JAMES GRACEY

KALKEDON

Korku ve Gerilim Filmlerine İtalyan Dokunuşu

DARIO ARGENTO



Korku ve Gerilim Filmlerine İtalyan Dokunuşu

DARIO ARGENTO

DARIO ARGENTO

JAMES GRACEY

Kitabın Orijinal Adı: *DARIO ARGENTO*
Kalkedon Yayıncılık: 143
Sinema Kitaplığı: 5

Hocapaşa Mah, Kargılı Sok, Celal Orman İşhanı, No 1/ Kat 3, Daire 32
Sirkeci-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56
Web: www.kalkedonyayinlari.com e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: Hakan Tanıttıran
Kapak Tasarım: Semiha Şahin
Düzelti: Irmak Yavlal

Bu kitap Can Matbaası'nda basılmıştır.
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi, Kat 3 No 17 Topkapı İstanbul.
Tel: 0 212 613 10 77

isbn: 978-605-5679-75-0

İngilizce İlk Baskı: Kamera Books 2010
Türkçe İlk Baskı: Ocak 2011
Copyright© Kalkedon Yayınları 2011

Korku ve Gerilim Filmlerine İtalyan Dokunuşu

DARIO ARGENTO

JAMES GRACEY

Türkçesi
Zeynel Gül

KALKEDON

TEŞEKKÜR

Argento'yla ilgili her şeye sonsuz hayranlık beslerken, tüm gülümsemeleri ve destekleri için Anneme, Babama, Scott ve Chloe'ye teşekkürler. Ayrıca aşağıdaki insanlara da sonsuz teşvikleri, göz atmaları ve en üst düzeydeki düzelti hünerleri için canı gönülden teşekkür etmek isterim: Emma Kelly, John McAliskey, Caroline Ryder, Alastair Crawford, Lucy Wood, John Kerr Mitchell, Craig Smith, Terri McManus ve Shauneen Magorrian. Tüm hepsi, çok büyük bir başarı örneği sergileyerek bu proje esnasında uzaktan bir İtalyan korku filmini bile andıran her şeyi izlemekten geri durmayı başardılar! Çok teşekkürler çocuklar.

Tüm destekleri için şu kişilere de teşekkürler: *Paracinema* dergisinden Christine Makepeace ve Dylan Santuri, Eye for Film [sitesinden] Amber Wilkinson ve Francis Jones, Jonny Tiernan ve AU'daki herkes.

Sinemanın daha karanlık yanıyla ilgilendiğiniz ve basit slasher filmi hayranlarının kafalarını karıştırdığınız için 'Diolch yn fawr'. (Galler dilinde teşekkürler-ç.n.) Ernest Mathijs ve Mikel Koven. Beni TÜM Dario Argento hayranlarıyla tanıştırdığı için Vikkie Taggart'a ve faydalı önerileri için Michael Bugajer'e teşekkürler.

Ayrıca kıymetli zamanları, anlayışları ve fedakarlıkları için Sean Keller, Coralina Cataldi-Tassoni ve Marco Werba'ya samimi şükranlarımı sunmak isterim.

Son defa fakat kesinlikle aynı derecede önemli olarak, tüm yol göstericiliği ve tavsiyeleri için Anne Hudson'a ve en çok sevdiğim film yapımcılarımdan birisi hakkında yazma fırsatını sağlayan Ion Mills ve Hannah Patterson'a çok teşekkürler.

Sanguis Gratia Artis!

Anne ve Babama...

İÇİNDEKİLER

Giriş: Kırmızı'da Senfoni	11
Hayvan Üçlemesi	27
Karanlık ve Milan	53
Kan Daha Koyu Akıyor	65
İtalyan Gotik	77
Sarıya Dönüş	97
Kara Diyaspora	123
Kanın Estetiği	139
Yeni Hayvan Üçlemesi	155
Kan, Seks & Gözyaşları	177
Sanatsal Damarlar: Argento'nun Yapımcı Olarak Çalışmaları	213
Sadistik Senaryolar: Argento'nun Yazarlık Çalışmaları	235
Referanslar	240

GİRİŞ

KIRMIZIDA SENFONİLER

40 yılı aşkın bir süredir, Dario Argento'nun nefes kesici biçimde şiddetli ve asortik filmleri dünya etrafındaki izleyicileri şoke ediyor ve dehşete düşürüyor. Bir Argento filmi izlemek tamamen içsel bir tecrübenin keyfine varmaktır. Özenle hazırlanmış set bölümleri ve baş döndürücü sinema sanatçılığı kan ve gücün kakofonisinde çarpışır. Kamera, durmaksızın avının beşinde dolaşan bir silah gibi kullanılır. Şaşılası görüş açısı çekimleri izleyiciyi ölüm ve kargaşanın her şatafatlı tasvirinde içine alırken hem kovalanan hem kovalayan kılar.

Çekici kadın kurbanlar soyut dehşetin içine akarken, hepsi kendi savunmasızlığının farkında, özlemle arkalarına bakarlar. Zaman zaman her cinayet neredeyse şehvetli bir şekilde, daha çok seks sahnelerini andırırcasına filme alınır: kanlı kaosların rahatsız edici bir orgazmında doruğa çıkan kan ve beden çılgınlığı.

Argento'nun çalışmaları tuhaf ve fetişist görüntülerle doludur. Bu şekildeki görüntülerden birisi siyah deri eldivenler giyinmiş, ölümün keskin araçlarını okşayan katilin elleridir. Bu

çekimlerde genellikle Argento'nun kendi ellerinin katilin ellerinin yerini alması, sapkınlığın başka bir yönünü beraberinde getirir. Argento, sinemanın en çok kullanılan dili, görüntüler ve sesi, mantığın kabus gibi ve abartılı tarzın kalıcı bombardımanında adeta kaybolduğu kıvrımlı anlatılarını ileri taşımak için kullanır.

Dehşet ve gerilim sahneleriyle kendisi de bir isim yapmış olmakla birlikte, Argento sık sık 'İtalyan Hitchcock' diye anılır. Fakat Hitchcock'un çalışmaları sabit doğrusallık, odaklanmış akış, anlatı ve mantıkla özdeşleşirken, Dario Argento'nun filminde bunlar atmosfer, teknik yetenek ve provokatif betimlemelerle yer değiştirir.

Dario Argento 7 Eylül 1940'ta Roma'da doğdu. Babası Salvatore İtalyan sinemasının uluslararası tanıtımında rolü olan, çok saygı duyulan ve hayli başarılı bir film yapımcısıydı. Annesi Elda Luxardo tanınmış ve etkili bir fotoğrafçıydı. Genç Argento, zenginler ve güzellerle çevrili bir film endüstrisinin içinde büyüdü; en eski hatıralarından birisi Sophia Loren'in kucağında oturmaktı.

Sağlıksız bir çocuk olan Argento, yatakta uzun saatler geçirmeye mahkum oldu. Sonuç olarak, hırslı bir okuyucu oldu ve kendini *Bin Bir Gece Masalları*, Shakespeare ve belki de en önemlisi Edgar Allan Poe'nun çalışmalarına verdi. Argento ölüm, tuhaflık ve şiddet mekanizması kavramlarıyla ilk olarak Poe'nun canlı ve ateşli yazıları aracılığıyla tanıştı. Genç Argento film izlemeyi de seviyordu ve *Phantom of the Opera - Operadaki Hayalet*'te (1925) Lon Chaney'i ilk izlediğinde genç bir delikanlıydı. Kendisi de farkında olmadan, sonraki hayatında bu klasikteki temaları yeniden ziyaret edecek ve aslında bu klasikten türettiği kendi versiyonlarını ustalıkla işleyecektir.

Liseden mezun olup üniversiteye gitmeyi reddettikten sonra, Argento Roma'daki *Paese Sera* isimli günlük gazetede film eleştirmeni olarak çalıştı. Bu, babasının mesleği ve kısa bir sü-

ren amatör aktörlük uğraşıyla birleşince Argento'ya yavaş yavaş sinema hakkında her şeyle ilgili gıpta edilecek bir bilgi birikimi aşıladı.

Argento sahneye atıldığında, İtalya sineması gayet parlaktı ve altmışlı ve yetmişli yıllardaki 'Altın Yılları'nın ortasındaydı. Yirminci yüzyılın başlarında yola koyularak, İtalya tarihi filmler yaratıyordu ve filmleri için daha önce hiç kimsenin görmediği yerinde imal edilmiş film setlerinden yararlanıyordu. Şiddet ve çürümenin sansasyonel sahneleri ülkenin kendi şöhretli ve aşkın tarihini yansıttı. İşlenecek fantastik mitolojilerle dolu zengin bir geçmişle, dehşetin kendine burada yer bulması kaçınılmazdı. Ancak yirmilerde Mussolini'nin Faşistleri iktidarı ele geçirdi ve zamanında dünyanın en tanınmış ve üretken şirketlerinden biri olan Cinecittà'yı kurdu. Fakat Mussolini'nin 1943'te düşüşüne kadar ürettiklerinin çoğu propaganda filmlerinden oluştu.

İtalya sineması altmışlarda ancak kendine gelebildi ve dönüşünü ziyadesiyle gerçekleştirdi. Spagetti Western kendisiyle birlikte üstün yaratıcılık ve sömürücü şiddet getirerek doğdu. Aslında Argento'nun temel kırılma noktası Sergio Leone'nin başyapıt filmi *Once Upon a Time in West - Batı'da Kan Var'ı* (1968) birlikte yazma davetiyle geldi. 20 yaşındaydı. Argento, aynı zamanda görüntülerde düşünen ve akıl yürüten bir adam olan Leone'yle kafa dengi olduğunu keşfetti. Leone'nin senaryosuna sunacağı katkı Argento'ya birçok kapı açabilirdi ama birkaç yıl sonra kendi yazdığı senaryolardan birini yönetmeye karar verdi.

İtalya film sahnesindeki yeni yönetmenler kalabalığından ikisinin Argento üzerinde derin etkisi vardır. Argento, bir doktorun ölülere karşı cinsel arzusunu karşılamak için karısını uyuşturduğu ve trajediyle sonlanan korkutucu ve rahatsız edici *L'Orribile segreto del Dr Hichcock/The Terror of Dr Hichcock* (1962) ve intikam ve karanlık arzuların sapkın hikayesi

Lo spettro/The Hayalet (1963) de dahil Riccardo Freda'nın yönettiği birçok filmin üzerinde muazzam etkisi olduğunu savunur. Diğer bir etki de İtalya'nın en seçkin tarz yönetmenlerinden birisinin, Mario Bava'nın çalışmalarıydı. Bava'nın filmleri belirgin Gotik ambiansıyla aşılanmıştı ve moda evleri ve hareketli kozmopolitan şehirlerin perde arkasında kanlı hikayelerini oluşturarak İtalyan korku filmlerini bu modern çağına getiren kişi oydu. Sonradan Argento'nun kendi film yelkenine akan, ayırt edici bir tarz ve görkemle çekilmiş tüm çalışmaları çok sayıda özenle hazırlanmış ölüm ve şiddet sahnesi içeriyordu. Bava, tek başına, ilk *giallo* film kabul edilen *The Girl Who Knew Too Much* (1963) ve *Blood and Black Lace* (1964) ile *giallo* filmlerinin prototipini oluşturdu.

GIALLO

Argento dehşet verici *giallo* filmleriyle ünlendi. *Giallo* (çoğulu: *gialli*) İtalyanca 'sarı' demektir ve bu ad İtalya'da çok yaygın olan, sarı kapaklı ucuz cinayet-gerilim cep kitaplarının marka adından gelir. Bunların edebiyattaki karşılıkları Raymond Chandler ve Dashiell Hammett benzerlerinin zorlu dedektif romanlarıdır. Agatha Christie ve Cornell Woolrich gibi suç ve gizem yazarlarının çalışmaları İtalya'da ilk yayınlandığında *gialli* olarak pazarlandılar.

Sinema terimleriyle *giallo* tanımlanabilir özelliklere ve kurallara sahip olan ve örneğin 'slasher' filmlerde olduğu gibi ayırt edici görsel grameriyle kolayca ayırt edilebilen Fransız 'kara (noir) filmlerine? daha yakındır. *Giallo* kesinlikle slasher'dan önce gelmektedir ve onun üzerinde çok güçlü bir etkisi vardır.

Giallo filmleri adı kötüye çıktığı şekliyle seks ve şiddeti, titizlikle biçimlendirilmiş ve özenle hazırlanmış cinayetleri, bol bol kamera çalışmaları ve sahne tasarımı, farkında olmayarak kargaşanın ardından gitme yanılgısına düşen ana karakteri, et-

kisiz veya varolmayan polisi ve bol kanı birleştirir. Moda da özellikle katilin fetişist siyah deri eldivenleri, koyu renkli yağmurluğu ve şapkası gibi giysileriyle önemli bir role sahiptir. Sıkça, katilin ağır psikolojik takıntıları vardır. Her şey sık sık endişe verici şiddet ve kan dökmelerle kesilen zayıf ve sarmal hikayelerle birlikte dokunur. 'Polisiye romanları' tarzı filmlerdeki alışıldık mantıksal tümdengelim yerine daha soyut dedektiflik biçimleri kullanılır.

