Rus bir ailenin çocuğu olarak Buenos Aires'te doğdu. Tıp tahsili yaptı ve sinema işine girmeden önce onbeş yıl boyunca dişçi olarak çalıştı. Babası film makinisti olduğu için sinemayla tanışması çocuk yaşlarında olmuştu. 1929'da Arjantin'in ilk sinema kulübünü kurdu ve son derece popüler bir radyo programı olan Cinema Diary'yi sunmasının yanı sıra film ve müzik eleştirileri yazdı. Derken kısa filmler yapmaya başladı ve ilk uzun metrajlı filmi olan *El jugador*'u 1947'de çekti. İkinci uzun metrajlısı *La guitarra de gardel*'iyse 1949'da İspanya'da çekiyor ve 1955'te oraya yerleşerek İspanyol vatandaşlığına geçiyordu. Tıpkı 1950'lerin sonunda asistanı olarak çalışan Jess Franco gibi, Klimovsky'nin kariyerinde de ticari sinemanın tüm türlerinin örnekleri vardır. Jess Franco'nun yönetmen olarak üçüncü filmi *La reina del Tabarin* ('Tabarin kraliçesi', 1960) aslında Klimovsky'nin bir projesiydi, ama teknik nedenler yüzünden çekememişti. Genellikle son derece düşük bütçelerle çekilen ve nadiren İspanya dışında –ne yazık ki çok kötü kesilip dublajlanmış halleriyle– gösterilebilen Klimovsky'nin uzun filmografisinde sahip olduğu bilginin ve sinema aşkının hakkını veren yalnızca birkaç film vardır. Onun önemli tür filmleri arasında *Dracula Efsanesi, Kurtadam Vampir Kadına Karşı* (1970) ve *Karanlığın Sahip Olduğu İnsanlar* vardır. Manuel Aragon'un *Maravillas* (1980) filminde

pahalı bir yüzük vaadiyle vaftiz kızını çatıya çıkarıp kenarında yürüterek korkusunu sonsuza dek yenebileceğini söyleyen huysuz bir Yahudi vaftiz babayı canlandırıyordu.

Sylvia KRISTEL: 1952 yılında Utrecht, Hollanda'da doğdu. Çocukluğunda oldukça sıkı bir din terbiyesi aldı ve o günlerde İngilizce öğretmeni olmak istiyordu. Derken yetişme tarzına gösterdiği bir tepki olarak barlarda çalıştı, sekreterlik yaptı, hatta benzin pompacılığı yaptı, bu arada bir yandan da dansçı olmaya uğraşıyordu. 1970'lerin başında fotomodel olarak çalışmaya başladı. 1972'de Nicholas Freeling'in bir kitabı temel alınarak çekilen *Kediler Yüzünden* ilk filmiydi. 1973'te Miss TV Avrupa unvanını kazandı ve ödülünün bir parçası olarak dünyayı gezerken EMMANUELLE (1974) filminin başrolünde oynaması için Just JAECKIN tarafından keşfedildi – bu rol uygun olabileceği düşünülen bütün Fransız aktrisler tarafından reddedilmişti. Hollandalı olduğu halde Sylvia Kristel kısa bir süre sonra tüm dünyanın gözünde seksi ve özgür Fransız kızı kavramıyla özdeşleşiyordu. Alain Robbe-Grillet (*Le jeu avec le feu, Ateşle oynamak, 1975*), Jean-Pierre MOCKY (*Kefenin Cebi Yoktur*) ve Walerian Borowczyk (*La Marge, Sokak Fahişesi,* 1975) gibi yönetmenlerle çalıştı. *Hava Alanı 80* ve Clive Donner'ın yönettiği bir Maxwell Smart komedisi olan *Çıplak Bomba* (1980) ile yelpazesini genişletme çabaları bir işe yaramayacak ve 1981 yılında *Leydi Chatterly'nin Âşığı*'nın başrolünü üstlenerek kürkçü dükkânına geri dönecekti.

Harry KUMEL: (1940) Belçikalı senaryo yazarı, tiyatro ve sinema yönetmeni. Henüz yeniyetmelik çağındayken kısa filmler çekmeye başlamış ve televizyona geçiş yapmadan önce birçok ödül kazanmıştı. İlk



Harry Kümel'in ünlü filmi *Karanlığın Kızları* (1971)

uzun metrajlı çalışması olan *Bay Hawarden* (1968) cinayet suçundan kurtulmak için erkek kılığına giren bir kadının öyküsünü anlatarak "gerçeğin maskesini düşürme" girişimiydi. Kümel filmini, yaşamının son birkaç yılında tanıdığı büyük yönetmen Josef von Sternberg'e adadı; Sternberg'in etkisi, Kümel'in bir sonraki film olan *Karanlığın Kızları*'nda (1971) daha da güçlüydü. Son derece stilize edilmiş bu vampir filmi, aynı zamanda Fernand Knopf ve Leon Spilaert gibi 19. yüzyıl sonu Belçikalı sembolist ressamlardan da pek çok şey almıştır – filmin renk skalası ve keskin ışıklandırması sembolistlerin kuru, durağan ve tekin olmayan görüntüsünü çağrıştırmak için kasıtlı olarak seçilmişti. Nazi bayrağının renkleri olan kırmızı, beyaz ve siyahı seçen Kümel, filme uğursuz ve rüya benzeri bir duygu katmak için bütün dış mekân çekimlerini ya sabahın erken saatlerinde ya da hava kararırken yapmıştı. Kümel'e sağlanan en büyük bütçe, bir sonraki filmi *Malpertuis* (1972) içindi. Film Jean RAY romanlarından birini temel alıyordu. Kümel ve senaryo yazarı Jean Ferry, kitaptaki tüm gizli gerçeküstücü yaklaşımı seçip alarak filmi tuhaf imgelerden, ağır bir gizemden oluşan ve hünerlerini sergileyebilecekleri bir ustalık gösterisine dönüştürdüler. Ama film dağıtımcılar tarafından öyle bir kesildi ki, Kümel kendini emekliye ayırarak televizyonun güvenli sularına çekiliyordu. 1975 yılında yine ünlü bir fantastik Belçika romanına dayanarak *Joachim Stiller'in Gelişi* adında başarılı bir televizyon dizisi yaptı. Bu arada erotik Fransız televizyon gösterisi olan *La série rose* için de çalışmaya devam ediyordu. 1991'de yaptığı son filmi *Eline Vere*, –tıpkı ilk uzun metrajlısı olan *Bay Hawarden* gibi– bir kadının fanteziye ve deliliğe doğru gidişinin karamsar öyküsüdür.

Ado KYROU: (1923-85) Eleştirmen, yazar ve sonra sinemacı. Ünlü *Surréalisme au Cinéma*'nın yazarı ve Eric Losfeld'in yayınladığı, aralarında Jean Rollin ve José Bénazéraf'a ait bölümler de bulunan bir dizinin editörüydü. 1972'de, Luis Buñuel'in bir senaryosundan *Le moine (Keşiş)* adlı filmi çekti.

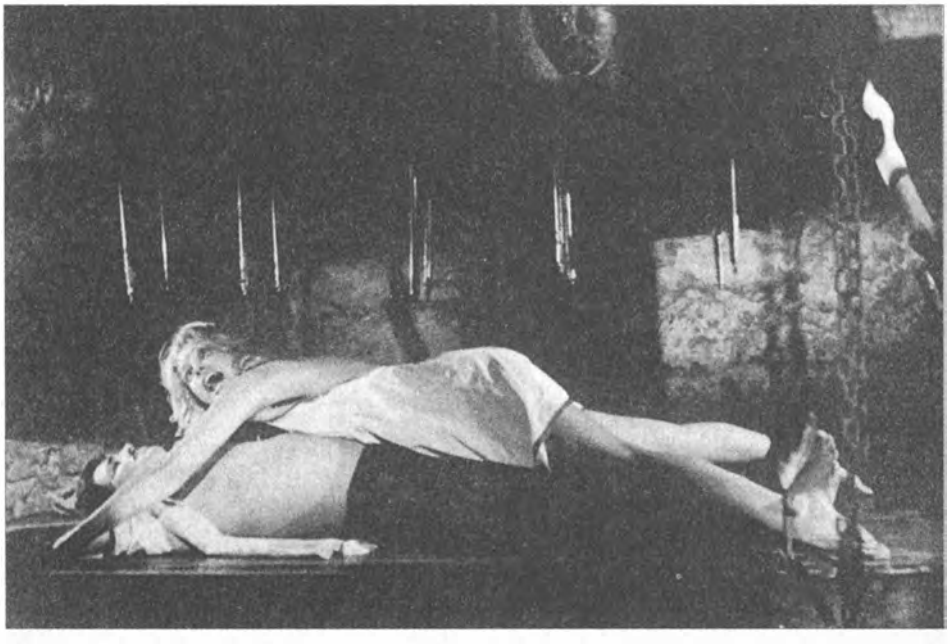
Brigitte LAHAIE: (1958) Kuzey Fransa'da Lille'de doğdu. Onsekiz yaşında Paris'e taşındı ve sinemadaki ilk rolünü bir gazete ilanı sayesinde aldı; kısa bir süre içinde 1970'lerin Fransız sert porno endüstrisinin yıldızı haline geliyordu. Jean Rollin'le yaptığı üç film, *Cazibe* (1979), *Les raisins de la mort* ('Ölüm üzümleri', 1978) ve *La nuit des traquees*'ten ('Avlanmış kadınların gecesi', 1980) öyle keyif aldı ki, oyunculuğu öğrenip kendini geliştirmek amacıyla seks endüstrisinden çekildi. 1985'te *Joy et Joan*'da önemli bir rol kaptı ve geçmişinden kurtulmak için adını Brigitte Simonin olarak değiştirdi. Sonrasında 1987'de yayımlanan *Moi, la Scandaleuse* adlı otobiyografisiyle kendisini akladıktan sonra kendi adını kullanmaya geri dönüyordu. *Diva* (1982) ve *Henry ve June* filmlerinde oynadığı küçük roller, *L'executrice*'deki başrolü ve Alain Delon'la oynadığı *Pour la peau d'un flic* onu Fransa'da para getiren bir isim yapacaktı. Geçmişi hakkında hiçbir korkusu yoktu ve 1978 yılında *Je brûle de partout* adlı sert pornosunda oynadığı Jess Franco ile *Yüzsüz*'te (1988) bir kez daha çalışıyordu. İlk romanı 1992'de yayımlandı, bir pop single'ı çıkardı ve tamamen kendi kariyerini anlattığı tek kişilik bir sahne gösterisini başarıyla sürdürdü.

Frédéric LANSAC: (Claude Mulot; 1942-86) 1969 yılında Claude Mulot olarak *Yüzü Olmayan Gözler*'in (1959) bir uyarlaması olan ve beğeniyle karşılanan *La rose écorchée (Kan Gülü)* adında düşük bütçeli bir korku filmi yaptı – bu filmdeki çılgın doktorun adı Frédéric Lansac'tı ve Mulot sert porno alana kaydığında bu ismi benimsiyordu. Başlıca filmleri arasında *La sexe qui parle (A.cık Sohbeti,* 1975); *Mes nuits avec Alice, Penelope, Arnold; Maud et Richard (Ne Müthiş Bir Performans), Şok Ediş* ve *Echanges de partenaires* vardır. Sert porno alanında pek mutlu olmayan Mulot tekrar kendi ismiyle film yönetmeye dönecek ve özellikle Max Pécas için birçok senaryo yazacaktı. Bir yüzme kazasında öldü.

Michel LEMOINE: (1933). Fransız aktör, yazar

ve yönetmen. Ticari yeraltı sinemasının en renkli yüzlerinden biridir. Robert Rimmer onun oyunculuk üslubu hakkında şöyle yazmıştır: "Kadınlara öylesine ısrarcı bakar ki, gözlerinin camdan olup olmadığını merak edersiniz." Oyunculuk kariyerine 1940'ların sonunda büyük usta Sacha Guitry'nin yönettiği iki filmde çocuk aktör olarak başlamıştı. Bir yıl hukuk okumasının ardından Fransa'da tiyatro oyuncusu olarak çalışmaya başladı ve sonrasında bir kostümlü drama olan *La vendetta del maschera di fero*'da (1961) başrolü almak üzere İtalya'ya davet edildi. Bénazéraf'ın ilk filmlerinden *Le cri de la chair*'de (*L'éternité pour nous*, 'Etin çığlığı', 1961) başrol oynamasının yanı sıra sonraki altı yıl boyunca aralarında Mario Bava ve Antonio Margheriti'nin de olduğu İtalya'nın en ünlü tür yönetmenleriyle çalıştı. Ayrıca senaryo yazmakla uğraşıyor ve bir yandan da işin teknik yönlerini öğrenmeye çalışıyordu. 1967'de, Alman yapımcı Adrian Hoven için üç film yaptı. Bunların arasında –karısı Janine Reynaud ile tanışacağı– Jess Franco'nun *Necronomicon*'u (1967) da vardı. Birkaç yıl sonra yine Adrian Hoven için ilk yönetmenlik denemesini –senaryosunu da yazdığı– *Wie kurz ist die Zeit zum lieben* (Zaman Aşk için Nasıl Da Az, 1969) ile yapıyordu; bununla birlikte film, prodüksiyonun gerçek finansörü olan Pier A. Caminecci'nin ismiyle gösterime giriyordu. Lemoine'nin 1972 yılında *Ben Uygunum (Les désaxées)* ile başlayarak sergilediği pervasız erotizm ertesi yılki *Les chienes* ile uğursuz bir fantastiğin karışımıyla yoğruluyordu. Kont Zaroff öyküsünün bir uyarlaması olan *Sept femmes pour un sadique* (*Şeytan İçin Yedi Kadın*, 1975) sansür tarafından yasaklandı ve daha sonra yalnızca oldukça kesilmiş bir şekilde gösterime girebildi. Lemoine erotiğe ve fantastiğe duyduğu güçlü ilgiyi yansıtan bir dizi ilginç ve çarpıcı film yaptı – Aslında bu filmlerin fantastik ve erotiği düşsel bir şekilde bir araya getirme biçimleri Jess Franco'nun filmleriyle birçok paralellikler taşıyordu. 1982'den 1987'ye kadar Michel Leblanc takma adıyla ALPHA FRANCE'da yönetici olarak çalışırken büyük bölümünde bu konuda uzmanlaşmış aktris Olinka Hardimann (Mary Monroe) ve İtalyan aktör Gabriel Pontello'nun oynadığı oniki sert porno film yapıyordu; ki bunların bir bölümü İngiltere'de videokaset olarak piyasaya çıkarılacaktı – *Marilyn Aşkım, İsveçli Fıstıklar, Vücudumu Al, Zevkin Doruğu, Yasak Zevkler, Karavanlı Kızlar* ve *Çöl Âşıkları*.

Francis LEROI: (1946) Altmışların sonlarında, yeni dalga tarzındaki Godardvari denemelerle *(Popüler Oyun, La poupee rouge)* işe başlayan Leroi yetmişlerdeki furya sırasında sert porno türüne kayıyordu. Frédéric LANSAC'ın filmlerinin yapımcılığını üstlendi. 1984 yılında *Emmanuelle 4*'ü yönetti, 1993'te *Emmanuelle 7* ile ünlü seriye geri dönüyordu, aynı za-



Michel Lemoine'den bir şok sahnesi ... *Sept femmes pour un sadique (Şeytan İçin Yedi Kadın,* 1975)

manda Emmanuelle'in tv dizisini de yönetecekti.

Gaston LEROUX: (1868-1927) Fransız gazeteci, kısa öykü yazarı ve romancı. Gaston Leroux eğer Fransa dışında tanınıyorsa, bunun tek nedeni *Operadaki Hayalet*'in yazarı olmasıdır. Bununla beraber, o otuzun üzerinde çok-satar romanın ve aynı derecede başarılı birçok öykünün de yaratıcısıydı. Bu konuda ona en çok yaklaşan yazar muhtemelen Edgar Wallace'tır ve tıpkı Wallace gibi, onun öyküleri de Avrupa popüler sinemasının en önemli başvuru kaynakları arasındadır. Birçok romanı filme alınmıştır. Bunların arasında klasik 'kilitli-oda' cinayet öyküsü *Sarı Odanın Esrarı* (1907) ve 1973'te İtalya'da tekrar yapılan *Siyahlı Kadının Parfümü* (1912) gibi filmler vardır. Dahice senaryoları olan bu dedektif öykülerinin yanı sıra Jean Rollin'in yıllarca çekmek için yanıp tutuştuğu *La Poupée Sanglante* ve *La Reine du Sabbat* gibi çok daha kanlı romanları vardır. 1960'ların sonunda, Jess Franco ve Jean-Claude Carrière, Gaston Leroux'nun beş romanında boy gösteren Chéri-Bibi karakterinin çevresinde oluşan *The Man from Guyana* adında bir senaryo yazmıştı – başrollerini Howard VERNON, Klaus KINSKI ve Orson Welles'in oynaması planlanan filmin hakları şu anda Erwin C. DIETRICH'e aittir ve o da bu konuda sessizliğini hâlâ korumaktadır.

Anne LIBERT: Jean Libert'in kızı, Coplan kitaplar serisinin arkasındaki 'Paul Kenny' yazar ekibinin yarısı. İlk kez Roger VADIM'in *Le vice et le vertu (Ahlaksızlık ve Erdem*, 1962) adlı filminde rol aldıktan sonra ABD'de manken olarak çalışmaya başladı. İlk başrollerini Jess Franco filmlerinde oynadı ve özellikle *Frankenstein'ın Erotik Ayinleri*'nde (1972) kuş-kadın Melissa rolünde unutulmaz bir oyunculuk sergiledi. Alice ARNO gibi o da bir "çıplakçı" olarak yetiştirilmişti ve Fransız sinemasında çıplak sahnelerin genç aktrisler için *de rigeur* olduğu 1970'lerin başlarında kendisini hayli meşgul eden çıplak sahneleri oynamakta hiç zorluk çekmedi. "Seks filmlerinin Brigitte Bardot'su" olarak adlandırıldı. Paul-Herve Mathis'e göre Max Pécas'ın *Je suis une nymphomane*'sindeki rolünü Sandra Julien'e ikram etmiş, ama daha sonra Pécas ile *Club privé*'de beraber çalışmıştı. Claude Lelouch'un yönettiği iki filmde rol aldı – her ikisi de 1975 tarihli *Le chat et le souris* ve *Le bon et les méchants*. 1978 yılındaki bir tv dizisinin ardından görünüşe göre kendisini emekliye ayırıyordu.

Helga LINE: (Helga Lina Stern; 1932) Berlin doğumlu aktris. Kariyerine Portekiz'de bir sirkte dansçı ve akrobat olarak başladı, ardından bir süre manken olarak çalıştı. 1960 yılında Madrid'e taşındıktan sonra tür filmlerinde oynayan aktrislerin en ünlülerinden biri oluyordu – 1960'lar ve 1970'lerin ilk yarısı boyunca korku, gerilim, casusluk ve western filmlerinde rol aldı. Onun rafine, zarif ve aristokrat güzelliğini en iyi kullanan kişi, *Tutku Labirenti* (1982) ve *Arzunun Yasası* (1986) gibi ilk dönemine ait iki filmiyle Pedro Almodóvar oldu.

Diana LORYS: (1940) İspanyol. Dansçı olarak eğitim gördükten sonra 1960'ların ilk yarısında İspanya'daki komedilerde ve müzikallerde oynamaya başladı. Jess Franco'nun *Gritos en la noche*'sinde (*Korkunç Doktor Orlof*, 1961) görülmesinin ardından 1960'larda üretilen İspanyol ortakyapımlarının en bilinen yüzlerinden biri hali geliyordu. Westernler, korku filmleri, casusluk gerilimlerinde rol aldı – bunların içinde Jess Franco'nun yönettiği üç film daha vardır. En önemli rolleri arasında *Malenka* (*Yaşayan Ölünün Dişleri*, 1969) ve cinsel açıdan doyumsuz Claude karakteriyle *Kırılmış Bebeğin Mavi Gözleri* (1973) sayılabilir. Jess Franco bunu eğlenerek belirtmişti ki, oynadığı bir sürü benzer rolün ardından *Gritos*'taki kısacık bir üstsüz sahnesinde oynamak için iki misli para istemişti. Lorys'in beyazperdedeki son rolleri 1978'deki son paella westernlerinden ikisinde izlenebilir.

Dusan MAKAVEJEV: *(1932)*. Yugoslavya'nın Sırbistan bölgesinde doğan Makavejev, Belgrad Üniversitesi'nde öğrenciyken sinemanın anarşist olası-



Dusan Makavejev bir ölçüm anında ... *Tatlı Film* (1973)

lıklarıyla ilgilenmeye başlamıştı. 1953-64 arasında toplam 17 kısa film yaptı. Bunların büyük bölümü otoriteye karşı putkırıcı tavırları ve zaman içinde yapacağı uzun metrajlıların ana konusunu oluşturan cinsellik meselelerine dürüst bir yaklaşımı konu alıyordu. İlk uzun metrajlısı *Covek nije tica* 1965 tarihliydi, ama asıl çıkışını 1971'de *W. R. – Organizmanın Gizleri* ile yaptı. Görünürde radikal seks terapisti ve politik teorisyen Wilhelm Reich'ın hayatı ve çalışmaları üzerine bir belgesel olan film, o dönemin gerek cinsel gerek siyasal anlamda tüm güncel kuram ve uygulamalarının incelenip sunulmasına kadar genişliyor – kurguyu ve belgeseli tamamen dışadönük bir üslupla karıştıran film yapısal anlamda da devrimsel bir nitelik taşıyordu. 1973'teki Fransız ortakyapımı *Tatlı Film* ile işi daha da ileri götürdü ve sonuçta geniş bir gösterim şansı bulamadı. Filmde Carole Laure adlı film yıldızının mahkeme süreci içinde maruz kaldığı olaylar konu edilmişti. Bir Hollanda derlemesi olan *Müstehcen Rüyalar*'da yer alan ve Sam Rotterdam adıyla yönettiği bölümün dışında Makavejev 1981'e kadar ortalıkta görülmeyecekti – o yıl iyi eleştiriler alan daha ticari filmi *Montenegro* gösterime giriyordu. Söylenenlere göre Makavejev'e *Kıyamet*'i yönetmesi teklif edilmiş, ama o reddetmişti. Eğer reddetmeseydi ortaya nasıl bir şey çıkardı, bunu düşünmemek elde değil.

Sergio MARTINO: (1938) Kariyerine 1963 yılında Mario BAVA gibi çeşitli yönetmenlerin asistanı olarak başladı ve ilk uzun metrajlı filmini *(Mille peccati... nessuna virtu / Günahın Kefareti)* 1969'da yönetti – 'mondo' üslubunda bir belgeseldi. 1971 yılındaysa başrolünü Edwige FENECH'in oynadığı *Sonraki! (Lo strano vizio della signora Wardh)* ile 'gialli' alanına geçiş yaptı; ki Edwige Fenech daha sonra *Seni Almaya Geliyorlar (Tutti i colori del buio*, 1972) ve *Heyecanlandır Beni (Il tuo vizio e una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, 1972) gibi birçok Martino filminde oynayarak onun demirbaşı haline gelecekti. Martino'nun en tanınmış 'gialli' filmi *Gövde (I corpi presantano tracce di violenza carnale)* bir sonraki yıl, ama bu kez başrolde Suzy Kendall ile gösterime giriyordu. Sergio Martino yetmişlerin sonundan başlayarak seksenler boyunca komediler, polisiye gerilimler ve romatik dramalar gibi çok geniş bir yelpazeye sahip tür filmleri yapacaktı. En başarılı filmlerinin arasında *Yamyam Tanrının Esirleri (La montagna del dio cannibale*, 1978), *Balıkadamlar Adası (L'isola degli uomini pesce*, 1979) ve *Cornetti alla Crema* ('Kremalı çörekler', 1981) vardır. Son dönemde *İkiz Tepeler*'den esinlenen bir tv dizisi olan *Delitti privati* ('Özel suçlar') için Edwige Fenech ile yeniden bir araya geliyordu. Sergio Martino'nun filmleri utanmazca bir ticariliğe sahiptir, ama öte yandan da sergiledikleri zorlayıcı enerjileri ve kuşku götürmeyen profesyonel pırıltıları Martino'yu İtalyan istismar sineması tarihinin eşsiz figürlerinden biri olarak kabul etmeye yeterlidir.

Bruno MATTEI: İtalyan istismar yönetmeni. Vin-

cent Dawn, Jordan B. Matthews ve Stefan Oblowski adlarıyla da çalışmıştır. Senaryolarını genellikle yeteneksiz ellerin yazdığı filmleri, içindeki bol miktarda 'vıcık vıcık kanlı' sert sekansa rağmen bu türün hayranları tarafından bile kabul görmeyecekti. 1951'de babası bir yapımcılık şirketi kurmuş ve genç Mattei de böylece film işine girmişti. Riccardo Freda'nın asistanı olarak çalışmasına rağmen *Zombi 3*'te –jenerikte belirtilmese de– birlikte çalıştığı Lucio FULCI gibi isimlere daha yakındı. Mattei pervasız bir istismarcıydı, kendi çektiği filmlere diğer yönetmenlerin işlerinin ışıltısını katmak için her şeyi yapıyor, hatta Goblin'in film müziklerini bile kendi filmine döşeyebiliyordu (*Sürünen Beden Zombi*, 1981). Bruno Mattei'nin filmografisinde sıradan korkuların yanı sıra Nazi-seks filmleri (*119 Numaralı Kadınlar Kampı*, 1976), rahibe istismarı filmleri (*Diğer Cehennem*, 1981), seks filmleri (*Tutku*) ve Mad Max taklitleri (*Fareler: Terör Gecesi*, 1984) bile vardı. 1984 yılında gösterime sürdüğü *Yedi Muhteşem Gladyatör*'te Sybil Danning'i nadir sinema rollerinden birini üstlenen Mandy Rice Davies ile bir araya getirmişti. Çok az kişinin Bruno Mattei hakkında söyleyeceği iyi bir şeyler vardır, ama onun filmlerinin yapılış amacının para kazanmak olduğu aşikârdır ve o, halka istediği şeyi her zaman verebilen arketipsel bir İtalyan istismar yönetmenidir.

Marisa MELL: (Marlies Moitzi; 1939-1992). 1960'lar ve 70'lerde yapılan bir dizi İspanyol-İtalyan ortakyapımıyla ünlenen Avusturya doğumlu aktris. Buz gibi, ama davetkâr cazibesi onu 1960'ların mükemmel *femme fatale*'i haline getirmişti. Muhtemelen en ünlü rolü, Mario BAVA'nın ünlü çizgiromandan uyarladığı filmde Diabolik'in kız arkadaşı Eva'ydı.

Radley METZGER: Üniversiteyi bitirdikten sonra bir sinemada teşrifatçı olarak çalışmaya başladı, ardından film kurgucuları sendikasına katıldı. Kore Savaşı için göreve çağrıldı ve askerde iki yıl boyunca hava kuvvetleri filmlerini kurgulama görevini üstlendi.



Radley Metzger'den *Carmen Bebek* (1967)

Askerlik hizmetini tamamlamasının ardından film dağıtım işinin diğer yabancı ülkeler ucuna yöneldi ve fragmanları kurgulamaya, Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterime sokulacak olan Avrupa filmlerinin dublaj işinde çalışmaya başladı. Roger VADIM'in *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filminde dublaj editörlüğü yaptı. 1960 yılında kendi şirketi Audubon Films'i kurdu ve Yapımcılığını üstlendiği ilk film 1961 yılındaki *Karanlık Yolculuk* oldu. Arkasından *Sokak Kedileri* (1962) ve *Kirli Kızlar* (1963) geldi. Bir yıl sonra Jack Curtis'in korku klasiği *İnsan Yiyenler*'in kurgusuna yardım etti. Yugoslavya'da kendisinin ilk renkli filmi *Carmen Bebek*'i (1967) çekerken Avrupa'yı karıştıran *Ben Bir Kadınım* adlı film hakkında bir eleştiri okuyan Metzger filmin haklarını satın aldı ve ABD pazarı için yeniden kurgulayarak gösterime sürdü. Film ülke çapında inanılmaz başarı kazanarak 3 milyon doların üstünde gelir getirdi. *Ben Bir Kadınım* Amerika'nın kapılarını Avrupa yapımı sofistike seks filmlerine açarken Amerikan cinsel istismar filmlerinin 'çıplak'lardan uzaklaşıp melodrama ve aksiyona yönelmesine yardımcı oluyordu. Metzger'in filmleri, zengin orta sınıfa yönelik klas filmlerdi ve çoğu onları daha da saygınmış gibi gösteren edebi bir eserden yola çıkıyordu. Ticari açıdan büyük başarı kazanan diğer filmi *Camille 2000* (1969) Alexander Dumas'nın bir kitabından uyarlanmıştı ve *Anne'in Cezalandırılışı* (1975) müstehcen yaramazlıklarına esin kaynağı olarak sadomazo roman *The Image*'e başvurmuştu. Yetmişlerin ortasına gelindiğinde Metzger sert pornoya yönelirken Henry Paris adı altında bir dizi biçimci ve zemin oluşturan film yönetti. Bunların içinde *Pamela Mann'in Mahrem Akşamüstleri* (1974), *Barbara Broadcast* (1975) ve *Pygmalion*'un geliştirilmiş bir uyarlaması olan *Misty Beethoven'ın Açılışı* vardı. Daha sonraysa *Kedi ve Kanarya* (1979) ile *Prenses ve Tele-kız* (1984) gibi filmleri yönetti. Metzger'in filmleri keyifsiz olamayacak kadar zariftir ve David F. Friedman onun için "Amerikan istismar filmlerinin tek dahisi" ve "zamanının ötesinde bir adam" der.

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE: Bir Fransız film dergisi, ama aslında çok daha fazlası. 1962'de Eric Losfeld tarafından kurulan dergi, adını tür filmleri –peplum, korku, gerilim, bilimkurgu– gösteren ünlü Paris sinemasından aldı. 'Midi-Minuitist' terimi, cafcaflı, gizemli, tuhaf ve düpedüz kötü sinemayla eşanlamlı olarak anılmaya başlanacaktı. Tıpkı 'ciddi' meslektaşları *Cahiers du cinéma*'nın Sam Fuller, Edgar Ulmer ve benzerlerini keşfetmesi gibi, MMF çetesi de Mario BAVA'nın, Michael Powell'ın destekçisi olurken Barbara Steele kültünü yarattı ve sinemaya bütünüyle yeni bir bakış biçimi getirdi. Derginin yayını 1971'de durdu. O günden beri benzer bir şey çıkmadı. Pier Philippe'in *Midi Minuit* (1970) adlı filmi hem bu dergiye hem de sinemaya bir saygı niteliğindedir – filmin öyküsü en çok talep gören unsurları içeriyordu: Issız bir sayfiye evini gezmekte olan iki öğrenci kendilerini bir *amour fou* zaferiyle sonuçlanan, garip bir seks, sadizm ve gizem girdabı içinde buluyordu.

Jean-Pierre MOCKY: (Jean Mokiejewski; 1929) Aktör, yazar, yönetmen ve romancı. Fransız sinema endüstrisinin gerçek anlamda dışlanmış isimlerinden biridir. Kariyerine çocuk oyuncu olarak başladı, bir yıl hukuk tahsili yaptı ve *Les dragueurs* ('Serseriler', 1940) ile yönetmenliğe geçmeden önce tüm vaktini oyunculukla dolduruyordu. Mocky, her zaman tuhaf ve zor konuları, tuhaf ve zor bir üslupla ele almıştır. Fransa dışında nadiren gösterilen filmleri arasında (bir Jean Ray öyküsünden alınma) *La grande frousse* ('Büyük korku', 1964) ve Fredric Brown'ın *Screaming Mimi*'sinin bir uyarlaması olan *L'ibis rouge* ('Kızıl kelaynak') vardır. Elde ettiği başarılardan(?) biri de 1973 yapımı *L'ombre d'une chance* ('Bir şansın gölgesi') ile bir Fransız filmindeki ilk 'resmi' cinsel birleşme sahnesini göstermiş olmasıdır. Fransa dışında muhtemelen Jean-Luc Godard'ın *Önadı Carmen* (1983) filminde "Evde bir Fransız var mı?" diye bağırarak koştuğu –ki 1982'deki filminin adı da budur– kısacık rolüyle tanınır. Alışılmışın dışında bir şekilde başrolde Benny Hill'in oynayacağı bir film planlıyordu ve bu proje komedyenin ölümünden önce gerçekleşseydi muhteme-

len sinema tarihinin en tuhaf ekibini oluşturmuş olurlardı.

Paul NASCHY: (1934). İspanyol korku patlamasının en önemli isimlerinden biridir. Gerçek ismi olan Jacinto Molina'yı ya da takma ismi David Molva'yı kullanarak sayısız istismar filmi yazdı ve yönetti, ayrıca pek çok filmde de oyuncu olarak yer aldı. Sinemaya geçmeden önce Naschy'nin kariyeri çıldırmışçasına virajlı bir yol izlemiştir. Söylentilere göre mimarlık ve mühendislik tahsili yapmış, illüstratör ve plak kapağı tasarımcısı olarak çalışmış, ucuz romanlar yazmıştı, aynı zamanda profesyonel bir halterciydi! Film virüsü kanına, 1960'ların başında Nick Ray'in *Kralların Kralı*'nda figüran olarak yer aldığında girdi. İlk önemli filmi 1967 yapımı *La marca del hombre lobo*'ydu – Amerikalı dağıtımcısı filmi *Frankenstein'ın Kanlı Terörü* adıyla ve bir Frankenstein filmi olarak çoktan satmıştı bile, ama aslında kurtadam hikâyesi olduğunu gördüğünde filmin başına Frankenstein ailesinin nasıl Wolfenstein haline geldiğini açıklayan(?) bir sekans ekleyiverdi. Lon Chaney Jr.'ın başrolü oynaması düşünülen filmin senaryosunu Naschy yazmıştı, ama Chaney Avrupa'da çekilen bir filmde oynamak istemeyince yapımcılar rolü Naschy'ye önerdi. Sonrasında senaryo sansüre sunulduğunda, sansür kurulundan İspanyol bir kurtadamın varlığına itiraz geldi. Naschy ise canavarın milliyetini değiştirerek onu Polonyalı bir kurtadam yaptı, yani Waldemar Daninsky – aynı karakteri oniki filmde daha oynayacaktı. Daninsky karakterinin vücut bulduğu en iyi film ise İspanyol korku patlamasına da öncülük eden 1970 yapımı *Kurtadam Vampir Kadına Karşı*'dır. Bir oyuncu olarak Paul Naschy'nin cazibesini açıklamak güçtür. Pek çok yönden ruhsuz ve ikna edici olmaktan uzaktır, hantal bedeni korkudan çok acıma hissi uyandırır, belki de sırrı budur – onun içinde bulunduğu kötü duruma sempati duyarız. Sanki kurtadamlaşmak zorunda kalmış bir James Dean gibidir, elinizi uzatıp adamın saçlarını okşamak ve her şey yolunda demek istersiniz. 1970'lerin sonunda, yani '*destape*' (soyunma) olarak anılan dönemde Paul Naschy'nin filmlerine de –İspanya'da o günlerde üretilen filmlerin neredeyse hepsinde olduğu gibi– seks katılmıştı, ama görünüşe göre Naschy bu türe korkuya yakıştığı kadar bile yakışmıyordu. *El transexual* ve *Madrid el desnudo* gibi filmler belki de kariyerinin en alt noktalarıydı. Ama Naschy gerçek bir mücadele adamıydı ve iki Japon ortakyapımıyla geri dönecekti: *Canavar ve Büyülü Kılıç* (1983) ve *Son Kamikaze* (1983). 1987'de yönettiği son önemli korku filmi *Şeytanın Uluyuşu*'nda başrolü Caroline Munro ve Howard VERNON oynuyordu. Bu filmde Naschy, Bay Hyde, Quasimodo, Canavar Frankenstein ve Operadaki Hayalet'i oynayarak korku karakterleri çiftliğini keyifle yağmalıyordu. Endüstrinin geçirdiği zor döneme bağlı olarak Naschy bir süredir çalışmıyor, ama bu onun artık işe yaramaz olduğu anlamına gelmez. Fu Manchu'nun her zaman dediği gibi: "Dünya beni tekrar duyacak."