Yetmişlerde ve seksenlerde, sömürücü şiddet ve modaya uygun şıklığın kombinasyonuyla seyirciyi sarsan bu film türü İtalya sinemalarında hüküm sürüyordu.

Argento, bayrağı Mario Bava'dan devralarak, John Carpenter'ın slasher filmi için *Hallowen - Yabancı'da* (1978) yaptığını *giallo* için yaptı. Argento, Bava'nın adımlarını izleyerek, embriyonik *giallo* filminin popülerliğini kendi benzersiz tarzı ve kanla ıslanmış görkemiyle damgalayarak sımsıkı pekiştirdi. Argento bugün sinemada, özellikle de korku sinemasında çalışıp, kendi çalışmalarının kontrolünü hala elinde tutan az sayıda yönetmenden biridir. Rahatsız edici sansürler olmasaydı, Argento kimseyi yanıtlamazdı.

KANIN ESTETİĞİ

Kariyerinin başında, Argento'ya büyük bir zevkle, kadın düşmanlığı suçlamaları yağdırıldı. Film eleştirmeni Mark Le Fanu bir keresinde Argento'nun 'kadın karakterlerini öldürmek için tuhaf ve artan bir şekilde dehşet verici yöntemler tasarlamakla meşgul olduğunu' ifade etti.[1]

Ancak bu yönetmenin sıkı entelektüelliğini, film dilini ve tekniğini kavrayışını göz ardı ederek ve Argento filmlerinde ölümleri uzun uzun filme çekilmeseler de erkeklerin de, daha güvenli olmadığı gerçeğinin üzerinden atlayarak Argento'nun çalışmasını aşırı basitleştirmekti.

1) Review of *Tenebrae* from *Films & Filming* (Sept 1983)

Kadın düşmanlığıyla suçlanan diğer yönetmenler en azından çalışmalarını savunma girişiminde bulundular. Örneğin *Dressed to Kill - Öldürmeye Hazır* (1980) ve *Body Double - Sahte Vücutlar* (1984) gibi ilk filmleri kadın düşmanı olarak etiketlenen Brain De Palma şunları kaydetti:

> Tehlikedeki kadınlar gerilim türünde daha çok işe yarıyor. Bu *The Perils of Pauline* (1914)'e kadar uzanır. Eğer perili bir ev ve şamdanla yürüyen bir kadın varsa, onun için iri yarı bir adam için duyduğunuzdan daha fazla korku duyarsınız.[2]

Ancak Argento hiçbir zaman kendisini açıktan savunuyor izlenimi uyandırmadı. 'Kadınları severim, özellikle de güzel olanları; güzel bir yüzleri ve görünüşleri varsa, çirkin bir kız ya da adamı izlemek yerine onların cinayete kurban gidişlerini izlemeyi tercih ederim'[3] şeklinde açıklamalar yaptığında, Argento, böyle eleştirileri bastırma girişiminde bulunuyor gibi görünmedi. Bu belki de Argento'nun çalışmalarına resimsel yaklaşımına ve kadın tarzına yakınlığına uygun düşebilir. Eğer birisi onun çalışmalarına dikkatli bir şekilde bakarsa, inkar edilemez biçimde, bol bol takip edilen ve katledilen güzel kadınların görüntülerinin öne çıkarılmasına rağmen, cinsiyet politikaları asla apaçık değildir. Erkekler aynı sapkınlıkla öldürülür ve Argento kendisinin bir 'fırsat eşitliği katili' olduğu şakasını yapmıştır. Argento'nun çalışmalarında kadının daha zayıf, daha vicdanlı ve bu yüzden daha savunmasız olduğuna dair çok eski stereotip altüst edildiği kadar kullanılmıştır da. Filmleri güçlü dişi karakterler tarafından yönlendirilir. Katil-

2) Clover, Carol J, 'Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film' in Barry Keith Grant (ed), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (University of Texas Press, 1996), s 77

3) Age. s 77

ler çoğu zaman kendisini koruyan veya kötü niyetli erkeklikten intikam alan kadınlardır. Hatta bu, anlam kargaşası ve cinsel entrikaların daha dolambaçlı yollarını açar.

Argento'ya yöneltilen kadın düşmanlığı iddialarını körükleyen bir diğer şey de gözü pek bir şekilde eşi Daria Nicolodi ve kızı Asia'ya sık sık roller vermesidir. Argendo ve Nicolodi *Derin Kırmızı*'yı çektiklerinde tutkulu ve sık sık fırtınalı bir ilişkiye başladılar. Onların ilişkileri Argento'nun bazı en büyük çalışmalarına yol açtı. İlk başlarda Nicolodi yönetmen için ilham kaynağı oldu ama ilişkilerinin karanlık anları da yok değildi. Eleştirmenler bu ilişkideki bozulmanın Argento'nun filmlerinde izini sürmenin mümkün olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Deep Red - Derin Kırmızı'da göz alıcı bir kadın kahraman gibi görünse de, Nicolodi'nin canlandırdığı karakterlerin hepsi gitgide daha şiddetli ve kanlı ölümlerle karşılaştılar. *İnferno - Cehennem'de* esrarengiz bir şekilde mavi ışıklı bir tavan arasında şeytan ruhlu kedilerce paramparça edilen nevrotik ve ürkek bir kadını canlandırır. *Terebre - Ölümün Sesi*'nde yaşananlardan sağ kurtulsa da incinmemiş değildir, karakteri delirmenin eşiğine itilmiştir. *Phenomena*'da ustura kullanan bir şempanze tarafından parça parça doğranır.

Opera yıllar içerisinde birlikte çalıştıkları son film olur. Bu filmde Nicolodi bir kapının gözetleme deliğinden bakarken başından vurulur. Tipik Argento stiliyle, kamera havada geri doğru düşen Nicolodi'nin gözlerinden girip başının arkasından düşmesini ağır çekimle takip eder. En son bir araya gelişleri Argento'nun 'Üç Anne' üçlemesinden *Mother of Tears: The Third Mother - Gözyaşlarının Annesi*'nde, Nicolodi mezardan kızına öğütler veren bir hayalet anne olarak görüntülenir.

Dario ve Daria arasında bu problemli ilişki Argento tarafından kızı Asia ile ekranlardaki ilişkisinde tekrar tekrar ziyaret edilir. Halihazırda çalışmalarında var olan rahatsız edici ve belirgin Freudyan temayüllere yenilerini ekleyerek, Argento

kızının canlandırdığı karakterlerin uyuşturulduğu, tecavüz edildiği, dövüldüğü veya cinayete kurban gitmekten kıl payı kurtulduğu birçok filmi yönetmiştir. Buna rağmen baba ve kızın birlikte çalıştığı filmlerin her ikisinin kariyerinde keskin, güçlü, problemli ve bütünüyle çetin çalışmalar olarak yer edindiği göze çarpıyor.

Her ne kadar ekranlarda olsa da, Asia'nın *Scarlet Diva*'da annesini öldürmesiyle Argento ailesi meselelerini işleri aracılığıyla çözüyor ve ilişkilerindeki kötü yönleri işleriyle defediyorlar; sinema seyircisinin önünde ve zalimce şiddetli yollarla.

Argento'nun diğer kızı Fiore'nin *Demons*, *Phenomena* ve *Rest*'de ekranlarda göründüğünde daha iyi iş çıkarmadığını belirtmek ilginç. (Kamera arkası çalışmayı tercih ediyor.) Ayrıca Argento'nun annesiyle ilişkisinin sorunlarla dolu olduğu söylenir, bu yüzden filmlerinde onun korkunç anaç figürlere olan Hitchcockçu saplantısı saklıdır.

Tüm bu spekülasyonlar sadece Argento'nun insan doğasının karanlık yanının ve karanlık düşüncelerin katarsisinin keşfinde biriktirdiği absürd ve dehşetli namına nam katar. Zaman zaman Argento'nun bundan haz duyduğu görülüyor.

MÜKEMMEL ÖLÜM

Argento neredeyse ansiklopedik nizamda edebiyat, sanat, felsefe ve gerçekte sinemadan etkilenmiştir. Ancak Argento, Edgar Allan Poe'nin dehşet verici yazınının çalışması üzerinde büyük etkisi olduğunu özel olarak aktarmıştır. Argento'nun filmlerini ve çalışmalarında açıktan kurbanları ve suçluları cinselleştirişini izlerken Poe'nun de seks ve ölümle kafasını meşgul ettiğini ve her ikisinin de karanlık bir dünyada iç içe olduğunu fark etmek sürpriz olmayabilir.

Poe 'Yazma'nın Felsefesi' isimli makalesinde şunları ileri sürer:

> Kendi kendime sordum; tüm melankoli konularından insanlığın evrensel anlayışına göre en melankolik

> olanı hangisidir? Aşikar yanıt, ölümdü. Ve o zaman dedim ki bu en melankolik konu en şiirsel konu mudur? Ölüm kendisini güzellikle birleştirdiğinde, güzel bir kadının ölümü sorgulanamaz biçimde dünyadaki en şiirsel konudur.

'Ölüm estetiğine' olan bu büyülenmeden dolayı Argento çoğu zaman Edgar Allan Poe ile aynı yerdeydi. Argento'nun kendisi de şöyle demiştir:

> Çocukken Poe'yu okumak beni rahatsız etti ve bende uzun bir zaman tuhaflık ve hafif üzgünlük hissi uyandırdı... Film yapmaya başladığımda temalarımın Poe'nun hikayelerinde anlattığı olaylar; evham verici sözcükleri, kanlı hayal gücüyle benzer yanlar taşıdığını fark ettim... Tek başıma olduğum anlarda bazı korkutucu fikirler beni sarstığında ve 'bu fikirlerle bir film yapacağım' diye düşündüğümde- Poe'nin yakışıklı ve keskin yüzü beni izler, dikkatli olmam, kulak asmam konusunda beni uyarır.[4]

Belki de basit bir şekilde kadına ve -ölüme ilginin esin kaynağı- Edgar Allan Poe'ya duyulan ilgi ve ikisinin bir araya getirildiğinde nasıl bir sonuç vereceğini araştırma Argento'yu aşk ve ölüm hedefine sürükledi. Her şeye rağmen, Argento'nun Jung terminolojisini kullanmada, insan ruhunun karanlık aynasına bakmakta ve derinliklerde yatan esrarengiz şeyleri ele almada zorlandığı açık. Seks ve ölümün bu türbülansı bir keresinde şunları söyleyen Argento tarafından daha karanlık, ölümcül bir alana düşürülmüştür:

> Cinayet gibi yoğun bedensel bir eylemde, katil ve kurbanı arasında çok hassas, bir şekilde derinlemesine

4) Jones, Alan, *Profondo Argento: The Man, the Myths & the Magic* (FAB Press, 2004), s 195

> erotik bir ilişki kurulur. Bu eylemler, erotik ve kana susamış eylemler arasında bağ kuran bir şey var... ölüm orgazmı ve cinsel orgazm.[5]

Bu sanat ve edebiyatın dünyasını etkilediği görüşünü pekiştirecek bir ifade gibi görünüyor. Argento filmleri tarz sahibi olduğu kadar kesinlikle alt-metinsel anlamdan da yoksun değillerdir; aslında kritik analize de gayet uygundurlar. Aslında Argento'nun etkilerinin nereden kaynaklandığını anlamak isteyen biri, Rönesans ressamları tarafından yaratılan kadın ve ölüm tasvirlerine -Hasn Baldung'un 'Kadın ve Ölüm'ü gibi kadın ölümlerinin melankolik ve kendinden geçmiş grafik ve tutkulu tasarımlarına- bakmalıdır.

Sanat, ölüm ve şiddetin bu karışımı yönetmen Lucio Fulci tarafından da kuru bir şekilde "Şiddet İtalyan sanatıdır" diye yorumlanmıştır. Aslında İtalya'nın geçmişi kan ve şöhretle ıslanmıştır ve bu yerilmek yerine sanat ve kültüründe kutlanmıştır. Michelangelo, Da Vinci ve Caravaggio gibi büyük Rönesans dönemindeki İtalyan sanatçılar miraslarının geçiciliğini kutlayan barok ve görkemli sanat çalışmalarını yarattılar. Boccaccio ve Dante'nin koyu romantik metinleri diri diri gömmelerin ve Cehenneme düşüşlerin cehennemsi tasvirlerinden zevk alırlar. *Opera* da derinlemesine tutkuludur ve dehşetli taşkınlık ve sapkın aşk ve ölümü içerir. Şiddet sahnelerini izlemenin röntgenci dürtüleri binlerce yıllık bir geçmişe sahip; birilerinin halka açık infazı? Roma gladyatörleri? Boks?

Önceki İtalyan sineması da seks ve şiddetin sınırlarını zorlamayı başardı: Francesca Bertini muhtemelen ekranlarda kısmen çıplak görünen ilk hakiki sinema yıldızıdır. Tarihi İtalyan filmleri ve 'kılıç-sandalet' (sword-and-sandal) filmleri ge-

---

5) Fuchs, Christian, *Bad Blood: An Illustrated Guide to Psycho Cinema* (Creation Books, 2002), s 295

niş ölçekli kanlı savaşları gösteren ve yakın çekim kanlı ölümleri detaylandıran ilk filmlerdi. Spagetti Western ve *gialli* İtalyan filmlerinin neredeyse şiddet, seks ve abartılı ölümle eşanlamlı olmasını kesinleştirerek aynı yoldan devam etti. Lucio Fulci ve Ruggero Deodato'nunkiler gibi zombi ve yamyam filmleri sarsıcı aşırı dehşet ve kan dökme görüntüleriyle bu meşguliyeti kucaklayacak ve derinleştireceklerdir.

Violence in Arts (Sanatta Şiddet) yazarı John Frazer şu yorumda bulunmuştur:

> Birisinin kendi değerlerini tekrar teyit etmek veya tekrar değerlendirmek ve mümkün olduğu kadar güçlü ve net ortaya konulmuş bir değerler sisteminin, keskin bir şekilde tariflenmiş özbenliğin, diğerlerine karşı olabildiğince uyanık olmanın ve kararlı bir iradenin gerekliliğini tanımak durumunda olduğu yer şiddetle karşılaştığı yerlerdir.

Filmlerinin şiddetten dolayı kabul gördüğü eleştirilerine rağmen, Argento kan serpiştirilmiş eserleriyle şiddet ve karanlık eylemleri keşfetmeye, değerler ve ahlakın zayıflığını açığa çıkarmaya ve belirlenmiş kurallara karşı mücadele etmeye devam eder. Argento'dan ciddi biçimde etkilenen, diğer bir şiddet filmi ustası Quentin Tarantino bir keresinde şöyle demiştir: 'Bir film yapımcısı olarak şiddetle uğraştığınızda aslında iyi bir iş yapmakla cezalandırılmışsınızdır'[6]

Sonuç olarak Argento seyircilerin İtalya sinemasında sevdiği ve nefret ettiği her şeyin simgesi oldu. Onun şık ölüm ve kargaşa sahneleri sinema tarihinin en sarsıcı sahneleri arasındadır.

---

6) Knapp, Laurence F (ed), *Brian De Palma: Interviews – Conversations with Filmmakers Series* (University Press of Mississippi, 2003), s 143

OPERA TÜRÜ AŞIRILIKLAR

Pornografinin eşiğindeki, şiddet ve ölümün bu stilizasyonu Dario Argento'nun filmlerinin ana özelliklerinden biridir. Yönetmen zaman zaman FW Murnau ve Fritz Lang gibilerin üzerindeki etkisini göstererek dışavurumcu bir stil kullanır.

Korku ve endişenin içsel duygusu sahne tasarımı, ışık ve kamera çalışmasıyla dışa aktarılır. Sinema gerçekçiliği uğruna sembolik potansiyel sömürülür. *Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento* kitabının yazarı Maitland McDonagh bir Argento filmi izlemenin 'uyanılmayacak canlı ve karmaşık bir kabus görmeye' benzediğini belirmiştir.[7]

Argento'nun en çok saygı duyulan ve en ürkütücü filmleri, *Suspiria* ve *Cehennem* zalimce karanlık ve sapkın peri masalları gibi ilerleyen olağanüstü korku filmleridir. Her kareden canlı renkler ve güzel ışıklandırma damlar ve hep var olan kurşuni kırmızı ışığın parlaklığı şeytani bir şekilde olayları yönetir. Uç renkler ve aşırı süslenmiş görüntüler 'klasik Argento'nun karakteristiklerindendir. Tarz olarak Argento'nun *giallı* filmlerinden farklı olsalar da, şiddet ve ölüm sahnelerinin sunulmasında hiç farklı değillerdir.

Argento'nun izleyiciye keskin ve gizli ayrıntıları göstererek hiç durmadan dolaşan kamerası çalışmasının tüm gövdesinde görülür. Perdeler ürkütücü bir rüzgarda havalanırken gece yalnız başına boş binaların etrafında, parmaklarının ucunda yürüyen güzel kadınların görüntüleri güçlü cinsel temayüller içerir.

Cinsel çağrışımlar sık sık cinayet sıralamaları gibi abartılıdır. İzleyiciler Argento'nun pürüzlü kurgu teknikleriyle daha fazla maniple edilirler ve hatta kafaları karışır. Bazen aşırı yakın çekimlerin geniş açılı çekimler ve görüş açışı çekimleriyle kesilmesiyle izleyici bir çeşit görsel bir dalgınlık halinin içine

7) Quotation from *Dario Argento: An Eye for Horror* (2000) (TV), dir Leon Ferguson

girer. Herhangi bir şeyin olabileceğinin açık olması ve potansiyel tehlikenin her çekimin kenarında gizli olmasından dolayı daima bir gerginlik halindedir.

Asla geçmiş şöhretleri basit bir şekilde tekrar etmeyi deneyen biri olmadığından, Argento deneysel ilerlemeyi sever ve ilerledikçe de beklentilere meydan okur. Kendi kontrolünü ve bakış açısını filmlerine yansıtan çoğu film yapımcısı gibi, Argento çevresini güvendiği insanlardan oluşturur. Lynch veya Cronenberg'e çok benzer şekilde, filmleri birçok farklı tarzdayken, Argento tekrar tekrar aynı insanlarla birlikte çalışır ve gerçekten kalitede kesin bir organik evrim vardır.

Anavatanı İtalya'da saygın ve bilinen bir isim olsa da, son çalışmaları başka yerlerde de video/DVD'lerle yayıldı. Argento büyük bir kült biriktirmiş olsa da, her yeni filmi çıktığında hayranları film eleştirmenleri kadar iğneleyici olabiliyorlar. Yetmişler ve seksenlerdeki 'altın çağını' anımsayarak, daima 'forma yeniden girmesini' arzuluyorlar. Argento asla beklenene teslim olmamakla birlikte kanlı konularına geniş çapta farklı yaklaşımlar geliştirmeye ve denemeye sıkı bir şekilde devam etti. Argento, popülerliğinin zirvesinde 'Üç Anne' üçlemesine devam etmek yerine bir sonraki filmi *Ölümün Sesi*'yle *giallo*'ya geri dönmeyi tercih etti.

Daima denklerinin önünde olan Argento karanlık görüntülerini geliştirmek için en gelişmiş ekipman ve teknolojiyi kullanır. *Stendal Sendromu*'yla İtalya'da CGI'yı kullanan ilk yönetmendi. Şu ana kadar uluslararası yıldızları oynatırken filmleri hep sessiz yapıldı. Böylece aktörler prodüksiyon sonrası seslendirilebilecekti. Argento'nun her zaman için çalışmasının uluslararası dağıtımını göz önüne alarak geniş bir seyirci kitlesini tatmin etmeyi amaçladığı açık. Çoğu filmindeki seslendirme ilk başta dikkat dağıtsa da toplam deneyimlemeden uzaklaştırmaz; bilakis, olanlara esrarengiz ve hafif tüyler ürpertici bir parıltı ekler.

KIRMIZIDA RÜYA: KANLI BİR MEŞRULUK

Argento'nun filmlerinin korku sinemasında ve kısmen Amerikan slasher filmlerindeki etkisi çok büyüktür. Bu alt türün ilk örneklerinden biri olan Bob Clarke'nin *Black Christmas*'ında bol bol Argento'ya atıf vardır: dehşet verici ışık, avını izleyen kamera çalışması, merakla bakan gözlerin yakın çekimleri ve kanlı bir sona yaklaştırmanın aracı olarak kullanılan şatafatlı, kristal bir ünikorn. John Carpenter da *Derin Kırmızı* ve *Suspiria* benzeri filmlerden çok ilham aldı ve ufuk açıcı bir slasher filmi olarak kabul edilen *Yabancı*'yla (1978) Argento'ya saygısını ustaca gösterdi. Carpenter ayrıca, hak ettiği değeri göremeyen *Karanlıklar Prensi*'nde (1987) Argento'nun böceklerini telepati aracı ve kaçınılmaz sonun işaretçileri olarak kullanmıştır. Martin Scorsese bile *After Hours - Saatler Sonra*'yı (1985) yönettiğinde bir dizi artarak kabuslaşan sahne parçaları ve mantık aldatıcı hikaye ilerleyişiyle Argento'nun çalışmalarından etkilenmiştir. Boş ve esrarengizce aydınlatılmış koridorlarda ve sokaklarda dolaşan insanların çekildiği birçok sahne kolayca Argento'nun çalışmalarını hatırlatır.

Suspiria'nın yeniden yapılması önerisiyle(Argento'nun yapacağı hiçbir şey olmadığı konusunda kararlı olduğu bir şey), uzun süredir beklenen 'Üç Anne' üçlemesinin nihayet tamamlanmasıyla, ve basitçe *Giallo* diye adlandırılan, Adrien Brody ve Emmanuelle Seigner gibi övgüyü hak eder biçimde büyük isimlerin rol aldığı son filmiyle, Argento yeniden canlanmayı yaşıyor görünüyor. Seyirciler çalışmalarıyla ilgileniyorlar: geçmiş şöhretlerine yeniden bakıyorlar ve önceden yanlış anlaşılmış çalışmaları yeniden değerlendiriyorlar.

Çıkış yakalayan bağımsız film *Juno*'da (2007) çeşitli karakterler Dario Argento'nun çalışmalarını ve Argento'nun hünerleri tartışırlar ve baş karakter, 'Dario Argento bu yüzden korku filmlerinin ustasıdır' der. Lucky McKee, akıllardan çıkmayan, melankolik filmi *May*'de (2002) Argento'ya saygısını ortaya

koyar. Katsuhiro Ôtomo'nm *Phenomena*'yı andıran ve kötü niyetli güçleri zapt etmek için böceklerle telepatik bağlarını kullanan gizemli bir doktorun hikayesini anlatan *Mushishi*'si (2006) gibi Rodman Flender'in kült filmi *Idle Hands - Tehlikeli Eller* (1999) kanlı kollarında Argento etkileri taşır. Fransız yönetmen Pascal Laugier gözü kara, yoğun sanatsal yapıtı *Martyrs - İşkence Odası*'nı (2008) Dario Argento'ya adayacak kadar ileri gitmiştir.

Ancak, Argento'ya özenenler sadece kült film yapımcıları değil. Quentin Tarantino, *Death Proof - Ölüm Geçirmez'in* (2007) bir araba parkında dolaştıkları sırada sapkın Stuntman Mike tarafından fotoğraflandıklarının farkında olmayan ikinci bir grup kadın karakterlerle tanıştırıldığımız sahnesinde Argento'ya saygı gösterisinde bulunur. Sahneye Morricone'nin *The Bird with the Crystal Plumage* için hazırladığı müzik eşlik etmektedir; havalı, seksi ve tehlikeyle kaplı. Aslında Tarantino, Sophie'nin kolunu *Ölümün Sesi* tarzında bir kan gayzerine kestirdiği *Kill Bill: Bölüm 1* (2003) gibi Samuray filmleri yaparken Argento'yu daha fazla selamlar. Argento'nun tarz ve kült statüsü tasdik edilmiştir. *Derin Kırmızı*'nın müzikal bir sahnesi bile İtalya turuna başlamıştır!

Argento'nun filmlerine karşı yenilenmiş bir ilgiyle, izleyici-



The Bird with the Crystal Plumage'daki amatör dedektifler için rahatsız edici açıklamalar

ler şimdi bu filmleri yeni bir bakış açısıyla ve Quentin Tarantino ve diğerleri üzerindeki etkileri bağlamında izliyorlar. Son sunuşlarıyla, yönetmen yeniden yapışlar ve hayal edişlerden yorulmuş bir şekilde, sevilen *giallo* filmlerini tamamıyla yeni bir nesille tanıştırmaya uğraşıyor.

Kimi zaman 'işkence/korku pornosu' takma adıyla anılan *Hostel - Otel* (2005) ve *The Devil's Rejects - Vahşet Çetesi* (2005), gibi temel sinema deneyimlerince örneklendiği gibi aşırı şiddet ve vahşi işkencenin korku filmleri türünde yeniden dirilişiyle Argento'nun dehşet tarzı, Gotik zarafetin dokuma halısında ve bir hayli cinselleştirilmiş tutkuda saklıdır. Şiddetin bir o kadar vahşi olduğu fakat sunumunun daha düşünülmüş, zengin ve hatta lirik olduğu farklı bir cezalandırma biçimini oluşturur. Argento hararetle şiddet filmleri yaratmaya devam ediyor fakat korku sinemasında nadir görülen bir sanat yeteneği düzeyiyle. Argento bir keresinde 'Kırmızı renge aşığım. Rüyalarımı kırmızı görürüm. Kabuslarımda kırmızı renk ağır basar. Kırmızı tutkunun, alt bilincimize yolculuğun rengi. Ama her şeyden önce korku ve şiddetin rengi' demiştir.[8]

Ayrıca çoğu röportajında şakayla tüm bu filmleri yaptıktan sonra 'belki de iyi bir katil' olabileceğini belirtmiştir.[9]

Hala rüyalarını kırmızı görüyorken şüphesiz ki uzun bir süre daha Dario Argento'nun dehşet ve karanlık şehvet düşkünlüğü ile dolu, keskin ve hayranlık verici ölümlerin çılgın, canlı ve kabusvari kompozisyonlarının daha fazlasına tanıklık edeceğiz. Bu kitabı okurken eminim ki bunun kötü bir şey olmadığı noktasında siz de bana katılacaksınız.