Amando de OSSORIO: (1925) Gazeteci olarak

çalışmasının yanı sıra radyo dramları hazırladı, ressamlık ve fotoğrafçılık eğitimi aldı. 1940 yılında Madrid'e taşındıktan sonra yazar ve yönetmen yardımcısı olarak sinema dünyasına girdi. Kısa filmler ve endüstriyel belgeseller yapmaya başladı. İlk uzun metrajlı filmi *La bandera negra*, deneysel bir filmdi ve sonuçta sansür kuruluyla başı derde giriyordu. 'Scope' [geniş görüntü] formatını kullanan ilk İspanyol yönetmendir. 1960'ların ortasında bir dizi 'paella western' [İspanyol westerni] yaptı ve ardından 1969 yılındaki *Malenka (Yaşayan Ölünün Dişleri)* ile korku filmlerinde uzmanlaşmaya başladı. Bir türlü ölmek bilmeyen Tapınak Şövalyeleriyle ilgili yaptığı dört film aslında onun en bilinen işleridir – *Kör Ölünün Mezarı, Şeytani Ölünür. Dönüşü, Martıların Gecesi* ve *Kör Ölünün Hayalet Gemileri*. Bütün filmlerinde gerçeküstü dokunuşlar ve ticari sinema için alışılmadık bir görsellikte gerçekçilik hissi vardır. Bugünlerde geçimini ressamlık yaparak, Tapınak Şövalyelerinin tuhaf ve dehşet verici tablolarını yaparak sürdürmektedir.

Max PECAS: (1925). Film dünyasının deneyimli bir ismi, Bénazéraf ile birlikte seks filmleri endüstrisinin öncülerinden sayılır, ama bu sinemacılık açısından ikisinin arasındaki inanılmaz farkı göz ardı etmek demektir. Sinema dünyasına 1959'da *Kadından Kadına (Le cercle vicieux)* adlı gerilimle giren Pécas 1961'de *L'eternité pour nous*'ta Bénazéraf ile çalıştıktan sonra 1964 yılında *La baie du désir* ile 'nitelikli' erotik film alanına geçiş yapıyordu. 1963'te kendi yapımcılık şirketini, Les Film du Griffon'u kurmuştu. *Je suis nymphomane*'da (*Gece Zevkleri*; 1970) Sandra Julien bir asansör boşluğuna düşer ve hastanede ayıldığında kendisini seks delisi bir nemfoman olarak bulur. Evinden atılır ve Paris'e taşınır. Orada da kötü ruhlu Janine REYNAUD ve yakışıklı Michel LEMOINE tarafından baştan çıkarılır. Ama en sonunda kilise ve tanrı sevgisi onu kendine getirecektir. Film, lüks arka-



Max Pécas'tan bir nemfomani öyküsü

planlara yerleştirilerek çekilmişti: Şato, güney Fransa'nın güneşli kumsalları vs. Pécas'ın bütün filmleri Bénazéraf'ın sürekli sorguladığı burjuva değerlerini destekler. Bununla beraber, her ikisini de 1975'de yaptığı *Erkekler ... Yerim Ben Onları (Les mille et une perversions de Felicia)* ve *Otomatik Nemfo (Luxure)* dışında sert porno filmlerinden uzak durmayı bilmiştir. Fransa'da 'X-Yasası'nın kurumsallaşmasının ardından tekrar yumuşak seks komedilerine dönüp en büyük başarılarından birine 1984'de yönettiği kanlı gerilim filmi *Brigade des moeurs* ('Ahlak masası') ile ulaşmıştır.

Claude PIERSON: (1932) Fransız yazar ve yönetmen. Kariyerine Gaston Roudes'in yönettiği *L'assommoir*'de çok erken bir yaşta rol alarak başladı ve sinema kariyerini oluşturmak için geleneksel yolu izledi; yönetmen yardımcılığı yaptı, kısa filmler yönetti ve nihayet ilk uzun metrajlı yönetmenlik denemesini 1966 yılında Kanada ortakyapımı olan *Tutku Günleri (Ils sont nus* sonradan *Elles sont nues)* ile gerçekleştiriyordu. En ünlü filmi başrolünü Alice ARNO'nun oynadığı 1971'de yapımı *Justine* uyarlamasıdır. Özgün kitaba Jess Franco'nun 1969 yılındaki uyarlamasına göre daha sadık kalan film, onsekiz ay boyunca Fransa'da yasaklandı ve en sonunda çok kötü bir şekilde kesilerek gösterilmesine sokulmasına izin verildi. Pierson'ın yapmak istediği şey –Sade hakkında dürüst bir görüş ortaya koymak– saygıya değerdi, ama sonuçta üretilen film her şeyi birden yapmaya çalışırken hiçbirini başaramama konumuna gelmişti. Claude Pierson, Paul Martin, Andrée Marchand ve Carolyne Joyce gibi takma isimler kullanarak –genellikle de Fransız kökenli Kanadalı karısı Huguette Boisvert ile birlikte yazıp yönettiği– bir dizi sert ve yumuşak seks filmi yapmaya devam etti. Bunların bazıları –*La marquise porno* (1976), *La fille à la fourrure (Porno Zombileri,* 1977) ve *Sapık Arzular* (1984) gibi– onun *'fantastique'* dünyaya olan hayranlığının devam ettiğini gösterir.

Janine REYNAUD: (1930) Henry Rode, *Les Stars du Cinema Erotique*'de onun için şöyle diyordu: "Onu hiç kimseyle karıştırmanıza imkân yok. Bu kadın neyin nesi? O bir Kirkedir, gizemli bir yaşamla dolu çarpıcı kızıl saçları olan, alev dudaklı, zümrüt gözlü bir Medusadır." Kariyerine tasarımcı Jean Patou'nun modeli olarak başladı ve 1967 yılında, Almanya'da Adrian Hoven'in Aquila Film Enterprises şirketi için dört filmde başrol oynadı – ileride evleneceği Michel LEMOINE ile tanıştığı bu filmlerden üçünü (*Sadisterotika, Necronomicon, Öp Beni Canavar*) Jess Franco yönetmişti. İkisi sonraki on yıl boyunca pek çok filmde birlikte çalıştı. Bunların arasında Pécas'ın *Je suis une nymphomane* (1970) ve Lemoine'in senaryosuna da yardım ettiği Bénazéraf'ın *Hayal Kırıklığı* (1970) gibi filmler de vardı. Janine Reynaud yetmişlerin ortasında film işinden emekliye ayrıldı ve şimdi Amerika'da yaşıyor.

Pierre B. REINHARDT: Üçüncü dalga Fransız seks sinemacılarının en üretkenlerinden biridir ve bu türdeki çalışmalarını halen faal olarak video için sürdürmektedir. Bu alandaki ününü 1982'de üç-boyutlu çekilen tek Fransız sert pornosu *Le pensionnat des petites* ile elde etti. Aralarında *La revanche des mortes vivantes* (1986), *Şeytanın Öyküsü* (1986) ve *Monster Bis* dergisinin yayıncısı Norbert Moutier'in *Ogroff / Delirmiş Sakatlayıcı* (1982) ve Jean Rollin'in delirmiş doktoru oynadığı *Kafatası Açıcı* (1990) ile Fransa'da son dönemde yapılan bir avuç korku filmine de el attı.

Patty SHEPARD: (1945) Güney Carolina, ABD'de doğdu ve onsekiz yaşında İspanya'ya taşındı. Manken olarak çalışmaya başladı ve kendisini hızla şöhrete ulaştıran bir dizi televizyon reklamında rol aldı. *La ciudad no es para mi* ('Şehir bana uygun değil', 1965) ile başlayan ilk sinema rolleri fazla büyük değildi. 1960'ların sonundan itibaren ve korku patlamasının yaşandığı yetmişler boyunca birçok paella western ve gerilim filminin popüler yüzlerinden biri haline geliyordu. En ünlü rolü muhtemelen 1970'te León KLIMOVSKY'nin *Kurtadam Vampir Kadına Karşı* fil-

mindeki vampir Kontes Wandesa'dır. Klimovsky onun kolayca Barbara Steele kadar ünlü olacağına emindi ve onun Steele'in birçok korku filminde canlandırdığı doğaüstü tavırlarından yansımalar taşıdığı tartışma götürmezdi. Ne yazık ki, yine Barbara Steele gibi, kendisinden oynanması istenen rolleri onaylamadı ve başlangıçtaki sözünü hiçbir zaman tutmadı. 1980'lerde yarı emekliliğe ayrılmış görünen Patty Shepard son iki rolünü 1987'de yine korku filmlerinde oynuyordu: José Larraz'ın *Mezarında Paramparça Yat* ve Juan Piquer'in iğrenç *Sümüklüböcekler*'i.

Pamela STANFORD: (Monique Delanney; 1946) Takma adına ve etkileyici İngiliz aksanına rağmen Pamela en az lezzetli kamamber peyniri kadar Fransızdı. Henri Rode onun için, kendisine mükemmel bir şekilde uyan "serseri bir meleğin cazibesi" tanımını yapmıştır. En iyi rolünü, filmi başka bir boyuta taşıdığı inanç ve yoğun oyunculuğuyla Jess Franco'nun *Lorna, l'exorciste* ('Lorna, şeytan kovucu', 1974) filmindeki şeytani Lorna Green olarak oynadı. Paris'in erotik kabare gösterilerinin (Theater des Saints-Innocents) olduğu kadar, aralarında *Sert Aşk, Hitler'in Özel Treni* ve *Paris porno*'nun olduğu birçok filmin de yıldızıydı. *Lorna*'da onunla birlikte çalışan Howard VERNON, onun hakkında 1976'da şöyle demişti: "Muhteşem bir aktrisde olması gereken her şey onda var."

Monica SWINN: (1948) Belçika doğumlu Monica oyunculuğa Brüksel Üniversitesi'nde başlamıştı. Aralarında Jean-Pierre BOUYXOU ile de çalışan Roland Lethem'in iki filminin bulunduğu ilk filmleri, deneysel kısa filmlerdi. Bu bağlantı ona Jean Rollin'in 1973 Belçika ortakyapımı *Les démoniaques*'inde küçük bir rol getirdi. Ardından Jess Franco'nun birçok filminde oynadığı daha önemli roller geldi – ki bunların içinde (kopyaların çoğunda kesilmiş olan işkence sahnesi) *Çıplak Göğüslü Kontes* de vardı. Bukalemunvari görüntüsü (her rolde farklı görüntü verebiliyordu) ona 1970'ler boyunca hızlı, ucuz ve seksi 'B' filmlerinin Europrodis/Eurociné arenasında sayısız rolü garantiliyordu. Bununla beraber, sahip olduğu güçlü politik görüşleri –"Seks filmleri insanlara cinsel açıdan özgür kalma duygusu vermez, çünkü bu filmler cinsel özgürlüğü ulaşılamaz bir şey gibi gösterir"– onu çağdaşlarının çoğundan daha farklı bir konuma getirir. En hatırlanan rolüyse, Jess Franco'nun *Kafese Tıkılmış Kadınlar*'ında (1975) canlandırdığı monokl takan, tüyler ürpertici ve lesbiyen hapishane müdiresidir.

TAKMA İSİMLER: Neden bu filmlerin yönetmenlerinin büyük bölümü takma isim kullanmıştır? Bu durumun iki ana nedeni vardır ve bunlar sayısız küçük alt nedenlere bölünebilir. Bu iki ana neden: a) kişisel gurur; b) yasal nedenler.

(A) kategorisine giren yönetmenler arasında Claude Mulot (Frédéric Lansac), Serge Korber (John Thomas) ve Jean-Claude Roy (Patrick Aubin) gibi isimler vardır. Bunların ya meşru bir kariyerleri vardı ya da öyle olmasını istiyorlardı ve para kazanmak için girdikleri sert porno alanındaki işlerinin, var olan toplumsal önyargılar yüzünden ana-akımdaki başarılarına gölge düşürmesini istemiyorlardı. Bu durum bazı aktör ve aktrisler için de geçerlidir. Bedenlerini çırılçıplak sergileyerek kendilerini açıkça ortaya koydukları için onların işi çok daha zor görünür, ama onların güvendikleri şey de büyük olasılıkla, önemli kişilerin bu filmleri izlemeyeceği ya da sert porno izlediklerini itiraf edemeyeceğiydi.

(B) kategorisine girenler arasındaysa yabancı yönetmenlere kota koyan veya ithal filmlere çok ağır vergiler uygulayan ülkelerde çalışabilmek için takma isimlere gereksinim duyan Jess Franco gibi yönetmenler vardı – bazen Franco'nun çalıştığı şirketlerde kullandığı takma isim çoktan yasal olarak kaydedilmiş oluyordu; örneğin bu durum Eurociné için geçerliydi, James Gartner ve Dan Simon isimleri Jess Franco dışında bazı yönetmenler tarafından da kullanılabiliyordu. Jean Rollin gibi bazı yönetmenlerse, kendi kişisel dokunuşlarını sergileyemeyecekleri bazı projelerde takma isim kullanıyor ve böylece hayranlarını aldanmaktan kurtardıklarını düşünüyorlardı. Ama bu

hiç işe yaramayan bir yöntemdir, çünkü kim olduklarını daima ortaya çıkar. En iyi takma isimlerden biri, Claude Bernard-Aubert'in neredeyse anagramı olan Burd Tranbaree'dir. Bu isim altında altmışların başında ırkçılığın ve savaşın dehşeti üstüne yaptığı filmler sayesinde son derece saygın bir yeni dalga sonrası yönetmeni haline gelmiştir.

Jack TAYLOR: Defalarca isim değiştirmiştir; George Brown Randall olarak doğmuştu, ama oyunculuk kariyerinin ilk yıllarında adını Grek Martin olarak değiştiriyordu. Ellilerin başında, Marilyn Monroe ile birlikte *Jack Benny Show*'da göründü, ardından *Sheena Orman Kraliçesi* ve *Kaptan Grief'in Maceraları* adlı televizyon dizilerinde rol aldı. Daha sonra, Meksika'da tiyatro oyunculuğu yaptı ve *Neutron contra Dr. Caronte* (1960) gibi Meksika korku filmlerinde oynadı. Orada bulunduğu kısa dönem içinde Meksika'nın en iyi iki korku yönetmeniyle, Frederico Curiel ve Alphonso Corona Blake ile çalıştı. Altmışların başında İspanya'ya taşındı ve büyük bütçeli *Cleopatra*'da (1963) küçük bir rol kaptı. İsmini Jack Taylor olarak değiştirdi ve Leon KLIMOVSKY, Amando DE OSSORIO, Jess Franco ve José Larraz'ın filmlerinde ikinci derecede rollerde oynamaya başladı. Yetmişlerdeki furya sırasında aralarında *Dr Jekyll Kurtadama Karşı* (1971), *Kör Ölünün Hayalet Gemileri* (1974), *Mumyanın İntikamı* (1973) ve *Büyücülerin Gecesi*'nin de (1973) olduğu Avrupa yapımı seks/korku filmlerinin aşina yüzü haline geliyordu. 1982'de John Milius'un *Barbar Conan*'ında küçük bir rol aldı ve seksenler boyunca bir sürü düşük bütçeli filmde göründü: *Serpiente de mar* (1984), Sybil Danning ile *Panter Ekibi* (1985), *Ölüm Meleği* (1986) ve 1982'de *Mezarında Paramparça Yat, Baltanın Ağzı* ve *Silahşörlerin Dönüşü* (1989). En çok Jess Franco ile yaptığı işlerle tanınan Taylor, onun *Necronomicon* (1967), *Kont Dracula* (1969), *De Sade 70* (1969), *Seks Oyunları* (1970), *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973), *Der ruf der blonde Göttin* (1977) ve *İsveçli Nemfo Köleler* (1977) gibi birçok filminde oynamıştır.

Norbert TERRY: (1924) Fransız-Amerikalı, Fransa'ya yerleşmeden önce Columbia Üniversitesi'nde eğitim gördü. 1965 yılında *N'aber Fıstık?*'da Kelly rolünü oynamıştı. Jacques Tati'nin büyük bir hayranı ve *Clochemerle* ile *Krapp'ın Son Bantı*'nın telif haklarının sahibi olan Terry –İngiltere'de *Seksi Düzine* (1969) adıyla gösterime sokulan– *Charley'nin Teyzesi* gibi nükteli ve heteroseksüel bir filmle işe başladı. ABD'den bir eşcinsel seks filmi getirten Terry filmin başarısı karşısında şaşkınlığa düşecek ve hemen *Hommes entre eux* gibi kendi eşcinsel seks filmlerini yapmaya başlayacaktı ve bunları gösterebileceği bir sinema salonu bile satın aldı. Günümüzde de kendi ürünlerini yazmaya, yönetmeye ve dağıtmaya devam etmektedir.

John THOMAS: (Serge Korber; 1936) Kariyerine 1960'larda gayet saygın kısa filmlerle başlamıştı ve 1973'deki *Les feux de la chandeleur* adlı filmi Fransa'nın Cannes'daki resmi adayıydı. 1970'lerin ortasında sert porno alanına geçiyordu. 1975'te yönettiği *L'essayeuse*'in "herhangi sanatsal bir niteliği ya da entelektüel bir iddiası olmayan' bir şeyler arayan bir grup ahlaken öfkeli vatandaş tarafından deneme vakası olarak seçilişiyle adı tarihe geçti. *L'essayeuse* tanıma mükemmel uyuyordu. Aralarında Fransız İzci Birliği'nin, hatta sağır ve dilsizleri temsil eden bir organizasyonun da olduğu eylem komitesi filme saldırmaya devam etti ve film halka açık bir yerde yakılmaya mahkûm edildi. Bu olay, Fransız X filmlerinin "altın çağ"ını sona erdirdi ve Korber çok geçmeden uslanmış meşru yapımlarına geri döndü.

Harry Alan TOWERS: 19 Ekim 1920'de Londra'da doğan Towers, ondokuz yaşında senaryo yazarlığına başlamadan önce Italia Conti tiyatro okulunda eğitim görmüştü. İkinci Dünya Savaşı'nı Kraliyet Hava Kuvvetleri'nde geçirmesinin ardından kendi şirketi Towers of London'ı kurarak, aralarında Orson Welles'li bir dizinin de olduğu radyo programları hazırladı. 1955'te televizyona geçti ve *The Scarlet Pimpernel* ile *Dial 999* adlı dizilerin yapımcılığını üstlendi. 1961'de telekız pazarladığı iddiasıyla ABD'de tutuk-

landı ve polis adres defterine el koydu. Gözü kara Towers duruşmasına gelmedi ve kaçak haliyle, ülkeden ülkeye geçerek film yapımcılığı işini sürdürdü. Bunların çoğu Peter Welbeck adıyla yazdığı macera filmleriydi. İstismar ve korkuya alanına girişi 1965 yılında Don Sharp'ın yönettiği *Fu Manchu'nun Yüzü* ile oldu. 1967'de Jess Franco ile ekip kurarak *Öp ve Öldür* (aslında bir diğer Fu Manchu filmi), muhteşem *Riolu Kız* (1969), *99 Kadın* (1968), *Kürklü Venüs* (1969), *Marquis de Sade: Justine* (1968), *Der Hexentöter von Blackmoor* (1969), *El conde Dracula* (1969) ve *Eugine* (1970) gibi filmlerin yapımcılığını üstlendi. Bütün Franco filmleri Harry hâlâ kaçakken yapılmıştı ve bunların bir kısmında şehvetli karısı Maria Röhm de oynuyordu. 1973 yılında Kanada'ya yerleşti ve yetmişler boyunca macera filmleri üretmeye devam etti. 1981'de yetkililere teslim oldu ve 4,200 dolar karşılığı duruşmaya gelmeme cezası düştü. O günden itibaren de macera, istismar ve korku filmlerinin yapımcılığı işine daha da yüklendi. Bunların arasında *Gor* (1985), *Akıllığın Sınırı* (1988), *Uluma IV* (1989) ve Gaston LEROUX'nun *Operadaki Hayalet*'inin Robert Englund uyarlaması vardı. Halen Kanada'da yaşıyor ve filmlerinin büyük bölümünü Güney Afrika'da yapıyor. Jess Franco'nun dediği gibi "onun bir senaryoyu yazması için uzunca bir uçak yolculuğu yeterliydi."

Camille Clovis TROUILLE: (1889-1975) Fransız gerçeküstücü ressam. Yirminci yüzyıl sanatının en iyi saklanmış sırlarından biri. Son derece kişisel ve fazlasıyla erotik olan tabloları bir adamın iç dünyasının titizlikle tutulmuş eşsiz kayıtlarıydı. Fransa'nın kuzeyindeki Amiens'te geleneksel orta sınıf bir ailede büyüdü. Beş yıl boyunca yerel bir Güzel Sanatlar Okulu'na giderek klasik resim tekniklerinde uzmanlaştı. İlk eserlerinin tümü portre ve natürmorttu. Sonra askere alındı ve beş yılı savaşta geçti. Bu deneyim hayatını tamamen değiştirdi. Savaşın ardından Lautréamont, Sade ve Rimbaud'yu okumaya başladı. Tehlikeli bir biçimde kilise düşmanı ve anti-militarist oldu. 1930'da fazlasıyla radikal *Remembrance* devrimci sanatlar sergisinde gösterildi. Bu onun gerçeküstücülerle ilişki kurmasını sağladı. Onlarla bağlantısını kesmemesine rağmen eski ustalara olan sevgisi ve bağımsız ruhu, onu doğrudan bu akıma girmekten alıkoydu. Trouille asla profesyonel bir ressam olamadı. Kırk yıl boyunca dükkân vitrinlerine manken yapan bir şirket için çalıştı. Bu gelir ona, sanat akımlarının dikte ettiği şeylerin uzağında özgürce resim yapma imkânı sağladı. Paris'teki ilk kişisel sergisini açtığında sene 1963 olmuştu. Tablolar tanrıya küfürle dolu ve patlamaya hazır bir haldeydi; bu nedenle ancak davetiyesi olanlar galeriye girebildi. Trouille'nin tabloları kendi saplantılarından ve fazlasıyla kişisel anılarından oluşturulmuş kolajlar gibiydi. Tablolarında her zaman işlediği konulardan biri sinemaya olan aşkıydı. Tabutundan çıkan Nosferatu figürü, ölü Marilyn Monroe ve savaş öncesi Paris'in müzikhollerinden aklında kalan anılar tablolarında yoğun ve halüsinatif bir üslupla buluşuyordu. Seçtiği renkler doygun, sergilediği mizahsa alabildiğine karaydı. Jean Rollin, Trouille'nin en büyük hayranlarından biridir ve *Requiem pour un vampire* (1972) ile *La vampire nue* (1969) filmlerinde ona göndermeler vardır. Ken Tynan'ın 1968 tarihli abartılı sahne oyunu *Oh! Calcutta!* –Fransızca adı argo bir ifadeyle "Ne kadar güzel bir popon var!" olan– bir Camille Clovis Trouille tablosundan alınmıştır.

Roger VADIM: (Vladimir Plemiannikof; 1928) Senaryo yazarı, romancı ve yönetmen. Daha çok ünlü kadınların (Brigitte Bardot, Jane Fonda, Catherine Denevue vs) kocası ya da sevgilisi olmakla tanınır. Yıllar boyu kitaplar ve söyleşilerde desteklediği imaj budur. Ne yazık ki bu utanç verici şöhret onun kendine has bir üslubu ve özgünlüğü olan sinemacı olarak elde ettiklerini gölgede bırakır. Sinema dünyasına savaştan sonra senaryo yazarı ve Marc Allegret'nin yönetmen yardımcısı olarak girmişti. 1952 yılında Allegret ile yaptığı bir çekim denemesi başarısızlıkla sonuçlanan onyedi yaşındaki Brigitte Bardot ile tanıştı; kısa bir süre sonra onunla evlendi ve akıl hocası oldu. Bardot, Vadim'in yönetmen olarak ilk filmi *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'da (1957) yıldızlaşarak iyi bir tercih olduğunu



Roger Vadim'in klasik vampir öyküsü Carmilla'dan yaptığı ve değeri anlaşılamayan uyarlama ... *Kan ve Güller* (1961)

kanıtlayacaktı. Vadim –bu konudan pek fazla söz edilmese de– Jean-Luc Godard, François Truffaut ve benzerleriyle yeni yeni filizlenmekte olan Fransız 'yeni dalga'sının ilham kaynağıydı aslında. Bu durum, onun yönettiği filmlerden çok, yaşı ve yaptığı filmlerin putkırıcı amacıyla ilgili bir durumdu – her ne kadar bu filmler çağdaşı olan diğer ünlü filmler kadar zamana direnmiş olsa da. Dekor ve görsel imgeler kadar aksiyon ve tiplemelerle de çok ilgiliydi ve bu yüzden de en iyi filmleri –*Kan ve Güller* (1961), *Barbarella* (1968), *Charlotte*– ışıl ışıldır ve canlandırılmış fotoğraf albümlerine benzerler. Erotizme olduğu kadar, fantastiğe de güçlü ilgisi vardır ve bu ilgi *Gizemli Öyküler*'de (1968) görülebilir. Vadim daima genelin biraz önündeydi; 1962 filmi *Ahlaksızlık ve Erdem* Marki de Sade'dan esinlenmişti ve 1960'taki *Tehlikeli İlişkiler*'i, Hollywood öyküyü keşfetmeden çok önce çekmişti. Eleştirmenler daima Vadim'in bir döngü içinde hareket ederek aynı filmi defalarca tekrarlamasından şikayet etmişlerdir. Son döneminde, yani 1987'de aynı şeyi *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'nın Rebecca de Mornay'lı korkunç ABD uyarlamasını gerçekleştirerek yaptı. Vadim, 1960'ların Fransız erotik sinemasının sahip olduğu üslup ve görüntüden en az PECAS ve Bénazéraf kadar sorumludur. Kendisine yöneltilen en acımasız eleştiri, ironik bir biçimde, Bénazéraf'tan gelmiştir. Bénazéraf onun hakkında şöyle diyordu: "Vadim daima kendini filme çeker: Onun filmlerindeki erkekler daima zayıftır, hiçbir dürtüleri yoktur ve hayata bakışları da durgundur. Onun filmlerinde her zaman bir şato, bir de Ferrari vardır. Çünkü onun dünyası bundan ibarettir. Dünyaya beş kuruşsuz geldiği halde bundan kurnazlıkla sıyrılmaya çalışır. O bir züppedir."

Howard VERNON: (Mario Lippert) 15 / 7 / 1914

tarihinde Amerikalı bir anne ve İsviçreli bir babanın oğlu olarak Baden'de doğdu. Yeniyetmelik yıllarını ABD'de geçirdikten sonra okulunu bitirmek üzere Avrupa'ya döndü. Önce Nice, sonra Berne'de yaşadı. Sonrasında otelcilik işinde çalışmak üzere Mısır'a, ardından da Zürih'e gitti; orada tanıştığı Erwin Kaiser aklına oyunculuk fikrini soktu. 1939'da Paris'e taşındı. Ünlü Casino de Paris ve Le Palace'da Josephine Baker gibi yıldızlarla sahne alarak *'tap'* dansından hayatını kazanmaya başladı. Savaş süresince dans dersleri vererek ayakta kalmayı başarabildi. 1945 yılında ABD için hazırlanan programları İngilizce sunmak üzere işe alındı. Sinema dünyasına, direnişle ilgili bir film olan *Un ami viendra ce soir* ile giriş yaptı ve arkasından bir sürü rol geldi. Pek hoşuna gitmese de Alman subay rollerinde uzmanlaşmaya başlamıştı. 1947 yılında Jean-Pierre Melville'in *Silence de la mer* ('Denizin sessizliği') filminde en ünlü rolü olan Werner von Ebrenac'ı oynadı. Geçen yıllar içinde Vernon, Orson Welles, Rita Hayworth, Errol Flynn, Sacha Guitry, Michael Powell ve Eddie Constantine gibi sinema dünyasının ünlüleriyle çalışmayı sürdürdü. Ancak 1960'ta *Die tausend Augen des Doctor Mabuse* için Fritz Lang ile tanışana kadar kendini bulamadı. 1961'de Jess Franco ile yaptığı ilk film *Gritos en la noche*'de Dr. Orlof karakterini canlandırdı ve bu rolü yirmibeş yıl boyunca defalarca tekrarlamak zorunda kaldı. Daha sonra Woody Allen, Jean-Luc Godard ve Walerian Borowczyk gibi yönetmenler için oynadığı işler, Jess Franco için oynadığı otuzbeşten fazla filmin gölgesinde kalacaktı. Son dönemlerde daha çok, kendisiyle 'marjinal' şöhreti değil, benzersiz bir ifadeye sahip yüzü için ilgilenen genç sinemacılarla çalıştı. Oldukça kültürlü ve gerçek bir sinema sevdalısı olan Howard Vernon Avrupa sinemasının gerçek hazinelerinden biridir ve kutlanmayı hak eder.

Daniel J. WHITE: Besteci. Ataları İskoçtu ve çocukluğunu West Yorkshire'ın yemyeşil kırlarında geçirdi. Ailesi Paris'e taşındığında genç Daniel'ın ailenin izinden giderek tekstil işine girmesi bekleniyordu, ama Daniel'in şansına şirket iflas etti ve müziğe yönelme fırsatı bulabildi. Savaş yıllarında İngiliz ordusunda tercüman olarak çalıştı ve Dunkirk'ün boşaltılması sırasında neredeyse ölüyordu. Arabasında oturmuş, etrafında kurşunlar uçuşurken, insanları etkilemek uğruna verilen saçma sapan partilerde ne kadar çok zaman yitirdiğini fark etti. O anda, artık sadece kendisi ve müziği için yaşayacağına yemin etti. Savaşın ardından gece kulüpleri ve kabarelerde piyano çalmaya başladı. İlk film müziğini 1947'de besteledi ve 1950'ler boyunca sayısız reklam cıngılı yarattı. Jess Franco ile ilk kez 1962'de *Le sadique Baron von Klaus* filminde çalıştı ve ardından Franco'nun Eurociné için yönettiği bütün filmlerin müziklerini yapmaya başladı – aynı zamanda Pierre CHEVALIER ve León KLIMOVSKY için de çalıştı. 160'tan fazla jenerikte Daniel White'ın adı geçer. Film müziklerinin dışında bir sürü takma isim kullanarak da sayısız plakta çalmıştır. Bunların içinde Emile Doryphore (Fransızca Colorado böceği anlamına gelmektedir) adıyla yaptığı komediler, Guy Forlaine adıyla yaptığı rock kayıtları ve Virginie Morgane olarak yaptığı org müzikleri de vardır. Jess Franco gibi çok hızlı çalışır, bir uzunçaların oniki parçasını bir günde kaydedebilir. En sevdiği besteciler Ravel ve Debussy'dir. Oluşturduğu en iyi melodiler, büyüdüğü ıssız çayırları hatırlatan ürkütücü bir melankoli ile Fransız romantizmini bir araya getirir. İnsan sesi için besteler yapmayı da sever, Jess Franco'nun *Çıplak Göğüslü Kontes* (1973) filminin açılışı için yaptığı sözsüz vokal onun en etkileyici parçalarından biridir, ki bu tema diğer birkaç Franco filminde de tekrarlanır. Daniel White Franco bazı filmlerinde oyunculuk da yapmış – özellikle polis müfettişlerini canlandırmıştır. Jess Franco'nun yetmişlerin başında Portekiz'de geçirdiği çılgın döneminde Daniel White yapım asistanlığını ve her türlü işi üstlenerek onun sağ kolu haline gelmiştir.

Ajita WILSON: (1951-1987) Aktris. Amerikalı bir baba ve Brezilyalı bir annenin çocuğu olarak Michigan'da dünyaya geldi. İlk başrolünü 1975'te Tina

Aumont ile *La principessa nuda*'da oynadı. Film, İdi Amin'in –çıplak resimlerini Uganda gazetelerinin baş sayfalarına bastırarak– gözden düşürmeye çalıştığı eski sevgilisi Elizabeth Bagayen hakkındaydı. Ajita Wilson hızla Avrupa seks sinemasının egzotik yıldızlarından biri haline gelirken Carlos Aured'in *Apocalipsis sexual* filminde, *Gola profonda nera*'da *(Siyahi Derin Girtlak / Seks Kraliçesi), Siyah Afrodit*'te ve Jess Franco'nun iki filmi *Sadomania* (1980) ve *Macumba sexual*'da (1981) oynadı. Aynı zamanda İtalya'da bir gece kulübünde şarkıcı olarak sahne almaya başlamıştı. 1982 yılında Floransa'da polisin bir geneleve yaptığı baskında yakalandı. Bir süre sokaklarda çırılçıplak kovalandıktan sonra bir kiliseye sığındı. Gazeteler üstünde yalnızca bir polis ceketiyle alelacele bir Roma trenine bindirildiğinde, kalabalık bir erkek hayranlar kitlesine camdan el sallayıp "Ciao! Yakında görüşürüz çocuklar!" diye seslendiğini yazdı. 1987 yılında Roma'da beyin kanamasından öldü. Transseksüel olduğuna dair güçlü dedikodular vardır.

Andrzej ZULAWSKI (1940). Polonya doğumlu romancı, senaryo yazarı ve yönetmen. Babası Polonya'nın ünlü senaryo yazarlarından biriydi ve oğlunu 1950'lerin sonunda sinemacılığı öğrenmesi için Paris'e gönderdi. Genç Zulawski Polonya'ya döndüğünde ünlü Andrzej Wajda'nın asistanı olarak çalışmaya başlıyordu *(Kanal,* 1957; *Küller ve Elmaslar,* 1958). İlk yönetmenlik denemelerini Polonya'da gerçekleştirdi, ama onu şöhrete kavuşturan film, Fransa'da çektiği *L'important c'est d'aimer* (*Önemli Olan Sevmektir*, 1974) olacaktı – film etkisini günümüzde bile sürdürmektedir. Saplantılılardan ve kaybedenlerden oluşan bir grubunun işlendiği filmde Klaus KINSKI en iyi performanslarından birini gösterir. Zulawski'nin uluslararası pazara girmesi 1980 yılında *Sahip Olma* ile oluyordu. Filmde başrolü Isabelle Adjani oynar ve duyargalı, iğrenç bir canavar doğurur. "Yalnızca aşırıya kaçan öyküler çekmeyi seviyorum," demiştir Zulawski, ki İngiltere'de "sakıncalı" bulunarak yasaklanması filmin aşırılığı hakkında fikir verebilir. En ünlü filmi bu olmasına karşın daha iyi filmleri de vardır. En iyi iki filmi *L'important c'est d'aimer* ve *La femme publique*'dir. Zulawski'nin filmleri yoğun, oldukça teatral ve genellikle yorucudur, çünkü yılmak bilmeyen kamerası bir aksiyondan diğerine koşturmaktadır. Fransız eleştirmenlerin övgülerine fazlasıyla mazhar olsa da filmleri herkesin zevkine göre değildir. *Variety* onun hakkında "histeriyi üslupla karıştırır" der.



Çizgiroman Kahramanları

Yetişkinler için Avrupa'dan Çizgiler

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Fransa'da, özellikle Amerika'dan gelecek her türlü malzemeye –gerek filmlere gerekse çizgiromana– duyulan büyük bir açlık vardı. Savaşın bu tür malzeme üretimini zorlaştırması, piyasanın ithal malzemeye boğulmasına yol açtı. 'Tercüme Amerikan kitapları' kapışılır oldu. Öyle ki, bazı yazarlar (örneğin 'Vernon Sullivan' kitaplarıyla Boris Vian) kendi eserlerini tercüme gibi sunmaya başladılar. Amerikan filmlerinin sert, şiddetli tarzı, tıpkı polisiye ve korku çizgiromanlar gibi çok popüler oldu.

Bu durum en sonunda güçlü bir tepkiye yol açıyordu. Boris Vian'ın Vernon Sullivan adıyla yazdığı *Mezarlarınıza Tüküreceğim* adlı kitabı hakkında müstehcenlikten dava açıldı ve 1949 yılında ("gençleri korumak için yapıldığı" kisvesi altına sığınılarak) birtakım kitapları ve çizgiromanları yasaklayan bir yasa çıkıyordu. Ama daha da önemlisi, bu yasa ithal malzemeyi de belirli oranda sınırlamaktaydı. Böylece yurtiçinde üretilen malzemelerde artış sağlanmasının yanı sıra ulusal endüstrinin de Amerikan çizgilerinin etkisinden kurtulması sağlandı.

Savaş sonrası üretilen bu Avrupa çizgilerinde erotik unsur inceden inceye varlığını daima sürdürecekti. Ama daha az popüler olan bazı gazetelerin (örneğin *Paris-Flirt*) kendilerine okuyucu çekmek için bu unsurları vurgulamaya başlaması 1950'lerin sonunu buluyordu.

Bu meydan okuma çağrısına haftalık (daha sonra üç ayda bir) *V* dergisinin yayıncısından karşılık geldi. Gallet'nin kendisi de fantastik ve erotiğe hayrandı, daha önemlisi çizerlerin büyük bölümü arkadaşıydı. Onlara günlük yayınların ya da daha popüler dergilerin sunduğundan çok daha fazla bir özgürlük tanıdı. Göze çarpmadan sansürü atlatan *V* dergisinin üç ayda bir çıkması, ona yeni biçimlerin ve fikirlerin deneme platformu olarak benzersiz bir konum sağlayacaktı.

Jean-Claude Forest'in *Barbarella*'sı, ilk kez 1962 baharında yayınlandı ve çok geçmeden ateşli bir tartışmanın odak noktası haline gelmişti. Yayımlanışının zamanlaması birçok yönden mükemmeldi ve her şeyden önce, çizgiroman ilk kez ciddiye alınmaya başlamıştı. Üstelik 1950'lerde ABD ve İngiltere'de olduğu gibi eleştirel ve yasaklayıcı bir yaklaşımla değil. Çizgiroman artık sanatsal dışavurumun ciddi bir biçimi olarak ele alınıyordu. Entelektüeller resimli romanları tartışıyor (çünkü bu biçimin estetik bir nosyonu vardı) iyi ve kötü tanımlanıp ayırt ediliyordu. 1962 yılında Fransa'da The Club des Amis de la Bande Dessinee kurulurken ilk çizgiroman kongreleri 1965 ve 1966 yıllarında İtalya'nın Bordighera ve Lucca kentlerinde yapıldı.



1960'ların bir klasiği ... Guido Crepax'tan *Belinda*

Ve sonuçta Barbarella bir kadındı. Ancak sıradan bir kadın değil, bir çizgiroman kahramanı rolünde özgür bir kadındı. Juliet Jones ve Jane de 1940'ların normlarına göre, kendilerince özgür sayılabilirlerdi ama Barbarella başına buyruk bir kadındı. Her koşulda kendi borusunu öttürüyordu. Her fırsata keyif almanın tadını çıkaran, sadece kendinden sorumlu bir kadındı. Daha önemlisi, konuların uzayın derinliklerinde geçmesi, Forest'a dünyevi öykülerden çok daha fazla serbestlik tanıyordu.

Barbarella'nın başarısı çok büyük oldu ve çok geçmeden merkezi Paris'te bulunan Belçikalı yayıncı Eric Losfeld'in dikkatini çekti.

Losfeld, Gallet'nin aksine çizgiroman hayranı değildi, ama zevk sınırlarını zorlamayı seviyordu. *Barbarella*'nın ve onun türünün kışkırtıcılık dozu yüksek konularla çok daha büyük imkânlar sağlayabileceğini keşfetti. 1964 yılında bantları bir araya getirerek ilk kez büyük boy resimli roman formatında bastı. Bu kitaplar daha önce piyasada olan ucuz yayınlara göre oldukça lükstü. Yetişkin okuyucuyu hedefleyen, cilt kapaklı, yüksek fiyatlı bu kitaplar tamamen yeni bir fenomen haline gelirken Losfeld'in umduğu ilgiyi çekmeyi de başarıyorlardı. Belki de tartışma yaratmayı o kadar iyi becerdi ki *Barbarella* yayınlanır yayınlanmaz yasaklandı ve daha sonra sulandırılmış bir biçimde yeniden basıldı.

Bu durum Losfeld'i caydıramadı ve çok geçmeden (yine ilk kez *V*'de yayınlanan) *Scarlett Dream*, *Barbarella*'yı izleyerek ciltli albümler halinde piyasaya sunuldu. Eric Losfeld'in arşivi giderek daha da genişliyor ve satışlarını büyük oranda mektupla sipariş yöntemiyle yapıyordu. Çok geçmeden diğer ülkelerden sanatçılar da onun kararlılığının cazibesine kapıldı: İtalya'dan Guido Crepax'ın yarattığı *Valentina* ve Almanya'dan *Phoebe Zeitgeist*. İçerikleri erotizm ve sadomazohizm karışımı olan her iki yolu da o dönem için fazlasıyla cesurdu. Genç Fransız ressamlar da Eric Losfeld'in kapısını aşındırmaya başlamışlardı ve Fransız resimli romanının en büyük ustalarından Philippe Druillet'yi keşfederek ilk kitabı *The Adventures of Lone Sloane*'ı 1967 yılında basıyordu.

Bu arada, eski çizgiromancılar da gelişmelerden geri kalmıyor ve 'yetişkin' etiketinin getirdiği özgürlükten olabildiğince istifade etmeye çalışıyorlardı. Bunların arasında en fazla öne çıkanı, 1946'dan beri yayın yapan Paul Cuvelier'di. *Epoxy* başlıklı dizisi Eric Losfeld'in en başarılı yayınlarından oldu.



Magnus ve Bunker'in yaratttığı *Kriminal*

Yetmişlerin başından itibaren, yeni ortamın hızı kesilmeye başladı. Etkin genç ressamların bir bölümü (Nicolas Devil,



Philippe Druillet, Paelaart vs) sanatın farklı biçimlerine kaymaya başladılar. Ama Eric Losfeld ve şirketinin etkisi çok büyüktü. Uzun süredir yayınlanan *Pilote* dergisi yeni özgürlüklere uyum göstermeye başlarken ortaya *Charlie* gibi yeni dergiler de çıkıyordu. Kapılar bir kez açılmıştı ve hiçbir şey artık eskisi gibi olamazdı.

Eric Losfeld'in büyük boy, ciltli kitaplarından önce, İtalya'da ortaya çıkan cep boyutundaki küçük *fumetti*'ler vardı. Çok daha genç bir kitleye hitap eden bu kitaplar son derece popülerdi ve Fransa'ya büyük miktarlarda ithal edilerek yerel baskılarda boy gösteriyorlardı.

1962 kışında ilk *fumetti per adulti* (yetişkinler için çizgiroman) basıldı. Milanolu iki kız kardeşin yarattığı karakter, kılık değiştirme ustası ve bir suç dahisi olan Diabolik'in ve görevi onu yakalamak olan Müfettiş Ginko'nun maceralarını anlatıyordu. Diabolik, Fantômas tarzında bir karakterdi; ahlaksız olmaktan çok ahlakdışıydı, ama Marcel Allain ve Pierre Souvestre'nin yarattığı kahramana göre çok daha az bir aristokrat sadizm sergiliyordu.

Diabolik'lerde seks minimum düzeydeydi, erotizm sadece ima ediliyordu, ama yine de büyük bir yetişkin okuyucu kitlesi buldu. Kaçınılmaz olarak taklitleri de üretildi. Bunların ilki üretken Magnus ve Bunker ekibinin yarattığı *Kriminal*'di. Sarı-siyah iskelet kostümü ve kemik beyazı kafatası maskesiyle *Kriminal*, *Diabolik*'e göre çok daha karmaşık bir görsellik sergiliyordu. İstismar ettiği konularsa geçmişin Fantômas modeline daha yakındı. Kahramanımızın maceralarına maddi ihtiyaçları kadar tehlikeden duyduğu büyük haz da esin kaynağı oluyor, karanlık ve şeytani bir mizah duygusuyla birlikte yoluna devam ediyordu.

Fumetti neri (kara çizgiroman) terimi bu yeni tarz çizgiromanları tanımlamak için türetildi. Gizli ajan çizgileri *Goldrake, Goldboy, Agente SS10;* polisiye çizgiler *Genius, Gangster Story;* uzay çizgileri *Gesebal, Uranella* (Barbarella türevi), hatta ultra sadist *Killing* gibi





Belzeba – Şeytanın kızı

fotoromanlar da yayınlandı. Her başarılı yayınla sınırlar biraz daha zorlanmaktaydı, ama daima kabul edilebilir kurallar çerçevesinde kalındı: örneğin asla genital organlar ya da çıplaklık bütünüyle gösterilmiyordu.

Yetmişlerdeki *Fumetti* patlamasının müjdecisi 1966'da basılan *Isabelle* oldu. Bir şekilde 1950'lerde Fransız yazarlar Serge ve Anne Golon tarafından yaratılan kadın kahraman Angelique'i temel alan *Isabelle*, öykünün kendisi kadar seksin de önemli olduğu ilk *fumetti*'ydi. Ellilerden beri aktif olarak çizgiroman dünyasında yer alan Alessandro Angiolini tarafından yaratılan *Isabelle*'in kurgusal alt yapısı oldukça sağlamdı. Öykülerde Kardinal Richelieu ve Vlad Dracul gibi gerçek karakterlerin yanı sıra, eski tarz Gotik dehşet süslemeleri de yer alıyordu: bol miktarda kara büyü, gezgin çingene grupları, kılıç düelloları, rutubetli mahzenleri olan harap şatolar ve aşırı dozda grafik işkence. Başarı öyle büyüktü ki, arkasından sayısız taklit geldi.

Isabelle'in yayıncısı Renzo Barbieri yolu *Jolanda* ile açmıştı, arkasından çeşitli yayınevlerinin çıkardığı *La corsara nera, Ilona la valkira, Teodora, Saffo* ve *Angelica* geldi. *Isabelle*'den türetilen en popüler çizgilerden biri, şu anda erotik İtalyan resimli romanının en büyük isimlerinden olan Leone Frollo tarafından orijinali çizilen *Maghella*'ydı. İri göğüsleri, iki at kuyruğu yaptığı şirin saçları ve hep kocaman açık gözleriyle Maghella, Candide'in dişi versiyonu gibiydi. yukarıda sayılanların hepsi, seriyal formatında, bitmiş öykü kitaplarıydı. Erotik peri masalları serisi *Sexy favole* ve *Fiabe proibite* biraz farklıydı; aynı uyduruk 'tarihi' bağlam içinde azıcık kara mizah kokan birçok öykü bir araya geliyordu. Pamuk Prenses (*Biancaneve*) ve Kırmızı Başlıklı Kız'ın (*Cappucetto Rosso*) bile seks uyarlamaları vardı.

Seksenlerin başında, Sud-Roma yayınevi, standart *fumetti* formatından (16 / 23 cm) biraz daha büyük, 15 sayılık aylık dergi serisi çıkardı ve daha yüksek bir fiyata –1000 liret– sattı. Eric Losfeld'in *Barbarella* ve *Scarlett Dream* albümlerinin Fransa'da getirdiği değişiklikler gibi, bunlar da (*La vedova nera, Vampira, Pussycat, vs.)* İtalyan *fumetti* tarzına yepyeni ve çok daha sert bir cinsel boyut getirdiler. Görsel anlamda çok muhteşem olmasalar da içeriklerindeki aşırılık onlara hızlı ve hazır bir pazar sağlamıştı.

Kuşkusuz, eski tarz cep boyutundaki *fumetti* yayıncıları da bu furyaya ayak uydurmaktan geri kalmadılar. Mevcut serilerinin ressamlarını bir şeyleri daha ileriye götürmek için serbest bıraktılar. Bu yeni çizgilerin çoğu, güncel olaylara ya da haberlere dayanan çağdaş öykülerdi (*Attualita nera, Attualita gialla, Attualita proibita*), ancak geleneksel suç, tarih ve korku unsurları da içlerinde yer alıyordu.

Bu çizgiler büyük bir süratle 'sert pornografi'ye doğru kayıyordu (ya da görüş açısına bağlı olarak evrim geçirdi). *Zora la vampira* ve *Lady Domina* gibi sonraki uyarlamalar, Kraft Ebbing'den ilham alan sahne-

lerin şaşırtıcılığı ve yaratıcılığıyla gidebilecekleri en uç noktalara gittiler. Isabelle'in yaratıcısı Alessandro Angiolini *Belzeba: figlia del peccato* ile mücadeleye geri döndü. Bir kez daha şehvet düşkünü papazların, koca göğüslü ve garip bir şekilde istekli bakirelerin, şeytan ruhlu işkencecilerin *Isabelle*'den tanıdığımız dekadan soyluların dünyasındaydık; ama bir farkla. Belzeba'nın vajinası olduğu kadar penisi de vardı. Angiolini'nin buradaki işçiliği öncekilerden çok daha incedir ve bu çizgi kesinlikle yeni tarz *fumetti*'nin en tuhafı, en uçuğu, belki paradoksal olarak en komiğidir de.

Sonunda, seksenlerin ortasında neredeyse bir gecede yüzden fazla yeni isim ortaya çıkmaya başlamıştı. Bu şaşırtıcı bir yayınsal fenomendi.

Geç dönem bu çizgilerin bir kısmı Fransa'ya ithal edildi. *Isabelle* bile orada sansüre uğramıştı. Oysa İspanya'da General Franco'nun ölümünün ardından gelen tam özgürlük döneminde daha önce yasak olan her şeye inanılmaz bir ilgi doğmuştu. Yerel yayınevi Tiburon (Edifummeto'nun işareti olan köpekbalığı sembolünü kullanıyordu) *Zora, Lady Domina* ve Leone Frollo'nun *Casino*'su gibi, seksenlerin İtalyan bant çizgilerini yayınlamaya başladı. Yurtiçinde üretilen çizgiler de vardı ve *El vibora* gibi dergilerin başını çektiği 'yeraltı'na ait bir görüntü filizlenmekteydi.

İspanya'da, seksenlerin sonuna doğru İtalya'da olduğu gibi, yetişkinler için çizgiroman pazarı, dergilerin içinde yer alan fotografik malzeme, seks oyuncakları ve videokasetlerinin reklamlarıyla, giderek porno pazarına yaklaşmaya başladı. İtalya'da Edifummeto, *Risotissime* ile bu alanda ilkti, onu *Shock, Drive, Flash* ve *Zip* gibi başlıklarla diğerleri izlemişti. Fransa'da bu



Maghella



Tipik bir çizgiroman uyarlaması ... *Kriminal*

tarz karışık bir dergi fazla rağbet görmedi. İtalya ve İspanya'da ise, iki tarz yan yana yer alıyordu.

Çizgiromanların film yapımcıları üstünde iki önemli etkisi oldu. Öncelikle, popüler çizgi serilerin sayısız uyarlaması filme alındı. *Superman* ve *Batman*'in, gerek çizgi film ve televizyon dizisi gerekse uzun metrajlı film olarak kaç uyarlaması yapıldığını herkes bilir. Bununla birlikte *Barbarella* (1968), *Diabolik* (1968), *Kriminal* (1967), *Isabelle* (1969) ve *Satanik* (1969) gibi Avrupalı çizgiroman karakterlerini konu alan çok sayıda başka film de yapılmıştı. Guido Crepax'ın Valentina'sı, bir uzun metrajlı filmde (*Baba Yaga*, 1973) olduğu kadar İtalyan televizyon dizisinde de yer almıştı. Bunun yanında, çizgiroman kahramanlarından esinlenildiği çok açık olan *Argoman, Altınsurat* ve *Bay X* (1968) gibi çeşitli karakterler de vardı. Çizgiroman uyarlamaları, gerek ticari gerekse sanatsal açıdan hayli değişken bir başarı grafiği çizdiler, ama tarz ve ifade açısından sinemacıların üstündeki etkileri çok derin oldu.

Bu kitapta adı geçen birçok yönetmen bu çizgiromanlarda yazar ya da ressam olarak bir süre çalıştı. José Larraz ve Jean Rollin'den daha önce söz edilmişti. Diğerleri, özellikle Jess Franco ve Alain Robbe-Grillet, filmlerinin çatısını oluştururken çizgiromanların etkisinden söz etmeden geçemediler. Jess Franco'nun *Anlaşılmaz Lucky* (1967) adlı filmi, çizgiroman üslubuna yöneltilen bir teşekkür niteliğindeydi ve gizli ajan Lucky'nin çevresinde gelişen olaylar hayali bir çizgiroman gibi yapılandırılmıştı: Lucky çeşitli sahnelerde kendisini çizen görünmez ressama sesleniyor ve öykünün gidişatıyla ilgili olarak fikirlerini beyan ediyordu. *Necronomicon* (1967) ise Guido Crepax'ın işleriyle (özellikle *Valentina*) büyük benzerlik gösterirken Jess Franco aradan uzun yıllar geçtikten sonra yönettiği *Los blues de la calle pop* (1983) adlı

çalışmasında, filmini bir çizgiroman gibi yapma girişiminde bulunuyordu.

Son olarak, aralarında *Necronomicon*'un da (1967) olduğu birçok polisiye ve korku filminin fotoroman uyarlamalarıyla etkilenme çemberi tamamlanmış oluyordu.

Yetmişlerin sonunda ve seksenlerin başında, Fransa'nın önde gelen desen çizerleri doğrudan film işinde çalışmaya başladı. Martin Veyron kendi çizgiromanından uyarladığı seks komedisi *L'amour propre*'yi (1985) yaparken Milo Manara da Federico Fellini ve Walerian Borowczyk ile çalışmanın yanı sıra *Le déclic*'i filme aldı.

Belgrad doğumlu Enki Bilal, 1989'da kendi çizgiromanının uyarlaması atmosferik *Bunker Palace Hotel*'i yönetmeden önce benzersiz kara vizyonunu önce Michael Mann'ın *The Keep*'ine (1983) ve metafizik gerilim *Gülün Adı*'na aktarmayı başardı.

Çizgiroman formatının açık referansı birçok sinemacının katı, mantıksal senaryo gelişiminden kurtulmasını sağladı ve görsel imgelemlerini özgür bıraktı. Bu formatın gerçek çatısını oluşturan tarz, devinim, ışıltı ve zevk ahlakdışı sayılsa da popüler kültürün zengin ve enerjik damarlarına girmelerini sağladı; üstelik bu, o çok 'saygın' sinemada olduğu gibi, sadece pastanın üstündeki krema da değildi.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Bawden, Liz-Anne (ed.). *The Oxford Companion to Film*

Borowczyk: Cineaste onirique; Collection La Vue.

Bourdon, Sylvia. *Love is a Feast*

Boyer, Martine. *L'écran de l'amour*

Brusendorf, O. ve Hennigsen, P. *Erotica for the Millions*

Caprara, Valerio. *Walerian Borowczyk*

El cine español – Cine de subgeneros

El cine español en el banquillo

Courtade, Francis. *Lesmaledictions du cinéma français*

Cziffra, Geza von. *Es War Ein Rauschende Ballnacht*

Diva Cinema, 1951-65

Filipini, Henri. *Petite histoire de l'érotisme dans le BD*

Fragola, A.N. ve Smith, Roch C. *The Erotic Dream Machine*

Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns*

Gomes, A. A. Perez ve Montalban, J. L. Martines. *Cine espanol 1951-1975.*

Gramann, Karola. *Lust und Elend? Das erotische Kino*

Greaves, Tim. *Vampyres*

Hammond, Paul. *The Shadow and Its Shadow*

Hanson, Gillian. *Original Skin*

Hardy, Phil (ed.). *Aurum Film Encylopaedia*

Helt, Richard ve Maria. *West German Cinema Since 1945*

Hogan, David J. *Dark Romance*

Jouffa, François ve Crawley, Tony. *Entre deux censures*

Kyrou, Ado. *Amour, érotisme et cinéma*

—— *Sex vampire de Jean Rollin*

—— *Les surréalisme au cinéma*

Laclos, Michel. *Le fantastique au cinéma*

Lahaie, Brigitte. *Moi, la scandaleuse*

Lee, Walt. *Reference Guide to Fantastic Films*

Lenne, Gérard. *Le sexe à l'écran dans les années 80*

Liehm, Mira. *Passion and Defiance*

Lippi, Guiseppe ve Codelli, Lorenzo. *Fant'Italia*

Lo Duca, J. M. *L'érotisme au cinéma*

—— *Les triomphes de la bande dessinée*

Maarek, Philippe J. *La censure cinématographique*

—— *De Mai 68 ... aux films X*

Mathis, Paul Hervé. *José Bénazéraf*

McGillivray, David. *Doing Rude Things*

Michce, Lino. *Il cinema Italiano degli anni 60*

Passek, Jean Loup (ed.). *Dictionnaire du cinéma*

Patterson, Barrie. *The Seal of Dracula*

Pauer, Florian. *Die Edgar Wallace Filme*

Pflaum, Hans Gunther. *Germany on Film*

Pirie, David. *The Vampire Cinema*

Pradel, René (ed.). *900 cinéastes français*

Robbe-Grillet, Alain. *Ghosts in the Mirror*

Rode, Henri. *Les stars du cinéma érotique*

Rouard, Yves Rousset. *Histoire d'X*

Schulz, Bernd. *Die Geschichte des Erotischen Film*

Serceau, Daniel. *Erotisme et cinéma*

Slide, Anthony. *The International Film Industry*

Streff, Jean. *Le masochisme au cinéma*

Thissen, Rolf ve Phelix, Leo. *Pioniere und Prominente des Modernen Sexfilms*

Zimmer, Jacques (ed.). *Cinéma érotique*

—— *Le cinéma fait sa pub*

DERGİLER VE GAZETELER

Chaiers du cinéma

Cinéma

Cinéma d'aujourd'hui

CinémAction No 59

Continental Film Review

Ciné Choc

Ciné Girl

Ciné Zine Zone

Cinema Blue

Cinématographe

Dark Side

Dezine No 4

Dirigido Por

Ecran

Eroscore

El erotizm en el ciné
Film Français
Fusion Fantasy No3
Hollywood Reporter
Image et Son
Midi-Minuit Fantastique
Monster Bis
Monthly Film Bulletin
Nostalgie
Positif
Screen International
Psychotronic
Shock Express
Segnocinema
Splatting Image
Star Ciné Video
Sex Stars System
Terror Fantastic
Time Out
Ungawa!
Vampir
Vampirella
Variety
X Films



Marianne Morris ... *Dişi Vampirler* (1974)

RENKLİ RESİM LİSTESİ

Les Trottoirs de Bangkok ('Bangkok kaldırımları', 1984)

Solange'ı Kim Öldürdü?

Bir Fransız "Nazi Zombi" filmi: *Şeytanın Öyküsü*, (1986)

Bir cinsel istismar filmi: *Bize Kötülükten Bir Şey Getirme*

La vampire nue (*Çıplak Vampir*, 1969).

Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire (*Christina, princesse de l'erotisme*, 1971).

La vampire nue (*Çıplak Vampir*, 1969).

Der Hexentöter von Blackmoor (*Kanlı Canavarın Gecesi*, 1969)

Korkunç Dr. Orlof (1961)

İngiliz baskısı bir "iki film bir arada" afişi: *Şeytani Doktor Z* (1965) ve *Mumyacı*.

El caso de las dos Bellezas (*Sadisterotica*, 1968)

Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece (1971)

Korkunç Dr. Orlof'un (1961) özgün İspanyol afişi

Diabolik (1968).

Çıplak Göğüslü Kontes (1973) rolünde Lina Romay.

Le viol du vampire (1968).

1970'lerin İtalyan seks komedilerinden ikisinin İspanyolca basın tanıtım resimleri.

El aullido del diablo (*Şeytanın Uluyuşu*, 1987)

Jess Franco'nun *Kanlı Ay*'ından (1980) bir sahne.

Kriminal (1967).

Maciste contro il vampiro (*Goliath ve Vampirler*, 1962)

Mario Bava'nın *Kırbaç ve Ten* adlı filminin Belçika afişi.

Kör Ölünün Hayalet Gemileri (1974).

José Larraz'ın *La visita del vicio* (1978) filminin ünlü rüya sahnesi.

Je suis une nymphomane'nda (*Gece Zevkleri*, 1970) Sandra Julien.

La sexe qui parle (*Acık Sohbeti*, 1975) adlı filmin İngiltere afişi.

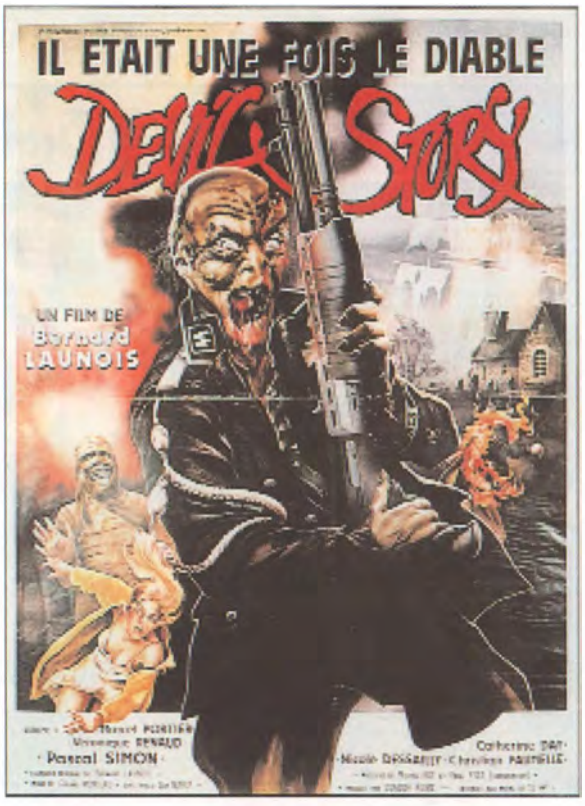
Las hijas de Dracula (*Dişi Vampirler*, 1974) adlı filmin İspanyolca afişi.



Les Trottoirs de Bangkok ('Bangkok kaldırımları', 1984)



Solange'ı kim öldürdü?



Bir Fransız "Nazi Zombi" filmi: *Şeytanın Öyküsü*, 1986



Bir cinsel istismar filmi: *Bize Kötülükten Bir Şey Getirme*



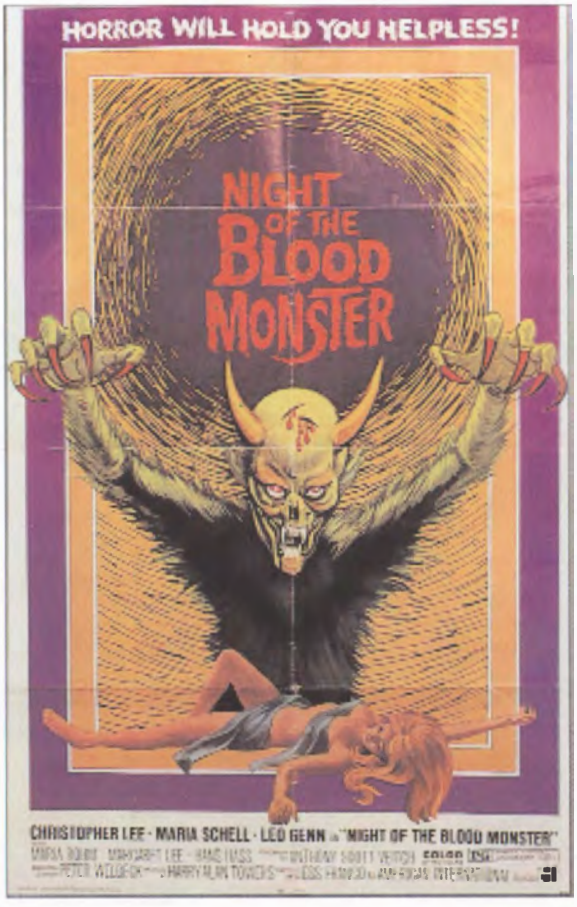
La vampire nue (*Çıplak Vampir*, 1969)



Yaşayan Ölülerin Arasında Bakire (*Christina, princesse de l'erotisme*, 1971)



La Vampire nue (*Çıplak Vampir*, 1969)



Der Hexentöter von Blackmoor (*Kanlı Canavarın Gecesi*, 1969)



Maciste contro il vampiro (*Goliath ve Vampirler*, 1962)



Mario Bava'nın *Kırbaç ve Ten* adlı filminin Belçika afişi



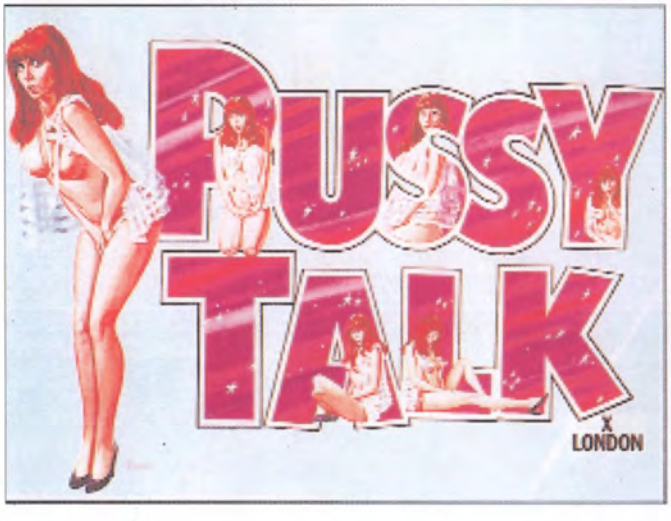
Kör Ölünün Hayalet Gemileri (1974)



José Larraz'ın *La visita del vicio* (1978) filminin ünlü rüya sahnesi

Je suis une nymphomane'nda (*Gece Zevkleri*, 1970) Sandra Julien





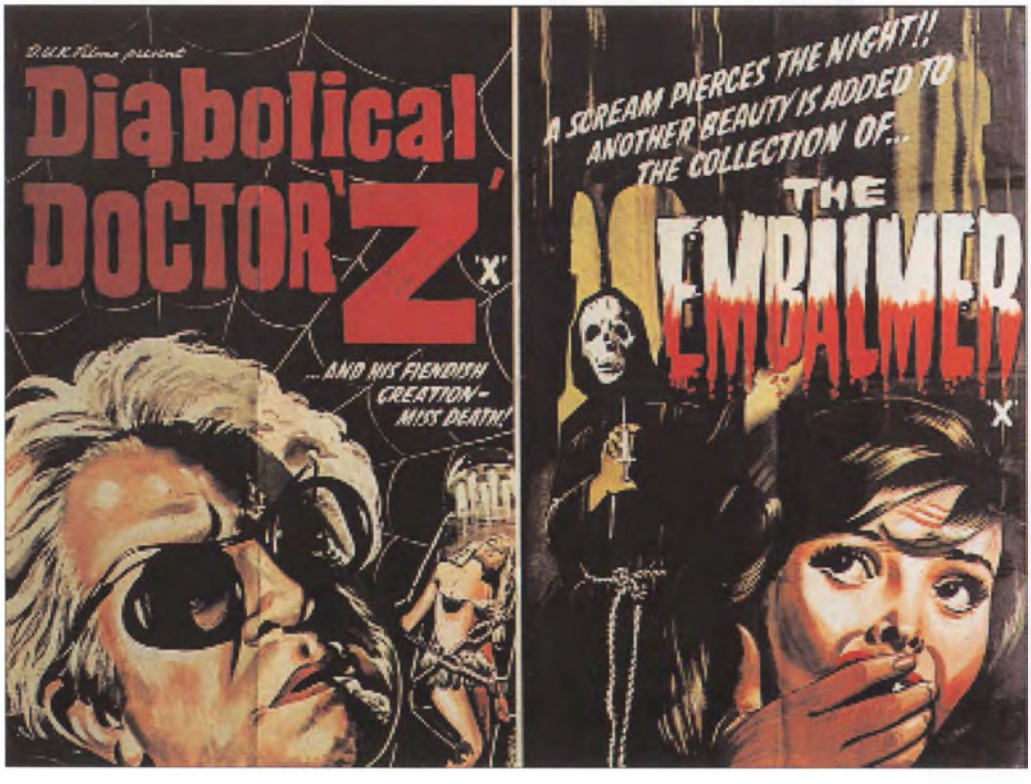
La sexe qui parle (*Acık Sohbeti*, 1975) adlı filmin İngiltere afişi



Las hijas de Dracula (*Dişi Vampirler*, 1974) filminin İspanyolca afişi



Korkunç Dr. Orlof (1961)



İngiliz baskısı bir "iki film birden" afişi: *Şeytani Doktor Z* (1965) ve *Mumyacı*


ROSA FILMS
EL CASO DE LAS DOS BELLEZAS
EASTMANCOLOR
JANINE REYNAUD
ROSSANA YANNY
CON
ADRIAN HOVEN
ANA CASARES
CHRIS HOWLAND
DIRECTOR
JESUS FRANCO



Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece (1971)

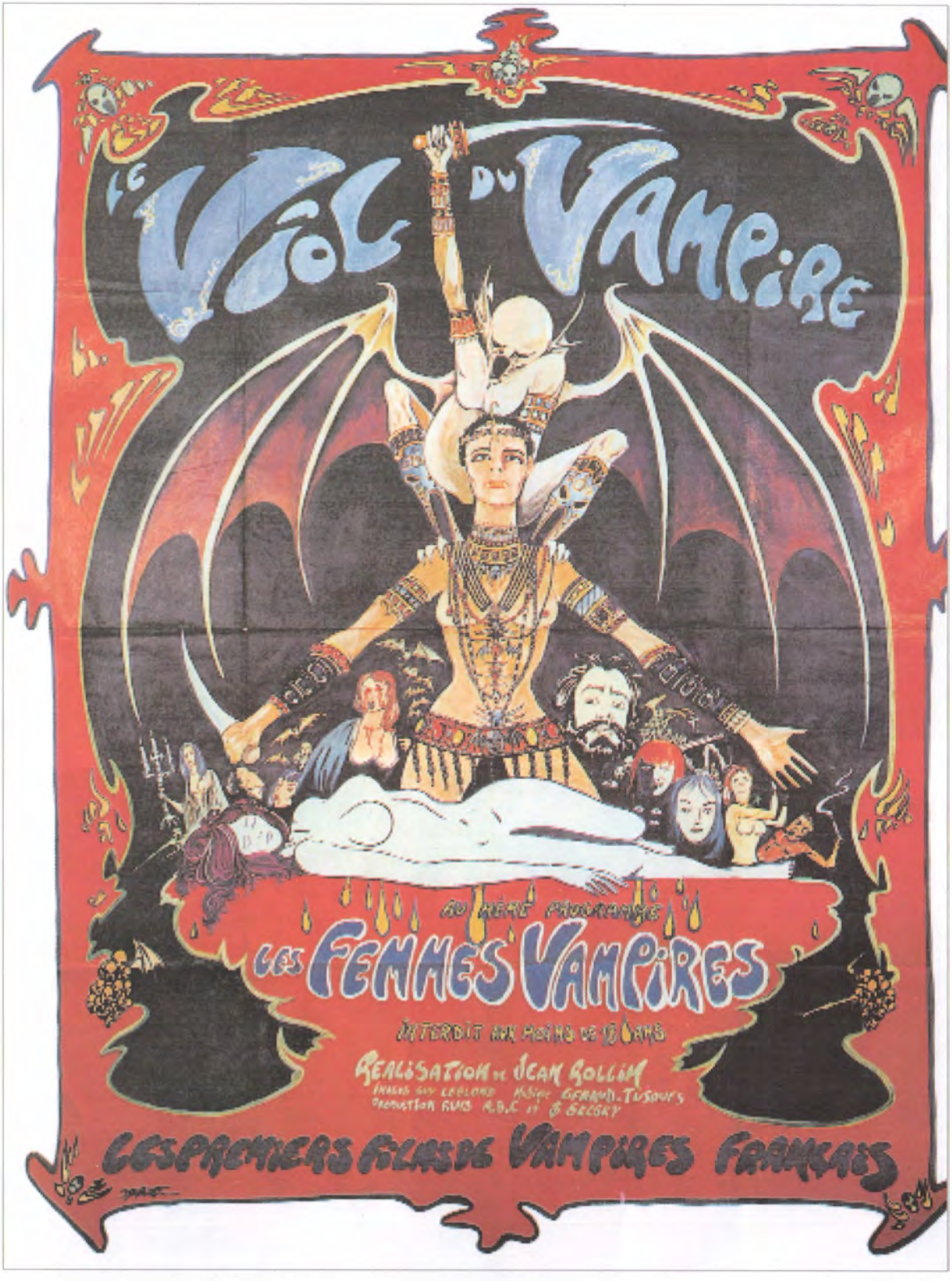


Korkunç Dr. Orlof'un (1961) özgün İspanyol afişi





Çıplak Göğüslü Kontes (1973) rolünde Lina Romay



Le viol du vampire (1968)



1970'lerin Italyan seks komedilerinden ikisinin İspanyol basın tanıtım resimlerinden ...