8) Fuchs, op cit, s 292

9) Age, s 293

HAYVAN ÜÇLEMESİ

L'Uccello dalle piume di cristallo/ The Bird with the Crystal Plumage (1970)

'Sapkınları meydana çıkarın'

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yapımcı: Salvatore Argento
Müzik: Ennio Morricone
Görüntü Yönetmeni: Vittorio Storaro
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarım: Dario Micheli
Oyuncular: Tony Musante (Sam Dalmas), Suzy Kendall (Julia), Enrico Maria Salerno (Dedektif Morosini), Eva Renzi (Monica Ranieri), Umberto Raho (Alberto Ranieri), Raf Valenti (Renato Romano (Profesör Carlo Dover) olarak da bilinir).
Nam-ı Diğer: *The Gallery Murders, Phantom of Terror, Bird with Glass Feathers*

Filmin Özeti

Amerikalı yazar Sam Dalmas yazamama sorununa çözüm bulma girişimiyle geçici bir süre İtalya'da bulunmaktadır. Bir akşam eve doğru yürürken bir sanat galerisinin yanından ge-



The Bird with the Crystal Plumage'da şeritler halinde kesilen başka bir kurban

çer ve bir kadın ve tanınamayan bir kişi arasındaki boğuşmaya tanıklık eder. Sam, kadına yardım etmek için koşuştururken, iki cam kapı arasına sıkışır ve çaresiz bir şekilde saldırganın kadını bıçaklayışını ve sonrasında kadını galerinin zemininde acılar içerisinde kıvranır şekilde bırakarak kaçışını izler. Sam gördüklerini polise bildirir ancak anahtar derecede önemli bir bilgiyi unutmanın önüne geçememiştir. Polis saldırganın son dönemlerdeki diğer bazı cinayetlerden de sorumlu olduğuna inanır. Polisin teşvikiyle, Sam kendisinin ve kız arkadaşının hayatını çok büyük bir tehlikeye atarak gizemi çözmeye ve katili bulmaya girişir.

Arka Plan

Dario Argento *The Bird with the Crystal Plumage*'i hafiften Fredric Brown'un *The Screaming Mimi* adlı romanına dayanarak kendisi yazdı. Önceki senaryolarını verdiği yönetmenlerin sözlerini düşündüğünden daha az beceriyle götüntüye aktarmalarından sıkılmıştı. Önceki senaryolardaki heyecanlı yönlerinden hoşlanan Argento bu fikirleri uzun metrajlı bir filme dökmeye ve korku mekanizmasını incelemeye yöneldi. O zamanlar Mario Bava'nın *The Girl Who Knew Too Much* (1963) ve *Blood and Black Lace* (1964) yaklaşık on yıl önce yayınlan-

mış istisna çalışmaları dışında az bulunan *kara film* tipi bir gizemli heyecan filmi yapmak istedi. Çekimler 500 bin dolarlık bir bütçeyle 1969 Ağustos'unda başladı.

Daha önce Argento'nun kaleme aldığı The Love Circle'da (1969) oynayan Tony Musante baş rolde oynuyor. Biraz egoistçe olmakla birlikte, Argento'nun aktörlerle olan deneysel ilişkisi Musante'yle olan deneyimlerinden kaynaklanır: İddialara göre, diğerlerinin arasında dik başlı aktör Musante, çoğu zaman Argento'ya telefon etmiş ve karakter 'motivasyonu' istemiştir. Daha önce Christopher Lee ile *Circus of Fear*'da (1966) görülen Suzy Kendall Sam'in kız arkadaşı Julia'yı oynar.

Titanus Stüdyoları başkanı Goffredo Lombardo Argento'nun yazar olarak önceki çalışmasından etkilendi ve ona *The Bird with the Crystal Plumage*'i yönetme şansını vermeyi kabul etti. Lombardo önceki aceleciliklerden nefret ediyordu hatta Argento'yu değiştirmeyi bile düşündü ama yönetmen ve yapımcı babası Salvatore'nin görevi yerine getireceklerine güvendi ve ikna oldu. Alışılmadık şekilde, filmin Titanus yöneticileri için gerçekleştirilen ön gösterimi biraz hayal kırıklığı uyandırdı. Filmin hit olmak için fazla farklı ve tuhaf olduğunu düşündüler ve Argento'nun katili filmin başında göstererek fazla ileri gittiğini savundular. Lombardo ancak sekreterinin filmi izlediğinde nasıl sarsıldığını gördükten sonra Argento'nun korku filmi tarzının gişelerde iyi iş çıkarabileceğini fark etti. Film gösterime girdiğinde pozitif değerlendirmeler ve ağızdan ağza söylentiler filmin Avrupa ve diğer dış ülkelerde gişe başarısı elde edeceğini garantiledi.

Yorumlar

The Bird with the Crystal Plumage filminin özellikleri şimdi Argento'nun diğer filmleriyle de ilişkili: biraz eksik bir karakterize ediş ve gezgin akış; kendisi için varolan ve hikayeyi ilerletmeye katkı sunmayan ama basitçe izleyiciyi hayrete düşür-



Dokuz Kuyruklu Kedi'de Casoli'nin ölümü

mek için kullanılan çarpıcı teknikler; şiddet ve ölümün neredeyse fetişize edilmiş tasvirleri; çift cinsiyetli gibi görünen, koyu yağmurluk ve siyah deri eldivenler giyen katil; röntgencilik ve izleyicilik; temel olayların yanlış yorumlanması ve 'dışardan gelen yabancı' baş karakter. Bir Argento filminde akış ve karakterler stil ve atmosferden sonra ikinci sırada gelir. Yalnızca adı geçen ve Sibirya'daki nadir bir türe atfedilen kuş Roma'daki bir hayvanat bahçesinde bulunur. Kuşun tuhaf ötüşü katilden Sam'a gelen ve suçlunun izini bulmasına yardımcı olan telefon sesinin arkaplanında duyulur.

Stil/Teknik

Argento Fritz Lang'ın çalışmalarının özellikle kurgu ve görüntü düzenlemesinde kendi çalışmaları üzerinde büyük etkisi olduğunu belirtir. *The Bird with the Crystal Plumage*'in bir-

çok sahnesi, özellikle de Roma'nın sis kaplı sokaklarında, ortalık kararduktan sonra geçen sahneler Lang'in rahatsız edici *M*'deki (1931) kabusvari sokaklarındaki sahneleri andırır. Film daha sonra *Apocalypse Now - Kıyamet*'le (1979) kameraların ardına geçecek Vittorio Storaro tarafından görüntüye alındı. Zoom ve telefoto mercekleri kullanarak Storaro ve Argento, filme bugün dahi var olan deneysel bir ruhla yaklaştılar ve film birçok solgun taklidini etkileyen gözkamaştırıcı şık bir görünüme sahip oldu.

Argento gerçek renklerini cinayet ve kargaşa sahnelerini tasvir ederken gösterir. Böyle bir stil ve kendine güven korku filmleri türünde nadir görülür.

Argento, umut kırıcı ve kafa karıştırıcı etkilerle sonuçlanan alışılmadık kurgu tekniklerini de kullanmıştır. Sık sık aşırı yakınlaştırmalardan geniş açılı çekimlere geçerek yavaş yavaş bir araya getirilen görsel ve işitsel bölünmüşlük hissini kusursuzca iletir.

Sam meseleyi çözmeyi saplantı haline getirirken, filme galerideki sahneye geri dönüşler serpiştirilmiştir. Bunlar klasik geri dönüşler olarak tasarlanmamışlardır; basitçe olayların dengesiz ve çılgın akışına neden olacak şekilde hikayenin içerisine yerleştirilmişlerdir. Argento'nun çalışmalarının çoğunda olduğu gibi *The Bird with the Crystal Plumage* filmin prodüksiyon sonrası seslendirilerek uluslararası piyasaya sürülmesi bakış açısıyla sessiz çekilmiştir.

Temalar

Argento'nun kafa yorduğu önemli alanlardan röntgencilik ve izleyicilik, Sam'in galerideki cam kapılara sıkıştığı ve cinayet girişimini izlemek zorunda kaldığında ve Julia'nın apartmanında kıstırıldığı ve çaresiz bir şekilde katilin yavaş, çok yavaşça kapıyı doğrayışını izlediğinde olduğu gibi *Bird - Kuş*'un sahnelerinde de kullanılmıştır. Bu zorla röntgencilik

açık bir şekilde *Opera*'da varolan sadistçe zorla izleyişin habercisi gibidir ve zarifçe Argento'nun sinema izleyicilerinin ayrık izleyiciliğini yıkmakla ilgili kaygılarını yansıtır; temelde seyircilerin sabitlenmiş bakışlarını da, gelişmekte olan olayların karakterlerin dikkatini çekmesinde olduğu gibi tutarak. Argento filmlerinde şiddet korkusu genellikle göz kırpıştırmadır. Asıl itibariyle de *Opera* bağlamında.

Bir diğer tanıdık 'Argentoizm'le uyumlu olarak, asıl karakter bir yazardır. Yazamama sorunuyla uğraşmak ve çözmek için Roma'dadır ve zooloji üzerine kuru araştırmalar yerine yazmakla geçinir. Meseleyi çözmeye çalışırken içine battığı çılgınlığın doğrudan bir sonucu olarak yazamama sorunu ortadan kaybolur ve bu kaosun içinde eğlenerek gençleşmiş hisseder.

Beceriksiz polis Argento'nun çalışmalarının temel dayanak noktalarından biridir. Aslında *Stendal Sendromu, Rest* ve *Giallo*'ya kadar polislerin soruşturmalarını takip etmiyoruz; hikaye her zaman müzisyen, şarkıcı veya yazar gibi amatör bir dedektifin etrafında dönmektedir.

Argento'nun önceki çalışmalarında genellikle birtakım tuhaf karakterler oynatılır: kedilerin diyetiyle yaşayan çılgın bir ressam, komik, talihsiz bir konuşma bozukluğu olan kadın tüccarı; cinsel sapıkların polis kordonu veya olmayacak yerde karşılaşılan bir travesti.('Ursula Andress travestilerdendir, sapıklardan değil'- Dedektif Morosini). Katil uzun süredir bastırılmış bir travmasını hatırlatan bir tablonun gösterilmesiyle körüklenen tuhaf bir psikolojik dönüşüm yaşayan bir kadın olarak ortaya çıkarken, cinsiyet kavramları *The Bird with the Crystal Plumage*'da altüst edilmiş gibidir. Bu travmatik olayın aynı zamanda tabloyu yaratan ressam için ilham kaynağı olduğu gerçeği gerçekten de gizemin çözülmesinden anahtar bir rol oynar.

Kadınlık genellikle pasiflikle eşit tutulur; bu yüzden Sam, Monica'nın tanınamayan bir tasvirle boğuştuğunu gördüğünde gördüklerini yanlış yorumlar- yanlışlıkla Monica'nın bir

adamın saldırısına uğradığını ve talihsiz kurbanın o olduğunu sanır. Katillerin alenen cinselleştirilmiş doğası erkek bir katili de öngörebilir, bu Argento'nun kavramları altüst edebilme yeteneğini de gözler önüne serer. Sarmal sonlanış seyirci adına da benzer bir varsayıma dayanır. Boğuşma sırasında, sırasıyla tipik iyi ve kötüyü sunarcasına Monica'nın beyaz giyinmiş ve saldırganının siyahlara bürünmüş olması da önemlidir. Monica'nın katil olduğu ortaya çıksa da, aynı zamanda kurban olarak da yansıtılmıştır; bir keresinde bir adamın saldırısına uğramasından kaynaklanan ruh hastalığının oluşumu. Bu psikolojik dönüşüm ve psiko-analiz fikri alenen Freudyan'dir ve yaygın bir Hitchcock özelliğidir de.

Bir tablonun çocukluk travmasına dair hatıraları ortaya çıkarması önermesi Argento'nun sanat ve onun insan ruhuna olan etkileriyle meşguliyetine işaret eder. Onun kriterlerinde yinelenen bir tema ise sanat ölümcül olabileceğidir: Sam galerideki büyük bir heykelin altında sıkışır ve bu *Ölümün Sesi*'nin doruk noktasında kullanılan 'silah olarak sanat' kavramına yer açar. Monica galerinin zemininde kıvranırken etrafında aralıklarla sergilenen sanat çalışmaları gibi sergilenmektedir. Gerçekten de galerisindeki bazı sanat çalışmalarının görünümü filmin temalarını da yansıtır: bir çift heykeli yapılmış pençe av ve avcı, katil ve kurban arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer. Bu 'tehlikeli sanat' teması *Stendal Sendromu*'nda da şiddetli bir şekilde yeniden ziyaret edilecektir.

Resimler, fotoğraflar, çekimler ve geriye dönüşlerin çerçevelendirilmesinin hepsi görsel iletişim yöntemleridir. Katil sık sık öldürmeden önce kurbanlarının fotoğraflarını çeker; aynı eylem *Ölümün Sesi*'nde kurbanlarının ölümünü kameraya alan katil, Argento'nun *Two Evil Eyes - Ölümün Gözleri* çalışmasındaki foto muhabir Rod Usher ve *Giallo*'daki sapık katil tarafından da uygulanır.