El aullido del diablo (*Şeytanın Uluyuşu*, 1987)



Jess Franco'nun *Kanlı Ay*'ından (1980) bir sahne



DİZİN

Dizin hazırlanırken orijinal dizin temel alınsa da giriş sayısı fazlasıyla arttırılmış ve farklı bir notasyon izlenmiştir.

Filmler dizine özgün isimleri, İngilizce ve Türkçe isimleri verilmiştir. Örneğin:

El diablo que vino de Akasawa (*Akasava'dan Gelen Şeytan*, *The Devil Came from Akasava*, 1970)

Akasava'dan Gelen Şeytan (*El diablo que vino de Akasawa*, *The Devil Came from Akasava*, 1970)

Devil Came from Akasava, The (*El diablo que vino de Akasawa*, *Akasava'dan Gelen Şeytan*, 1970)

İngilizce ismi olmayan ya da uluslararası gösterime çıkmayanların isimlerinin Türkçe karşılıklarıysa (') içine alınarak gösterilmiştir. Örneğin

Belle captive, La ('Güzel esire', 1983)

Rakamların notasyonundaysa **boldlar** o sayfada resim olduğunu belirtmektedir.

Gösterilen bütün çabalara karşın dizinde kimi eksikler olabilir.

Saptadığınız sorunları yayinevi@kabalci.com.tr. adresine gönderirseniz seviniriz.

11 Days, 11 Nights (*11 Gün, 11 Gece*) 328

119 Numaralı Kadınlar Kampı (*Women's Camp 119*, 1976) 346

13. Cuma (*Friday the 13th*, 1980) 173

17 Numaralı Oda İçin Şampanya (*Champagne for Room 17*) 334

2+5 Mission Hydra (*2+5 Hydra Görevi*) 51

24 heurs d'un Américain à Paris (1963) 275, 287

55 Days in Pekin (*Pekin'de 55 Gün*, 1962) 94, 182

6 sueces en Ibiza 100

9 1/2 Weeks (*9 1/2 Hafta*, 1986) 328, 339

99 Mujeres (*99 Kadın*, *99 Women*, 1968) **156**, **157**, **164**, 184, 353

A

A.cık Sohbeti (*La sexe qui parle*, *Pussy Talk*, 1975) **82**, 328, 342

Abbott ve Costello 28

Aborto criminal ('Yasadışı kürtaj') 95

Absurd (*Saçma*, 1981) 328

Acayip (*Bizarre*, 1969) bkz. *Seksin Sırrı* 329

Acayip ve Erotik (*The Queer and the Erotic*) 43

Acı Pirinç (*Riso Amaro*, *Bitter Rice*, 1949) 47-48

Actor's Revenge, An (*Bir Aktörün İntikamı*, 1963) 334

Adjani, Isabelle 356

Adolescence pervertie (1974) 278, 287

Adventure (*Serüven*, 1945) 168

Adventures of a Taxi Driver (*Bir Taksi Şoförünün Maceraları*) 178

Adventures of Captain Grief (*Kaptan Grief'in Maceraları*, tv dizisi) 352

Affamées du mâle, Les ('Erkeğe aç kadınlar', 1974) bkz. *Groupie Girl* 85

Africa sexy (1963) 51

Afyon (*Opium*, 1919) **69**

Age d'or, L (*Altın Çağ*, 1930) 197, 331

Agent OS14: Operation Poker (*Ajan OS14: Poker Operasyonu*) 51

Agente Sigma 3 (*Ajan Sigma 3*) 51

Aguilar, Carlos 127, 177, 190

Aguirre Wrath of God (*Aguirre Tanrıların Öfkesi*, 1972) 340

Aguirre, Javier 327, 338

Ağustos Ayının Beş Bebeği (*Cinque bambole per la luna d'agosta*, *Five Dolls for an August Moon*, 1970) 336

Ahlaksız Öyküler (*Contes immoraux*, *Immoral Tales*, 1974) 79, 279, **293**, 294-295, 297, 303

Ahlaksızlık ve Erdem (*Le vice et le vertu*, *Vice and Virtue*, 1962) 344, 354

Airport (*Hava Alanı*, 1970) 224

Airport 80 (*Hava Alanı 80*) 341

Ajan OS14: Poker Operasyonu (*Agent OS14: Operation Poker*) 51

Ajan Sigma 3 (*Agente Sigma 3*) 51

Akasava'dan Gelen Şeytan (*El diablo que vino de Akasawa*, *The Devil Came from Akasava*, 1970) 68, **148**, 150, 184, **189**

Akıllılığın Sınırı (*Edge of Sanity*, 1988) 339, 353

Allain, Marcel 19, 335, 361

Allanti, Richard 83

Alle Katzchen naschen Gern (*The Blonde and the Black Pussycat*, *Sarışın ve Esmer Fıstık*, 1967) 336

Allegret, Marc 288, 353

Allen, Woody 355

Alley Cats, The (*Sokak Kedileri*, 1962) 347

Alman Yıldız Adayları (*Deutchland – deiner Sternchen*, *German Starlets*, 1961) 65

Almirall, Rosa Maria bkz. Lina Romay 100, 168
Almodóvar, Pedro 97, 100-101, 114, 344
Alpha France (şirket) 85, 280, 327-328, 343
Alphaville (1965) 332
Altın Boynuz (*Residencia para espías, Golden Horn*, 1966) 21, 133, **134**, 184, 332
Altın Çağ (*L'age d'or*, 1930) 331
Altın Leydi (*The Golden Lady*, 1979) 266, 269
Altın Salon'un Kızları (*Girls of the Golden Saloon*) 335
Altıncı Sınıftan Bir Kızın İtirafları (*Schülmädchen-Report, Confessions of a Sixth Form Girl*) 69
Altınparmak (*Goldfinger*, 1964) 141
Altınsurat (*Goldface*) 364
Altman, Robert 135
Alvina, Anicée 319-320
Amantes del diablo, Las 109
Amanti del mostro, L' (1974) 337
Amato, Joe d' 328, 338
Ami viendra ce soir, Un 355
Amore in città (*Love in the City, Şehirde Aşk*, 1953) 50
Amour a la bouche, L' (*Weekend Orgy, Haftasonu Orjisi*, 1974) 339
Amour propre, L' (1985) 365
Amours collectives (1976) 205, 330
Amours jaunes, Les ('Sarı aşklar', 1958) 196-197, 247
Anahtar (*The Key*) 331
And God Created Woman (*Ve Tanrı Kadını Yarattı*, 1956) 347, 353
And God Created Woman (*Ve Tanrı Kadını Yarattı*, 1987) 354
And Woman Created Man (*Ve Kadın Erkeği Yarattı*) 52
Anders als die Andern ('Diğerlerinden farklı', 1919) **70**
Andreu, Simon 105
Andy Warhol's Dracula (*Andy Warhol'un Dracula'sı*, 1973) 339
Angel of Death (*Ölüm Meleği*, 1986) 352
Angiolini, Alessandro 48, 362-363
Anguish (*Angustia, Keder*, 1988) 97
Anlaşılmaz Lucky (*Lucky, el intrépido; Lucky, the Inscrutable*, 1967) 133, **135**, 137-138, 184, 364
Anne'in Cezalandırılışı (*The Punishment of Anne*, 1975) 322, 347
Année derniere à Marienbad, L (*Last Year at Marienbad, Geçen Yıl Marienbad'da*, 1961) **308**, 324
Annunzio, Gabriele d' 17, 47, 61
Antel, Franz 71
Antiquaire à la chatte trempée ('Islak a.cıklı antika satıcısı') 273, 288
Antonioni, Michelangelo 42, 130, 274, 284
Antropophagus, the Beast (*Antropophagus, Hayvan*, 1980) 328
Anulka **250**, **257**, 260, **261**
Apocalipsis sexual (1982) 97, 99, 356
Apocalypse Now (*Kıyamet*, 1979) 345
Aquila Film Enterprises (şirket) 138, 350
Arabian Nights (*Binbir Gece Masalları*, 1974) 55
Aragon, Manuel 341
Aranda, Vicente 97, 105-107
Arbol de España (1957) 119, 183
Arca stüdyoları 64, 70
Arcy, Alex d' 75
Argento, Dario 47, 68, 329
Argoman 364
Argos Films (şirket) 234
Arı Kovanının Ruhu (*El espiritu de la colmena, The Spirit of the Beehive*, 1973) 120
Arkoff, Samuel Z. 140, 175, 178
Armes, Roy 20
Arno, Alice 162, 172, 328, 344, 350
Arrabal, Fernando 42
Arrivederci Roma 49
Ars amandi (*The Art of Love, Aşk Sanatı*, 1983) **299**, 300, 303
Arsan, Emmanuelle 198, 334
Art of Love, The (*Ars amandi, Aşk Sanatı*, 1983) **299**, 300, 303
Arthur, Colin 260
Arzunun Yasası (*Law of Desire*, 1986) 344
Ascot Film (şirket) 164, 334
Ashes and Diamonds (*Küller ve Elmaslar*, 1958) 356
Assommoir, L' 350
Aşağı Bavyera'dan Av Sahneleri (*Jagdszenen aus Niederbayern, Hunting Scenes From Lower Bavaria*, 1969) 71
Âşık (*The Lover*) 216
Âşık Vampirler (*The Vampire Lovers*) 259
Âşıklar (*The Lovers*, 1991) 107
Aşk Bir Salon Oyunudur (*Love is a Parlour Game*) 70
Aşk Kutusu (*The Love Box*, 1972) 260
Aşk Sanatı (*Ars amandi, The Art of Love*, 1983) **299**, 300, 303
Aşk Teknikleri (*Tanzstunden-Report, Techniques of Love*, 1973) 70
Aşka Aşırı İstekli Sanatçı (*The Over Amorous Artist*, 1974) 260
Aşkın Harikalar Diyarı (*Wunderland der Liebe - der Grosse Deutsche Sexreport, Wonderland of Love*, 1970) 71
Aşkın Mucizesi (*The Wonder of Love*) 70
Aşkın ve Kötülüğün Ötesinde (*La philosophie dans le boudoir, Beyond Love and Evil*, 1969) 277
Ateşle Oynamak (*Le jeu avec le feu, Playing with Fire*, 1975) **306**, 308, 314, 319, **320**, 324, 341
Ateşli ve Hüzünlü (*Jeux pour couples infidèles, Hot and Blue*, 1971) 328
Attack of the Robots (*Cartas boca arriba, Robotların Saldırısı*, 1966) 94, **133**, 184, **331**, 332
Attentat, L' (1966) 332
Aubin, Patrick 351
Audubon Films 347
Aullido del diablo, El (*The Howl of the Devil, Şeytanın Uluyuşu*, 1987) 98, 348
Aumont, Tina 356
Aured, Carlos 97, 99, 356
Autorenfilm 66
Avaleuses, Les (*The Bare Breasted Countess, Çıplak Göğüslü Kontes*, 1973) 42, **149**, 185, 338, 355
Avallone, Marcello 43
Avenger, The (*Der Racher, İntikamcı*, 1960) 68, 340
Aventures des queues nickelées, Les ('Nikel kaplama horozların maceraları', 1978) 21
Avis Film (şirket) 164, 334
Avrupa Geceleri (*Europa di notte, European Nights*, 1959) 50
Awful Dr. Orlof (*Gritos en la noche, Korkunç Doktor Orlof*, 1961) 8, 59, 95, **112**, **113**, 114, **115**, **117**, **118**, **119**, 121-123, 127, 131, 133, 138, 151, 155, 168, 175, 183, 335, 344
Ay-filosu (*Moonfleet*, 1955) 195



Baader-Meinhoff çetesi 165
Baba Yaga (1973) **52**, 364
Bacall, Lauren 286
Bacanales romanas 99
Bacchanales 69 (1969) 279, 287
Bacchanales sexuelles bkz. *Tout le monde il en a deux* (1973) **213**, 214, 247
Bacchantes, The (1960) 59
Bahia de Palma (1962) 93
Baie du désir, La (1964) 349
Baise moi partout ('Baştan aşağı düz beni') 273, 287
Baiseuses, Les (*That Girl is a Tramp, Şu Kız Bir Serseri*) 338
Baker, Carol 255
Baker, Chet 144, 275
Baker, Josephine 355
Balch, Anthony 327-329
Balık-adamlar Adası (*L'isola degli uomini pesce, Island of the Fishmen*, 1979) 345
Baltanın Ağzı (*Filo de hacha, Edge of the Axe*, 1988) 268, **269**, 352
Bambina, La 230
Banane mécanique (*Clockwork Banana, Otomatik Muz*, 1972) 332
bande dessinee çizgiromanları 199, 359
Bandera negra, La 349
Bangkok, cita con la muerte ('Bangkok, ölüm şehri', 1985) 180, 188
Barbar Conan (*Conan the Barbarian*, 1982) 352
Barbara Broadcast (1975) 347
Barbarella (1968) 79, 354, 364
Barbieri, Renzo 362
Bardem, Juan Antonio 93, 97
Bardot, Brigitte 65, 281, 344, 353
Bare Breasted Countess, The (*Les avaleuses, Çıplak Göğüslü Kontes*, 1973) 42, **149**, 163, 169-170, 172, 185, 330, 351-352
Barker, Lex 49, 76-77
Baroja, Pío 119, 183
Barrett, Louise 59
Barry, Maurice 312
Bartel, Kacia 277
Bartelli, Elio 51
Barthes, Roland 310
Bastedo, Alexandra 105, 262
Bataille, Georges 195, 310
Battle Beyond the Stars (*Yıldızların Ötesindeki Savaş*, 1980) 66
Baudelaire, Charles 17, 27
Baudricourt, Michel 332
Bava, Lamberto 329
Bava, Mario 32-34, 44, 47, 51-52, 59, 62, 98, 195, 329, 336, 343, 345-347
Bay Arkadin (*Mr Arkadin*, 1955) 124, 126
Bay Hawarden (*Mr Hawarden*, 1968) 342
Bay of Blood (*Kanlı Körfez*) 329
Bay X (*Mister X*, 1968) **52**, 364
Bayan Hyde (*Sie Tötete in Ekstase, Mrs. Hyde*, 1970) 133, 184
Bayan Jones'un İçindeki Şeytan (*The Devil in Miss Jones*, 1972) 7, 168
Bazin, Thierry 300
Beast and the Magic Sword, The (*Canavar ve Büyülü Kılıç*, 1983) 348
Beast, The (*La bête, Hayvan*, 1975) **291**, 293, **294**, **295**, 300-301, 303
Beatty, Warren 135
Bebekler Vadisinin Ötesinde (*Beyond the Valley of the Dolls*, 1970) 45
Because of the Cats (*Kediler Yüzünden*, 1972) 341
Beccarie, Claudine 83, 278, 329, **330**, 332
Becquer, Gustavo Adolfo 98
Behind Convent Walls (*Interieur d'un couvent, Manastır Duvarlarının Ötesinde*, 1977) 296, **297**, 303
Beichte der Josefine Mutzenbacher, Die ('Josefine Mutzenbacher'in günahlarını itirafı') 73
Belalılar (*The Sting*, 1973) 81
Belirtiler (*Symptoms*, 1974) 98, 251, 255, **256**, 257-259, 262, 269
Bell of Hell, The (*La campana del infierno, Cehennem Çanı*, 1973) **97**
Bella Antonia, prima monaca e poi demonia, La (*The Naughty Nun, Yaramaz Rahibe*, 1972) 336
Bella ricca lieve difetto fisica cerca anima gemella (1973) **45**
Belle captive, La ('Güzel esire', 1983) **310**, 316, 319-320, **321**, **322**, 324
Belle de jour (*Gündüz Güzeli*, 1967) 278
Belli, Agostina 320
Belmont, Vera 216
Ben Bir Kadınım (*I, A Woman*) 347
Ben Bir Meraklıyım, Sarı (*I Am Curious, Yellow*, 1967) 136, 327
Ben Uygunum (*Les désaxées, I am Available*, 1972) 343
Benayoun, Robert 301
Bénazéraf, José 11, 79, 83, 215, 217, 271, 273-277, 279, **281**, 283, 285, 309, 314, 323, 342-343, 349-350, 354
Bender, Eric 70
Benson, E. F. 251
Berber, Anita 69
Berg, Jean de bkz. Alain Robbe-Grillet 322
Berger, Helmut **26**
Berger, William 167-168
Bergkristal (1949) 67
Bergman, Ingmar 277
Berk, Jio 205, 207, 215
Berlanga, Luis Garcia 93, 120
Bésame, monstruo (*Kiss Me Monster, Öp Beni Canavar*, 1968) 138, **139**, 184
Bessy, Maurice 255
Bête, La (*The Beast, Hayvan*, 1975) 82, **291**, 292-293, **294**, **295**, 303
beyaz telefon filmleri 48-49
Beyond Love and Evil (*La philosophie dans le boudoir, Aşkın ve Kötülüğün Ötesinde*, 1969) 277
Beyond the Valley of the Dolls (*Bebekler Vadisinin Ötesinde*, 1970) 45
Beyond, The (*Ötesi*, 1981) 337
Bienert, Katia 64
Bienvenido Mr Marshall (*Welcome Mr. Marshall, Hoş geldiniz Bay Marshall*, 1953) 93
Big Silence, The (*Büyük Sessizlik*, 1968) 340
Bigotini, Rick 330
Bilal, Enki 365
Bildniss des Doriana Gray, Das (*Dirty Dracula, Kirli Dracula*, 1975) 168, 172, 186
Billian, Hans 73
Binbir Gece Masalları (*Arabian Nights*, 1974) 55
Biograph (sinema salonu) 43
Bir Aktörün İntikamı (*An Actor's Revenge*, 1963) 334
Bir Avuç Dolar İçin (*Per un pugno di dollari, A Fistful of Dollars*, 1964) 49, 253

Bir Bisikletçinin Ölümü (*Muerte de un ciclista, Death of a Cyclist*, 1955) 93, 182
Bir Canterbury Hikâyesi (*Canterbury Tale*, 1944) 252
Bir Endülüs Köpeği (*Le chien andalou*, 1928) 331
Bir Fransız Fıstığının Aşkları (*Loves of a French Pussycat*) 65
Bir Günahın Öyküsü (*Dzieje Grzechu, Story of a Sin*, 1975) **290**, 295, 303
Bir Kadının Tenindeki Kertenkele (*Lizard in a Woman's Skin*, 1973) 337
Bir Muammayı Sevdim (*I Love a Mystery*) seriyali 31
Bir Taksi Şoförünün Maceraları (*Adventures of a Taxi Driver*) 178
Bir Vampir İçin Ağıt (*Requiem pour un vampire, Requiem for a Vampire*, 1972) **211**, **212**, **213**, **243**
Bir Yarı Bakirenin Günlüğü (*Diary of a Half Virgin*) 209
Bir Yaz Günü (*A Summer Day*, 1970) 44
Bir Zamanlar Bakireydi (*Once Upon a Virgin*) bkz. *Phantasmes* (1975) 220
Bird with the Crystal Plumage (*Kristal Tüylü Kuş*, 1970) 68
Bis Fünf nach Zwölf (*Five Minutes Past Twelve, Onikiyi Beş Geçe*, 1953) 69
Bitmeyecek Öykü (*The Never Ending Story*) 73
Bitmeyen Geceler (*Night After Night After Night*, 1969) **42**
Bitter Rice (*Riso Amaro, Acı Pirinç*, 1949) 47-48
Bizarre (*Acayip*, 1969) bkz. *Secret of Sex* 329
Bize Kötülükten Bir Şey Getirme (*Don't Deliver Us From Evil*) 329
Black Aphrodite (*Siyah Afrodit*) 356
Black Candles (*Los ritos sexuales del diablo, Kara Mumlar*, 1981) **250**, 267, 269
Black Cat, The (*Kara Kedi*, 1934) **21**
Black Cats, The (*Los Gatos Negros, Kara Kediler*, 1964) **146**
Black Deep Throat / Queen of Sex (*Gola profonda nera, Siyahi Derin Gırtlak / Seks Kraliçesi*) 356
Black Emanuelle 2 (*Siyah Emanuelle 2*, 1976) 338
Black Love (*Kara Aşk*, 1973) **286**, 287
Black Pirate, The (*Kara Korsan*) 51
Black Sabbath (*Kara Sebt Günü*) 51, 59
Black Sunday (*La maschera del demonio, Kara Pazar*, 1961) 51, 195, 329
Blackbeard the Pirate (*Korsan Karasakal*, 1952) 214
Blade in the Dark, A (*Karanlıkta Bir Bıçak*, 1983) **56**
Blain, Estella **131**
Blain, Gerard 284
Blake, Alphonso Corona 352
Blanchard, Françoise **231**
Blanche (1971) 292, 303
Blancheville Canavarı (*The Blancheville Monster*) 95
Blasetti, Alessandro 49-50
Blonde and the Black Pussycat, The (*Alle Katzchen naschen Gern, Sarışın ve Esmer Fıstık*, 1967) 336
Blood and Black Lace (*Kan ve Siyah Dantel*, 1964) **31**, 47, 56
Blood and Roses (*Kan ve Güller*, 1961) **354**
Blood Demon, The (*Die Schlangengrube und das Pendel, Kan İblisi*, 1967) 67, 76, **77**
Blood of Dr Jekyll (*Dr Jekyll'ın Kanı*) bkz. *Bloodbath of Dr Jekyll* (1981) 231, **298**, 303
Blood of Fu Manchu, The (*Fu Manchú y el beso de la muerte, Fu Manchu'nun Kanı*, 1968) **141**, 184
Blood Rose (*La rose écorchée, Kan Gülü*, 1969) **86**, 342
Blood Spattered Bride, The (*La novia ensangretada, Kan Sıçratan Gelin*, 1972) 97, 105, **106**, **107**
Bloodbath of Dr Jekyll (*Le cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne, Dr Jekyll'in Kan Banyosu*, 1980) **298**, 299, 303, 339
Bloody Moon (*Die Säge des Todes, Kanlı Ay*, 1980) 73, 173-174, 187
Bloody Pit of Horror (*Il boia scarlatto, Kanlı Korku Çukuru*, 1965) 51, 59-60
Blow Out (*La Grande bouffe, Büyük Tıkınma*, 1973) 54
Blow the Man Down (*Erkeği Emerek Devirmek*) 44
Blowup (*Cinayeti Gördüm*, 1966) 42
Blue Angel (*Der Blaue Engel, Mavi Melek*, 1930) 254, 281
Blue Eyes of the Broken Doll (*Kırılmış Bebeğin Mavi Gözleri*, 1973) 31, 97, 344
Blue Holocaust (*Hüzünlü Soykırım*, 1979) 328
Blue Rita (*Das Frauenhaus, Mavi Rita*, 1977) 174, **187**
Blue Sunshine (*Mavi Günışığı*) 256
Blues de la calle pop, Los ('Pop sokağında blues', 1983) 179, 188, 364
Boat, The (*Tekne*) 73
Bob ve Carol ile Ted ve Alice (*Bob and Carol and Ted and Alice*) 45
Boccaccio '70 137
Boccaccio 48, 55
Boehme, Robert 57
Boettger, Fritz 75
Bogarde, Dirk 234
Bogart, Humprey 281
Boia scarlatto, Il (*Bloody Pit of Horror, Kanlı Korku Çukuru*, 1965) 59
Boileau, Pierre 27, 37
Boisson, Christine 320
Boisvert, Huguette 350
Bon et les méchants, Le (1975) 344
Bonnie and Clyde (*Bonnie ve Clyde*, 1967) 277, 284
Bonzesse, La (1973) **81**, 86
Boorman, John 144
Boos, Walter 71
Bordell SS (1978) 279, 287
Borkon, Jules 37
Borowczyk, Walerian 5, 11, 23, 79, 82, 83, 231, 234, 289-303, 333, 341, 355, 365
Bosch, Hieronymous 19, 77
Bosch, Juan 94
Boublil kardeşler 204
Bourdon, Sylvia **79**, 83, 330
Bouyxou, Jean-Pierre 205, 224-225, 227, 239, 330-331, 351
Brady sinema salonu 86
Brahm, John 130
Brain that Wouldn't Die, The (*Ölmek İstemeyen Beyin*, 1960) 155
Branice, Ligia 297
Brass, Tinto 54, 56, 230, 331
Brauner, Artur 66-68, 133, 145-146, 148, 150-151, 156
Braunstein, Joseph bkz. José Larraz 267
Brem, Thierry de 83
Bresson, Robert 132, 329
Breton, André 21
Brice, Pierce 57

Bride of Frankenstein, The (*Frankenstein'ın Gelini*, 1935) 28
Brides of Dracula, The (*Dracula'nın Gelinleri*) 122
Brigade des moeurs ('Ahlak masası', 1984) 350
Brion, Françoise **312**, **313**
Bronsten, Samuel 94
Brooks, Louise 64, 299
Broquet, Chantal 328
Broquet, Marie-France bkz. Alice Arno 328
Brosnan, John 28
Brown, Fredric 23, 347
Brown, Murray 260
Browning, Tod 28
Bruce, Nigel 31
Brummer, Alois 71
Brundage, Margaret 155
Brynner, Yul 266
Bu Akşam Kendimi Hissedemiyorum (*I'm Not Feeling Myself Tonight*, 1975) 257
Bu Hatunlar Mambo Gibi (*These Dames Like to Mambo*) 332
Bu Şok Edici Dünya (*This Shocking World*, 1964) 50
Buckley, Jim 83
Bullet for the General, A (*General İçin Bir Kurşun*, 1966) 340
Bunker 360-361
Bunker Palace Hotel (1989) 365
Buñuel, Luis 18, 36, 54, 114, 123, 131, 149, 196-197, 201, 278, 298, 331, 342
Burroughs, Edgar Rice 64
Burroughs, William S. 106, 220, 329
Butineuses, Les 338
Buttgereit, Jörg 4, 73
Büyücülerin Gecesi (*The Night of the Sorcerers*, 1973) **99**, 352
Büyük Sessizlik (*The Big Silence*, 1968) 340
Büyük Sıcaklığın Gecesi (*Night of the Big Heat*, 1967) 85
Büyük Tıkınma (*La Grande bouffe*, *Blow Out*, 1973) 54



Cabinet of Dr. Caligari, The (*Das Cabinett des Dr Caligary, Dr Caligari'nin Muayenehanesi*, 1919) 18, 28, 63
Cabiria (1914) 47
Caduta di Troia, La ('Truva'nın yıkılışı', 1913) 47
Caen, Michael 82
Caged Heat (*Parmaklıkların Arkasındaki Ateş*, 1974) 165
Caged Virgins (*Kafese Kapatılmış Bakireler*) bkz. *Requiem pour un vampire* (1972) 212
Caged Women (*Frauengefängis*, *Kafese Tıkılmış Kadınlar*, 1975) 167, 186, 351
Cagney, James 281
Cahiers du cinéma dergisi 197, 276, 283, 347
Cain, James 48
Caldwell, Erskine 48
Caligula (1980) 230, 331
Caligula, the Untold Story (*Caligula, Anlatılmayan Öykü*) 328
Camba, Julio 119
Camille 2000 (1969) 347
Caminecci, Pierre A. 135-137, 343
Camino solitario ('Issız patika', 1983) 126, 174, 178, 188
Campana del infierno, La (*The Bell of Hell*, *Cehennem Çanı*, 1973) **97**
Campanile, Pasquale Festa 52, 337
Canale, Gianna Maria 60
Canavar ve Büyülü Kılıç (*The Beast and the Magic Sword*, 1983) 348
Candle for the Devil, A (*Şeytan İçin Bir Mum*) 109
Cannibal Holocaust (1979) 333
Cannibal Man (*La semana del asesino*, *Yamyam Adam*, 1972) 97
Cannibals (*I cannibali*, *Yamyamlar*, 1979) 174, 187
Canterbury Öyküleri (*The Canterbury Tales*, 1971) 53, 55
Canterbury Tale (*Bir Canterbury Hikâyesi*, 1944) 252
Canterbury Tales, The (*Canterbury Öyküleri*,1971) 53, 55
Canterbury'nin Şehvetli Karıları (*The Lusty Wives of Canterbury*, 1972) 53
Capell, Barbara 102
Capitaine Fracasse ('Yüzbaşı Fracasse', 1942) 195
Capitan de 15 años, Un ('15 yaşında bir kaptan', 1972) 157, 185
Cara del Terror, La (*The Face of Terror*, *Terörün Yüzü*, 1962) 95
Cardinale, Claudia 47
Carel, Dany 57, 59
Caresseuses, Les ('Okşayanlar') 338
Carmen Baby (*Carmen Bebek*, 1967) **346**, 347
Carne apaleada ('Dövülmüş et', 1977) 327
Carné, Marcel 196-197
Carpet of Horror, The (*Der Teppich des Grauens*, *Korku Halısı*, 1962) 67
Carrie (1976) 224, 267
Carrière, Jean-Claude 131, 133, 344
Carrière, Mathieu 301
Carry On komedileri 99
Carry on Loving (1970) 257
Cartas boca arriba (*Attack of the Robots*, *Robotların Saldırısı*, 1966) **133**, 184, **331**
Cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne, Le (*Bloodbath of Dr Jekyll*, *Dr Jekyll'in Kan Banyosu*, 1981) **298**, 303
Casanova '70 (1970) 52
Casas, Antonio 94
Caserini, Mario 47
Castel, Cathy 330
Castel, Pony 330
Castillo de Fu Manchu, El (*The Castle of Fu Manchu*, *Fu Manchu'nun Şatosu*, 1968) 184
Castle of Fu Manchu, The (*El castillo de Fu Manchu*, *Fu Manchu'nun Şatosu*, 1968) 21, 184
Cat and the Canary (*Kedi ve Kanarya*, 1927) **28**
Cat and the Canary (*Kedi ve Kanarya*, 1979) 347
Cauchemars naissent la nuit, Les (*Eyes of the Night*, *Gecenin Gözleri*, 1970) 184
Cavaleuses, Les 338
Cavani, Liliana 55
Caverns of Vice (*Mengene Mağaraları*, 1959) 65
Caza, Philip 199, 222
Cazibe (*Fascination*, 1979) 214, **225**, **226**, 227, 239, 247, 330, 342
CCC (Central Cinema Company) şirketi 66-67
Cehennem Çanı (*La campana del infierno*, *The Bell of Hell*, 1973) **97**
Celestine, bonne à tour faire (*Celestine*, 1974) 148, 157, 186, 330

Centre National du Cinéma 284
Cercle vicieux, Le (*From Woman to Woman*, *Kadından Kadına*, 1959) 349
Cérémonie d'amour ('Aşk ayinleri', 1988) **301**, 303
Certain Fury (*Kaçınılmaz Öfke*, 1985) 230
Ceset Öğütücüler (*The Corpse Grinders*) 329
CFF (Comptoir Français du Film) şirketi 4, 151, 339
Chabrol, Claude 43, 197, 208
Chambers, Robert 18
Champagne for Room 17 (*17 Numaralı Oda İçin Şampanya*) 334
Charley's Aunt (*Charley'nin Teyzesi*, 1969) 352
Charlotte 354
Chat et le souris, Le (1975) 344
Château, René 137, 181
Chauffard, René-Jacques **197**, 240
Cheval pour deux, Un ('İki kişiye bir at', 1962) 196, 248
Chevalier, Pierre 331, 355
Chica de Chicago, Une ('Chicago'lu bir fıstık', 1958) 93
Chica de las bragas transparantes, La (*Pick-Up Girls*, *Kullan At Kızlar*, 1980) **173**, 174, **177**, 187
Chica de los labios rojos, La ('Kızıl dudaklı kız', 1986) 180, 189
Chica del autostop, La ('Otostopçu kız', 1964) 93
Chien andalou, Un (*Bir Endülüs Köpeği*, 1928) 329, 331
Chimes at Midnight (*Geceyarısı Çanları*, 1966) **124**, 182
Christensen, Benjamin 28, 168
Christie, Agatha 23
Christina, princesse de l'erotisme (*Virgin among the Living Dead*, *Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire*, 1971) 157, 185, 248
Chupete de Lulu, El (*Lulu's Lollipop*, *Lulu'nun Lolipopu*, 1985) 101
Chupónas, Las (*The Suckers*, *Emiciler*) 101, 189
Ciel de cuivre ('Bakır gökyüzü', 1961) 196, 247
Cinayet Arabası (*La Femme dangereuse*, *Killing Car*, 1993) 238, **239**, 240, 247
Cinayet Konağı (*Murder Mansion*, 1972) 97
Cinayeti Gördüm (*Blow up*, 1966) 42
Cinecittà stüdyoları 49, 51
Cineclub 24 44
Cinque bambole per la luna d'agosta (*Five Dolls for an August Moon*, *Ağustos Ayının Beş Bebeği*, 1970) 336
Citizen Cane (*Yurttaş Kane*, 1941) 126
Ciudad no es para mi, La ('Şehir bana uygun değil', 1965) 350
Ciudad sin hombres, La (*The Girl from Rio*, *Riolu Kız*, 1968) **142**, 184
Clark, Ken 94
Classic sinema salonu 42-44, 207
Cleopatra (1963) 352
Clochemerle 352
Clockwork Banana (*Banane mécanique*, *Otomatik Muz*, 1972) 332
Clockwork Nympho, A (*Otomatik Nemfo*, 1975) bkz. *Luxure* 42, 350
Clouzot, Henri-Georges 86
Club privé 344
Cobos, Juan 124
Cocaine (*Kokain*) 69
Code Name: Wild Geese (*Kod Adı: Yabankazları*, 1986) 334
Coeur, Joëlle **43**, 213, 215, **286**, 320
Cohen, Emma 120
Coleigalas violadas ('Tecavüze uğrayan okullu kızlar') bkz. *Bloody Moon* (1980) 173
Collection particulière, Une (1973) 292-293, 295, 301, 303
Colorado sinema salonu 85
Comic Strip Hero (*Jeu de massacre*, *Çizgiroman Kahramanı*, 1967) 208
Comicos ('Komikler', 1954) 93
Coming of Joachim Stiller, The (*Joachim Stiller'in Gelişi*, tv dizisi, 1975) 342
Commando Leopard (*Komando Leopar*, 1985) 334
Commedia dell'arte 48
Commune senso del pudore, Il (1976) **54**
Compton (sinema salonu) 44
Comtesse noire, La (1973) bkz. *Les avaleuses* 185, 338
Comtesse Perverse, La (1973) 152, 162, 186, 328
Conan the Barbarian (*Barbar Conan*, 1982) 352
Concerto de la peur, La (1962) 275, 283, 287
Conde Drácula, El (*Count Dracula*, *Kont Dracula*, 1969) 121, 147, 184, 353
Confesiones íntimas de una exhibicionista (1982) **170**, 187
Confessions of a Sixth Form Girl (*Schülmädchen-Report*, *Altıncı Sınıftan Bir Kızın İtirafları*) 69
Consequence Gölü (*Lake Consequence*) 339
Constantine, Eddie **133**, **331**, 332, 355
Contes immoraux (*Immoral Tales*, *Ahlaksız Öyküler*, 1974) **293**, 303
Continental (sinema salonu) 43
Corbière, Tristan 193, 196, 201
Corbucci, Bruno 52, 332
Corbucci, Sergio 52, 60-61, 332-333
Corman, Roger 175
Cornetti alla crema ('Kremalı çörekler', 1981) 337, 345
Corpi presantano tracce di violenza carnale, I (*Torso*, *Gövde*, 1973) 345
Corpse Grinders, The (*Ceset Öğütücüler*) 329
Count Dracula (*El conde Drácula*, *Kont Dracula*, 1969) 147, 184, 352
Count Yorga, Vampire (*Kont Yorga, Vampir*) 259
Covek nije tica (1965) 345
Cover Girls (*Kapak Kızları*, 1963) **272**, **276**, 283, 286-287
Crawley, Tony 299
Creepy (korku dergisi) 253, 266
Crepax, Guido 48, 52, 135, 359-360, 364
Cresse, Bob 275, 277, 283
Cri de la chair, Le ('Etin çığlığı') bkz. *L'eternite pour nous* (1961) **273**, **275**, **283**, 287, 343
Crime and Punishment (*Suç ve Ceza*, 1958) 195
Crime of Cuenca (*El crimen de Cuenca*, *Cuenca'nın Suçu*, 1979) **100**
Cristal, Perla 127
Cross of Iron (*Şeref Madalyası*, 1977) 73
Crueles, Las (*The Exquisite Corpse*, *Zarif Ceset*, 1971) 105
Cruz del diablo, La (*The Devil's Cross*, *Şeytanın Haçı*, 1975) **98**
Cruz, Mara 94
Crypt of Horror (*Dehşet Dehlizleri*) 95
Crystal Rose, The (*La rose de fer*, *Kristal Gül*, 1973) **218**, 219, 247, **248**
Cuenca'nın Suçu (*El crimen de Cuenca*, *Crime of Cuenca*, 1979) **100**

Cugat, Xavier 168
Curiel, Frederico 352
Curse of Frankenstein, The (*Frankenstein'ın Laneti*, 1957) 32-33
Curse of the Living Corpse (*Yaşayan Cesedin Laneti*) 43
Curse of the Vampyr, The (*Vampirin Laneti*) 217
Curtis, Jack 347
Curtiz, Michael 214
Cut Ups (*Kes-yapıştırlar*) 329
Cuvelier, Paul 360
Cynthia's Diary (*Cynthia'nın Günlüğü*) 283

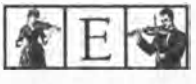


Çağlar Boyunca Cadılık (*Witchcraft Through the Ages*, 1921) **27**, 329
Çekingenlik (*Inhibition*, 1976) 329
Çığlık Atan Ev (*La residencia, The House That Screamed*, 1969) 96, 109
Çılgın Aşk (*Mad Love*, 1935) 28
Çıplak Avrupa (*Europe in the Raw*, 1965) 128
Çıplak Bomba (*The Nude Bomb*, 1980) 341
Çıplak Göğüslü Kontes (*Les avaleuses, The Bare Breasted Countess*, 1973) 42, **149**, 163, 169-170, 172, 185, 330, 351-352, 355
Çıplak Vampir (*La vampire nue, The Nude Vampire*, 1969) **192**, **206**, **207**, **208**, 247
Çiçekli Külotları Olan İki Kadın Casus (*Opalo de fuego, Two Female Spies with Flowered Panties*, 1978) **179**, 187
Çizgiroman Kahramanı (*Jeu de massacre, Comic Strip Hero*, 1967) 208
Çizmeleri Ayağında Ölen Kadın (*She Died with Her Boots On*) bkz. *Girdap* (1969) 251, **254**, 269
Çok Gizli (*Top Secret*, 1966) **53**
Çöl Âşıkları (*Desert Lovers*) 343



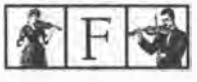
d'Antes, Mylène 217
Dağ filmleri 63
Dalbes, Alberto 98
Dali, Salvador 331
Dallas (tv dizisi) 140
Dallesandro, Joe 295, **296**
Dames Don't Care (*Hatunlar Umursamaz*) 332
Dance of the Vampires (*Vampirlerin Dansı*, 1967) 96
Dangerous Liaisons (*Tehlikeli İlişkiler*, 1960) 354
Danning, Sybil **65**, **66**, 346, 352
Danza macabra, La (1963) 332
Dark Eyes of London, The (*Londra'nın Karanlık Gözleri*, 1939) **133**, 150
Dark Odyssey (*Karanlık Yolculuk*, 1961) 347
Darren, James 143
Daughters of Darkness (*Karanlığın Kızları*, 1971) 59, 106, 232, **341**, 342
Dauman, Anatole 234, 293
Davies, Mandy Rice 346
Davy, Jean-François 79, 82-83, 329, 332
Day the Earth Caught Fire, The (*Dünyanın Ateşe Verildiği Gün*, 1961) 260
Days of Desire (*Ils sont nus, Tutku Günleri*, 1966) 350
De Sade 70 (1969) bkz. Eugenie 184, 352
Deacon, Brian 262
Dead Eyes of London, The (*Londra'nın Ölü Gözleri*, 1961) 67
Dead Men Walking (*Ölüler Yürüyor*, 1943) 201
Deadly Manor (*Ölümcül Malikâne*, 1990) 268-269
Dean, James 348
Deardon, Basil 260
Death and the Maiden (Ölüm ve Bakire, 1936) 63
Death of a Cyclist (*Muerte de un ciclista, Bir Bisikletçinin Ölümü*, 1955) 93, 182
Death Packs his Bags (*El muerto hace las maletas, Ölüm Valizlerini Topladı*, 1970) 68, **150**, 184
Debord, Guy 209, 211, 331
Decameron (1970) 53, 55, 94
Decameron 2 55
Decameron proibiti (*Forbidden Decameron, Yasaklanmış Decameron*, 1972) 55
Decameron proibitissimo (*Sexy Sinners, Seksi Günahkârlar*, 1972) 55
Decameron'un Ateşli Geceleri (*Hot Nights of Decameron*) 55
Decameron'un Seksi Kedicikleri (*Decameron's Sexy Kittens*) 55
Decameroticus 55
Déclic, Le 365
Deep Throat (*Derin Gırtlak*, 1972) 7, 44, 168, 213
Dehşet Dehlizleri (*Crypt of Horror*) 95
Dehşet Verici Seksi Vampir (*The Horrible Sexy Vampire*) 217
Delamarre, Jean-Philippe 209
Delanney, Monique bkz. Pamela Stanford 351
Delitti privati ('Özel suçlar', tv dizisi) 345
Dellanoy, Jean 195, 281
Delon, Alain 342
Delorme, Guy 157-158
Delvaux, Paul 37
Demir Maskeli Mahkûm (*The Prisoner of the Iron Mask*) 51
Demi-sels de la perversion, Les ('Sapıklığın pezevenkleri', 1973) bkz. *Groupie Girl* 85
Demme, Jonathan 165
Démoniaques, Les (1974) 209, **214**, 215, **216**, 217, **240**, 247, 351
Demons, The (*Los demonios, Iblisler*, 1972) 152, 159-160, 185
Denaux, Yves 274
Denevue, Catherine 353
Deney (*The Experiment*) bkz. *Le cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne* 298
Deniz Kurtları (*The Sea Wolves*, 1980) 334
Deniz Şahini (*The Sea Hawk*, 1940) 214
Deodato, Ruggero 52, 333
Deported Women of the SS Special Section (*SS Özel Bölümünden Atılan Kadınlar*) 56
Deri Deri (*Skin skin*) bkz. *Kapy selan alla* 329
Derin Gırtlak (*Deep Throat*, 1972) 7, 44, 168, 213
Désaxées, Les (*I Am Available, Ben Uygunum*, 1972) 343
Descanse en piezas (*Rest in Pieces, Mezarında Paramparça Yat*, 1987) 267, 269
Desert Lovers (*Çöl Âşıkları*) 343
Désirable et le sublime, Le ('Arzulanası ve yüce', 1969) 215, 277-278, 285-287
Desire (*Tutku*) 346

Destierro del Cid, El (1959) 119, 183
Destiny (*Der müde Tod, Kader*, 1921) 27
Deutchland - deiner Sternchen (*German Starlets, Alman Yıldız Adayları*, 1961) 65
Deux gouines, Les bkz. *Les gouines* (1975)
279, 287
Deux orphelines vampires, Les ('İki öksüz vampir kız', 1995) **236**, 247
Deviation (*Yoldan Çıkma*, 1971) 251, 258, 269
Devil Came from Akasava, The (*El diablo que vino de Akasawa, Akasava'dan Gelen Şeytan*, 1970) 68, **148**, 150, 184, **189**
Devil in Miss Jones, The (*Bayan Jones'un İçindeki Şeytan*, 1972) 7, 168
Devil, Nicolas 199, 360
Devil's Commandment (*I vampiri, Şeytanın Emri*, 1956) **32**, 33
Devil's Cross, The (*La cruz del diablo, Şeytanın Haçı*, 1975) **98**
Devil's General, The (*Des Teufels General, Şeytanın Generali*, 1955) 63
Devil's Story (*Şeytanın Öyküsü*, 1986) 34, 350
Devils, The (*Şeytanlar*, 1971) 159
Dhour, Louise 211
Dış Uzaydan Plan 9 (*Plan 9 from Outer Space*, 1959) 235
Diablo que vino de Akasawa El (*The Devil Came from Akasava, Akasava'dan Gelen Şeytan*, 1970) 68, **148**, 150, 184, **189**
Diabolical Dr Z (*Miss Muerte, Şeytani Dr Z*, 1965) 77, **131**, 184
Diabolik (1968) **52**, 364
Diaboliques, Les (*Şeytan Ruhlu Insanlar*, 1955) 86
Diary of a Half Virgin (*Bir Yarı Bakirenin Günlüğü*) 209
Dibine Kadar (*Hard Penetrations*, 1975) 220, 247
Dick Tracy (1990) 135
Dickens, Charles 18
Dietrich, Erwin C. 100, 159, 164-165, 167-168, 173, 334, 344
Dietrich, Marlene 64, 254
Diffring, Anton 181
Diğer Canterbury Öyküleri (*The Other Canterbury Tales*, 1972) 53
Diğer Cehennem (*The Other Hell*, 1981) 346
Diğerinin Üstündeki Adam (*One on Top of the Other*, 1970) 337
Diner très special, Un (1977) 279, 287
Dirty Dracula (*Das Bildniss des Doriana Gray, Kirli Dracula*, 1975) 168, 172, 186
Dirty Girls, The (*Kirli Kızlar*, 1963) 347
Disco volant, Il ('Uçan daire', 1960) 331
Dişi Vampirler (*Vampyres*, 1974) 106, 256, **257**, 258-260, **261**, 262, 268-269, **367**
Diva (1982) 342
Divorce Italian Style (*Divorzio all'italiana, İtalyan Usulü Boşanma*, 1961) 52
Django (1966) 56, 61, 332
Doctor, me gustan las mujeres, es grave? ('Doktor, kadınlardan hoşlanıyorum, durum ciddi mi?') 95
Doğu Yakası Çocukları 28
Doisneau, Robert 235
Doktor Hichcock'ın Saçtığı Dehşet (*The Terror of Doctor Hichcock*, 1962) 33, 51
Doktor Mabuse, Der (*La venganza del Dr. Mabuse, Doktor Mabuse*, 1970) 151, 185
Dolce vita, La (*Tatlı Hayat*, 1960) 137
Dôle, Gérard 234-235
Dom ('Ev', 1958) 291, 302
Don Quixote (1992) 124, 181
Don't Deliver Us From Evil (*Bize Kötülükten Bir Şey Getirme*) 329
Doniol-Valcroze, Jacques 313
Donne... botte e bersaglieri (*Man Only Cires for Love, Erkek Yalnızca Aşk İçin Ağlar*, 1968) 333
Donner, Clive 341
Dor, Karin 65, 76, 77
Dorcel, Marc 86, 233
Dorf im rotem Sturm (1935) 63
Dorothea's Revenge (*Dorothea'nin İntikamı*, 1974) 71
Dors, Diana 65
Dostoyevski 18
Dotoressa sotto il lenzuolo, La (1976) **55**
Doyumsuz (*The Insatiable*, 1971) 211
Dönüşü Olmayan Nokta (*Point Blank*, 1967) 144
Dördüncü Adam (*The Fourthy Man*, 1984) 59
Dr Caligari'nin Muayenehanesi (*Das Cabinett des Dr Caligary, The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919) 18, 28, 63
Dr Jekyll versus the Wolfman (*Dr Jekyll Kurtadama Karşı*, 1971) 352
Dr Jekyll'ın Kanı (*Blood of Dr Jekyll*) bkz. *Dr Jekyll'in Kan Banyosu* (1981) 231. **298**
Dr Jekyll'in Kan Banyosu (*Le cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne, Bloodbath of Dr Jekyll*, 1980) **298**, 299, 303, 339
Dr. Orloff'un Canavarı (*El secreto del Dr. Orloff, Dr. Orloff's Monster*, 1964) **127**, **128**, 183
Dracula (1931) 28
Dracula Frankenstein'a Karşı (*Dracula versus Frankenstein, Dracula contra Frankenstein*, 1971) **151**, **154**,155, 185
Dracula Saga (*Dracula Efsanesi*) 340
Dracula versus Frankenstein (*Dracula contra Frankenstein, Dracula Frankenstein'a Karşı*, 1971) **151**, **154**, 155, 185
Dracula'nın Dişi Varisleri (*Vampyros Lesbos, Heiress of Dracula*, 1970) **147**, 184
Dracula'nın Evi (*House of Dracula*) 34
Dracula'nın Gelinleri (*The Brides of Dracula*) 122
Dracula's Virgin Lovers (*Dracula'nın Bakire Âşıkları*, 1972) 98, 327
Dragueurs, Les ('Serseriler', 1940) 347
Drops of Blood bkz. *The Mill of the Stone Women* (1960) 57
Druillet, Philippe 199, 203, 360-361
Duras, Marguerite 197, 240, 307
Durbridge, Francis 67
Durum Gittikçe Kızışıyor, Mevzuyu Çaktın Mı? (It's Going to Get Hot, You Dig?) 332
Duvivier, Julien 330
Duyular Imparatorluğu (*Empire of the Senses*) 54
Dünyanın Ateşe Verildiği Gün (*The Day the Earth Caught Fire*, 1961) 260
Dzieje Grzechu (*Story of a Sin, Bir Günahın Öyküsü*, 1975) **290**, 295, 303



Eaton, Shirley 141
Echanges de partenaires 342
Échappées, Les ('Kaçaklar', 1981) 228, **229**, 230, 232, 235, 239, 247

Eden et apres, L' (*Eden and After, Eden ve Sonrası*, 1971) 293, 308, 316, **317**, **318**, 324
Edge of Sanity (*Akıllılığın Sınırı*, 1988) 339, 353
Edge of the Axe (*Filo de hacha, Baltanın Ağzı*, 1988) 268, **269**, 352
Edith (1970) 338
Eerie (korku dergisi) 253
Eisenstein, Sergey 274
El Cid (1961) 94
Eline Vere (1991) 342
Elite Films Company 100, 159, 164, 334
Ella y el miedo ('Kadın ve terör', 1963) 95
Elles sont nues bkz. *Ils sont nus* 350
Embalmer, The (*Mumyacı*) 51
Emiciler (*Las chupónas, The Suckers*) 101, 189
Emma, puertos oscuras (1973) 258, 269
Emmanuelle (1974) 79, **80**, 81, 279, 296, 320, 334, 337-339, 341
Emmanuelle 2 334, 337
Emmanuelle 4 (1984) 343
Emmanuelle 5 (1985) 300, 303
Emmanuelle 6 (1987) 237-238, 240, **241**, 248
Emmanuelle 7 (1993) 343
Emmanuelle, l'antivierge bkz. *Emmanuelle 2* 334, 337
Empire of the Senses (*Duyular İmparatorluğu*) 54
En Tehlikeli Oyun (*The Most Dangerous Game*, 1932) 28, 162, 236
Enfants du paradis, Les ('Cennetin çocukları', 1945) 197, 211, 244
Enfer sur la plage, L' ('Kumsaldaki cehennem', 1965) 276, 287
Englund, Robert 353
Épais manteau de sang, Un (*The Subject is Sex, Özne Sekstir*, 1967) 277, 287
Erkeği Emerek Devirmek (*Blow the Man Down*) 44
Erkek Avcısı (*Sexo cannibal, Man Hunter*, 1980) 174, 187
Erkek Yalnızca Aşk İçin Ağlar (*Donne... botte e bersaglieri, Man Only Cires for Love*, 1968) 333
Erkekler ... Yerim Ben Onları (*Les mille et une perversions de Felicia, Men... I Eat Them*, 1975) 350
Erotic Adventures of Zorro, The (*Zorro'nun Erotik Maceraları*) 328
Erotic Blue (*Perche'quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?; Erotic Hüzün*, 1972) 337
Erotic Rites of Frankenstein, The (*La maldición de Frankenstein, Frankenstein'ın Erotik Ayinleri*, 1972) 152-153, 169, 172, 185, 344
Erotic Witchcraft (*La Goulve, Erotik Cadılık*, 1972) **89**, **90**, 91
Erotik im Berüf (*Sex in the Office, Ofiste Seks*, 1971) 69
Erotomaniac Daimyo, The (*Seks Manyağı Daimyo*, 1972) 211
Es Werde Licht ('Işık olsun', 1918) 69
Escala en hi-fi ('Hi-fi'ye doğru gidin,' 1963) 95
Escriva, Vicente 95
Escudero, José Garcia 93
España insólita (1964) 327
Espiritu de la colmena, El (*The Spirit of the Beehive, Arı Kovanının Ruhu*, 1973) 120
Esrarlı Çılgınlık (*Reefer Madness*, 1936) 70
Essayeuse, L' (1975) 352
Estigma (1981) 267, 269
Estudio 8 (şirket) 173
Et ve Fantazi (*Flesh and Fantasy*, 1967) 277, 287
Éternité pour nous, L' (*Sin on the Beach, Kumsaldaki Günah*, 1961) 79, **273**, 274, **275**, 276, **283**, 284, 287, 343, 349
Etler Hakimi Gordon (*Flesh Gordon*, 1975) 82
Eugenie (*Eugenie de Sade*, 1970) 184, 353
Eugenie ... The Story of her Journey into Perversion (*Eugenie ... Onun Sapıklığa Doğru Yolculuğunun Öyküsü*, 1969) **140**, 141, 184
Eurociné (şirket) 4, 133, 163-164, 172, 220-221, 248, 331, 334-335, 338, 351, 355
Europa (1991) 332
Europa di notte (*European Nights, Avrupa Geceleri*, 1959) 50
Europe in the Raw (*Çıplak Avrupa*, 1965) 128
European Nights (*Europa di notte, Avrupa Geceleri*, 1959) 50
Eva Nera 338
Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece (*The Night Evelyn Came Out of the Grave*, 1971) **10**, **56**
Evil Eye, The (*Şeytani Göz*, 1964) **51**
Ewers, Hans Heinz 66
Ewige Jüde, Die (*The Wandering Jew, Gezgin Yahudi*, 1940) 63
Excite Me (*Il tuo vizio e una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave, Heyecanlandır Beni*, 1972) 345
Executrice, L' 342
Exhibition (*Teşhir*, 1975) 79, 81-82, 329-330, 332
Exhibition 2 (*Teşhir 2*) **79**, 330, 332
Exorcist (*Şeytan*, 1973) 31, 98
Experiment, The (*Deney*) bkz. *Le cas étrange de Dr Jekyll et de Miss Osbourne* 298, 303
Experimentos macabros (1983) bkz. *El siniestro Dr. Orloff* **174**, 187
Exploits érotiques de Maciste dans l'Atlantide, Les ('Maciste'nin Atlantis'teki seksi maceraları', 1973) 152, 185
Exquisite Corpse, The (*Las crueles, Zarif Ceset*, 1971) 105-106
Exterminating Angel (*Öldürücü Melek*, 1962) 298
Extraño viaje, El ('Tuhaf yolculuk', 1964) 120, 128, 182
Eyes of the Night (*Les cauchemars naissent la nuit, Gecenin Gözleri*, 1970) 184
Eyes Without a Face (*Les yeux sans visage, Yüzü Olmayan Gözler*, 1959) 8, **14**, 27, **30**, **35**, **36**, 37, 181, 232, 342



Fabiola (1917, 1947) 49
Face Behind the Mask, The (*Maskenin Ardındaki Yüz*, 1941) 35
Face of Fu Manchu (*Fu Manchu'nun Yüzü*, 1965) 353
Face of Terror, The (*La cara del Terror, Terörün Yüzü*, 1962) 95
Faceless (*Yüzsüz*, 1988) **26**, 137, 156, 181, **190**, 298, 342
Faces of Death (*Ölümün Yüzleri*) 51
Fahişelik 1 (*Prostitution 1*) 69
Fahişelik 2 (*Prostitution 2*) 69
Fahişeye Tecavüz Etmek (*La visita del vicio, Violation of the Bitch*, 1978) 257, 266, **268**, 269
Faithful, Marianne 295

Fall of the House of Usher, The (*El hundimiento de la casa Usher, Usher Konağının Yıkılışı*, 1983) 21, 188
Falo Crest (*Falo Tepesi*, 1975) 180, 190
Fanck, Arnold 67
Fangs of the Living Dead (*Malenka, Yaşayan Ölünün Dişleri*, 1969) **96**, 344, 349
Fanny Pelopaja (1981) 107
Fantômas seriyali (1910'lar) 8, 19
Fareler: Terör Gecesi (*Rats: Night of Terror*, 1984) 346
Farina, Corrado 52
Fascination (*Cazibe*, 1979) 214, **225**, **226**, 227, 239, 247, 330, 342
Fassbinder, Rainer Werner 65, 71, 332
Fatimalı Azize (*The Lady of Fatima*) 93
Fear Eats the Soul (*Angst essen Seele auf, Korku Ruhu Yer Bitirir*, 1973) 65
Fellini, Federico 56, 274, 365
Fellowship of the Frog, The (*Der Frosch mit der Maske, Kurbağa Kardeşliği*, 1959) 67
Femme dangereuse, La (*Killing Car, Cinayet Arabası*, 1993) 238, **239**, 247
Femme publique, La 356
Fenech, Edwige **336**, 337, 345
Ferman, James 294
Fernán Gómez, Fernando 120, 122, 128
Ferrigno, Lou 62
Ferroni, Giorgio 44, 57, 59, 62
Ferry, Jean 342
Fête espagnole, La (1961) 274, 288
Feuillade, Louis 8, 19-21, 23-24, 200, 242
Feux de la chandeleur, Les (1973) 352
Fiancée du Dracula ('Dracula'nın gelinleri', 1999) 247
Fiander, Lewis 107
Figuero, Diego 101
Figures of the Night (*Gecenin Figürleri*) 69
Fil à film (şirket) 333
Fille à la fourrure, La (*Porno Zombies, Porno Zombileri*, 1976) 350
Fille dans la peau, Une 233
Fille de Dracula, La ('Dracula'nın kızı', 1971) 157, 185
Fille de Hambourg, La (1959) 274, 281, 288
Film du Griffon, Les (şirket) 349
Filo de hacha (*Edge of the Axe, Baltanın Ağzı*, 1988) 268, **269**
Fin de la inocencia, La (1976) 262, 269
Fisher, Terence 33, 85
Fistful of Dollars, A (*Per un pugno di dollari, Bir Avuç Dolar İçin*, 1964) 49, 253
Five Dolls for an August Moon (*Cinque bambole per la luna d'agosta, Ağustos Ayının Beş Bebeği*, 1970) 336
Five Minutes Past Twelve (*Bis Fünf nach Zwölf, Onikiyi Beş Geçe*, 1953) 69
Fleischer, Alain 293
Fleischmann, Peter 71
Fleming, Victor 168
Flesh and Fantasy (*Et ve Fantazi*, 1967) 277, 287
Flesh Eaters, The (*İnsan Yiyenler*, 1964) 347
Flesh for Frankenstein (*Frankenstein İçin Et*, 1973) 339
Flesh Gordon (*Etler Hakimi Gordon*, 1975) 82
Flynn, Errol 355
Fonda, Jane 353
Fontana, Bepi 89, 91
Forbidden Decameron (*Decameron proibiti, Yasaklanmış Decameron*, 1972) 55
Forbidden Pleasures (*Yasak Zevkler*) 343
Ford, Derek 85, 258
Ford, John 130
Forest, Jean-Claude 359-360
Forton, Louis 21
Four Times That Night (*O Gecede Dört Kere*, 1969) 329
Fourthy Man, The (*Dördüncü Adam*, 1984) 59
Frade, José 263, 266
Fraga, Manuel 93-94
Franco, General 94, 98-100, 178, 262, 264, 327, 363
Franco, Jess 8, 11, 21, 23, 26, 42, 54, 59, 64, 68, 73, 76-77, 79, 82, 94-95, 99-100, 102, 114-117, 119, **120**, 121-124, 126-130, 132-133, 135-138, 140-141, 143-159, 162-165, 167-170, 172-181, 221, 241, 248, 253, 264, 298, 309, 322-323, 328, 330-332, 334-335, 338-340, 342-344, 350-353, 355-356, 364
Franju, Georges 8, 27, 35-37, 196
Frank, Helga 75
Frank, Horst 77-78
Frankenstein İçin Et (*Flesh for Frankenstein*, 1973) 339
Frankenstein, Italian Style (*Italyan Usulü Frankenstein*, 1976) **40**
Frankenstein'ın Erotik Ayinleri (*La maldición de Frankenstein, The Erotic Rites of Frankenstein*, 1972) 152-153, 169, 172, 185, 344
Frankenstein'ın Evi (*House of Frankenstein*) **33**, 34
Frankenstein'ın Gelini (*The Bride of Frankenstein*, 1935) 28
Frankenstein'ın Laneti (*The Curse of Frankenstein*, 1957) 32-33
Frankenstein's Bloody Terror / Hell's Creatures (*Frankenstein'ın Kanlı Terörü / Cehennem Yaratıkları*, 1967) 96, 103, 348
Fransız 'yeni dalga' akımı 66, 116, 197, 208, 343, 352, 354
Frau Wirtin hat auch einen Grafen (*Sexy Susan Sins Again, Seksi Susan Yeniden Günaha Giriyor*, 1968) 336
Frauengefängis (*Caged Women, Kafese Tıkılmış Kadınlar*, 1975) 167, 178, 186
Frauenhaus, Das (*Blue Rita, Mavi Rita*, 1977) 174, **187**
Freaks (*Ucubeler*, 1932) 329
Freda, Riccardo 32-34, 51, 62, 328-329, 333, 338, 346
Fric frac au port (1958) 327
Friday the 13th (*13. Cuma*, 1980) 173
Friedman, David F. 145, 275, 328, 347
Frisson des vampires, Le ('Vampirlerin ürpertisi', 1970) 105, 199, 206, **208**, **209**, **210**, 211, 213, 218, 223, 239, **242**, 243-244, 247
Frollo, Leone 362-363
From Woman to Woman (*Le cercle vicieux, Kadından Kadına*, 1959) 349
Frosch mit der Maske, Der (*The Fellowship of the Frog, Kurbağa Kardeşliği*, 1959) 67
Frost, R. Lee 275
Fruit défendu, Le 233
Frustrated Woman (*Hayal Kırıklığına Uğramış Kadın*) bkz. *Frustration* (*Hayal Kırıklığı*, 1970) 277, **278**, 287
Frustration (*Hayal Kırıklığı*, 1970) 79, 215, 277, **278**, 287, 350
Fu Manchú y el beso de la muerte (*The Blood of Fu Manchu, Fu Manchu'nun Kanı*, 1968) **141**, 184

Fu Manchu'nun Maskesi (*The Mask of Fu Manchu*, 1932) **29**, **152**, 153
Fu Manchu'nun Şatosu (*El castillo de Fu Manchu*, *The Castle of Fu Manchu*, 1968) 21, 184
Fu Manchu'nun Yüzü (*Face of Fu Manchu*, 1965) 353
Fu Manchu'nun Kanı (*Fu Manchú y el beso de la muerte*, *The Blood of Fu Manchu*, 1968) **141**, 184
Fuchs, Gaby 102
Fulci, Lucio 52, 329, 337, 346
Fuller, Sam 179, 347
Fumetti çizgiromanları 48, 199, 361-363
Fumetti neri çizgiromanları 199, 361
Fury, The (*Öfke*, 1978) 267



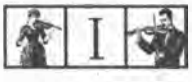
Gabel, Scilla 57
Gabin, Jean 195
Gabrielle, Monique 300
Gance, Abel 195, 339
Gand, Michel bkz. Jean Rollin 219
Ganghofer, Ludwig 66
Garce en chaleur, Une 279
Garfield, John 281
Garras de Lorelei Las (*Lorelei's Grasp*, *Lorelei'n Pençesi*, 1972) **95**
Garrone, Sergio 337
Gatos Negros, Los (*Kara Kediler*, *The Black Cats*, 1964) **146**
Gaumont şirketi 19-20, 81
Gece Bekçisi (*Night Porter*, 1974) 34, 55
Gece Oyunları (*Night Games*) 327
Gece Zevkleri (*Je suis une nymphomane*, *Night Pleasures*, 1970) 211, 344, **349**, 350
Gecenin Figürleri (*Figures of the Night*) 69
Gecenin Gözleri (*Les cauchemars naissent la nuit*, *Eyes of the Night*, 1970) 184
Geceyarısı Çanları (*Chimes at Midnight*, 1966) **124**, 182
Geçen Yıl Marienbad'da (*L'année derniere à Marienbad*, *Last Year at Marienbad*, 1961) **308**, 311-313, 319, 324
Gelubde der Keuschheit (*Vow of Chastity*, *İffet Yemini*) 69
Gemser, Laura 328, 334, 337
General Films (şirket) 215
General Için Bir Kurşun (*A Bullet for the General*, 1966) 340
Gentil, Michel bkz. Jean Rollin 200, 213, 215, 219, 227, 238, 247-248
Gentilomo, Giacomo 60
Geret, Georges 87
German Starlets (*Deutchland - deiner Sternchen*, *Alman Yıldız Adayları*, 1961) 65
Gestapo'nun Kızıl Geceleri (*Red Nights of the Gestapo*) 56
Gestapo'nun Son Orjisi (*Gestapo's Last Orgy*) 56
Ghanassia, Marc 221
Ghost Breaker (*Hayalet Avcısı*, 1922) 27
Ghost Ships of the Blind Dead (*Kör Ölünün Hayalet Gemileri*, 1974) 349, 352
Giacobetti, Francis 337
gialli gerilimleri 23, 47, 67, 337, 345
Gibert, Guy 338
Gigo, Jorge 99
Gil, Rafael 93-94, 99
Gilling, John 98
Gimpera, Teresa 98
Giraudet, Francis 205, 235
Girdap (*Whirlpool*, 1969) 251, **254**, 255, 257-258, 269
Girl from Rio, The (*La ciudad sin hombres*, *Riolu Kız*, 1968) 141, **142**, 143, 174, 184, 353
Girl on a Motorcycle (*Motosikletli Kız*) 295
Girl Rosemarie, The (*Rosemarie*, *Rosemarie Adlı Kız*) **68**
Girls (*Kızlar*, 1980) 339
Girls of the Golden Saloon (*Altın Salon'un Kızları*) 335
Giuffre, Carlo **45**
Gizemli Öyküler (*Tales of Mystery*, 1968) 354
Glas, Uschi 65
Glen ya da Glenda (*Glen or Glenda*, 1953) 70
Glissements progressifs du plaisir (*Slow Slidings of Pleasure*, *Hazzın Yavaşça İlerleyişi*, 1974) 55, 79, **307**, 308, **309**, 314, 317, **319**, **323**, **324**
Godard, Jean-Luc 116, 197, 273, 332, 343, 347, 354-355
Goethe 16
Gola profonda nera (*Black Deep Throat / Queen of Sex*, *Siyahi Derin Gırtlak / Seks Kraliçesi*) 356
Golden Films 173, 178
Golden Horn (*Residencia para espías*, *Altın Boynuz*, 1966) 21, 133, **134**, 184, 332
Golden Lady, The (*Altın Leydi*, 1979) 266, 269
Goldface (*Altınsurat*) 364
Goldfinger (*Altınparmak*, 1964) 141
Golem, Der (1920) 27, 63
Goliath ve Vampirler (*Maciste contro il vampiro*, *Goliath and the Vampires*, 1962) 60, **61**, 62, 332
Golon, Serge ve Anne 362
Gommes, Les (1969) 324
Gonzales, Ismael 101
Gor (1985) 353
Goril (*The Gorilla*, 1927) 28
Goto, Island of Love (*Goto, l'île d'amour*; *Goto, Aşk Adası*, 1968) **292**, 303
Gouines, Les (1975) 278, **279**, 287
Goulve, La (*Erotic Witchcraft*, *Erotik Cadılık*, 1972) **89**, **90**, 91
Goya (tv dizisi, 1988) 262, 268-269
Goya, Francisco de 15, 18, 98
Gök Gürlemesinin Oğulları (*The Sons of the Thunder*) 61
Görünmez Adamın Seks Hayatı (*Sex Life of the Invisible Man*) 335
Gövde (*I corpi presantano tracce di violenza carnale*, *Torso*, 1973) 345
Gözündeki Casus (*Spy in Your Eye*) 51
Grady, Mike 257
Grand cérémonial, Le 42, 329
Grand, Julien Du 33
Grande bouffe, La (*Blow Out*, *Büyük Tıkınma*, 1973) 54
Grande frousse, La ('Büyük korku', 1964) 333, 347
Granger, Farley 49
Grau, Jorge 252, 338
Green Archer, The (*Yeşil Okçu*, 1961) **67**
Greer, Germaine 44
Griffe d'horus, La ('Horus'un pençesi', 1990) **234**, 235, 247
Grimaldi, Alberto 49
Gritos en la noche (*Awful Dr. Orlof*, *Korkunç Doktor Orlof*, 1961) 95, **112**, **113**, **115**, **117**, **118**, **119**, 183, 344, 355
Groupie Girl (*Groupie Kız*) 85
Grün ist die Heide ('Yeşillik süpürgeotudur', 1952) 63
Guedj, Claude 224

Guess Who's Coming to Breakfast (*Die nichten der Frau Oberst, Tahmin Et Kahvaltıya Kim Geliyor*, 1968) 334
Guettard, Nicole 157
Guitarra de gardel, La (1949) 340
Guitry, Sacha 343, 355
Guy, Louis 275
Guy, Michel 91
Gülün Adı (*The Name of the Rose*) 365
Günahın Kefareti (*Mille peccati... nessuna virtu, The Wages of Sin*, 1969) 345
Günahkâr (*Le journal intime d'une nymphomane, Sinner*, 1972) 126, 152, **159**, 160, **161**, 162, 185
Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa (*Ilsa, the Wicked Warden*, 1977) 165, 187
Günümüzde Fahişelik (*Prostitution Heute, Prostitution Today*, 1970) 70
Gwendoline (1984) **84**