'Görüntü' ve algının aldatıcı doğası Argento'nun çalışmala-

rında incelediği yaygın bir temadır. Ana karakterleri genellikle zamanlarının çoğunu gördükleri veya duydukları bir şeyi hatırlamakla geçirirler. İlk başta alakasız görülen veya yanlış yorumlananan, anlaşılması zor detaylar genellikle gizemi çözmede çok önemli bir yerde dururlar. Argento gizemin çözülmesini bir resmin mantıksız ve absürd hikayeşine dayandırarak polisiye filmlerde kullanılan alışılagelmiş mantıksal çıkarım tekniklerini de çarpıtır. Bu 'estetik' ortaya çıkarma uygulanan olağan klinik ve mantıksal yöntem değildir. Sam suçluyu ortaya çıkaran bir dizi kavram ve fikri deşifre etmek için sanatsal doğasını kullanır.

Müzik

Ennio Morricone'nin cazdan dönüştürülmüş titrek ve evham verici müziği, Edda dell'Orso'nun umut verip kıvrandıran, cazibeli vokaliyle birlikte karşı konulmaz bir mondokitsch albenisine sahip. Hafif bir gitar filmin şiddetli ve gergin anlarında kullanılan şeytani parçalara yol vererek gitgide melankolikleşen, bereketli teller üzerinde tıngırdar.

Kanaat

Sahneye ilk çıkışından itibaren, Argento'nun Hitchcock'la her türlü karşılaştırması yapıldı. Karşılaştırmalardaki *çeşitlilik* onu 'sarmısaklı Hitchcock' olarak adlandırmaya kadar gitti ve *The Bird with the Crystal Plumage* İtalyan sinemasında sanatsal yapıt ve sömürü arasındaki boşluğu kapatmada belli bir yol almıştır. Akış en sıkı akışlarından birisini oluşturuyor fakat toplamda film sonraki çalışmaların muazzamlığından yoksun. Bununla birlikte *The Bird with the Crystal Plumage* Argento'nun en rahat erişilebilir filmlerinden biri ve onun çalışmalarına iyi bir başlangıç olma özelliğini taşıyor. Şık, gerilimli ve alabildiğine yoğun.

Il Gatto a nove code/Dokuz Kuyruklu Kedi (1971)

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yapımcı: Salvatore Argento
Müzik: Ennio Morricone
Görüntü Yönetmeni: Erico Menczer
Kurgu: Franco Fraticelli
Sanat Yönetmeni: Carlo Leva
Görsel Efekt: Luciano Vittori
Oyuncular: James Franciscus (Carlo Giordani), Karl Malden (Franco Arno), Catherine Spaak (Anna Terzi), Pier Paolo Capponi (Başkomiser Spimi), Horst Frank (Dr Braun), Rada Rassimov (Bianca Merusi), Aldo Reggiani (Dr Casoni), Carlo Alighiero (Dr Calabresi)

Filmin Özeti

Franco Arno ve genç yeğeni Lori park etmiş bir arabadaki iki kişinin dialoguna kulak misafiri olurlar. Konuşmalar bir şantaja işaret etmektedir. Kör olan Arno, Lori'ye ihtiyatlı bir şekilde arabadaki insanları tanımlamasını ister, ama Lori sadece bir tanesini net olarak görebilmektedir. Aynı gecenin geç saatlerinde Arno'nun apartmanının olduğu sokağın karşısında bir güvenlik görevlisi şuursuz yere serilmiş ve belli belirsiz bir tasvir zorla Terzi Genetik Araştırma Enstitüsü'ne girmiştir. Bir dizi cinayet Arno ve gazeteci Carlo Giordani'yi Enstitü ile tuhaf bir takıntısı olan katilin izini aramak üzere harekete geçirir. Enstitü'de gerçekleştirilen gizemli bir araştırmanın katilin kimliğini ortaya çıkarmada temel bir yerde durduğundan şüphe etmeye başlarlar.

Arka Plan

Argento dehşet ve gerilim sahneleri yaratmada ayırt edici bir hünerinin olduğunun farkına vardı. Çağa ayak uydurmak ve seyircilerinin beklentilerine meydan okur şekilde yeni bir şeyler deneyerek o zamanki eğilimlerin ilerisine geçmek istedi. Dağıtımcılar yeni bir *The Bird with the Crystal Plumage* için çağrıda bulunuyorlardı. Sonuçta ikinci filmiyle seyircileri şaşırtacak zor bir şeyi denerken -kendisinin meseleyi anlayamadığına inanacağı dereceye kadar- Argento kendisini baskı altında hissetti. Kendi bakış açısını kaybetti.

Dokuz Kuyruklu Kedi Argento'nun kendi yarattıkları arasında en az tutulanı ve işin tuhafı o ki bu film asla sansüre uğramadan yapılan tek filmi.

Kuş'takinin iki katı,1 milyon dolarlık bütçeyle Argento Luigi Collo ve (daha sonra da Mario Bava ve Lucio Fulci ile birlikte çalışmaya devam edecek olan) Dardano Sacchetti ile birlikte senaryoyu yazdı. Filmin suçluluğun genetik olduğu merkezi anlayışı Argento'yu hayran bırakan bir şeydi. Genetik yapısından dolayı herhangi birinin kontrol edemeyeceği kötü şeyler yapabileceği fikri daha da huzur bozucu bir şeydir. Bu önerme şizofrenik bir katilin ölüm saçan davranışlarının kromozom seviyesindeki şeytani bir dengesizliğin sonucu olduğunun ortaya çıkarıldığı eski bir İngiliz filmi olan *Twisted Nerve*'ü (1968) andırır.

The Bird with the Crystal Plumage'in Birleşik Devletler'deki başarısından dolayı, Argento'nun birçok Amerikalı ortak yapımcısı vardı. Bu ortak yapımcılar oyuncular listesine James Franciscus'un dahil edilmesinde ısrarcı oldular. Franciscus o dönemlerde *Beneath the Planet of the Apes - Maymunlar Cehennemine Dönüş* (1970) gibi filmlerde sansasyon yaratıyordu ve Charlton Heston'un benzer biçimde yıldız gücü vardı. Daha önce *A Streetcar Named Desire - İhtiras Tramvayı*'nda (1951) oynayan diğer bir Amerikalı Karl Madlen, böyle zor bir rolde

oynama şansını yakaladı. Onun Franco Arno rolü uç derecede hassas bir roldü. O ve Franciscus'un birlikte mükemmel bir kimyası vardı ve ikili alışılmadık bir şekilde sıcak olan bu Argento filminin kalbi gibi birlikte çarptı. Gerçekten de Arno'nun yeğeni Lori'yle ilişkisi garip bir biçimde dokunaklı ve aşırı duygusaldır. Arno'nun Casoni'yi asansör boşluğuna iterek, aşağı doğru düşerken tuttuğu kabloda ellerinin yanmasıyla öldürüşünün nedeni Lori'ye karşı şiddet tehdidir. Lori'ye karşı şiddet *Dokuz Kuyruklu Kedi*'nin sonunda olsa da çocuklara karşı şiddet özellikle de *Gözyaşlarının Annesi*'nde olmak üzere Argento'nun kariyeri boyunca belirli aralıklarla boy gösterir.

Yorumlar

Argento zaman zaman komediyle gerilimi gayet iyi harmanlar. Bu, berber ve mezarlık sahnelerinde mevcuttur. Komediyle doğrudan amatör olarak uğraşmayı da *Five Days of Milan*'da yaptığından daha büyük bir başarıyla gerçekleştirir. Böyle bir kara mizah ustaca bir araba takibi sırasında köprüyü geçmeye çalışan yaşlı bir çiftin canlandırıldığı sahnede yer alır. Argento ayrıca buna benzer bir dehşet verici mizah duygusunu ölü bir karakterin ön camı park biletleriyle dolu arabasının çekiminde ve donuk seks sahnesi sırasında süt kartonlarının sütle doldurulmasında da ortaya koyar.

Argento katilin teşhis edilmesinin önüne geçmede oldukça açık gözlü görünür- film dikkati başka yöne çekmek için söylenen sözlerler doludur ve sanki izleyicisine filmin asıl meselesinin katillerin ortaya çıkışının NİÇİN'inini değil de NASIL'ını bulmak olduğunu söylemek ister gibidir.

Giallo'yu bir kenara koyarsak, *Dokuz Kuyruklu Kedi* belki de Argento'nun en kasvetli ve en karamsar sonlanışlarından biriyle yüklüdür. Karakterlerin hepsini bir daha bir arada göremezken düzen ve dengenin yeniden kurulup kurulmadığını bilemiyoruz; Lori öldürüldü mü? Giordani yaralarından öldü mü?

Bu acımasız bir belirsizlik ve her yönüyle rahatsızlık verici. Argento tatmin edici bir son sunmayı reddederken, olaylar film sonrasında da akılda kalma eğilimindedir. Böyle yaparak şunu belirtmiş oluyor: gerçeklikte suç çözüldükten sonra her zaman düzen sağlanmıyor, neden filmlerde farklı olsun ki?

Dokuz Kuyruklu Kedi ABD'deki gişelerde iyi iş çıkarmış olmasa da şu günlerde bir yeniden canlanma görmüş gibi; şimdi eleştirmenler bunun Argento'nun hanesinde düşük değer biçilmiş bir film olduğunu savunuyorlar. Bu ilk başlarda eleştirmenlerin 'bayıltıcı' ve 'çarpıcı-şık bir cinayet gizemi' atıflarında bulunduğu (Judith Crist, *New York Times*) filmin nasıl farklı bir kabul gördüğüne dair muazzam bir farklılığa işaret ediyor.

Stil/Teknik

Film uzun bir şehir binasının çatısı boyunca ilerleyen ve devam ettikçe çılgınlık hissi uyandıran bir sahneyle başlar. Bu sahnede gördüğümüzün belli bir karakterin bakış açısı olup olmadığını net değil ama yine de derin bir etki uyandırır. Buna benzer, sadece etkileyici görünmek için bulunuyor gibi görünen ve hikayeyi ilerletmeyen sahneler Argento'nun çalışmalarında sık sık kullanılan bir motif.

Özellikle *Door into Darkness'da* mevcut olmakla birlikte, kısa kısa birbirinin araçekimleriyle biten ve başlayan birçok sahne yönetmenin ilk çalışmalarının diğer bir özelliğidir. Bu pürüzsüz ve sakin bir his uyandırır ama gerilim anlarında sık sık seyirciyi sarsar. Örneğin Arno'nun bir açmaz üzerine kafa yorarken tasvir edildiği sahne birdenbire Terzi Enstitüsü'ndeki neredeyse bilinçdışı sahnelerle kesilir. Bu kısa sahneler daha da uzatılır ve her birinde Arno'dan Enstitü'nün içerisindeki katilin perspektifine doğru tamamen kopacak şekilde Enstitü'ye doğru yaklarışırız. Ne olduğunu fark edene kadar, birisi bu kurgu stilinin bir çeşit geriye dönüş olduğunu varsayabilir.

Sonuç kafa karıştırıcı ve yatıştırıcıdır.

Arno ve Lori'nin Calabresi'nin ölümünü tartıştığı ve Giordani'ye gidip onu görmeyi kararlaştırdıkları benzer bir sahne, Arno ve Lori'nin ofiste görünmesine kadar Giordani'nin görece daha uzun çekimlerini içerir.

Dokuz Kuyruklu Kedi'de kullanılan kurgu tekniği gerilimi toplayarak ve abartılı şiddetle baş döndürerek, bizi yakınlaştırıp gelmekte olan kaosla kişisel bir bağ kurdurarak *The Bird with the Crystal Plumage*'in deneysel stilini devam ettirir.

Argento görsel olarak Robert Siodmak'ın cinayete meyilli bir manyağın kör bir kadına sinsice yaklaşmasının macerasını anlatan ve cömertçe boş ve kırpıştırılan bir gözün yakın çekimlerinin serpiştirildiği *The Spiral Staircase - Döner Merdiven*'inden (1945) ilham almıştır.

Dokuz Kuyruklu Kedi'deki kamera çalışması çoktan Argento'nun saygı gösterilen akıcı ve hiç durmadan avını arayan kamera çalışması tarzının özelliklerini yansıtmaya başlamaktadır. Yönetmen açık ki katilin bakış açısından çaresiz kurbanınınkine geri ve ileri doğru kesip tekrardan sahnedeki şiddetin sınırlarını değiştirerek gerilimi hareketlendirmekten hoşlanır. Zaman zaman karakterler doğrudan kameraya bakarlar ve bu şekilde bizi sanki suçun içinde gösteriyormuşçasına seyirciye doğru bakıyorlar gibi görünür. Sonuç gayet tüyler ürpertici ve sinir bozucudur.

Argento ayrıca ilk cinayet sahnesinde izleyicilerin beklentileriyle fotoğrafçının söyledikleri aracılığıyla biraz eğlenir; 'Evet doğru, gülümse. Gülümse. Bir adam öldü'. Bu Argento'nun sanki 'bu karakter sizin eğlenmeniz için öldü' dercesine seyiriciyi kışkırtması mıdır?