Haddon, Dale 87
Haftasonu Orjisi (*L'amour a la bouche, Weekend Orgy*, 1974) 339
Halfon, Sammy 312
Halloween (1978) 173
Hamilton, David 322
Hammer filmleri 23, 32-33, 36, 41, 98, 122, 244, 251
Hanedan (tv dizisi) 140, 180
Hansa, Kali 172
Hard Love (*Sert Aşk*) 351
Hard Penetrations (*Dibine Kadar*, 1975) 220, 247
Hargitay, Mickey 59-60
Harington, Curtis 327
Harnois, Beatrice 83, 278
Harrison Marks, George 70
Harry Dickson öyküleri 23, **234**-235, 333
Hartwig, Wolf C. 65-66, 69-70, 73
Hatton, Rondo 31
Hatunlar Umursamaz (*Dames Don't Care*) 332
Hausfrauen Report 3 ('Ev kadını raporu 3', 1972) **71**
Hava Alanı (*Airport*, 1970) 224
Hava Alanı 80 (*Airport 80*) 341
Hawks, Howard 33
Häxan (*Çağlar Boyunca Cadılık*, 1921) **27**, 28, 168
Hayal Kırıklığı (*Frustration*, 1970) 79, 215, 277, **278**, 287, 350
Hayal Kırıklığına Uğramış Kadın (*Frustrated Woman*) bkz. *Hayal Kırıklığı* (1970) 277, **278**
Hayalet Avcısı (*Ghost Breaker*, 1922) 27
Haydi Uzan (*Let's Get Laid*, 1977) 256
Haykır ve Öl (*Scream and Die*, 1973) 251, 255-256, 258-259, 269
Haynes, Jim 44
Hayvan (*La bête, The Beast*, 1975) **291**, 293, **294**, **295**, 300-301, 303
Hayworth, Rita 355
Hazzın Yavaşça İlerleyişi (*Glissements progressifs du plaisir, Slow Slidings of Pleasure*, 1974) **307**, 308, **309**, 317, **319**, **323**, **324**
Head, The (*Die Nackte und der Satan, Kafa*, 1959) 8, 32, 65, 69, 77, **78**, 155
Heilborn, Lorna 257
Heimat filmleri 63, 66, 70, 334
Heiress of Dracula (*Vampyros Lesbos, Dracula'nın Dişi Varisleri*, 1970) **147**
Heissen Nächte der Josefine Mutzenbacher, Die ('Josefine Mutzenbacher'in ateşli gecesi') 73
Helga (1967) 70, 331
Helga and the Men (*Helga ve Erkekler*) 70
Hell's Creatures (*Cehennem Yaratıkları*, 1967) bkz. *Frankenstein's Bloody Terror* 96
Hemşireler İşbaşında (*Krankenschwestern-Report, Nurses on the Job*, 1972) 69
Hendrickx, Hervé 89
Henry and June (*Henry ve June*) 342
Hercules (1980) 62
Hercules (1983) 65, **66**
Hercules Against of the Moonmen (*Hercules Ay-adamlara Karşı*) 62
Hercules Against the Sons of the Sun (*Hercules Güneşin Oğullarına Karşı*) 62
Hercules Challange (*Hercules Meydan Okuyor*, 1963) **49**, 62
Hercules in the Centre of the Earth (*Hercules Dünyanın Merkezinde*) 62
Hercules New York'ta (*Hercules in New York*) 62
Hercules Prisoner of Evil (*Hercules Kötülüğün Mahkûmu*) 62
Heroines du mal, Les (*Three Immoral Women, Üç Ahlaksız Kadın*, 1979) **297**, 303
Herzog, Werner 340
Hexentöter von Blackmoor, Der (*Night of the Blood Monster, Kanlı Canavarın Gecesi*, 1969) 159, 184, 353
Heyecanlandır Beni (*Il tuo vizio e una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave, Excite Me*, 1972) 345
Hill, Benny 347
Hill, Claudio Guerin 97
Hint Mezarı (*Das Indische Grabmal, The Indian Tomb*, 1920) 215
Hirschfeld, Dr. Magnus 70
History of the Blue Movie (*Müstehcen Sinemanın Tarihi*, 1975) 79
Hitchcock, Alfred 27, 33-34, 246
Hitler, Adolf 63, 66-67, 69, 73
Hitler'in Özel Treni (*Special Train for Hitler*) 335, 338, 351
Hofbauer, Ernst 69, 71, 207
Hollywood 20, 49, 55, 64, 73, 75, 78, 121, 122, 132, 214, 230, 245, 255, 354
Homme qui ment, L' (*The Man Who Lies, Yalan Söyleyen Adam*, 1968) 314, **316**, 324
Hommes entre eux 352
Horrible Sexy Vampire, The (*Dehşet Verici Seksi Vampir*) 217
Horror Hospital (*Korku Hastanesi*, 1973) 329
Horror of Party Beach (*Kumsal Partisi Dehşeti*) 43
Horror of Spider Island, The (*Ein Toter hing im Netz, Örümcek Adasının Dehşeti*, 1959) 32, 65, 69, 75, **76**, 235
Horror Rises From the Tomb (*Mezardan Yükselen Dehşet*) 97
Hossein, Robert 123
Hoş geldiniz Bay Marshall (*Bienvenido Mr Marshall, Welcome Mr. Marshall*, 1953) 93
Hot and Blue (*Jeux pour couples infidèles, Ateşli ve Hüzünlü*, 1971) 328
Hot Love (*Kızgın Aşk*) 73
Hot Nights of Decameron (*Decameron'ın Ateşli Geceleri*) 55
Hot Spur (*Kızgın Mahmuz*) 275
House by the Cemetery, The (*Mezarlığın Yanındaki Ev*, 1981) 337
House of Dracula (*Dracula'nın Evi*) 34
House of Frankenstein (*Frankenstein'ın Evi*) **33**, 34

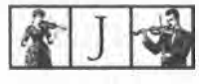
House of Missing Women (*Traquenards érotiques*, *Kayıp Kadınlar Evi*, 1969) 332
House That Screamed, The (*La residencia*, *Çığlık Atan Ev*, 1969) 96, 109
House That Vanished, The (*Kaybolan Ev*) bkz. *Scream and Die* (1973) 251, 269
Hoven, Adrian 135-136, 138, 140, 343, 350
How Short is the Time For Love (*Wie kurz ist die Zeit zum lieben*, *Zaman Aşk için Nasıl Da Az*, 1969) 332, 343
Howl of the Devil, The (*El aullido del diablo*, *Şeytanın Uluyuşu*, 1987) 98, 348
Howling IV (*Uluma IV*, 1989) 353
Hunchback of the Morgue, The (*Morgun Kamburu*, 1972) 327
Hund von Baskerville, Der ('Baskervillerin köpeği', 1915) 69
Hundimiento de la casa Usher, El (*Fall of the House of Usher, Usher Konağının Yıkılışı*, 1983) 188
Hungarian Rhapsody (*Macar Rapsodisi*, 1979) 339
Hunold, Gunther 69
Hunter, Max bkz. Massimo Pupillo 59
Hunting Scenes From Lower Bavaria (*Jagdszenen aus Niederbayern*, *Aşağı Bavyera'dan Av Sahneleri*, 1969) 71
Hurlements en faveur de Sade ('de Sade için ulumalar', 1951) 211
Hustaix, Lucien 338
Hüzünlü Soykırım (*Blue Holocaust*, 1979) 328
Hyänen der Lust (*Hyenas of Lust*, *Şehvet Sırtlanları*) 69
Hyenas of Lust (*Hyänen der Lust*, *Şehvet Sırtlanları*) 69



I 4 budas di Kriminal ('Kriminal'in 4 Budası', 1968) 52
I am Available (*Les désaxées*, *Ben Uygunum*, 1972) 343
I Am Curious, Yellow (*Ben Bir Meraklıyım, Sarı*, 1967) 136, 327
I cannibali (*Cannibals*, *Yamyamlar*, 1979) 174
I Love a Mystery (*Bir Muammayı Sevdim*) seriyali 31
I, A Woman (*Ben Bir Kadınım*) 347
I'm Not Feeling Myself Tonight (*Bu Akşam Kendimi Hissedemiyorum*, 1975) 257
Ibis rouge, L' ('Kızıl kelaynak') 347
Ibiza al desnudo 100
Ichikawa, Kon 334
Iglesia, Eloy de la 97
Ils sont nus (*Days of Desire*, *Tutku Günleri*, 1966) 350
Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks (*Petrol Şeyhlerinin Harem Muhafızı Ilsa*) 164
Ilsa, She Wolf of the SS (*SS'in Dişi Kurtu Ilsa*) 164
Ilsa, the Wicked Warden (*Günahkâr Hapishane Müdürü Ilsa*, 1977) 165, 187
Ilsa, Tigress of Siberia (*Sibirya'nın Dişi Kaplanı Ilsa*) 164
Immoral Tales (*Contes immoraux*, *Ahlaksız Öyküler*, 1974) 79, 279, **293**, 294-295, 297, 303
Immortelle, L' ('Ölümsüz kadın', 1963) 308, **312**, **313**, 320, 324
Important c'est d'aimer, L (*The Important Thing is to Love*, *Önemli Olan Sevmektir*, 1974) 340, 356
Important Thing is to Love, The (*L'important c'est d'aimer*, *Önemli Olan Sevmektir*, 1974) 340, 356
Indian Tomb, The (*Das Indische Grabmal*, *Hint Mezarı*, 1920) 215
Indiana Jones serisi 237
Infamous House of Madame X, The (*Madam X'in Kötü Şöhretli Evi*, 1974) **282**
Inhibition (*Çekingenlik*, 1976) 329
Inner Sanctum (*Yasak Oda*) seriyali 31
Inquisición (1976) **96**
Insatiable, The (*Doyumsuz*, 1971) 211
Interieur d'un couvent (*Behind Convent Walls*, *Manastır Duvarlarının Ötesinde*, 1977) 296, **297**, 303
Invincibles, The (*Mağlup Edilemeyenler*) 49
Irish, William 238
Iron Butterfly grubu 162
Isabelle, duchesse du diavoli (1969) 52, 332, 364
Islak Rüyalar Film Festivali 44
Island of Death (*Quien puedo matar a un niño?*, *Ölüm Adası*, 1975) 107, **108**, 109
Island of the Fishmen (*L'isola degli uomini pesce*, *Balık-adamlar Adası*, 1979) 345
Isou, Isidore 198, 209, 211
It's Going to Get Hot, You Dig? (*Durum Gittikçe Kızışıyor, Mevzuyu Çaktın Mı?*) 332
Italien des roses, L' (1972) 89
Itinéraire marin, L' ('Denizcinin yolculuğu', 1963) 196, **197**, 240



İblisler (*Los demonios*, *The Demons*, 1972) 152, 159-160, 185
İffet Yemini (*Gelubde der Keuschheit*, *Vow of Chastity*) 69
İki Ay Kavşağı (*Two Moon Junction*, 1988) 339
İki Kişiye Bir Vampir (*Un vampiro para dos*, *A Vampire for Two*, 1965) 96
İkiz Tepeler (*Twin Peaks*) 345
İnsan Yiyen Zombi (*Zombie Flesh Eaters*, 1979) 337
İnsan Yiyenler (*The Flesh Eaters*, 1964) 347
İntikamcı (*Der Racher*, *The Avenger*, 1960) 68, 340
İspanyol Sineği (*Spanish Fly*, 1975) 257
İsveç Aşk Oyunları (*Urlaubsreport*, *Swedish Love Games*, 1971) 69
İsveçli Fıstıklar (*Swedish Playbirds*) 343
İsveçli Nemfo Köleler (*Swedish Nympho Slaves*, 1977) 186, 352
İşkence Bahçesi (*The Torture Garden*) 216
İtalyan Usulü Boşanma (*Divorzio all'italiana*, *Divorce Italian Style*, 1961) 52
İtalyan Usulü Frankenstein (*Frankenstein, Italian Style*, 1976) **40**
İtalyan yeni-gerçekçileri 48



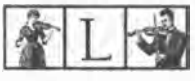
J. E. Films 173
Jacey salonları 42-43, 209, 329
Jack the Ripper (*Karındeşen Jack*, 1976) 168, 186, 334, 340
Jacopetti, Gualtiero 50
Jaeckin, Just 84, 338-339, 341
Jalouise, La (1972) 324
James, M. R. 251

Jardin des Esperides, Le (1969) 213
Jarlot, Gérard 197
Jaws (1975) 81
Je brûle de partout (1978) 187, 342
Je suis à prendre 328
Je suis une nymphomane (*Night Pleasures, Gece Zevkleri*, 1970) 211, 344, **349**, 350
Je te suce, tu me suce, il nous... ('Ben seni emeceğim, sen beni emeceksin, O ...') 273, 287
Jensen, Bodil 44
Jessua, Alain 208
Jeu avec le feu, Le (*Playing with Fire, Ateşle Oynamak*, 1975) **306**, 308, 314, 319, **320**, 324, 341
Jeu de massacre (*Comic Strip Hero, Çizgiroman Kahramanı*, 1967) 208
Jeunes filles impudiques ('Utanmaz genç kızlar', 1973) 200, 215, 226, 247
Jeux des anges ('Melekler oyunu', 1964) 291, 303
Jeux pour couples infidèles (*Hot and Blue, Ateşli ve Hüzünlü*, 1971) 328
Joachim Stiller'in Gelişi (*The Coming of Joachim Stiller*, tv dizisi, 1975) 342
Joe Caligula (1966) **277**, 284, 287
Jones, Alan 266
Josefine Mutzenbacher - Wie sie wirklich war 73
Jouisseuses, Les (*Unfaithful Wives, Sadakatsiz Karılar*) 81, 338
Jourdan, Catherine 293
Journal intime d'une nymphomane, Le (*Sinner, Günahkâr*, 1972) 126, **159**, 160, **161**, 185
Joy et Joan (*Joy ve Joan*, 1985) 342
Juan la loca ... de vez en cuando (1982) **267**, 269
Judex (1917) 21
Jugador, El (1947) 340
Julien, Sandra 211, 344, 349
Julietta '69 (*La suceuse, De Sade'ın Juliette'si*, 1975) 186, 330
Jungfrauen Report ('Bakire raporu', 1970) 150, 170, 185
Jungle of Fear (*Korku Ormanı*, 1994) 181, 190
Justine (1971) 350
Jüd Süss (*The Jew Süss, Yahudi Süss*, 1940) 63



Kâbus Konseri (*Nightmare Concert*, 1990) 337
Kâbus Şatosu (*Nightmare Castle*) 51
Kaçınılmaz Öfke (*Certain Fury*, 1985) 230
Kader (*Der müde Tod, Destiny*, 1921) 27
Kadından Kadına (*Le cercle vicieux, From Woman to Woman*, 1959) 349
Kadife Vampir (*The Velvet Vampire*) 106
Kafa (*Die Nackte und der Satan, The Head*, 1959) 8, 32, 65, 69, 77, **78**, 155
Kafatası Açıcı (*Trepanator*, 1990) 350
Kafese Kapatılmış Bakireler (*Caged Virgins*) bkz. *Bir Vampir İçin Ağıt* (1972) 212
Kafese Tıkılmış Kadınlar (*Frauengefängis, Caged Women*, 1975) 167, 186, 351
Kafka, Franz 198, 292
Kan Damlaları (*Drops of Blood*) bkz. *Taş Kadınlar Değirmeni* (*The Mill of the Stone Women*, 1960) **9**, **57**, **58**, **59**
Kan Gülü (*La rose écorchée, The Blood Rose*, 1969) **86**, 342
Kan Iblisi (*Die Schlangengrube und das Pendel, The Blood Demon*, 1967) 67, 76, **77**
Kan Sıçratan Gelin (*La novia ensangretada, The Blood Spattered Bride*, 1972) 97, 105, **106**, **107**
Kan ve Güller (*Blood and Roses*, 1961) **354**
Kan ve Siyah Dantel (*Blood and Black Lace*, 1964) **31**, 47, 56
Kanal (1957) 356
Kanlı Ay (*Die Säge des Todes, Bloody Moon*, 1980) 73, 173-174, 187
Kanlı Canavarın Gecesi (*Der Hexentöter von Blackmoor, Night of the Blood Monster*, 1969) 159, 184
Kanlı Korku Çukuru (*Il boia scarlatto, Bloody Pit of Horror*, 1965) 51, 59-60
Kanlı Körfez (*Bay of Blood*) 329
Kanlı Şato Efsanesi (*Legend of Blood Castle*, 1972) 338
Kapak Kızları (*Cover Girls*, 1963) **272**, **276**, 283, 286-287
Kapitänleutnant Priess (1958) 67
Kaplan, Nelly 334
Kaprisky, Valerie 216
Kaptan Grief'in Maceraları (*Adventures of Captain Grief*, tv dizisi) 352
Kapy selan alla 329
Kar Seksi Gibi Seks Yoktur (*There's no Sex Like Snow Sex*, 1974) bkz. *Yodelling Deri Pantolonunuzu Kaşındırır* 71
Kara Aşk (*Black Love*, 1973) **286**, 287
Kara Kedi (*The Black Cat*, 1934) **21**
Kara Kediler (*Los Gatos Negros, The Black Cats*, 1964) **146**
Kara Korsan (*The Black Pirate*) 51
Kara Mumlar (*Los ritos sexuales del diablo, Black Candles*, 1981) **250**, 267, 269
Kara Pazar (*La maschera del demonio, Black Sunday*, 1961) 51, 195, 329
Kara Sandığın Sırrı (*The Secret of the Black Trunk*, 1962) 68
Kara Sebt Günü (*Black Sabbath*) 51, 59
Karanlığın Kızları (*Daughters of Darkness*, 1971) 59, 106, 232, **341**, 342
Karanlığın Sahip Olduğu İnsanlar (*The People Who Own the Dark*) 340
Karanlık Yolculuk (*Dark Odyssey*, 1961) 347
Karanlıkta Bir Bıçak (*A Blade in the Dark*, 1983) **56**
Karavanlı Kızlar (*Mobile Home Girls*) 343
Karındeşen Jack (*Jack the Ripper*, 1976) 168, 186, 334, 340
Karınız - Bilinmeyen Yaratık (*Your Wife - The Unknown Creature*) 70
Karloff, Boris **21**, 28, **29**, 32, 153
Karlson, Phil 130
Karşı Casusluk Operasyonu (*Operation Counterspy*, 1965) 94
Katilin İçin Çıplak Bir Kadın (*Nude per l'assassino, Strip Nude for your Killer*, 1975) 337
Kaybolan Ev (*The House That Vanished*) bkz. *Haykır ve Öl* (1973) 251, 269
Kaye, Danny 213
Kayıp Kadınlar Evi (*Traquenards érotiques, House of Missing Women*, 1969) 332
Keach, Stacey 216
Keder (*Angustia, Anguish*, 1988) 97
Kedi ve Kanarya (*The Cat and the Canary*, 1927) **28**
Kedi ve Kanarya (*The Cat and the Canary*, 1979) 347
Kediler Yüzünden (*Because of the Cats*, 1972) 341

Kefenin Cebi Yoktur (*No Pockets in a Shroud*) 341
Kehanet (*The Omen*, 1976) 224
Kendall, Suzy 345
Kennedy, Arthur 49
Kenton, Erle C. 34
Kernke, Karin 77
Kes-yapıştırlar (*Cut Ups*) 329
Keşiş (*Le Moine*, *The Monk*, 1972) 342
Key, The (*Anahtar*) 331
Kırılmış Bebeğin Mavi Gözleri (*Blue Eyes of the Broken Doll*, 1973) 31, 97, 344
Kıyamet (*Apocalypse Now*, 1979) 345
Kız Kardeşim Aşkım (*My Sister, My Love*) 327
Kızgın Aşk (*Hot Love*) 73
Kızgın Mahmuz (*Hot Spur*) 275
Kızıl Pençe (*The Scarlet Claw*, 1944) 31
Kızlar (*Girls*, 1980) 339
Kier, Udo 87, 339-340
Kikoine, Gérard 328, 339
Killing Car (*La Femme dangereuse*, *Cinayet Arabası*, 1993) 238, **239**, 240, 247
Kind Hearts and Coronets (*Nazik Kalpler ve Taçlar*, 1949) 152
King Features 252
King of Kings (*Kralların Kralı*) 348
King of the Kings (*Kralların Kralı*) 94
King, Zalman 339
Kinski, Klaus 140, 168, 337, 339-340, 344, 356
Kirli Dracula (*Das Bildniss des Doriana Gray, Dirty Dracula*, 1975) 168, 172, 186
Kirli Kızlar (*The Dirty Girls*, 1963) 347
Kiss and Kill (*Öp ve Öldür*) bkz. *Fu Manchú y el beso de la muerte* 184, 353
Kiss Me Monster (*Bésame, monstruo; Öp Beni Canavar*, 1968) 82, 138, **139**, 184, 350
Klimovsky, León 4, 94-95, 98, 102, 105, 117, 121, 327, 340, 351-352, 355
Kloster-jäger (1953) 67
Kneff, Hildegard 64
Kod Adı: Yabankazları (*Code Name: Wild Geese*, 1986) 334
Koehler, Manfred 76
Kokain (*Cocaine*) 69
Komando Leopar (*Commando Leopard*, 1985) 334
Konopka, Magda **53**
Kont Dracula (*El conde Drácula, Count Dracula*, 1969) 147, 184, 352
Kont Yorga, Vampir (*Count Yorga, Vampire*) 259
Korber, Serge bkz. John Thomas 351-352
Korint Yolu (*The Road to Corinth*, 1967) 43
Korku Halısı (*Der Teppich des Grauens, The Carpet of Horror*, 1962) 67
Korku Hastanesi (*Horror Hospital*, 1973) 329
Korku Ormanı (*Jungle of Fear*, 1994) 181, 190
Korku Ruhu Yer Bitirir (*Angst essen Seele auf, Fear Eats the Soul*, 1973) 65
Korkunç Doktor Orlof (*Gritos en la noche, Awful Dr. Orlof*, 1961) 8, 59, 95, **112**, **113**, 114, **115**, **117**, **118**, **119**, 121-123, 127, 131, 133, 138, 151, 155, 168, 175, 183, 335, 344
Korkunun Bedeli (*Le salaire de la peur, Wages of Fear*, 1953) 86
Korsan Karasakal (*Blackbeard the Pirate*, 1952) 214
Koscina, Silva 47
Kosti, Maria 98
Kölle, Dr Oswald 70
Kör Ölünün Hayalet Gemileri (*Ghost Ships of the Blind Dead*, 1974) 349, 352
Kör Ölünün Mezarı (*Tombs of the Blind Dead*, 1971) **92**, 349
Kötülüğün Dokunuşu (*Touch of Evil*, 1958) 128
Kralların Kralı (*King of Kings*) 348
Kralların Kralı (*King of the Kings*) 94
Krankenschwestern-Report (*Nurses on the Job, Hemşireler İşbaşında*, 1972) 69
Krapp's Last Tape (*Krapp'ın Son Bantı*) 352
Kriminal (1967) 52, **364**
Kristal Gül (*La rose de fer, The Crystal Rose*, 1973) **218**, 219, 247, **248**
Kristal Tüylü Kuş (*Bird with the Crystal Plumage*, 1970) 68
Kristel, Sylvia **80**, 295, **296**, 300, **302**, **306**, 320, 334, 337, 339, 341
Kuleler Ateş (*Towers Open Fire*, 1963) 329
Kullan At Kızlar (*La chica de las bragas transparantes, Pick-Up Girls*, 1980) **173**, 174-176, **177**, 187
Kumsal Partisi Dehşeti (*Horror of Party Beach*) 43
Kumsaldaki Günah (*L'éternité pour nous, Sin on the Beach*, 1961) 273-274, **275**, **283**, 287
Kurbağa Kardeşliği (*Der Frosch mit der Maske, The Fellowship of the Frog*, 1959) 67
Kurtadam Vampir Kadına Karşı (*La noche de Walpurgis, Werewolf versus the Vampire Woman*, 1970) 96, 98, 102, **103**, **104**, 105, 340, 348, 351
Kurtadamın Gölgesi (*Werewolf Shadow*, 1970) bkz. *Kurtadam Vampir Kadına Karşı* 102
Kurtların Şefkati (*Tenderness of the Wolves*) 71
Küçük Helga (*Little Helga*) 70
Küller ve Elmaslar (*Ashes and Diamonds*, 1958) 356
Külotunuzun İçindeki Yodelling (*Yodelling in Your Underpants*, 1974) 71
Kümel, Harry 333, 341-342
Kürklü Venüs (*Venus in Furs*, 1969) 141, 143, **144**, 145, 175, 184, 353
Kyrou, Ado 7, 36, 75-76, 198, 342



Labios Rojos ('Kızıl dudaklar', 1960) 120, 183
Labyrinth of Passion (*Tutku Labirenti*, 1982) 344
Lacy, Joe 109
Lady Chatterly's Lover (*Leydi Chatterly'in Âşığı*, 1981) 339, 341
Lady from Shangai, The (*Şangaylı Kadın*, 1948) 126
Lady of Fatima, The (*Fatimalı Azize*) 93
Laemmle, Carl 28
Lagerfeld, Karl 137
Lago de los muertos vivientos, El (*Zombies' Lake, Zombi Gölü*, 1980) **220**, 248
Lagrange, Michel **197**
Lahaie, Brigitte 156, 181, **190**, **224**, 226, 228, 236, 279, 286, 330, 342
Lake Consequence (*Consequence Gölü*) 339
Lake, Veronica 172
Lampin, Jean 195
Lanchbury, Karl 261
Lang, Fritz 8, 18-19, 22-23, 27, 63, 67, 136, 195, 277, 355

Langlois, Henri 116, 273
Lansac, Frédéric bkz. Claude Mulot 328, 342-343, 351
Lara, Joel de 225
Larraz, José 5, 11, 98, 163, 249, **251**, 252, **253**, 254-261, **262**, 263-264, 266-269, 338, 351-352, 364
Lasso, Mara 113
Last Cannibal World (*Ultimo mondo cannibale*, *Son Yamyam Dünya*, 1977) 333
Last Days of Pompeii, The (*Pompeii'nin Son Günleri*, 1926) 47
Last Days of Pompeii, The (*Pompeii'nin Son Günleri*, 1959) 332
Last Decameron (*Son Decameron*) 55
Last Kamikaze, The (*Son Kamikaze*, 1983) 348
Last Romantic Lover, The (*Son Romantik Âşık*) 338
Last Tango in Paris (*L'ultimo tango a Parigi*, *Paris'te Son Tango*, 1973) 54, 94-95
Last Ten Days, The (*Der Letzte Akt*, *Son On Gün*, 1955) 63
Last Year at Marienbad (*L'année derniere à Marienbad*, *Geçen Yıl Marienbad'da*, 1961) **308**, 311-313, 319, 324
Lattuada, Alberto 230
Laure (1976) 334
Laurent, Jacqueline 158
Laurentis, Dino de 49
Lausbuben Öyküleri (*The Lausbuben Tales*) 68
Lautréamont, 353
Lavandières du Portugal, Les (1958) 274, 281, 288
Lavie, Jean 201
Law of Desire (*Arzunun Yasası*, 1986) 344
Lax, Leo 123
Lay, Me Me 333
Lazure, Gabrielle 321
Leclerc, Ginette 87
Lee, Christopher 76, 98, 140, 147-148
Legend of Blood Castle (*Kanlı Şato Efsanesi*, 1972) 338
Lelouch, Claude 344
Lemoine, Michel 82-83, 137-138, **275**, 278, 284, 314, 332, 343, 349-350
Lenica, Jan 291
Lenzi, Umberto 52
Leone, Sergio 49, 332, 338
Leroi, Francis 82-83, 328, 343
Lerouge, Gustave 18
Leroux, Gaston 16, 18, 23, 194, 200-201, 236, 248, 344, 353
Les Films Modernes (şirket) 208
Lesbiennes, Les (1975) 286-287
Lesour, Marius 335
Let's Get Laid (*Haydi Uzan*, 1977) 256
Lethem, Roland 205, 351
Letzte Akt, Der (*The Last Ten Days*, *Son On Gün*, 1955) 63
Lèvres de sang ('Kanlı dudaklar', 1976) 82, 199, **221**, **222**, **223**, 243-244, **246**, 247
Lewis, George bkz. Jorge Gigo 99
Lewis, Jerry 153
Lewis, Joseph 130, 246
Lewis, Matthew Gregory 16
Lewton, Val 31, 245
Liane das Mädchen aus der Urwald (*Liane Jungle Goddess*, *Liane Orman Tanrıçası*, 1956) **64**, 66, 70
Liane, die weisse Sklavin (*Liane the White Slave*, *Liane Beyaz Köle*, 1957) 64, 66, 70
Libert, Anne **150**, 172, 344
Libert, Jean 344
Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne, Die ('Portekizli bir rahibenin aşk mektupları', 1976) **159**, 167-168, **186**
Lilian, la virgen pervertida (1983) 100, 178, 188
Linda (*Orgía de ninfómanas*, 1980) 174, 187, **188**
Linda'ya Kim Tecavüz Etti? (*Mais qui donc a violé Linda?*, *Who Raped Linda?*, 1973) 186, 330
Line Up and Lay Down (*Prenez la queue comme tout le monde*, *Sıraya Geç ve Uzan*, 1973) 332
Line, Helga 94, 98, 344
Lisa and the Devil (*Lisa ve Şeytan*, 1972) 329
Little Helga (*Küçük Helga*) 70
Living Dead at the Manchester Morgue, The (*Manchester Morgundaki Yaşayan Ölü*, 1974) 252, 338
Living Dead Girl, The (*La morte vivante*, *Yaşayan Ölü Kız*, 1982) **230**, **231**, 247
Liz and Helen (*Liz ve Helen*, 1967) 328
Lizard in a Woman's Skin (*Bir Kadının Tenindeki Kertenkele*, 1973) 337
Lollobrigida, Gina 47, 281
Lom, Herbert 140
Lomberg, Sam 254
Lommel, Ulli 71
London Film Maker's Co-op 44
Londra'nın Karanlık Gözleri (*The Dark Eyes of London*, 1939) **133**, 150
Londra'nın Ölü Gözleri(*The Dead Eyes of London*, 1961) 67
Long, Stanley 314
Long, Swift Sword of Siegfried, The (*Siegfried'in Uzun Ve Kıvrak Kılıcı*) 328
Lorelei'n Pençesi (*Las Garras de Lorelei*, *Lorelei's Grasp*, 1972) **95**
Loren, Sophia 47
Loris, Fabien 196-197
Lorna, L'exorciste ('Lorna, şeytan kovucu', 1974) 152, 157, **158**, 159, 168, 186, 351
Lorys, Diana 94, 344
Losfeld, Eric 91, 198-200, 205, 209, 342, 347, 360-362
Love Box, The (*Aşk Kutusu*, 1972) 260
Love Camp Seven (*Yeni Numaralı Aşk Kampı*) 275
Love in the City (*Amore in città*, *Şehirde Aşk*, 1953) 50
Love is a Parlour Game (*Aşk Bir Salon Oyunudur*) 70
Love Letters of a Portuguese Nun (*Portekizli Bir Rahibenin Aşk Mektupları*, 1978) 338
Love Now Pay Later (*Die Wahrheit über Rosemarie*, *Şimdi Sev Sonra Öde*) 68
Lovecraft, H.P. 234
Lover, The (*Âşık*) 216
Lovers of Devil's Island (*Quartier de femmes*, *Şeytan Adası'nın Âşıkları*, 1971) 156
Lovers, The (*Âşıklar*, 1991) 107
Loves of a French Pussycat (*Bir Fransız Fıstığının Aşkları*) 65
Lucas, Tim 248, 259
Lucky, el intrépido (*Lucky, the Inscrutable*; *Anlaşılmaz Lucky*, 1967) 133, **135**, 184
Lugosi, Bela **21**, 28, 32
Lukrezia Borgia 69
Lulu (1980) 299, 303
Lulu's Arsehole (*El ojete de Lulu*, *Lulu'nun Kıç Deliği*, 1985) 101, 180, 188

Lulu's Lollipop (*El chupete de Lulu, Lulu'nun Lolipopu*, 1985) 101, 189
Luna, Bigas 97
Lupino, Ida 122
Lusty Wives of Canterbury, The (*Canterbury'nin Şehvetli Karıları*, 1972) 53
Luxure (1975) bkz. *A Clockwork Nympho* 42, 350



M (1931) **22**, 23
Macar Rapsodisi (*Hungarian Rhapsody*, 1979) 339
Macera Gemisi (*The Sand Pebbles*, 1966) 334
Machen, Arthur 251
Maciste Cehennemde (*Maciste in Hell*) 62
Maciste contre la reine des amazones ('Maciste amazon kraliçesine karşı', 1973) 185
Maciste contro il vampiro (*Goliath and the Vampires, Goliath ve Vampirler*, 1962) 60, **61**, 62
Macumba sexual (1981) 168, 174, **180**, 356
Mad Love (*Çılgın Aşk*, 1935) 28
Madam X'in Kötü Şöhretli Evi (*The Infamous House of Madame X*, 1974) **282**
Madame Butterfly 44
Madame Claude (*Madam Claude*, 1977) 338
Madrid el desnudo 348
Madrid'de Ölmek (*Mourir à Madrid, To Die in Madrid*) 198
Magnus 48, 360-361
Magritte, Rene 316, 320-321
Mağlup Edilemeyenler (*The Invincibles*) 49
mahkûm kadınlar filmleri 156, 160, 164-165, 167, 180, 337
Mahler (1974) 255
Mais qui donc a violé Linda? (*Who Raped Linda?, Linda'ya Kim Tecavüz Etti?*, 1973) 185, 330
Maîtresse de vacance (1960) 213
Makavejev, Dusan 344, **345**
Malenka (*Fangs of the Living Dead, Yaşayan Ölünün Dişleri*, 1969) **96**, 344, 349,
Malone, Dorothy 267
Malpertuis (1972) 342
Man Hunter (*Sexo cannibal, Erkek Avcısı*, 1980) 174, 187
Man Only Cires for Love (*Donne... botte e bersaglieri, Erkek Yalnızca Aşk İçin Ağlar*, 1968) 333
Man Who Lies, The (*L'homme qui ment, Yalan Söyleyen Adam*, 1968) 308, 314, **316**, 324
Manacoa (şirket) 173
Manara, Milo 301, 365
Manastır Duvarlarının Ötesinde (*Interieur d'un couvent, Behind Convent Walls*, 1977) 296, **297**, 303
Manchester Morgundaki Yaşayan Ölü (*The Living Dead at the Manchester Morgue*, 1974) 252, 338
Mandiargues, Andre Pieyre de 295-296, 301
Manèges (1949) 208
Mangano, Sylvana **48**
Mann, Anthony 245
Mann, Michael 365
Mannchen, Karl-Heinz 129, 133, 135-136, 143, 145, 148
Mano che nutre la morte, La (1974) 337
Marakeş'teki Adamımız (*Our Man in Marrakesh*, 1965) 340
Maravillas (1980) 341
Marca del hombre lobo, La (1967) 348
Marge, La (*The Streetwalker, Sokak Fahişesi*, 1975) 295, **296**, **302**, 303, 341
Margheriti, Antonio 98, 332-333, 343
Marias, Julian 116, 119
Marihuana: Kökleri Cehennemde Olan Ot (*Marijuana: Weed with Roots in Hell*, 1936) 70
Marilyn My Love (*Marilyn Aşkım*) 343
Marischka, Franz 71
Mark of the Devil (*Şeytanın İşareti*, 1969) 135
Marker, Chris 116
Marongiu, Rafael 205, 225
Marquis de Sade: Justine (*Marquis de Sade's Justine*, 1968) **141**, 184, 353
Marquise porno, La (1976) 350
Martıların Gecesi (*Night of the Seagulls*) 349
Martien à Paris, Un (1960) 274, 288
Martín, Eugenio 109
Martin, Maribel 105
Martinet, Pascal 237
Martino, Alberto 52
Martino, Luciano 337
Martino, Sergio 336, 345
Maschera del demonio, La (*Black Sunday, Kara Pazar*, 1961) 329
Mask of Fu Manchu, The (*Fu Manchu'nun Maskesi*, 1932) **29**, **152**, 153
Mask of the Musketeers (*Silahşörlerin Maskesi*) 51
Maskenin Ardındaki Yüz (*The Face Behind the Mask*, 1941) 35
Massaccesi, Aristide bkz. Joe d'Amato 328
Mastrocinque, Camillo 52
Matador (1986) 97
Mathis, Paul-Hervé 273-274, 276, 344
Mattei, Bruno 346
Matton, Charles 87, 89
Maturin, Charles 16, 103
Maud et Richard (*What a Performer, Ne Müthiş Bir Performans*) **85**, 342
Maurer, Howard 116
Mavi Günışığı (*Blue Sunshine*) 256
Mavi Melek (*Der Blaue Engel, Blue Angel*, 1930) 254, 281
Mavi Rita (*Das Frauenhaus, Blue Rita*, 1977) 174, **187**
May, Karl 67
Mayans, Antonio 4, 98, 148, 164, **176**, 177-179, 181
Maybach, Christine 77
McGillivray, David 207, 256
Medel, Isana 120
Melissa 238
Mell, Marisa 47, 346
Mella, Eloy 119
Melville, Jean-Pierre 355
Men... I Eat Them (*Les mille et une perversions de Felicia, Erkekler ... Yerim Ben Onları*, 1975) 350
Mengene Mağaraları (*Caverns of Vice*, 1959) 65
Meraklıya Uyarı (*A Warning to the Curious*) 257
Mercier, Mario 89, **91**
Mercury, Freddy 65
Merino, José Luis 94
Mes nuits avec Alice, Penelope, Arnold 342
Mesguich, Daniel 321

Metropolis (1927) 8, 18, **19**, 36
Metzger, Radley 322, 327, 346-347
Mexico (sinema salonu) 85, 223
Meyer, Russ 45, 128
Meyer, Sylvie 86
Mezardan Yükselen Dehşet (*Horror Rises From the Tomb*) 97
Mezarın Ötesinden Gelen Dehşet Yaratıkları (*Terror Creatures From Beyond the Grave*, 1966) **46**
Mezarında Paramparça Yat (*Descanse en piezas*, *Rest in Pieces*, 1987) 267, 269, 351-352
Mezarlığın Yanındaki Ev (*The House by the Cemetery*, 1981) 337
Michael and Helga (*Michael ve Helga*) 70
Michael, Marion **64**
Michel Strogoff (1956) 208
Michelet, Jules 317-318, 321
Midi Minuit (1970) 347
Midi-Minuit Fantastique dergisi 82, 198, 200, 205, 235, 347
Midi-Minuit sinema salonu 85, 123, 204, 277, 284, **285**
Mikaela 121-122
Milius, John 352
Mill of the Stone Women, The / Drops of Blood (*Il mulino delle donne di pietra*, *Taş Kadınlar Değirmeni / Kan Damlaları*, 1960) **9**, **57**, **58**, **59**
Mille et une perversions de Felicia, Les (*Men... I Eat Them*, *Erkekler ... Yerim Ben Onları*, 1975) 350
Mille peccati... nessuna virtu (*The Wages of Sin*, *Günahın Kefareti*, 1969) 345
Milli Mumya (*La momia nacional*, *The National Mummy*, 1981) 263-264, **265**, **266**, 267, 269
Milligan, Spike 179
Million Eyes of Sumuru, The (*Sumuru'nun Bir Milyon Gözü*) 141
Minnelli, Vincente 274, 276, 283
Mirabeau, Octave 17
Miranda, Soledad 121, **146**, 147-148, 168, **189**
Miró, Pilar 100
Mirón, El ('Röntgenci', 1977) **262**, **263**, 269
Mischkind, Francis 85-86, 327-328
Miss Muerte (*Diabolical Dr Z*, *Şeytani Dr Z*, 1965) **131**, 132-133, 144, 146, 157, 184
Mister X (*Bay X*, 1968) **52**, 364
Misterio del castillo rojo, El ('Kızıl şatonun gizemi', 1972) 169, 173, 185
Misty Beethoven'ın Açılışı (*The Opening of Misty Beethoven*) 347
Mitchum, Chris 181
Mitchum, Robert 122, 266
Mobile Home Girls (*Karavanlı Kızlar*) 343
Mocky, Jean Pierre 195, 333, 341, 347
Modot, Gaston 197, 240
Moine, Le (*The Monk*, *Keşiş*, 1972) 342
Molina, Jacinto bkz. Paul Naschy 102, 348
Molnar, Vera 64
Molva, David bkz. Paul Naschy 348
Môme vert-de-gris, La (1953) 331
Momia nacional, La (*The National Mummy*, *Milli Mumya*, 1981) **265**, **266**, 269
Mondo Bizarre ('Acayip dünya') 51
Mondo cane ('Köpek dünyası', 1962) **50**
Mondo cane 2 (1963) 50
Mondo erotico ('Erotik dünya') 51
'mondo' filmleri 34, 43, 50-51, 150, 327, 345
Mondo Hollywood 51
Mondo inferno ('Cehennemi dünya') 51
Mondo Topless (*Üstsüz Dünya*, 1966) 128
Mondrian, Piet 162, 316
Monicelli, Mario 52
Monk, The (*Le Moine*, *Keşiş*, 1972) 342
Monroe, Marilyn 286, 352-353
Montagna del dio cannibale, La (*Prisoners of the Cannibal God*, *Yamyam Tanrının Esirleri*, 1978) 345
Montenegro (1981) 345
Montero, Roberto 52
Moonfleet (*Ay-filosu*, 1955) 195
Moore, Dudley 179
Morgana Films 105
Morgun Kamburu (*The Hunchback of the Morgue*, 1972) 327
Morituri (1948) 339
Mornay, Rebecca de 354
Morris, Marianne 260, **367**
Morrissey, Paul 339
Morte ha sorriso all'assassino, La ('Ölüm bir katilin üstünde gülümser', 1973) 328
Morte vivante, La (*The Living Dead Girl*, *Yaşayan Ölü Kız*, 1982) **230**, **231**, 232-233, 247
Most Dangerous Game, The (*En Tehlikeli Oyun*, 1932) 28, 162, 236
Motosikletli Kız (*Girl on a Motorcycle*) 295
Mourir à Madrid (*To Die in Madrid*, *Madrid'de Ölmek*) 198
Moutier, Norbert 350
Mr Arkadin (*Bay Arkadin*, 1955) 124, 126
Mr Hawarden (*Bay Hawarden*, 1968) 342
Mrs. Hyde (*Sie Tötete in Ekstase*, *Bayan Hyde*, 1970) 133, 184
Muchachas en vacaciones ('Tatildeki kızlar', 1958) 93
Muerte de un ciclista (*Death of a Cyclist*, *Bir Bisikletçinin Ölümü*, 1955) 93, 182
Muerte incierta, La ('Tahmin edilmeyen ölüm', 1977) 259, 263, 269
Muerte silba un blues, La ('Ölüm ıslıkla blues çalar', 1962) **126**, 128-129, 183
Muerto hace las maletas, El (*Death Packs his Bags*, *Ölüm Valizlerini Topladı*, 1970) 68, **150**, 151, 184
Mulino delle donne di pietra, Il (*The Mill of the Stone Women / Drops of Blood*, *Taş Kadınlar Değirmeni / Kan Damlaları*, 1960) **9**, **57**, **58**, **59**
Mulot, Claude 82, 328, 342, 351
Mumyacı (*The Embalmer*) 51
Mumyanın Intikamı (*The Vengeance of the Mummy*, 1973) 352
Munkel, Hans 102
Munro, Caroline 348
Murder Mansion (*Cinayet Konağı*, 1972) 97
Murder to the Tune of Seven Black Notes (*Yedi Siyah Notaya Ayarlanmış Cinayet*, 1974) 337
Murnau, F. W. 63, 215
Mussolini, Benito 48
Mutant Action (*Mutant Eylemi*, 1993) **101**
Mücevher Peşinde (*Romancing the Stone*, 1984) 237
Müde Tod, Der (*Destiny*, *Kader*, 1921) 27
Müstehcen Rüyalar (*Wet Dreams*) 345
Müstehcen Sinemanın Tarihi (*History of the Blue Movie*, 1975) 79
My Sister, My Love (*Kız Kardeşim Aşkım*) 327
Mystery of the Yellow Room, The (*Sarı Odanın Esrarı*, 1907) 344



N a pris les dès ('N zarı aldı', 1971) 317, 324
N'aber Fıstık? (*What's New Pussycat?*, 1965) 162, 352
Nachgestalten 69
Nackte und der Satan, Die (*The Head, Kafa*, 1959) 8, 32, 65, 69, 77, **78**
Nahum, Jacques 237
Name of the Rose, The (*Gülün Adı*) 365
Napoleon (1927) 339
Narcejac, Thomas 27, 37
Naschy, Paul 4, 96, 98, 102-103, 105, 327, 348
Natale, Roberto 59
Natan, Emile 208
Natan, Monique 208, 211
Nathalie - l'amour s'eveille ('Nathalie - aşkın uyanışı', 1968) 331
National Mummy, The (*La momia nacional, Milli Mumya*, 1981) 263-264, **265**, **266**, 267, 269
Naughty Nun, The (*La bella Antonia, prima monaca e poi demonia, Yaramaz Rahibe*, 1972) 336
Nazik Kalpler ve Taçlar (*Kind Hearts and Coronets*, 1949) 152
Nazi-seks filmleri 64, 346
Nazi-zombi filmleri 34
Ne Müthiş Bir Performans (*Maud et Richard, What a Performer*) **85**, 342
Nea (1976) 334
Necronomicon (1967) 82, 126, 133, **135**, **136**, **137**, 138, 143, 157, 168, 175, **183**, 184, 343, 350, 352, 364-365
Negri, Pola 64
Nekromantik **72**, 73
Nekromantik 2 73
Nenas del minimini, Las ('Mini etekli kızlar') 93
Neri, Rosalba 47
Nesle, Robert de 146, 151-152, 154, 156-157, 159, 163, 339
Neşeli Eşler (*Swinging Wives*) 207
Neutron contra Dr. Caronte (1960) 352
Never Ending Story, The (*Bitmeyecek Öykü*) 73
Neves, Vivian 255
New Realm (şirket) 294
Newfield, Sam 201
Newman, Serge 121-123
Next! (*Lo strano vizio della signora Wardh, Sonraki!*, 1971) 345
Nicholson, Jack 251
Nichten der Frau Oberst, Die (*Guess Who's Coming to Breakfast, Tahmin et Kahvaltıya Kim Geliyor*, 1968) 334
Nicolai, Bruno 133
Nicollet, Jean-Michel 234-235
Night After Night After Night (*Bitmeyen Geceler*, 1969) **42**
Night Evelyn Came Out of the Grave, The (*Evelyn'in Mezardan Çıkıp Geldiği Gece*, 1971) **10**, **56**
Night Games (*Gece Oyunları*) 327
Night of Lust (*Şehvet Gecesi*) bkz. *Le concerto de la peur* (1962) 275, 283, 287
Night of the Big Heat (*Büyük Sıcaklığın Gecesi*, 1967) 85
Night of the Blood Monster (*Der Hexentöter von Blackmoor, Kanlı Canavarın Gecesi*, 1969) 159, 184
Night of the Devils (*Şeytanların Gecesi*, 1972) 44, 59
Night of the Seagulls (*Martıların Gecesi*) 349
Night of the Sorcerers, The (*Büyücülerin Gecesi*, 1974) **99**, 352
Night Pleasures (*Je suis une nymphomane, Gece Zevkleri*, 1970) 211, 344, **349**, 350
Night Porter (*Gece Bekçisi*, 1974) 34, 55
Nightmare Castle (*Kâbus Şatosu*) 51
Nightmare Concert (*Kâbus Konseri*, 1990) 337
Nitch 44
No Pockets in a Shroud (*Kefenin Cebi Yoktur*) 341
Noche de Walpurgis, La (*Werewolf versus the Vampire Woman, Kurtadam Vampir Kadına Karşı*, 1970) 96, 98, 102, **103**, **104**, 105, 340, 348, 351
Nosferatu (1921) **18**, 27, 63, 215
Novak, Harry 212
Novia ensangretada, La (*The Blood Spattered Bride, Kan Sıçratan Gelin*, 1972) 97, 105, **106**, **107**
Nude Bomb, The (*Çıplak Bomba*, 1980) 341
Nude per l'assassino (*Strip Nude for your Killer, Katilin İçin Çıplak Bir Kadın*, 1975) 337
Nude Vampire, The (*La vampire nue, Çıplak Vampir*, 1969) **192**, **206**, **207**, **208**, 247
Nuit des traquées, La ('Avlanmış kadınların gecesi', 1980) **227**, **228**, 230, 244, 247, 342
Nuit la plus longue, La ('En uzun gece', 1964) 276, 287
Nurses on the Job (*Krankenschwestern-Report, Hemşireler İşbaşında*, 1972) 69
Nyoka'nın Atıldığı Tehlikeler (*Perils of Nyoka*, 1942) **244**

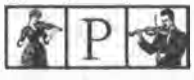


O Gecede Dört Kere (*Four Times That Night*, 1969) 329
O Kadın (*She*, 1965) 260
O'nun Hikâyesi (*The Story of O*, 1975) 81, 338-339
Oasis of the Living Dead (*Yaşayan Ölünün Vahası*) 34
Odio mi cuerpo ('Bedenimden nefret ediyorum', 1973) 95
Ofiste Seks (*Erotik im Berüf, Sex in the Office*, 1971) 69
Ogroff / Mad Mutilator (*Ogroff / Delirmiş Sakatlayıcı*, 1982) 350
Ojete de Lulu, El (*Lulu's Arsehole, Lulu'nun Kız Deliği*, 1985) 101, 188
Ojos siniestros del Dr. Orloff, Los ('Dr. Orloff'un uğursuz gözleri', 1972) 169, 173, 185
Olympic International (film şirketi) 275, 277
Ombre d'une chance, L' ('Bir şansın gölgesi', 1973) 347
Omen, The (*Kehanet*, 1976) 224
Once Upon a Virgin (*Bir Zamanlar Bakireydi*) bkz. *Phantasmes* (1975) 220, 247
One on Top of the Other (*Diğerinin Üstündeki Adam*, 1970) 337
Onikiyi Beş Geçe (*Bis Fünf nach Zwölf, Five Minutes Past Twelve*, 1953) 69
Opalo de fuego (*Two Female Spies with Flowered Panties, Çiçekli Külotları Olan İki Kadın Casus*, 1978) **179**, 187
Opening of Misty Beethoven, The (*Misty Beethoven'ın Açılışı*) 347
Operation Counterspy (*Karşı Casusluk Operasyonu*, 1965) 94

Opium (*Afyon*, 1919) **69**
Orgia de ninfómanas (*Linda*, 1980) 174, 187, **188**
Orloff and the Invisible Man (*La vie amoureuse de l'homme invisible, Orloff ve Görünmez Adam*, 1972) 331
Orth, Jacques 226
OSS 117 24
Ossorio, Amando de 95-96, 99, 349, 352
Oswald, Gerd 69
Oswald, Richard 69-70
Other Canterbury Tales, The (*Diğer Canterbury Öyküleri*, 1972) 53
Other Hell, The (*Diğer Cehennem*, 1981) 346
Otomatik Muz (*Banane mécanique, Clockwork Banana*, 1972) 332
Otomatik Nemfo (*A Clockwork Nympho*, 1975) bkz. *Luxure* 42, 350
Otro lado del espejo, Al ('Aynanın öbür tarafı', 1973) 157, 185
Otto und die Nackte Welle ('Otto ve çıplaklık çılgınlığı', 1968) 70
Our Man in Marrakesh (*Marakeş'teki Adamımız*, 1965) 340
Ovedaine, Remo 253
Over Amorous Artist, The (*Aşka Aşırı İstekli Sanatçı*, 1974) 260
Owen, Thomas 59
Ozores, Antonio 120

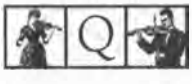


Öfke (*The Fury*, 1978) 267
Öldürücü Melek (*Exterminating Angel*, 1962) 298
Ölmek İstemeyen Beyin (*The Brain that Wouldn't Die*, 1960) 155
Ölüler Yürüyor (*Dead Men Walking*, 1943) 201
Ölüm Adası (*Quien puedo matar a un niño?, Island of Death*, 1975) 107, **108**, 109
Ölüm İncisi (*The Pearl of Death*, 1944) 31
Ölüm Meleği (*The Angel of Death*, 1986) 352
Ölüm Valizlerini Topladı (*El muerto hace las maletas, Death Packs his Bags*, 1970) 68, 150, 184
Ölüm ve Bakire (*Death and the Maiden*, 1936) 63
Ölümcül Malikâne (*Deadly Manor*, 1990) 268-269
Ölümün Yüzleri (*Faces of Death*) 51
Önadı Carmen (*Prenom Carmen*, 1983) 347
Önemli Olan Sevmektir (*L'important c'est d'aimer, The Important Thing is to Love*, 1974) 340, 356
Öp Beni Canavar (*Bésame, monstruo; Kiss Me Monster*, 1968) 82, 138, **139**, 184, 350
Öp ve Öldür (*Kiss and Kill*) bkz. *Fu Manchu'nun Kanı* 353
Örümcek Adasının Dehşeti (*Ein Toter hing im Netz, The Horror of Spider Island*, 1959) 32, 65, 69, **74**, 75, **76**, 235
Örümcek Kadın Yeniden Saldırıyor (*The Spiderwoman Strikes Back*) 31
Ötesi (*The Beyond*, 1981) 337
Özgürlük Hayaleti (*Le Fantôme de la liberté, Phantom of Liberty*, 1974) 149
Özne Sekstir (*Un epais manteau de sang, The Subject is Sex*, 1967) 277, 287



Pabst, G.W. 299
Padget, Calvin Jackson bkz. Giorgio Ferroni 59
Paelaart 361
Paganini (1987) 340
Palacios, Ricardo 94
Palance, Jack 49, 140, 338
Palma, Brian de 267
Pamela Mann'in Mahrem Akşamüstleri (*The Private Afternoons of Pamela Mann*, 1974) 347
Pandora's Box (*Pandora'nın Kutusu*, 1929) 299
Panter Ekibi (*Panther Squad*, 1985) 352
Papesse, La ('Kadın papa', 1974) 91
Paris erotika (*Paris, Oh, La, La!* 1963) bkz. *24 heures d'un Américain à Paris* 275-276, 283, 287
Paris porno 351
Paris, Henry bkz. Radley Metzger 347
Paris'te Son Tango (*L'ultimo tango a Parigi, Last Tango in Paris*, 1973) 54, 94-95
Parmaklıkların Arkasındaki Ateş (*Caged Heat*, 1974) 165
Parties fines 328
Pascal, Françoise **218**
Pasolini, Pier Paolo 53-55
Passion Pill Swingers (*Tutku Hapı Çılgınları*, 1972) **65**
Pastrone, Giovanni 47
Patou, Jean 350
Pauline'nin Atıldığı Tehlikeler (*Perils of Pauline*) 20
Pays loins, Les ('Uzak ülke', 1965) 198, 247
Pearl of Death, The (*Ölüm İncisi*, 1944) 31
Pécas, Max 42, 211, 275, 281, 342, 344, 349-350, 354
Peckinpah, Sam 73
Peeping Tom (*Röntgenci*, 1960) 262
Pekin'de 55 Gün (*55 Days in Pekin*, 1962) 94, 182
Penn, Arthur 277
Pensionnat des petites, Le (1982) 350
People Who Own the Dark, The (*Karanlığın Sahip Olduğu İnsanlar*) 340
peplum filmleri 34, 49, 51, 61-62, 94, 152, 332, 347
Perche'quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer? (*Erotic Blue, Erotik Hüzün*, 1972) 337
Perdues dans New York ('New York'ta kaybolmak', 1989) 221, **237**, 238, 239, 244, 247
Perfume of the Lady in Black, The (*Siyahlı Kadının Parfümü*, 1912; 1973) 344
Perils of Nyoka (*Nyoka'nın Atıldığı Tehlikeler*, 1942) **244**
Perils of Pauline (*Pauline'nin Atıldığı Tehlikeler*) 20
Perrey, Nathalie 228
Perverse Desires (*Sapık Arzular*, 1984) 350
Petersen, Wolfgang 73
Petrol Şeyhlerinin Harem Muhafızı Ilsa (*Ilsa, Harem Keeper of the Oil Sheiks*) 164
Pfarrer von Kirchfeld, Der (1955) 334
Phantasmes (1975) **217**, 219-220, 247
Phantom of Liberty (*Le Fantôme de la liberté, Özgürlük Hayaleti*, 1974) 149
Philippe, Jean-Lou 82, 223, 239, **246**
Philippe, Pier 347
Philosophie dans le boudoir, La (*Beyond Love and Evil, Aşkın ve Kötülüğün Ötesinde*, 1969) 277

Phollastia (1987) 172, 180, 190
Piaf, Edith 278
Piccadilly, Null Uhr 12 (*Piccadilly Zero Hour 12, Piccadilly Başlamaya 12 Saat*, 1963) 67
Pickpocket (*Yankesici*) 329
Pick-Up Girls (*La chica de las bragas transparantes, Kullan At Kızlar*, 1980) **173**, 174-176, **177**, 187
Pierro, Marina 231, 297, **298**, **299**, 301
Pierson, Claude 350
Piquer, Juan 351
Plague of Zombie (*Zombi Belası*) 98
Plaisir à trois (1973) 169, 185
Plan 9 from Outer Space (*Dış Uzaydan Plan 9*, 1959) 235
Planet of the Vampires (*Vampirler Gezegeni*) 51
Playing with Fire (*Le jeu avec le feu, Ateşle Oynamak*, 1975) **306**, 308, 314, 319, **320**, 324, 341
Pleasance, Angela 251, **256**, 257
Pleasance, Donald 255
Plemiannikof, Vladimir bkz. Roger Vadim 353
Poe, Edgar Allan 19, 23, 234
Point Blank (*Dönüşü Olmayan Nokta*, 1967) 144
Polanski, Roman 96
Polop, Francisco Lara 97
Polvos mágicos (1979) 263, **264**, 267, 269
Pompeii'nin Son Günleri (*The Last Days of Pompeii*, 1926) 47
Pompeii'nin Son Günleri (*The Last Days of Pompeii*, 1959) 332
Pontello, Gabriel 53, 343
Ponti, Carlo 49
Ponyettes, Les (1967) 328
Pop Game (*Popüler Oyun*) 343
Popeye (*Temel Reis*, 1980) 135
Popüler Oyun (*Pop Game*) 343
Porno Girls (*Porno Kızları*) 99
Porno Zombies (*La fille à la fourrure, Porno Zombileri*, 1976) 350
Porno-Bebek (*Porno-Baby*, 1969) 70
Portekizli Bir Rahibenin Aşk Mektupları (*Love Letters of a Portuguese Nun*, 1978) 338
Portes de la nuit, Les ('Gecenin kapıları', 1946) 197
Poseidon Adventure The (*Poseidon Macerası*, 1972) 224
Possession (*Sahip Olma*, 1980) **326**
Poupee rouge, La 343
Pour la peau d'un flic 342
Powell, Michael 252, 262, 347, 355
Preiss, Wolfgang 57
Premières lueurs de l'aube, Les ('Şafağın ilk ışığı', 1966) 277, 287
Prenez la queue comme tout le monde (*Line Up and Lay Down, Sıraya Geç ve Uzan*, 1973) 332
Prenom Carmen (*Önadı Carmen*, 1983) 347
Prenses ve Tele-kız (*The Princess and the Call Girl*, 1984) 347
Pressburger, Emeric 252
Prèvert, Jacques 196-197, 201, 246
Price, Dennis **144**, **151**, 152
Princess and the Call Girl, The (*Prenses ve Tele-kız*, 1984) 347
Principessa nuda, La (1975) 356
Prisoner of the Iron Mask, The (*Demir Maskeli Mahkûm*) 51
Prisoners of the Cannibal God (*La montagna del dio cannibale, Yamyam Tanrının Esirleri*, 1978) 345
Private Afternoons of Pamela Mann, The (*Pamela Mann'in Mahrem Akşamüstleri*, 1974) 347
Prostitution 1 - 2 (*Fahişelik 1 - 2*) 69
Prostitution Heute (*Prostitution Today, Günümüzde Fahişelik*, 1970) 70
Psycho (*Sapık*, 1960) 98
Puig, Jaime 99
Puma Adam (*L'uomo puma, The Puma Man*, 1979) 52
Punishment of Anne, The (*Anne'in Cezalandırılışı*, 1975) 322, 347
Pupillo, Massimo 59
Pussy Talk (*La sexe qui parle, A.cık Sohbeti*, 1975) **82**, 328, 342



Quai des brumes, Les ('Sisler rıhtımı', 1938) 197
Quai du désir 91
Quartet in Bed (*Yataktaki Dörtlü*) 71
Quartier de femmes (*Los amantes de la Isla del Diablo, Lovers of Devil's Island, Şeytan Adası'nın Âşıkları*, 1971) 156, 185
Queer and the Erotic, The (*Acayip ve Erotik*) 43
Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda ('Ubalda, çırılçıplak ve sıcak', 1972) 336
Quester, Hugues 219
Quien puedo matar a un niño? (*Island of Death, Ölüm Adası*, 1975) 107, **108**, 109
Quo Vadis (1912) 47



Rabane, Paco 158
Racher, Der (*The Avenger, İntikamcı*, 1960) 340
Raft, George 281
Rahatla Bebek (*Relax Baby*, 1973) 173
Raisins de la mort, Les ('Ölüm üzümleri', 1978) **224**, 225-226, 230, 232, 247, 342
Rajita para dos, Una (1982) 172, 180, 188
Raki, Laya 65
Ralf, Jacques 228
Randall, Dick 275, 283, 329
Ransome, Prunella 107
Rapid Films 66
Rathborne, Basil 31
Rats: Night of Terror (*Fareler: Terör Gecesi*, 1984) 346
Rau, Andrea 65
Ray, Jean 23, 59, 234, 236, 333, 342, 347
Ray, Nick 348
Red Nights of the Gestapo (*Gestapo'nun Kızıl Geceleri*) 56
Reed, Carol 228
Reefer Madness (*Esrarlı Çılgınlık*, 1936) 70
Reeves, Steve 49
Reina del Tabarín, La ('Tabarin kraliçesi', 1960) **121**, 147, 183, 340
Reinhardt, Pierre B. 350
Reinl, Harald 67, 76
Relax Baby (*Rahatla Bebek*, 1973) 173, 186
Remick, Lee 255
Rempart des Béguines, Le (1972) 319
Rendez-vous en forêt, Les ('Ormanda randevu', 1972) 293

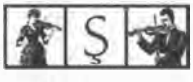
Renoir, Rita 128
Renon, Jean-Jacques 218
Renzy, Alex de 79
Requiem pour un vampire (*Requiem for a Vampire*, *Bir Vampir İçin Ağıt*, 1972) 199, **211**, **212**, **213**, 232, 235, **243**, 244, 247, 353
Residencia para espías (*Golden Horn*, *Altın Boynuz*, 1966) 133, **134**, 184
Residencia, La (*The House That Screamed*, *Çığlık Atan Ev*, 1969) 96
Resnais, Alain 23, 234, 273, 311, 324, 333
Rest in Pieces (*Descanse en piezas*, *Mezarında Paramparça Yat*, 1987) 267, 269, 351-352
Return of the Evil Dead, The (*Şeytani Ölünün Dönüşü*) 349
Return of the Muskeeters, The (*Silahşörlerin Dönüşü*, 1989) 352
Revanche des mortes vivantes, La (1986) 350
Rey, Barbara 98
Reynaud, Janine 135, 137-138, 168, 278, 343, 349-350
Rialto Films 66-67
Richardson, Samuel 16
Richmond, Fiona 256
Rico, John 215
Riefenstahl, Leni 67
Rififi en la ciudad ('Rififi şehirde', 1963) **125**, 126, 183
Rimbaud, Arthur 353
Riolu Kız (*La ciudad sin hombres*, *The Girl from Rio*, 1968) 141, **142**, 143, 174, 184, 353
Risi, Dino 337
Ritos sexuales del diablo, Los (*Black Candles*, *Kara Mumlar*, 1981) **250**, 267, 269
Ritz Kardeşler 28
Rivette, Jacques 240
Road to Corinth, The (*Korint Yolu*, 1967) 43
Road to Saint Tropez (*Saint Tropez Yolu*, 1967) 339
Robbe-Grillet, Alain 11-12, 23, 34, 37, 55, 79, 293, 305-324, 341, 364
Robinson und Seine Wilden Sklavinnen (*The Sexy Darlings*, *Seksi Sevgililer*, 1971) **150**, 151, 185
Robiolles, Jacques 213
Robotların Saldırısı (*Cartas boca arriba*, *Attack of the Robots*, 1966) 94, **133**, 184, **331**, 332
Rode, Henri 351
Rohmer, Sax 19, 141, 316
Rollin, Jean 11-12, 23, 37, 42-43, 76, 79, 82, 91, 105, 191-247, **197**, 253, 320, 323, 330, 333, 335, 342, 344, 350-351, 353, 364
Rollinatlar 217, 232, 244-245
Romancing the Stone (*Mücevher Peşinde*, 1984) 237
Romay, Lina 100, 148, **149**, 157-158, 162-163, 165, 168, **169**, **170**, 172, 180-181, 188-189, 338
Romero, George 34
Rose de fer, La (*The Crystal Rose*, *Kristal Gül*, 1973) **218**, 219, 221, 241, 243, 247, **248**
Rose écorchée, La (*The Blood Rose*, *Kan Gülü*, 1969) **86**, 342
Rosemarie (*The Girl Rosemarie*, *Rosemarie Adlı Kız*) **68**
Rossellini, Roberto 331, 333
Rossif, Frederic 198
Roudes, Gaston 350
Royal (sinema salonu) 42
Röhm, Maria 141, 353
Röntgenci (*Peeping Tom*, 1960) 262
Ruf der blonde Göttin, Der (1977) 186, 352
Ruffo, Leonora 60
Russel, Jane 286
Russel, Ken 159, 255



S.O.S. 83
Sabatier, Jean-Marie 213, 217, 242, 244
Saçma (*Absurd*, 1981) 328
Sadakatsiz Karılar (*Les jouisseuses*, *Unfaithful Wives*) 42, 81, 338
Sade, Marki de 16-17, 19, 35, 37, 60, 141, 244, 307, 333, 350, 353-354
Sadique aux dents rouges, Le ('Kızıl dişli sadist', 1970) 205
Sadique Baron von Klaus, Le (1962) 183, 355
Sadisterotica (*El caso de las dos bellezas*, 1968) 138, 140, 184, 350
Sadomania (1980) **166**, **167**, 187, 356
Safir / Meçhul Kadın (*Sapphire*, 1959) 260
Säge des Todes, Die (*Bloody Moon*, *Kanlı Ay*, 1980) 73, 187
Sahip Olma (*Possession*, 1980) 356
Saint Tropez Yolu (*Road to Saint Tropez*, 1967) 339
Saint-Clair, Marie-Ange 89
Saint-Cyr, Dominique 227
Salaire de la peur, Le (*Wages of Fear*, *Korkunun Bedeli*, 1953) 86
Salò or The 120 Days of Sodom (*Salò ya da Sodom'un 120 Günü*, 1975) 54-55
Salon Kitty 54, 56, 230, 331
Saltzman, Harry 124
Samarcq, André 208, 232
Sancho, Fernando 94
Sand Pebbles, The (*Macera Gemisi*, 1966) 334
Sanders, George 140
Santis, Giuseppe de 48
Santo contra los zombies (1961) **155**
Sapık (*Psycho*, 1960) 98
Sapık Arzular (*Perverse Desires*, 1984) 350
Sapphire (*Safir / Meçhul Kadın*, 1959) 260
Sarı Odanın Esrarı (*The Mystery of the Yellow Room*, 1907) 344
Sarışın ve Esmer Fıstık (*Alle Katzchen naschen Gern*, *The Blonde and the Black Pussycat*, 1967) 336
Sarne, Mike 339
Sartre, J.P. 307
Satanik (1969) **47**, 52, 364
Savaşçı Kraliçe (*The Warrior Queen*, 1985) 66
Savoy, Teresa Ann 230
Scandelari, Jacques 277, 288
Scarlet Claw, The (*Kızıl Pençe*, 1944) 31
Scarlett sinema salonu 85, 204, 277, 284
Schamoni, Peter 71
Schell, Maria 64
Schlangengrube und das Pendel, Die (*The Blood Demon*, *Kan İblisi*, 1967) 76, **77**
Schtonk! 73
Schubert, Karin **55**
Schülmädchen-Report (*Confessions of a Sixth Form Girl*, *Altıncı Sınıftan Bir Kızın İtirafları*) 69
Schwarzenegger, Arnold 62

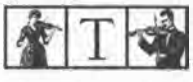
Schwarzwaldmädel ('Karaorman kızı', 1950) 63
Scott, Gordon 60-61
Scream and Die (*Haykır ve Öl*, 1973) 251, 255-256, 258-259, 269
Se vuoi vivere ... spara (1968) 337
Sea Hawk, The (*Deniz Şahini*, 1940) 214
Sea Wolves, The (*Deniz Kurtları*, 1980) 334
Secret of Sex (*Seksin Sırrı*, 1969) 329
Secret of the Black Trunk, The (*Kara Sandığın Sırrı*, 1962) 68
Secreto del Dr. Orloff, El (*Dr. Orloff's Monster, Dr. Orloff'un Canavarı*, 1964) **127**, **128**, 131, 151, 183
Seks Manyağı Daimyo (*The Erotomaniac Daimyo*, 1972) 211
Seks Oyunları (*Sex Charade*, 1970) 149, 352
Seks ve Daha Onaltısına Basmamış (*Sex and not yet Sixteen*) 334
Seks Zor Olabilir (*Sex Can Be Difficult*) 52
Seksi Düzine (*The Sexy Dozen*, 1969) 352
Seksi filmleri 50-51
Seksi Günahkârlar (*Decameron proibitissimo, Sexy Sinners*, 1972) 55
Seksi Kızlar (*Sexy Girls*, 1960) 51
Seksi Sevgililer (*Robinson und Seine Wilden Sklavinnen, The Sexy Darlings*, 1971) **150**, 151, 185
Seksi Susan Yeniden Günaha Giriyor (*Frau Wirtin hat auch einen Grafen, Sexy Susan Sins Again*, 1968) 336
Seksin Sırrı (*Secret of Sex*, 1969) 329
Selsky, Samuel S. 4, 200-204, 211-212, 219
Semana del asesino, La (*Cannibal Man, Yamyam Adam*, 1972) 97
Sen Bana Aitsin (*You Belong to Me*) 65
Seni Almaya Geliyorlar (*Tutti i colori del buio, They Are Coming to Get You*, 1972) **336**, 337, 345
Sepetçi Adam (*The Wickerman*, 1973) 260
Sept femmes pour un sadique (*Seven Women for Satan, Şeytan İçin Yedi Kadın*, 1975) **343**
Sequences interdites (1975) 279, 287
Sernas, Jacques 60
Serpiente de mar (1984) 352
Serrador, Narcisco Ibañez 107, 109, 268
Sert Aşk (*Hard Love*) 351
Serüven (*Adventure*, 1945) 168
Seuil du vide, Le ('Boşluğun eşiğinde', 1971) 82, 332
Seven Deadly Sins (*Yedi Ölümcül Günah*, 1961) 332
Seven Footprints to Satan (*Şeytana Dair Yedi Ayak İzi*, 1929) 28
Seven Magnificient Gladiators (*Yedi Muhteşem Gladyatör*, 1984) 346
Seven Woman for Satan (*Sept femmes pour un sadique, Şeytan İçin Yedi Kadın*, 1975) 137, **343**
Sevilla Connection (*Sevilla Bağlantısı*, 1992) 268-269
Sex and not yet Sixteen (*Seks ve Daha Onaltısına Basmamış*) 334
Sex and the Vampire (*Seks ve Vampir*) bkz. *Le frisson des vampires* (1970) 209, **210**, 211, 247
Sex Can Be Difficult (*Seks Zor Olabilir*) 52
Sex Charade (*Seks Oyunları*, 1970) 149, 184, 352
Sex in the Office (*Erotik im Berüf, Ofiste Seks*, 1971) 69
Sex Life of the Invisible Man (*Görünmez Adamın Seks Hayatı*) 335
Sex Life of the Three Musketeers, The (*Üç Silahşörlerin Seks Hayatı*) 334
Sexbury Öyküleri (*The Sexbury Tales*, 1971) 53
Sexe qui parle, La (*Pussy Talk, A.cık Sohbeti*, 1975) **82**, 342
Sexo cannibal (*Man Hunter, Erkek Avcısı*, 1980) 174
Sexo está loco, El ('Seks çılgındır', 1980) 149, 187
sexualaufklärung (cinsel aydınlanma) filmleri 69
Sexus (1964) bkz. *La nuit la plus longue* **280**, 287
Sexy a Tahiti (1962) 51
Sexy Blues (1973) 185
Sexy Darlings, The (*Robinson und Seine Wilden Sklavinnen, Seksi Sevgililer*, 1971) **150**, 151, 185
Sexy Dozen, The (*Seksi Düzine*, 1969) bkz. *Charley's Aunt* 352
Sexy Girls (*Seksi Kızlar*, 1960) 51
Sexy magico (1963) 51
Sexy nudo (1962) 51
Sexy proibitissimo (1962) 51
Sexy show ('Seksi gösteri', 1963) 51
Sexy Sinners (*Decameron proibitissimo, Seksi Günahkârlar*, 1972) 55
Sexy Susan Sins Again (*Frau Wirtin hat auch einen Grafen, Seksi Susan Yeniden Günaha Giriyor*, 1968) 336
Sharp, Don 353
She (*O Kadın*, 1965) 260
She Died with Her Boots On (*Çizmeleri Ayağında Ölen Kadın*) bkz. *Whirlpool* (1969) 251, 269
Sheena Orman Kraliçesi (*Sheena Queen of the Jungle*, tv dizisi) 352
Shelley, Mary 15
Shepard, Patty 98, 102, 350-351
Sherlock Holmes and the Spiderwoman (*Sherlock Holmes ve Örümcek Kadın*) 31
Shiel, M.P. 18
Shocking Asia 1 & 2 (*Şok Edici Asya 1 ve 2*) 51
Shoking (*Şok Ediş*) 342
Shonteff, Lindsay 141
Sıraya Geç ve Uzan (*Prenez la queue comme tout le monde, Line Up and Lay Down*, 1973) 332
Sibirya'nın Dişi Kaplanı Ilsa (*Ilsa, Tigress of Siberia*) 164
Sica, Vittorio de 130
Siegers, Jacqueline 203
Siegfried'in Uzun Ve Kıvrak Kılıcı (*The Long, Swift Sword of Siegfried*) 328
Silahşörlerin Dönüşü (*The Return of the Muskeeters*, 1989) 352
Silahşörlerin Maskesi (*Mask of the Musketeers*) 51
Silence de la mer ('Denizin sessizliği', 1947) 355
Silencio de tumba, Un (1972) 173, 185
Simon, Maika 89
Simon, Michel 77, **78**
Simonin, Brigitte bkz. Brigitte Lahaie 342
Simsolo, Noël 83, 288
Sin on the Beach (*L'éternité pour nous, Kumsaldaki Günah*, 1961) **273**, 274, **275**, **283**, 287
Singing in the Rain (*Yağmur Altında*, 1952) 122
Siniestro Dr. Orloff, El (1982) 170, 174, 176, 187
Sinner (*Le journal intime d'une nymphomane, Günahkâr*, 1972) 126, 152, **159**, 160, **161**, 162, 185