Argento *Dokuz Kuyruklu Kedi*'yle stil ve teknik ihtişamın en az akış veya karakterler kadar önemli olduğunu kanıtladı; aslında Argento'nun senaryo ve hikayeleme mantığını kıvrak pirotekniğinin hareketine engel olan bir ayakbağı olarak gördü-

ğü söylenebilir. Filmin altını oyan vahşi şiddet Spagetti Western'den esinlenmiştir; Argento bu şiddetin ham ve ıstırap verici olmasını istedi. Filmde birçok nedensiz boğma tasvir edilir ve biz kurbanların zorla nefes alan ağızlarındaki salyayı görünce tepki verecek raddeye geliriz.

Dokuz Kuyruklu Kedi'de görülen sesi boğulmuş kahverengi tonlar *Trauma* ve *Giallo*'daki bastırılmış paletleri andırır ve bu filmlerdeki gibi şiddet, cesur ve yoğundur.

Temalar

Olanları vahşice gözetleyen bilge görüşünüşlü gözün yakım çekimleri kromozomlarına karşı koyamayan katilin varlığına işaret eder ve *The Bird with the Crystal Plumage*'deki röntgencilik ve izleyicilik temalarını hatırlatır. Sürekli olarak göz görüntüleri ve gözlere atıfların bombardımanına tutuluruz. Bir noktada, oldukça tatlı dilli bir bilimci Giordani'nin gözlerine iltifat eder ve katil iş üstündeyken farkında olmadan makinasıyla resmini çeken fotoğrafçı çok 'gördüğü' için öldürülür.

Öte yandan, *Dokuz Kuyruklu Kedi* acımasızca ve bir bakıma ironik bir dönüşle bu röntgencilik fikrini Franco Arno'nun körlüğüyle altüst eder. Arno, doğal merakı ve iyi bir şekilde ayarlanmış algısıyla Argento'nun en ilginç karakterlerinden biridir. Filmde katilin kim olduğunu ortaya çıkaran potansiyel ipuçlarını görmeye niyetli olmadıklarından dolayı çoğu karakter özünde 'kör'dür. Soruşturmayı harekete geçirecek temel kanıtı en sonunda ortaya çıkaran Arno'dur. Calabresi'nin Lori'nin kendisine trenin altına düşen adamın fotoğrafını tanımlamasından sonra öldüğü sonucuna varır. Durum böyledir ve *Blow Up - Cinayeti Gördüm* (1966) tarzında fotoğrafın kenarında kime ait olduğu bilinmeyen bir kolun Calabresi'yi ölüme ittiğini fark ederler.

Bu filmdeki soruşturma diğer Argento filmlerindekinden daha fazla mantığa dayansa da mantıksız ve hafif absürd dedek-

tiflik hallari hala senaryoya yayılır: Arno katilin kimliğine dair ipucunun Bianca'nın kolyesinde saklı olduğunu fark eder çünkü basit bir şekilde Bianca'nın kolyesiyle nasıl oynadığını anımsatan bir ses duyar. Yine, daha kestirme soruşturma adına bazı mantıksal çıkarım metodları atlanılmış gibi gözüküyor.

Genetik araştırma tesisi, Terzi Enstitüsü hikayede geniş yer tutar ve karakterler yanıtlarını aramak için sık sık oraya dönerler. Bir binanın ölüm sırlarını barındırdığı önermesi Argento'nun Üç Anne'nin evleri ve *Derin Kırmızı* ve *Uykusuz*'un 'büyülü' villalarında olduğu gibi yasaklanmış binalarla meşgul oluşuna ayna tutar.

Dokuz Kuyruklu Kedi'de tatsız ve tipik 'Argento tarzı' özelliklere sahip, ensest, cinayet(apaçık), çocuğa karşı şiddet, zina ve şantaj gibi sapkın faaliyetlerde bulunan karakterler yer alır. Ayrıca şanssız hırsız Gigi ve yemek pişirmeyle ilgili her şeyle takıntısı olan aynasız gibi tuhaf, ikincil 'komedi' karakterleri de Argento'nun ilk dönemlerinin tipik ve bahsetmeye değer unsurlarındandır.

Film Argento için ilginç ve alışılmamıştır çünkü olaylar katil bakımından olağan Freudyan psiko analitik güdülenme yerine, soğuk ve mantıksal kavramlarla açıklanır. Casoni genetik dengesizliklerinden dolayı şantaja maruz kalıyordu ve herhangi birinin kariyerini mahvetmesini engellemek için katile dönüştü. Bununla birlikte Casoni'nin sadece bozuk genlerinden dolayı değil aynı zamanda genler hakkında çok fazla kafa yorduğundan cinayet işlediği ifade edilir. Casoni genetik yapısını ve dolayısıyla adam öldürme eğilimlerini ailesinden aldığından dolayı, Argento inceden ailedeki bozulmaya atıfta bulunur. Bu yönetmenin *Four Flies on Grey Velvet*, *Derin Kırmızı*, *Phenomena*, *Opera*, *Trauma ve Giallo* gibi filmlerde tekrar tekrar ziyaret ettiği bir tema olacaktır.

Mezara saygısızlık ve karakterlerden birinin zamansız gömülmesi de dahil ölülerin gömüldüğü bir kilise mahzeninde

kurulu etkili bir sahnede Argento ilkel korkuları kullanarak en çok etkilendiği isimlerden birisi Edgar Allan Poe'yu selamlar.

Müzik

Morricone'nin koyu ve tuhaf biçimlendirilmiş caz doğaçlamalarıyla desteklenen, seyrek ve zarif şeytani müziği zaman zaman tehlike ve korku dolu, gergin bir atmosfer yaratmaya yardımcı olan tiz seviyeye ulaşır. Morricone ve filmin çekildiği zamana özgün bir şekilde, şık ve modaya uygun, uzayan bir sese sahip müzik Argento'nun süzülen kamerası ve sapkın görüntüleriyle uyumludur. Argento'nun film müziklerinin yaygın bir müzik motifi olan cıvıltılı ve ahenkli ninni, gelişigüzel ani çıtırtılar ve perküsyonun tırmanışıyla kesilir.

Ufak Tefek Şeyler

Giordani'nin yazdığı *Paese Sera*, Argento'nun bir zamanlar yazdığı gazetedir.

Kanaat

İyi sahnelenmiş set bölümleriyle, Argento açıkça gerilim 'mekaniğinin' dişlilerini yağlayacak şekilde donatılmıştır. *The Bird with the Crystal Plumage*'in değerli bir takibi olarak *Dokuz Kuyruklu Kedi* Argento'nun şık kargaşa tarzını daha fazla öne çıkarır. Ağır stilizasyon ve sarmal akışıyla Argento'nun vahşi sinemasıyla özdeşleşmiş yanlar bize bir kez daha hatırlatılıyor.

4 mosche di velluto grigio/Four Flies on Grey Velvet (1971)

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yapımcı: Salvatore Argento
Müzik: Ennio Morricone
Görüntü Yönetmeni: Franco Di Giacomo
Kurgu: Françoise Bonnot
Yapım Tasarımı: Enrico Sabbatini
Özel Efektler: Cataldo Galiano
Oyuncular: Michael Brandon (Roberto Tobias), Mimsy Farmer (Nina Tobias), Jean-Pierre Marielle (Gianni Arrosio), Marisa Fabbri (Amelia), Constanza Spada aka Laura Troschel (Maria), Francine Racette (Dalia), Bud Spencer aka Carlo Pedersoli (Godfrey)

Filmin Özeti

Dahil olduğu rock grubunun prova çalışmasını tamamlamasının ardından davulcu Roberto Tobias kendisini sinsice izleyen bir adamı onunla yüzyüze gelmek için terk edilmiş bir tiyatroya kadar takip eder. Yüzleşme sırasında bir boğuşma olur ve adam kendi bıçağıyla bıçaklanmış şekilde orkestra çukuruna cansız düşer. Tüm bunlar balkonda saklanan ve şeytani bir kukla maskesi takmış gizemli bir kişi tarafından fotoğraflanır.

Diğer sabah ölen adamın kimlik belgesi maille Roberto'ya ulaşır. Olayın fotoğrafları evinin ve stüdyonun etrafından gözükmeye başlar. Cesetler biriktikçe ve gizemli kişi onu ölümcül bir kedi-fare oyunu tuzağına düşürdükçe Roberto giderek paranoyaklaşır.

Arka Plan

Dokuz Kuyruklu Kedi bile İtalya dışına henüz çıkmıştı. Bununla birlikte *The Bird with the Crystal Plumage* gibi İtalyan sinema gişelerinde iyi iş çıkardı. Bunları takip eden *Four Flies on Grey Velvet*'in senaryosu Argento, Mario Foglietti ve Argento'nun bir hayranı olan (ve aynı zamanda usta yönetmenle kariyeri hakkında ilk röportajı yapan) ve sonradan kendisi de korku filmi yönetmeni olacak olan Luigi Cozzi tarafından yazıldı.

Kariyerinin bu safhasında Argento'nun kişisel hayatı çalkantılı bir dönemindeydi. O ve eşi Marisa boşanmanın ortasındaydı ve o kızı Fiore ile birlikte yaşıyordu.

Belki de yaşadığı huzursuzluk kimi bakımlardan Argento'nun *Four Flies on Grey Velvet*'in son *giallo*'su olduğunu ilan etmesine katkı sundu. Bu aşamada bu filmle ekilen yaratıcı tohumların kanlı çiçek, *Derin Kırmızı*'ya dönüşeceğini bilmiyordu. Paramount *Four Flies on Grey Velvet*'in uluslararası dağıtım haklarını aldı; bir Argento filminin İtalya'nın dışında dağıtımını yapacak ilk büyük stüdyoydular. Başrolün yükselen yıldız Michael Brandon'a gitmesinden memnun olsalar da Argento'nun oyuncu seçimine dair kaygılarını sık sık dile getiriyorlardı.

Yorumlar

Four Flies on Grey Velvet Argento'nun uzun ve kanlı kariyerinin ilk önemli safhasının bitişine işaret etti. Filmde var olan stil, görüntüler daha barok ve yoğun ve hikaye bile daha hırslı olacak şekilde, sonraki çalışmalarda daha fazla göze çarpacaktı.

Dokuz Kuyruklu Kedi'nin ölüm saçan kromozomları gibi, dolambaçlı akışı ilerletmek için diğer bir tuhaf ve sarmal bilimsel acayipliğe yer verir: ölen kişinin gözlerinde işlenen son görüntüyü alabilen bir araç. Özel efektler Cataldo Galiano tarafından yaratıldı. İlginç bir şekilde, Argento ilk başta daha sonra *ET*'de (1982) ve *King Kong*'da (1976) kullanılacak efekt-

lerin yaratılmasına yardımcı olan ve nihayet *Derin Kırmızı*'da Argento ile birlikte çalışan Carlo Rambaldi'nin yeteneklerinden yararlanmayı düşünmüştü.

Four Flies on Grey Velvet, Dokuz Kuyruklu Kedi'deki bilimsel motiflerden sonra Freudyan alt metinlere geri dönüşe yer verecek ve Hitchcock'un *Torn Curtain - Esrar Perdesi* (1966), özellikle Jacques Tourneur'un *The Leopard Man*'i olmak üzere (1943) Val Lewton yapımı birçok korku filmi gibi filmlerden yararlanmıştır. Giallo'nun gerçekten popüler olduğu ve İtalya'nın absürd ve güzel başlıklı filmlere doyduğu bir zamanda (Sadece bir kaçının adını anarsak: *Five Dolls for an August Moon* (1970), *A Lizard in Woman's Skin - Kabus* (1971), *Don't Torture a Duckling - Linç* (1972), *Short Night of the Glass Dolls* (1971), *The Case of the Bloody Iris* (*What Are These Strange Drops of Blood on the Body of Jennifer? olarak da bilinir)* (1972) ve *Your Vice is a Locked Room and Only I Have the Key* (1972)) ilk iki filmi bu trendin kıvılcımını çakan Argento hakikaten bu popülerliğin ön sıralarındaydı. Bilakis, diğer film yapımcıları üzerindeki etkisi kendisine özgü heyecan tarzıyla öne geçmesinde, beklenilmeyeni gerçekleştirmeyi denemesinde ve ezber bozmasında baskı oluşturdu.

Stil/Teknik

Argento'nun zarif teknikleri *Four Flies*'in başından beri mevcuttur. Filmin başındaki jenerik bile tek başına adeta seri kurgu, anlaşılması zor kamera açıları ve yönetmen cüretine dair bir yetenek gösterisidir. Tobia'nın rock grubunun provasını canlandıran çekimler, kalbi küt küt attıracak gerilimin yolunu açarak, siyah zeminde açık bir kalbin atışının ara çekimleriyle kesilir.

Argento'nun 'katil kamerası' bu filmde gerçekten oyuna katılacaktır. Dolambaçlı hikaye boyunca birçok kez seyirci olaylara onların bakış açısıyla bakıyormuşçasına katille aynı yerde durur. Katil çocukluk travmasına geriye dönüş gerçekleştirdi-

ğinde, kamera ses geçirmez bir hücreye akar ve işkence edilmiş katilin çılgınca acılarını ifade ederek 360 derecelik baş döndürücü bir devire başlar.