Siodmak, Robert 130
Siritsky, Alain 237, 300
Sirk, Douglas 130
Siyah Afrodit (*Black Aphrodite*) 356
Siyah Emanuelle 2 (*Black Emanuelle 2*, 1976) 338
Siyahi Derin Gırtlak / Seks Kraliçesi (*Gola profonda nera, Black Deep Throat / Queen of Sex*) 356
Siyahlı Kadının Parfümü (*The Perfume of the Lady in Black*, 1912; 1973) 344
Skay, Brigitte 332
Skin skin (*Deri Deri*) bkz. *Kapy selan alla* 329
Slow Slidings of Pleasure (*Glissements progressifs du plaisir, Hazzın Yavaşça İlerleyişi*, 1974) **307**, 308, **309**, 317, **319**, **323**, **324**
Slugs (*Sümüklüböcekler*, 1987) 351
Smedley-Aston, Brian 252, 255, 268
Smedley-Aston, E. M. 255
Soavi, Michel 329
Soğuktan Gelen Casus (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1965) 258
Sokak Fahişesi (*La Marge, The Streetwalker*, 1975 295, **296**, 300, **302**, 303, 341
Sokak Kedileri (*The Alley Cats*, 1962) 347
Soler, Juan Alberto 106
Solo ante el terror (1983) 176
Sombra del judoka contra el Dr. Wong, La (1984) **174**, 188
Sommer, Elke 65, 93
Son Decameron (*Last Decameron*) 55
Son Kamikaze (*The Last Kamikaze*, 1983) 348
Son On Gün (*Der Letzte Akt, The Last Ten Days*, 1955) 63
Son Romantik Âşık (*The Last Romantic Lover*) 338
Son Yamyam Dünya (*Ultimo mondo cannibale, Last Cannibal World*, 1977) 333
Sondergaard, Gale 31
Sonraki! (*Lo strano vizio della signora Wardh, Next!*, 1971) 345
Sons of the Thunder, The (*Gök Gürlemesinin Oğulları*) 61
Sordi, Alberto 54
Sorrente, Sylvia **275**
Soubrette perverse, La (1974) 278, 287
Souvestre, Pierre 19, 335, 361
Spanish Fly (*İspanyol Sineği*, 1975) 257
Special Train for Hitler (*Hitler'in Özel Treni*) 335, 338, 351
Spermula (1976) **87**, **88**, 89, 339
Spiderwoman Strikes Back, The (*Örümcek Kadın Yeniden Saldırıyor*) 31
Spielberg, Steven 234, 246
Spirit of the Beehive (*El espiritu de la colmena, Arı Kovanının Ruhu*, 1973) 120
Spy in your Eye (*Gözündeki Casus*) 51
Spy Who Came in from the Cold, The (*Soğuktan Gelen Casus*, 1965) 258
SS Camp 5: Women's Hell (*SS Kamp No 5: Kadınlar Cehennemi*) 337
SS Experiment Camp (*SS Deney Kampı*) 56, 337
SS Özel Bölümünden Atılan Kadınlar (*Deported Women of the SS Special Section*) 56
SS'in Dişi Kurtu Ilsa (*Ilsa, She Wolf of the SS*) 164
Stanford, Pamela 157-158, 172, 351
Star Wars (*Yıldız Savaşları*) 65
Steele, Barbara **46**, 51, 242, 329, 332, 347, 351
Steinbeck, John 48
Steiner, Kurt 82
Sternberg, Jacques 198
Sternberg, Josef von 254, 342
Stevenson, R.L. 298-299
Sting, The (*Belalılar*, 1973) 81
Stoker, Bram 15
Story of a Sin (*Dzieje Grzechu, Bir Günahın Öyküsü*, 1975) **290**, 295, 303
Story of O (*O'nun Hikâyesi*, 1975) 81, 338-339
Strano vizio della signora Wardh, Lo (*Next!, Sonraki!*, 1971) 336, 345
Streetwalker, The (*La Marge, Sokak Fahişesi*, 1975 295, **296**, 300, **302**, 303, 341
Strip Nude for your Killer (*Nude per l'assassino, Katilin İçin Çıplak Bir Kadın*, 1975) 337
Stroheim, Erich von 19, 277
Strömberg, Ewa **147**
Styx sinema salonu 85, 204, 277
Subject is Sex, The (*Un epais manteau de sang, Özne Sekstir*, 1967) 277, 287
Succubus bkz. *Necronomicon* 136, **183**
Suce-moi, Vampire ('Em beni, vampir') bkz. *Lèvres de sang* 223
Suceuse, La (*Julietta '69, De Sade'ın Juliette'si*, 1975) 186
Suckers, The (*Las chupónas, Emiciler*) 101, 189
Suç ve Ceza (*Crime and Punishment*, 1958) 195
Sue, Eugene 23
Sullivan, Maureen O' 253
Sullivan, Vernon bkz. Boris Vian 359
Summer Day (*Bir Yaz Günü*, 1970) 44
Summer, Irma ve Ed 44
Sumuru'nun Bir Milyon Gözü (*The Million Eyes of Sumuru*) 141
Super sexy 64 (1964) 51
Superargo serisi 24, 94
Supergirl (*Süperkız*) 71
Sümüklüböcekler (*Slugs*, 1987) 351
Sürünen Beden Zombi (*Zombie Creeping Flesh*, 1981) 346
Swedish Love Games (*Urlaubsreport, İsveç Aşk Oyunları*, 1971) 69
Swedish Nympho Slaves (*İsveçli Nemfo Köleler*, 1977) 186, 352
Swedish Playbirds (*İsveçli Fıstıklar*) 343
Sweet Movie (*Tatlı Film*, 1973) **345**
Swinburne 17-18
Swinging Wives (*Neşeli Eşler*) 207
Swinn, Monica 165, 172, 351
Sylvia dans l'extase (1975) 330
Symptoms (*Belirtiler*, 1974) 98, 251, 255, **256**, 257-259, 262, 269



Şahin Tepesi (tv dizisi) 180
Şangaylı Kadın (*The Lady from Shangai*, 1948) 126
Şefkatli ve Sapık Emanuelle (*El último escalofrío, Tender and Perverse Emanuelle*, 1973) **162**, 163-164, 170, 335
Şehirde Aşk (*Amore in città, Love in the City*, 1953) 50
Şehvet Gecesi (*Night of Lust*) bkz. *Le concerto de la peur* (1962) 275, 283, 287
Şehvet Sırtlanları (*Hyänen der Lust, Hyenas of Lust*) 69
Şeref Madalyası (*Cross of Iron*, 1977) 73
Şeytan (*Exorcist*, 1973) 31, 98
Şeytan Adası'nın Âşıkları (*Quartier de femmes, Lovers of Devil's Island*, 1971) 156, 185

Şeytan İçin Bir Mum (*A Candle for the Devil*) 109
Şeytan İçin Yedi Kadın (*Sept femmes pour un sadique*, *Seven Woman for Satan*, 1975) 137, **343**
Şeytan Ruhlu İnsanlar (*Les diaboliques*, 1955) 86
Şeytana Dair Yedi Ayak İzi (*Seven Footprints to Satan*, 1929) 28
Şeytanın Emri (*I vampiri*, *Devil's Commandment*, 1956) **32**, 33
Şeytanın Generali (*Des Teufels General*, *The Devil's General*, 1955) 63
Şeytanın Haçı (*La cruz del diablo*, *The Devil's Cross*, 1975) **98**
Şeytanın İşareti (*Mark of the Devil*, 1969) 135
Şeytanın Öyküsü (*Devil's Story*) 34, 350
Şeytanın Uluyuşu (*El aullido del diablo*, *The Howl of the Devil*, 1987) 98, 348
Şeytani Dr Z (*Miss Muerte*, *Diabolical Dr Z*, 1965) 77, **131**, 184
Şeytani Göz (*The Evil Eye*, 1964) **51**
Şeytani Ölünün Dönüşü (*The Return of the Evil Dead*) 349
Şeytanlar (*The Devils*, 1971) 159
Şeytanların Gecesi (*Night of the Devils*, 1972) 44, 59
Şimdi Sev Sonra Öde (*Die Wahrheit über Rosemarie*, *Love Now Pay Later*) 68
Şok Edici Asya 1 - 2 (*Shocking Asia 1 - 2*) 51
Şok Ediş (*Shoking*) 342
Şu Kız Bir Serseri (*Les baiseuses*, *That Girl is a Tramp*) 338



Tagebuch der Josefine Mutzenbacher, *Das* ('Josefine Mutzenbacher'in günlüğü') 73
Tahmin Et Kahvaltıya Kim Geliyor (*Die nichten der Frau Oberst*, *Guess Who's Coming to Breakfast*, 1968) 334
Take My Body (*Vücudumu Al*) 343
Tales of Mystery (*Gizemli Öyküler*, 1968) 354
Tango de la perversion (1974) **43**
Tanzstunden-Report (*Techniques of Love*, *Aşk Teknikleri*, 1973) 70
Tarzan and his Mate (*Tarzan ve Eşi*, 1934) 253
Tarzoon – Ormanın Utancı (*Tarzoon – The Shame of the Jungle*) 54
Taş Kadınlar Değirmeni / Kan Damlaları (*Il mulino delle donne di pietra*, *The Mill of the Stone Women / Drops of Blood*, 1960) **9**, **57**, **58**, **59**
Tati, Jacques 352
Tatlı Film (*Sweet Movie*, 1973) **345**
Tausend Augen des Doctor Mabuse, *Die* (1960) 355
Taxandria (1988) 324
Taylor, Jack **137**, 141, 352
Techniques of Love (*Tanzstunden-Report*, *Aşk Teknikleri*, 1973) 70
Teenager Report (*Yeniyetme Raporu*, 1973) **70**
Tehlikeli İlişkiler (*Dangerous Liaisons*, 1960) 354
Tekne (*The Boat*) 73
Temel Reis (*Popeye*, 1980) 135
Tender and Perverse Emanuelle (*El último escalofrío*, *Şefkatli ve Sapık Emanuelle*, 1973) **162**, 163-164, 170, 186, 335
Tenderness of the Wolves (*Kurtların Şefkati*) 71
Tenebrae (1982) 47
Tenemos 18 Años ('Biz onsekiz yaşındayız', 1959) 95, 119, **120**-121, 137-8, 183
Tenney, Del 43
Teppich des Grauens, *Der* (*The Carpet of Horror*, *Korku Halısı*, 1962) 67
Terörün Yüzü (*La cara del Terror*, *The Face of Terror*, 1962) 95
Terror Creatures From Beyond the Grave (*Mezarın Ötesinden Gelen Dehşet Yaratıkları*, 1966) **46**
Terror of Doctor Hichcock, *The* (*Doktor Hichcock'ın Saçtığı Dehşet*, 1962) 33, 51
Terry, Norbert 352
Tesoro de la diosa blanca, *El* (1983) **64**
Tessari, Duccio 60-61, 332
Teşhir (*Exhibition*, 1975) 79, 81-82, 329-330, 332
Teşhir 2 (*Exhibition 2*) **79**, 330, 332
Teufels General, *Des* (*The Devil's General*, *Şeytanın Generali*, 1955) 63
That Girl is a Tramp (*Les baiseuses*, *Şu Kız Bir Serseri*) 338
Thelma and Louise (*Thelma ve Louise*, 1991) 138
There's no Sex Like Snow Sex (*Kar Seksi Gibi Seks Yoktur*, 1974) bkz. *Yodelling Makes Your Lederhosen Itch* 71
Thérèse and Isabelle (*Thérèse ve Isabelle*) 327
These Dames Like to Mambo (*Bu Hatunlar Mambo Gibi*) 332
They Are Coming to Get You (*Tutti i colori del buio*, *Seni Almaya Geliyorlar*, 1972) **336**, 337, 345
Thibault, Jean-Marc 196, 248
Third Man, *The* (*Üçüncü Adam*, 1949) 228
This Shocking World (*Bu Şok Edici Dünya*, 1964) 50
Thomas, John 351-352
Thorne, Dyanne 116, 164-165
Three Immoral Women (*Les heroines du mal*, *Üç Ahlaksız Kadın*, 1979) **297**, 303
Tierney, Gene 286
Tiller, Nadja 65, **68**
Tim, Tiny 263
Titans, *The* (*Titanlar*) 332
To Die in Madrid (*Mourir à Madrid*, *Madrid'de Ölmek*) 198
Tognazzi, Ugo 337
Tombs of the Blind Dead (*Kör Ölünün Mezarı*, 1971) **92**, 349
Top Secret (*Çok Gizli*, 1966) **53**
Torday, Terry 65
Török, Jean-Paul 200
Torres, César 89
Torso (*I corpi presantano tracce di violenza carnale*, *Gövde*, 1973) 345
Torture Garden, *The* (*İşkence Bahçesi*) 216
Toter hing im Netz, *Ein* (*The Horror of Spider Island*, *Örümcek Adasının Dehşeti*, 1959) 32, 65, 69, **74**, 75, **76**
Toto 51
Toto sexy (1963) 51
Touch of Evil (*Kötülüğün Dokunuşu*, 1958) 128
Tout le monde il en a deux ('Herkes onlardan ikisine sahiptir', 1973) **213**, 247
Toutes folles de lui ('O adama çıldırıyor', 1966) 336
Towering Inferno (*Yangın Kulesi*, 1974) 224
Towers Open Fire (*Kuleler Ateş*, 1963) 329
Towers, Harry Alan 140-141, 143-145, 156, 339-340, 352-353
Tötete in Ekstase, *Sie* (*Mrs. Hyde*, *Bayan Hyde*, 1970) 133, 144-147, 184, 330
Trampa par una call girl ('Bir tele kız için tuzak') 99

Trans-Europ-Express ('Trans Avrupa Ekspresi', 1966) 308, 311, **312**, 313-314, **315**, 316, 324
Transexual, El 348
Traquenards érotiques (*House of Missing Women*, *Kayıp Kadınlar Evi*, 1969) 332
Trastienda, La ('Arka taraf', 1975) 338
Treillou, Dominique 233-235
Trepanator (*Kafatası Açıcı*, 1990) 350
Trevelyan, John 311
Trintignant, Jean-Louis **306**, 311, **312**, 314, **316**, 319
Triton Films (şirket) 173
Trivias, Victor 77-78
Trocchi, Alex 220
Trottoirs de Bangkok, Les ('Bangkok kaldırımları', 1984) 221, 232, **233**, 235, 239, 242, **245**, 247, 330
Trouille, Camille Clovis 198, 353
Truffaut, François 116, 197, 208, 240, 354
Tuo vizio e una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave, Il (*Excite Me*, *Heyecanlandır Beni*, 1972) 345
Tutku (*Desire*) 346
Tutku Günleri (*Ils sont nus*, *Days of Desire*, 1966) 350
Tutku Hapı Çılgınları (*Passion Pill Swingers*, 1972) **65**
Tutku Labirenti (*Labyrinth of Passion*, 1982) 344
Tutti i colori del buio (*They Are Coming to Get You*, *Seni Almaya Geliyorlar*, 1972) **336**, 337, 345
Twenthy Century Fox (şirket) 45
Twin Peaks (*Ikiz Tepeler*) 345
Two Female Spies with Flowered Panties (*Opalo de fuego*, *Çicekli Külotları Olan İki Kadın Casus*, 1978) **179**, 187
Two Moon Junction (*İki Ay Kavşağı*, 1988) 339
Tzipine, Joseph 196



Ucubeler (*Freaks*, 1932) 329
UFA stüdyoları 28, 63
Ugarte, Julien 98
UGC şirket 81, 226-227
Uğursuz Garip Adam (*The Weird Weirdo*) bkz. *Le grand cérémonial* 42, 329
Ulmer, Edgar 245, 347
Ulrich, Kurt 68
Ultimo mondo cannibale (*Last Cannibal World*, *Son Yamyam Dünya*, 1977) 333
Uluma IV (*Howling IV*, 1989) 353
Unfaithful Wives (*Les jouisseuses*, *Sadakatsiz Karılar*) 42, 81, 338
Unheimliche Geschichten (1932) 69
Unia, Pierre 213
Universal (şirket) 31-32, 34
Uomo puma, L' (*The Puma Man*, *Puma Adam*, 1979) 52
Urlaubsreport (*Swedish Love Games*, *İsveç Aşk Oyunları*, 1971) 69
Usher Konağının Yıkılışı (*El hundimiento de la casa Usher*, *The Fall of the House of Usher*, 1983) 21, 188
Uyarıcı Gölgeler (*Warning Shadows*, 1922) 18



Üç Ahlaksız Kadın (*Les heroines du mal*, *Three Immoral Women*, 1979) **297**, 303
Üç Silahşörlerin Seks Hayatı (*The Sex Life of the Three Musketeers*) 334
Üçüncü Adam (*The Third Man*, 1949) 228
Üstsüz Dünya (*Mondo Topless*, 1966) 128

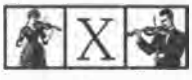


Vadim, Roger 79, 344, 347, 353-354
Vadunthin, Marie Paule 234
Vahşi Vahşi Gezegen (*The Wild, Wild Planet*) 51
Valentin, Barbara 65, 69, 75
Valle-Inclán, Ramón del 17
Vampire de la cinémathèque, Le ('Sinemanın vampiri', 1971) 205
Vampire for Two, A (*Un vampiro para dos*, *İki Kişiye Bir Vampir*, 1965) 96
Vampire Lovers, The (*Âşık Vampirler*) 259
Vampire nue, La (*The Nude Vampire*, *Çıplak Vampir*, 1969) **192**, 199-200, 205, **206**, **207**, **208**, 211, 213, 215, 218, 228, 232, 243-244, 247, 353
Vampire, creature du diable, Le bkz. *Dead Men Walking* (1943) 201
Vampires, Les seriyali (1915-6) **20**, 21
Vampiresas 1930 ('1930'un vampları') **121**, 122, 183
Vampiri, I (*Devil's Commandment*, *Şeytanın Emri*, 1956) **32**, 33, 329
Vampirin Laneti (*The Curse of the Vampyr*) 217
Vampirler Gezegeni (*Planet of the Vampires*) 51
Vampirlerin Dansı (*Dance of the Vampires*, 1967) 96
Vampiro para dos, Un (*A Vampire for Two*, *İki Kişiye Bir Vampir*, 1965) 96
Vampyr (1931) 63
Vampyres (*Dişi Vampirler*, 1974) 106, 256, **257**, 258-260, **261**, 262, 268-269, **367**
Vampyros Lesbos (*Dracula'nın Dişi Varisleri*, *Heiress of Dracula*, 1970) 133, **147**, 168, 184
Van Belle, Jean-Louis 205
Vanilla Fudge grubu 162
Varèse, Anne 89
Variete (*Varyete*, 1925) 28
Vartan, Sylvie 328
Vaughan, Peter 257
Ve Kadın Erkeği Yarattı (*And Woman Created Man*) 52
Ve Tanrı Kadını Yarattı (*And God Created Woman*, 1956) 347, 353
Ve Tanrı Kadını Yarattı (*And God Created Woman*, 1987) 354
Vecchiali, Paul 83, 332
Veidt, Conrad 69-70
Velvet Vampire, The (*Kadife Vampir*) 106
Vendetta del maschera di fero, La (1961) 343
Vengeance of the Mummy, The (*Mumyanın İntikamı*, 1973) 352
Venus in Furs (*Kürklü Venüs*, 1969) 141, 143, **144**, 145, 175, 184, 353
Verde empieza en los Pireneos, Lo ('Pislik Pirenelerde başlar', 1974) 95
Vernon, Howard 4, 113, 116, 129-130, 148, **151**, 152-153, 162, 168, 331, 339, 344, 348, 351, 355
Vertigo (1958) 27
Vertov, Dziga 274
Veyron, Martin 365
Viaje a Bangkok, ataud includio ('Bangkok'a yolculuk, tabut dahil', 1985) 180, 188

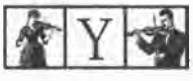
Vian, Boris 359
Vice and Virtue (*Le vice et le vertu, Ahlaksızlık ve Erdem*, 1962) 344, 354
Vice et le vertu, Le (*Vice and Virtue, Ahlaksızlık ve Erdem*, 1962) 344, 354
Vie amoureuse de l'homme invisible, La (*Orloff and the Invisible Man, Orloff ve Görünmez Adam*, 1972) 331
Viol du vampire: La reine des vampires, Le (1968) **193**, **194**, **195**, 198-199, **201**, **202**, **203**, **204**, 205-207, 211, 228, 232-233, 235, 238, 240-241, **242**, 243-244, 247
Violation of the Bitch, The (*La visita del vicio, Fahişeye Tecavüz Etmek*, 1978) 257, 266, **268**, 269
Virgin among the Living Dead (*Christina, princesse de l'erotisme, Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire*, 1971) 157, 185, 221, 248
Virilidad a la Española (1975) 97
Visita del vicio, La (*The Violation of the Bitch, Fahişeye Tecavüz Etmek*, 1978) 257, 266, **268**, 269
Vivarelli, Piero 52
Vivre en Espagne ('İspanya'da yaşam', 1964) 198, 247
Vohrer, Alfred 67
Volkmann, Elizabeth 65
Volupteuses, Les 338
Vow of Chastity (*Gelubde der Keuschheit, İffet Yemini*) 69
Vücudumu Al (*Take My Body*) 343



W. R. – Organizmanın Gizleri (*W. R. - Mysteries of the Organism*, 1968) 345
Wages of Fear (*Le salaire de la peur, Korkunun Bedeli*, 1953) 86
Wages of Sin, The (*Mille peccati ... nessuna virtu, Günahın Kefareti*, 1969) 345
Wahrheit über Rosemarie, Die (*Love Now Pay Later, Şimdi Sev Sonra Öde*) 68
Wajda, Andrzej 356
Walker, Maggie 259
Walker, Pete 256
Wallace, Bryan Edgar 67-68, 151
Wallace, Edgar 23-24, 42, 67-69, 113, 150-151, 178, 328, 340, 344
Wallmann, Lionel 213-214, 223, 230, 232-233
Walsh, Raoul 33, 130, 214
Walt Disney filmleri 136, 300
Warhol, Andy 295
Warning Shadows (*Uyarıcı Gölgeler*, 1922) 18
Warning to the Curious, A (*Meraklıya Uyarı*) 257
Warrior Queen, The (*Savaşçı Kraliçe*, 1985) 66
Waxman, Harry 260
Weekend Orgy (*L'amour a la bouche, Haftasonu Orjisi*, 1974) 339
Weigen, Peter van 59
Weird Weirdo, The (*Uğursuz Garip Adam*) bkz. *Le grand cérémonial* 42, 329
Welcome Mr. Marshall (*Bienvenido Mr Marshall, Hoş geldiniz Bay Marshall*, 1953) 93
Welles, Orson **124**, 125-126, 128, 175, 181, 190, 344, 352, 355
Welp Films 91
Wendlandt, Horst 66-68
Werewolf Shadow (*Kurtadamın Gölgesi*, 1970) bkz. *Werewolf Versus the Vampire Woman* 102
Werewolf versus the Vampire Woman (*La noche de Walpurgis, Kurtadam Vampir Kadına Karşı*, 1970) 96, 98, 102, **103**, **104**, 105, 340, 348, 351
western filmleri 32, 34, 49-52, 59, 62, 67, 69, 81, 86, 94, 130, 266, 277, 332, 337, 340, 344, 349-350
Wet Dreams (*Müstehcen Rüyalar*) 345
Whale, James 28, 242
What a Performer (*Ne Müthiş Bir Performans*, 1975) **85**, 342
What's New Pussycat? (*N'aber Fıstık?*, 1965) 162, 352
Whirlpool (*Girdap*, 1969) 251, **254**, 255, 257-258, 269
White Heat (*Zevkin Doruğu*) 343
White, Daniel J. 129-130, 132, 143, 151, 163, 170, 248, 355
Who Raped Linda? (*Mais qui donc a violé Linda?, Linda'ya Kim Tecavüz Etti?*, 1973) 186, 330
Wickerman, The (*Sepetçi Adam*, 1973) 260
Wicki, Bernhard 71
Wie kurz ist die Zeit zum lieben (*How Short is the Time For Love, Zaman Aşk için Nasıl Da Az*, 1969) 332, 343
Wild, Wild Planet, The (*Vahşi Vahşi Gezegen*) 51
Wilder, Billy 122
Williams, Heathcote 44
Willie, John 84, 143
Wilson, Ajita 97, 99, **166**, 180-181, 355-356
Winner, Michel 255
Wise, Robert 334
Witchcraft Through the Ages (*Çağlar Boyunca Cadılık*, 1921) **27**, 329
Women's Camp 119 (*119 Numaralı Kadınlar Kampı*, 1976) 346
Wonder of Love, The (*Aşkın Mucizesi*) 70
Wonderland of Love (*Wunderland der Liebe - der Grosse Deutsche Sexreport, Aşkın Harikalar Diyarı*, 1970) 71
Wonderwall (1968) 260
Wood, Ed 70
Woodstock (1970) 45
Woolrich, Cornell 23
Wrenn, Trevor 256
Wunderland der Liebe - der Grosse Deutsche Sexreport (*Wonderland of Love, Aşkın Harikalar Diyarı*, 1970) 71



X-312 Flight to Hell (*Vuelo al infierno, X-312 Cehennem Uçuşu*, 1970) 151, 185
Xavier, Robert bkz. Jean Rollin 219, 227



Yağmur Altında (*Singing in the Rain*, 1952) 122
Yahudi karşıtı filmler 63
Yalan Söyleyen Adam (*L'homme qui ment, The Man Who Lies*, 1968) 308, 314, **316**, 324
Yamyam Adam (*La semana del asesino, Cannibal Man*, 1972) 97
Yamyam filmleri 34, 173-174, 333
Yamyam Tanrının Esirleri (*La montagna del dio cannibale, Prisoners of the Cannibal God*, 1978) 345
Yamyamlar (*I cannibali, Cannibals*, 1979) 174, 187
Yangın Kulesi (*Towering Inferno*, 1974) 224

Yankesici (*Pickpocket*) 329
Yanni, Rosanna 138
Yaramaz Rahibe (*La bella Antonia, prima monaca e poi demonia, The Naughty Nun*, 1972) 336
Yasak Oda (*Inner Sanctum*) seriyali 31
Yasak Zevkler (*Forbidden Pleasures*) 343
Yasaklanmış Decameron (*Decameron proibiti, Forbidden Decameron*, 1972) 55
...Y al terco año resucito ('Ve onun bir ölüden yükselişinin üçüncü yılında', 1980) 99
Yaşayan Cesedin Laneti (*Curse of the Living Corpse*) 43
Yaşayan Ölü Kız (*La morte vivante, The Living Dead Girl*, 1982) **230**, **231**, 247
Yaşayan Ölülerin Arasındaki Bakire (*Christina, princesse de l'erotisme, Virgin among the Living Dead*, 1971) 157, 185, 221, 248
Yaşayan Ölünün Dişleri (*Malenka, Fangs of the Living Dead*, 1969) **96**, 344, 349
Yaşayan Ölünün Vahası (*Oasis of the Living Dead*) 34
Yataktaki Dörtlü (*Quartet in Bed*) 71
Yedi Muhteşem Gladyatör (*Seven Magnificient Gladiators*, 1984) 346
Yedi Numaralı Aşk Kampı (*Love Camp Seven*) 275
Yedi Ölümcül Günah (*Seven Deadly Sins*, 1961) 332
Yedi Siyah Notaya Ayarlanmış Cinayet (*Murder to the Tune of Seven Black Notes*, 1974) 337
Yeniyetme Raporu (*Teenager Report*, 1973) **70**
Yeşil Okçu (*The Green Archer*, 1961) **67**
Yeux sans visage, Les (*Eyes Without a Face, Yüzü Olmayan Gözler*, 1959) 8, **14**, 26-27, **30**, **35**, **36**, 37
Yıldız Savaşları (*Star Wars*) 65
Yıldızların Ötesindeki Savaş (*Battle Beyond the Stars*, 1980) 66
Yodelling Deri Pantolonunuzu Kaşındırır (*Yodelling Makes Your Lederhosen Itch*, 1974) 71
Yodelling filmleri 71
Yodelling Günah Değildir (*Yodelling is No Sin*, 1974) 71
Yodelling in Your Underpants (*Külotunuzun Içindeki Yodelling*, 1974) 71
Yoko 232, **233**, 236
Yoldan Çıkma (*Deviation*, 1971) 251, 258, 269
You Belong to Me (*Sen Bana Aitsin*) 65
Your Wife - The Unknown Creature (*Karınız - Bilinmeyen Yaratık*) 70
Yurttaş Kane (*Citizen Cane*, 1941) 126
Yüzsüz (*Faceless*, 1988) **26**, 137, 156, 181, **190**, 298, 342
Yüzü Olmayan Gözler (*Les yeux sans visage, Eyes Without a Face*, 1959) 8, **14**, 27, **30**, **35**, **36**, 37, 181, 232, 342



Zalcberg, Gerard 298
Zaman Aşk için Nasıl Da Az (*Wie kurz ist die Zeit zum lieben, How Short is the Time For Love*, 1969) 332, 343
Zandalee (1991) 339
Zarif Ceset (*Las crueles, The Exquisite Corpse*, 1971) 105-106
Zavattini, Cesare 50
Zeiger, Nathalie 314, 320
Zenabel (1969) 52
Zevkin Doruğu (*White Heat*) 343
Ziegler, Leopold 216
Zincone, Bruno 237, 248
Zola, Emile 18
Zombi 3 346
Zombi Belası (*Plague of Zombie*) 98
Zombi filmleri 34, 221, 224, 248
Zombi Gölü (*El lago de los muertos vivientos, Zombies' Lake*, 1980) 34, **220**, 221, 248
Zombie Creeping Flesh (*Sürünen Beden Zombi*, 1981) 346
Zombie Flesh Eaters (*Insan Yiyen Zombi*, 1979) 337
Zombies' Lake (*El lago de los muertos vivientos, Zombi Gölü*, 1980) 34, **220**, 221, 248
Zorro'nun Erotik Maceraları (*The Erotic Adventures of Zorro*) 328
Zulawski, Andrej 340, 356

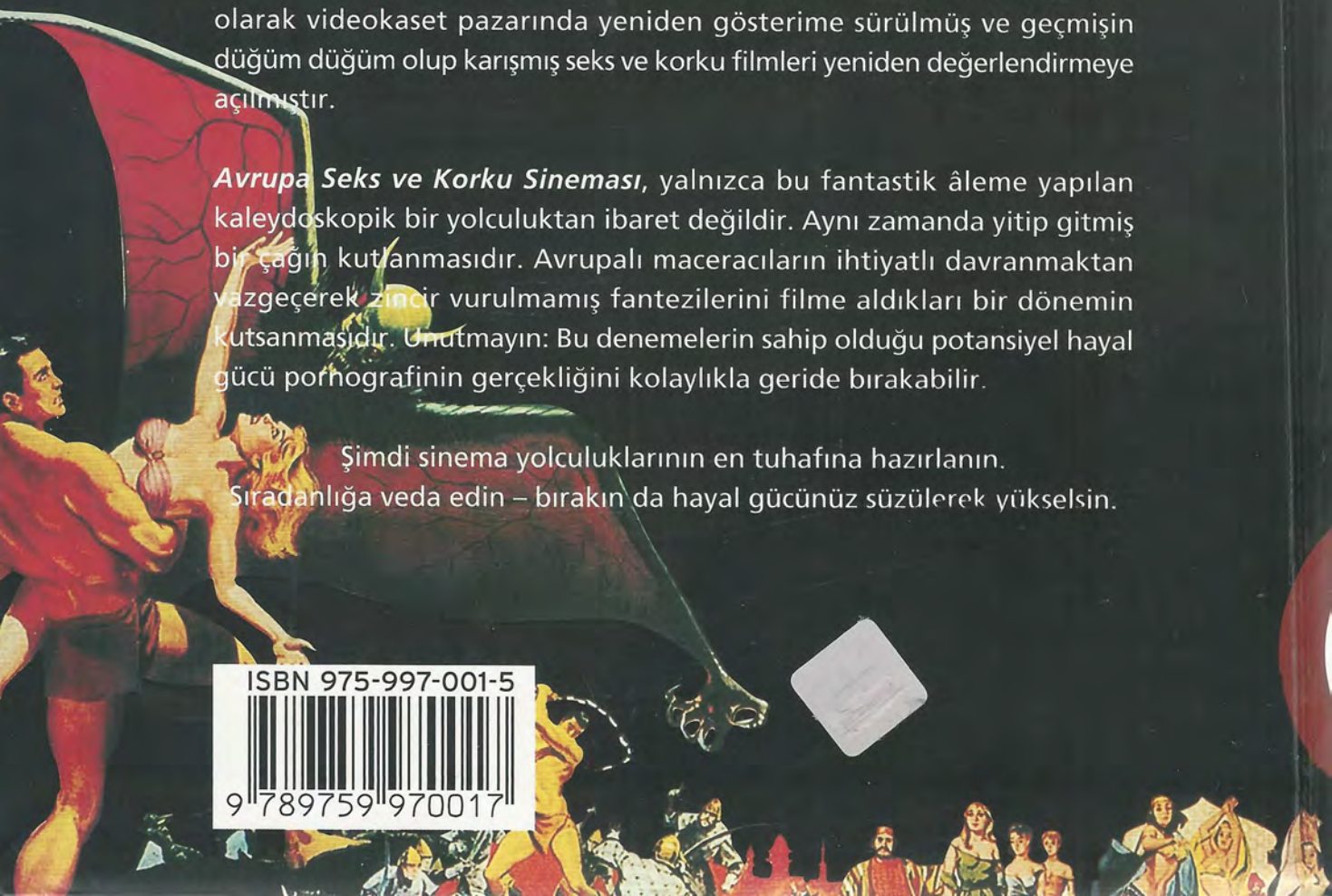
AVRUPA SEKS VE KORKU SİNEMASI

CATHALL TOHILL - PETE TOMBS

Altmışlar ve yetmişler boyunca Avrupalı korku sinemacıları tamamen çıldırmış gibiydi. Erotizm ve dehşeti iç içe katarak yeni bir sinema türü oluşturuyor ve giderek daha da müstehcenleşmeye başlıyorlardı. Son derece başarılı olan bu çarpıcı karışım, İngiltere ve ABD gibi ülkeleri vurduğunda dehşetengiz bir tekinsizlik dalgası yaratacaktı. Cinsellik içeren daha önceki Avrupa filmlerinin aksine bunlar pazara 'sanat' kisvesi altında sunulamazdı; bunun için fazlasıyla acayip ve saygınlıktan uzaktılar. Sonuç olarak içlerinden çoğu sansür mekanizmasına takılırken en önemli sahneleri de makaslanarak sansür odalarının zeminine saçılıyordu. Ama günümüzde, o dönem için karanlıkta kalmış bu filmlerin büyük bölümü artık kesintisiz olarak videokaset pazarında yeniden gösterime sürülmüş ve geçmişin düğüm düğüm olup karışmış seks ve korku filmleri yeniden değerlendirmeye açılmıştır.

Avrupa Seks ve Korku Sineması, yalnızca bu fantastik âleme yapılan kaleydoskopik bir yolculuktan ibaret değildir. Aynı zamanda yitip gitmiş bir çağın kutlanmasıdır. Avrupalı maceracıların ihtiyatlı davranmaktan vazgeçerek zincir vurulmamış fantezilerini filme aldıkları bir dönemin kutsanmasıdır. Unutmayın: Bu denemelerin sahip olduğu potansiyel hayal gücü pornografinin gerçekliğini kolaylıkla geride bırakabilir.

Şimdi sinema yolculuklarının en tuhafına hazırlanın.
Sıradanlığa veda edin – bırakın da hayal gücünüz süzülerek yükselsin.



ISBN 975-997-001-5
9 789759 970017