Argento, hiç olmadığı kadar deneysel bir şekilde, saniyede 24 kare çeken kamera yerine saniyede 1 000 kare çekebilen yüksek hızlı bir kamera kullandı. Bu, yıkıcı ve tuhaf bir şekilde keskin bir doruk noktasına ulaştıran slow-motion araba kazası sırasındaki sarsıcı etki için kullanılmıştır. Bu araba kazasında Nina'nın başı kopar ve kırılmış cam parçaları güzel yıkımlarının kendi öz kainatlarında, onun etrafında zarifçe yüzer gibi görünürler.

Roberto'nun kolundan vurulduğu sahnede kamera, silahtan ateşlendikten sonra mermiyi izler ki bu dramatik etki için benzer efektlerin kullanıldığı *Matrix* (1999) ve Argento'nun kendi filmleri *Opera* ve *Stendal Sendromu*'ndan daha eski bir tarihe dayanır.

Diğer bir yetenek gösterisi kesiti kahya kadın Maria katile telefon ettiğinde gerçekleşir. Argento kamerasını telefon kulübesinin üzerinden yükselmesi, kabloların etrafında kıvrılması, telefon kablosunun bir ucundan diğer ucuna gitmesi, sokakların altına dalması,telefon santralini terk etmesi ve diğer uçtaki katilin telefondan çıkması için salıverir. Bu bir hayli gereksiz fakat teknik olarak etkileyici çekim serileri bir telefon görüşmesinin şeytani yönlerini yansıtır: dünyanın herhangi bir yerindeki sesi yer ve mekan uygun hale getirildiğinde kulaklarınızın duyabileceği gerçeği sinir bozucu ve ürkütücü.

Argento *The Bird with the Crystal Plumage* ve *Dokuz Kuyruklu Kedi*'de yaptığına benzer geçiş ve kurgu yöntemlerini kullanır. Roberto özel dedektifinin ofisine doğru arabasını sürerken onun bulunduğu araba ve dedektifin ofisi arasında geçiş yaşarız. Bu geçiş adım adım kameranın basamaklardan yukarı çıkışını ve koridorda ilerleyişini kararlı bir şekilde takip eder ve Roberto'nun kendisinin ofise girdiği kalıcı geçişe kadar sü-

rer. Bu çekimler şık bir şekilde film içinde, zaman ve mekanın anlatı bariyerleri arasında köprü kurmaya hizmet eder.

Benzer teknikler filmin en seçkin sahnelerinden birinde kullanılmıştır. Katille olan randevusu için parkta bekleyen kahya kadın Maria sigara içerek bir bankta oturur. Çevresindekiler daha da karanlıklaşarak ve daha fazla kötü bir şey olacak hissi uyandırır şekilde adım adım değişmeye başlar; oyun oynayan çocuklar ortadan kaybolur, çimlerde tepinen aşıklar yok olur ve Morricone'nin müziğinin kaybolması fark edilmeden geçen zamanın sinir bozucu ifşasına katkı sunar. Maria, sersem halinden ayıldığında şimdi terk edilmiş parkta katille kaldığını fark eder. Bu sahne Tourneur'un *The Leopard Man*'inde (1943) bir genç kadının sigara içerken mezarlıkta bekleyip kendini düşünceler arasında kaybettiği benzer bir sahneyi andırır. Kadın sonradan kilitli kaldığını fark eder ve öldürülür. Lewton'un ölçülü ve ustaca yapılan korku filmi tarzına doğrudan bir saygı gösterisi gibi görünmekle beraber, *Four Flies*'da Maria ayrıca perde dışında öldürülür. Bu, Argento'nun en azından *Rest*'in kansız cinayetlerine kadar görülmeyen, yaygın olmayan bir özelliğidir. Karakterin bakış açısıyla sunulana olan güvensizlik ve seyirci olarak aslında bizim fark ettiğimiz şey, Sam'in *The Bird with the Crystal Plumage*'de cam kapılarla karşılaştığı anı hatırlatır.

Benzer bir işitsel bağlantı Roberto'nun katilin kendisini korkuttuğunu duyduğu kabustan katili onun kulaklarına fısıldarken bulduğu gerçek yaşamının hakiki bir kabusuna uyandığında da mevcuttur; sonuç tuhaf ve dondurucu şekilde irrasyoneldir.

Temalar

Tobias, Argento'nun ilginç bir başoyuncusudur. Tipik olarak, sanat alanında müzikle uğraşır ve İtalya'nın 'dışında' bir yaşamı vardır. Öte yandan, Argento'nun filmlerindeki diğer iz

sürücülerden farklı olarak, Roberto bu dalavere ve ölüm ağına tanık olduğu bir şeyden dolayı kazara saplanmıyor; bunun yerine katil onu cezalandırıyor ve hala keşfedilmemiş nedenlerle onun acılarından zevk alıyor. Çevresinde gerçekleşen cinayetlerin tek nedeni o. Amaçlı bir şekilde kendisine kafayı takan sapıkla yüzyüze geldiğinde ve görünüşte onu bıçaklayarak öldürdüğünde Nina'nın kendisi için tasarladığı karanlık planları harekete geçirir. Roberto gayet sevimsiz bir karakterdir; muhtemelen kendisine kafayı takan sapığını öldürmüş ve eşinin kuzenini baştan çıkarmıştır. Nina'ya gaddar ve ağzıbozuk babasını anımsatır. Roberto'nun cılız soruşturması Nina'nın onu, susturmak için tekrar cinayet işlemesine engel olmaz; ona ızdırap çektirmek için öldürür.

Eleştirmenler Brandon ve Argento arasındaki benzerliğe dikkat çektiler ve Roberto Tobias'ın belki de Argento'nun ilk öteki-ben'lerinden birisi olduğunu belirttiler. İlginç bir şekilde, Luigi Cozzi'ye göre bu Argento'nun katil olarak görünmediği filmlerden birisi. Cozzi'nin kendisi de bu rolü oynadı. Eleştirmenler bunun sebebini Brando'nun Argento'nun ekranlardaki 'rolünü' tamamlaması olarak ortaya koydular. Diğer sözde Argento öteki-ben'lerden farklı olarak, yönetmen, Argento'ya yönelik sinemada kadın düşmanlığı ve şiddet tartışmalarını bastırma girişimiyle *Ölümün Sesi*'nde Peter Neal'le ve *Opera*'da Marco'yla yaptığı gibi kendisinin fikirlerini yansıtmak için Roberto'yu kullanmaz.

Four Flies Argento'nun filmlerinde tipik olarak bulunan çeşitli tuhaf karakterle birlikte genel toplumun sınırlarında varolan marjinalize edilmiş karakterlerle doludur: İtalya'da yaşayan Amerikalı rock müzisyeni, anlaşılması zor ve çiğ et yiyen God(frey), gey özel dedektif ve yoğun bir şekilde kafası karışmış, içten yaralı Nina.

Özel dedektif Arrosio, sıradan bir gey olsa da cinsel yönelimi de dahil aslında karakterin çoğunu uyduran Fransız aktör

Jean-Pierre Marielle tarafından hassas bir şekilde canlandırılmıştır. Sonuç olarak karakter kesin bir insanlık ve güvenilirlik kazanır. Argento filmindeki tek gey karakter o değil (*Dokuz Kuyruklu Kedi*'de Profesör Braun, *Gözyaşlarının Annesi*'nde Marta ve *Derin Kırmızı*'da Carlos diğer gey karakterlerdir), ama kesinlikle en incelikli ve sempatik gey karakterlerden birisi.

Onun varlığı karanlık ve dehşetli gelişmelere hoşa giden bir hafif dokunuş katar; onun cinselliği belirleyici karakteri değil, sadece dikkatlice canlandırılmış bir karakterin bir yönüdür.

Röntgencilik ve izleyicilik kavramları bu filmde daha da incelenir. Argento filmlerinde, karakterler sık sık gözlemlediklerinden ve ortaya çıkarabileceklerinden dolayı öldürülürler. *Four Flies*'da karakterlerin ölümlerinden sonra, katilin kimliğini ortaya çıkaracak olan gördükleri ve sözde bilimsel bir mekanizmayla retinalarından alınanlardır.

İlginçtir ki, Büyük Buhran dönemi gangsterleri bir kişinin katilinin bulunabilmesine neden olacakları batıl inancından yola çıkarak kurbanlarının gözlerine ateş ederlerdi.

Argento'nun görüntüler ve görsellikle meşguliyeti katilin, boş tiyatroda kendisine kafayı takan sapıkla boğuşan Roberto'nun fotoğraflarını çekmesiyle derinleştirilir. Bu fotoğraflar Roberto'nun evinin ve ofisinin her yanında görünür ve ona birisinin her adımını izlediğini hatırlatır. İki kişi arasındaki şok edici benzerliği fark ettiğinde Arrosio'ya katilin kimliğine dair ilk ipucunu ve motivasyonu veren de bir fotoğraftır.

Argento filmlerinde pek olağan olmamakla birlikte, sönük bir dinsel altmetin vardır. God (Tanrı) adlı karakter sadece Roberto'yu katilden 'kurtarma' anında görülür ve film boyunca inanç ve ölüm üzerine sohbet ederler. Bunun dışında, *The Church, Stendal Sendromu* ve *Gözyaşlarının Annesi*'ndeki çoğu sahnede Argento'nun eserlerindeki dini atıflar yoktur. Onun karakterleri salt talihin kurbanları olarak yalnız yaşayıp öl-

dükleri soğuk, tanrısız bir evrende varolurlar.

Four Flies'daki karakterlerin cinsiyet karmaşası ve fizikselliği Argento'nun sık sık ziyaret ettiği bir temadır. Dişi katil ve onun *The Bird with the Crystal Plumage*'den gelen psikolojik dönüşümü ve zayıf yapısı ve uzun saçıyla Roberto da dahil diğer temel karakterler gayet erseliktir. Argento bir kez daha cinsiyet rollerini ve cinsiyetler arası iktidar mücadelelerini altüst ediyor gibidir.

Dokuz Kuyruklu Kedi'nin aksine üstü kapalı bir şekilde adı anılan ensestin karanlık kuyuları daha da derinden incelenir. Nina, babasını hatırlattığından ve dolayısıyla onun hayatına son verme ve bunu sonunda çabucak gerçekleştirme niyetinden dolayı Roberto'yla evlenir. Bir partide çeşitli karakterler arasında Frankenstein'in canavarının neden ölüm saçtığına dair tartışma önceden Nina'nın kendi cinsel çıkmazlarını ve cinsiyet krizinin sinyallerini verir. Çocukken sadist babası tarafından büyütüldüğü için teniyle huzurlu değildir. Argento'nun çoğu kötü adamlarının sapkın arzularını özetler şekilde, bu karakterlerin tartışması basmakalıp olsa da bastırılmış libido tarafından tetiklenen öldürme dürtüleri üzerine odaklanır.

God ve Roberto bir sahnede Uluslararası Cenaze Sanatları Fuarı'nda buluşurlar. Sergilenen tabut tasarımları arasında Argento'nun kendi 'erotize' ölüm tarzını yansıtan, içi kırmızı kadifeden kalp şeklinde bir tabut bulunur. God belki de Argento'nun kendisinden farklı, umursamaz bir alaycılıkla 'Ölüm ticari bir zorunluluk' diye belirtir.

Diğer Argento filmlerinde olduğu gibi, kumaşlar diğer bir dünyaya girişe tekabül eder. Karakterler genellikle kırmızı kadifelerden oluşan kumaşların arasından geçerken kaos ve kanlı ölümün dünyasına bodoslama girerler.

Müzik

Morricone'nin diğer bir ahenkli ve çınlayan müziği *Four Fli-*

es on Grey Velvet'i okşar. Karanlık ve derinlemesine akılda kalan ana tema ('Come un madrigale') görkemli bir ihtiras, güçlü kadın vokaller ve bir davul vuruşunun paniklemiş bir kalp atışını taklit ettiği sessiz anlarla dolu, çocuksu ve hüzün verici bir ninninin merkezi motifi etrafına sarılır. Bu da Morricone'nin hak ettiği değeri alamamış orkestrasyonlarından birisidir. Canlı uzun-caz kesitleri gelişmelere şık bir ses serpiştirir.

Argento filmin müziğini yapmaları için Deep Purple ve Pink Floyd'a yanaştıysa da program sorunu nedeniyle yapamadılar. İkisi arasındaki anlaşmazlık nedeniyle, Morricone *Stendal Sendromu*'na kadar Argento'nun başka bir filmine müzik yapmayacaktır.

Ufak Tefek Şeyler

Argento'nun Roberto Tobias rolü için düşündüğü aktörler arasında Terence Stamp, Tom Courtenay, John Lennon, Ringo Starr, James Taylor ve Michael York bulunuyordu.

Kanaat

Four Flies on Grey Velvet Argento'nun ilk iki filminin değerli bir takipçisi. Argento'nun film yapımındaki özgün ve ilerici yaklaşımını daha fazla örnekler ve geliştirir. Sonraki çalışmalarının tipik eğilimlerini sergiler: göze çarpan sahne bölümleri, şık yönetmenlik ve belirgin bir akışın olmayışı. Bu *CDokuz Kuyruklu Kedi* ve *Giallo* kadar kasvetli olmakla birlikte Argento'nun şu ana kadar ki en karanlık çalışmalarından birisi.

Şu ana kadar *Door into Darkness* ve *Five Days of Milan*'la birlikte *Four Flies on Grey Velvet*'i herkesin bildiği gibi DVD veya VHS'de bulmak zordu. Uzun zaman önce baskısı tükenmiş Fransız VHS'sinin dağıtımından başka, yaygın bir şekilde dağıtılmış yasal bir kopya bulunmuyordu. Argento hayranları bu gerektiği değeri görememiş ve gün yüzüne çıkartılmamış saklı cevhere göz atmak için statik bir şekilde sıkıntılı, belirsiz ve

İngilizce altyazılı olmayan versiyonlarıyla uğraşmak zorundaydılar. 2009 itibariyla film nihayet DVD olarak satışa sunuldu ve şu anda yaygın bir şekilde erişilebilir.



Hayvan Üçlemesi'nin son filmi *Four Flies on Grey Velvet*'in reklam afişi

KARANLIK & MILAN

Door into Darkness (1973)

'Hayvan' üçlemesinin başarısından sonra, RAI TV İtalya televizyonları için 4 bölümlük bir *giallo* dizisi çekmesi için Argento ile görüştü. O, ilk başta *Four Flies on Grey Velvet*'in kendisinin son *giallo* girişimi olmasına karar verdiğinden dolayı gönülsüzdü. Ayrıca Argento, televizyonda çalışmayı sinemadaki kariyerinden çekilme olarak görüyordu. Ancak tam kontrol ve yaratıcılık özgürlüğü alınca, sonradan fikrini değiştirdi. Sonuç başarılıydı ve Argento'nun tüm İtalya'da tanınan bir isim olmasını sağladı.

Il Vicino di casa/The Neighbour

Yazan ve Yöneten: Luigi Cozzi
Yapımcı: Dario Argento
Müzik: Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Elio Polacchi
Kurgu: Amedeo Giomini & Alberto Moro
Prodüksiyon Tasarım: Dario Micheli
Oyuncular: Aldo Reggiani (Luca), Laura Belli (Stefania), Mimmo Palmara (Komşu)

Filmin Özeti

Genç bir çift ve bebekleri, bir üst kat komşularının eşinin cinayetini örtbas etmenin ortasında olduğunun hiç de farkına varmadan yeni bir apartmana taşınırlar...

Il Tram/The Tram

Yazan ve Yöneten/Yapımcı: Dario Argento – ayrıca Sirio Bernadotte diye de bilinir
Müzik: Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Elio Polacchi
Kurgu: Amedeo Giomini
Prodüksiyon Tasarım: Dario Micheli
Oyuncular: Paola Tedesco (Giulia), Enzo Cerusico (Commisario Giordani), Corrado
Olmi (Officer Morini), Emilio Marchesini (Marco Roviti)

Filmin Özeti

Tuhaf bir dedektif, bir dizi girişimle, hiçbir görgü tanığı olmadan genç bir kadının kalabalık bir tramvayda, öldürülmesi olayını çözmeye çalışır

Testimone oculare/Eyewitness

Yazan ve Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Yönetmen: Roberto Pariante
Yardımcı Senarist: Luigi Cozzi
Müzik: Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Elio Polacchi
Kurgu: Amedeo Giomini

Prodüksiyon Tasarım: Dario Micheli
Oyuncular: Marilù Tolo (Roberta Leoni), Riccardo Salvino (Guido Leoni), Glauco Onorato (Polis Müfettişi), Altea De Nicola (Anna)

Filmin Özeti
Genç bir kadın bir cinayete tanıklık ettiğine inanır ve yetkililere bildirir. Ancak suç mahaline geri döndüğünde ceset gitmiştir ve kimse onun anlattığı hikayeye inanmaz.

La Bambola/The Doll

Yazan ve Yöneten: Mario Foglietti
Yardımcı Senarist: Marcella Elsberger
Yapımcı: Dario Argento
Müzik: Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Elio Polacchi
Kurgu: Amedeo Giomini
Prodüksiyon Tasarım: Dario Micheli
Oyuncular: Mara Venier (Daniela Moreschi), Robert Hoffman (Doktor), Erika Blanc (Elena Moreschi), Gianfranco D'Angelo (Polis Komiseri), Umberto Raho (Psikiyatrist)

Filmin Özeti:
Akli dengesi bozuk bir hasta psikiyatri hastanesinden kaçar ve çeşitli kadınları izlemeye başlar.

Yorumlar
Herbir bölümü bağımsız sarmallı bir mini gerilim filmi oluşturan *Door into Darkness, Tales of the Unexpected* (1979–88) ve tabii ki *Alfred Hitchcock Presents* (1955) ile benzer bir for-

matı sahiptir. Argento, isminin dizilerle birlikte anılması durumunda medyada daha geniş yer aldığını fark etti ve her bir bölümü bizzat kendisi sunmaya karar verdiğinde bu Alfred Hitchcock'la daha çok karşılaştırılmasını sağladı.

Her bir bölümün çekilmesi için 14 gün ayıran Argento işe koyuldu ve daha önceden birlikte çalıştığı ve güvenebileceğini bildiği küçük bir grup insanı etrafında topladı.

The Neighbour: Luigi Cozzi tarafından yönetilen bu bölüm, aslında ikinci sırada filme alınmasına rağmen, Argento'nun diziye giriş için mükemmel bir bölüm olacağına kanaat getirmesiyle ilk önce yayınlandı. Suç yazarı Cornell Woolrich'in çalışmalarından esinlenen ve Aldo Reggiani'nin (*Dokuz Kuyruklu Kedi*) rol aldığı *The Neighbour* sıkı ve eğenceli bir bölüm ve gerilim mekanizmasının mükemmel bir örneği.

İnançsızlığın çoğu sahnede dondurulması bir tarafa, özellikle de komşuları sahilde sığ mezarlar kazmaktan geri döndüğü sırada, eşin bağlanmış ve ağzı tıkalı bir şekilde yaklaşmaya ve apartmanın kapısını kapatmaya çabaladığı sahnede olmak üzere, bölüm gergin ve çekici. Komşunun çiftin umutsuz ve çılgınca mücadelesiyle çelişen soğukkanlı koleksiyonu Michael Myers (*Yabancı*) ve Jason Voorhees (*Friday the 13th*, 1980) benzerlerinin merhametsizce öldürmeye giderken, aceleci olmayan ve amaçlı hareketlerinin öncesinde gelir.

Argento'nun bir yolun kenarında, hikayenin ortasında çiftle otostop çektiği sırada bölümü tanıtırken, başlangıçtaki kısa görünüşü kurnazca mizahidir. Diğer bir eğlenceli sahne çiftin bir zamanlar tehditkar olan canavarların bir çift şapşal komedyen tarafından sahnelenen komedi parodilerine dönüştüğü korku filmlerinin nasıl da hızlıca eskidiğini gösteren *Abbott and Costello Meet Frankenstein*'i (1948) izlemeye oturuşudur.

The Tram: Argento'nun *The Bird with the Crystal Plumage*'de bir kesit için düşündüğü bir fikre dayanan bu bölüm kalabalık bir tramvayda yolculuk eden bir genç kadının cinayeti et-

rafında döner. Bu kesim en nihayetinde *The Bird with the Crystal Plumage*'den düşürüldü ve asla çekilmedi. Buna rağmen Argento'nun bariz bir biçimde en büyük uğraşlarından biriyle ilgilenirken neden bu kesite döndüğünü anlamak mümkün: insan gözünün yanılma payı ve önemli bir ipucunun yanlış yorumlanması.

Cinayet yolcularla dolu bir tramvayda gerçekleşmesine rağmen hiç kimse fark etmez ve olayla ilgilenen dedektif önemli bir kanıtın üzerinden atladığına inanır ve meseleyi çözmeyi saplantı haline getirir. Argento çalışmalarının geleneksel bir yanı olarak, seyirciye başta önemsiz gibi görünen ancak sonradan gerçekte olanların sırrını çözmede öncelikli bir yerde duran bir detay sunulur.

RAI ilk başta önerilen cinayet aracı, bıçağın fazla fallik olduğunu düşündüğünden bunun bir kancayla değiştirilmesi konusunda ısrar etti. Agahta Christie'nin *Doğu Ekspresinde Cinayet* romanına da birkaç ince gönderme vardır.

Bu özgün bölüm, özellikle de detektifin kız arkadaşının boşaltılmış tramvay deposunda tehdit edildiği son sahnelerde, Argento'nun karakteristik avını arayan kamera çalışmasından zevk alır. Tramvayın şehrin içerisinde dolaştığını gösteren birçok dış çekimi *Sleepless*'de trenin hızla karanlığı yarmasına öncülük eder ve tramvayın otomatik kapıları *Suspiria*'nın açılış sahnesinde yer alacak benzer kapıların şeytani özelliklerini yansıtır.

Her zaman olduğu gibi, Argento izleyicilerin tetikte olmasını garantiye almak için amaçsızca işliyor gibi görünen anlatıma bir dizi görsel ve işitsel ipuçları serpiştirir.

İsminin çalışmalarında çok fazla kullanılmasının saygınlığının altını oyacağından korktuğu için, Argento belki de onun projeye dahil olmadaki ilk tereddütünü gösterir biçimde bu bölümün yönetmenliği için takma isim Sirio Bernadotte'yi kullandı.

Eyewitness: Argento ilk başta Roberto Pariante yönetmenliğinde başlatılan filmin dördüncü gününde Pariante'nin çektiklerinden memnun olmayınca bu bölümün yönetmeni olarak işe koyuldu. Film çekiminin geriye kalanını kendisi tamamladı ve Pariante'nin önceki çektiklerini yeniden çekmesi için Luigi Cozzi'yi davet etti.

Bu bölüm bol kamera çalışması anlarını içerir ve Argento baş karakterin olası dengesiz zihni ve ağır paranoyasına dikkat çekmek için olayların akışına bakış açışı çekimleri ve tuhaf açılar serpiştirir. Böylesine tuhaf sahnelerden birisi *Suspiria*'da tekrarlanır: kamera yavaşça kadın kahramana doğru ilerlerken o bir tepsinin üzerinde, içeceğin yanında oturuyor gibidir.

Hikaye isteksizce çözülür ve Argento Roberto'nun gölgeli evinde gizemli bir saldırgan tarafından tehdide maruz bırakıldığı doruk noktasında nerdeyse dayanılmaz olan, boğucu bir klastrofobi ve gerilim ortamı yaratır. Roberta genç Elizabeth Taylor'u hatırlatan ihtiraslı bir güzelliğe sahip olan, Argento'nun o zaman ki eşi Marilù Tolo tarafından canlandırılır.

The Doll: Son bölüm en gelenekseli olsa da, Argento'nun kariyer yolunun geçmiş ve geleceğininin çeşitli yönlerini bir arada toplaması itibariyle ilginçtir. *Four Flies on Grey Velvet*'in yardımcı senaristi Mario Foglietti tarafından yazılan ve yönetilen *The Doll*, içeriğe dair kusursuz bir stildir. Kaçan ve bir dizi güzel kadını kafayı takmışçasına takip eden bir psikiyatrik hastanın basit hikayesi çekimleri sayesinde genişletilir. Argento'nun daha sonraki çalışmalarında tanıdık bir imgelem olan genişletme akan kamera çalışmasını, bakış açısı çekimlerini ve tehlikedeki güzel kadınları öne çıkarır. Foglietti, kariyerinin bu erken safhasında bile Argento'nun stilinin ayırt edici ve anında tanınabilir olduğunu yansıtır biçimde zaman zaman yapımcısına saygısını belli eder.

Onun iyi başlayıp kötü biten dönemeçler daha sonra The Pro-

digy'nin 'Smack My Bitch Up' (1997) klibinde tekrarlanacaktır.

Door into Darkness bir hitti ve Argento'nun İtalya'da kültürel bir ikon olma statüsünü garantiye aldı; dehşet ustası ve 'İtalyan Hitchcock' olduğu onaylanmış oldu. TV'nin en çok izlendiği zamanlarda, şüphe duymayan izleyiciler şiddetin tüm yönlerine ve cezp edici katliama maruz kaldılar. İtalya'nın o zamanlar sadece iki TV kanalı vardı ve bu dizilerin başarı elde etmesinde yardımcı oldu. Söz verilmesine rağmen Argento'nun yaratıcı kontrolü gerçekleşmedi, RAI TV bir kısım sahnelerde şiddeti yumuşatmak için çeşitli kırpma ve düzeltmeleri dayattı. Ancak buna rağmen, kırpmalardan sonra kalan şık cinayet ve kargaşa sahneleriyle izleyici hala sarsılıyordu. Gelecek film isimlerinde adı göründüğünde, izleyiciler Dario Argento'dan ne umulacağını bilecekti.

Le cinque giornate/The Five days of Milan (1973)

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Nanni Balestrini
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Luigi Kuveiller
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Giuseppe Bassan
Özel Efektler: Aldo Gasparri
Oyuncular: Adriano Celentano (Cainazzo), Enzo Cerusico (Marcelli), Marilù Tolo (Kontes), Glauco Onorato (Zampino), Luisa De Santis (Hamile Kadın), Carla Tatò (Dul Kadın)

Filmin Özeti

Milan, 1849. Hatalı bir top güllesinin hücresinin duvarında delik açmasının ardından serbest bırakılan, aşağılık hırsız Cai-

nazzo ve o civardaki bir fırıncı olan yardımcısı Marcelli birlikte son soygunlarından kendine düşen payı elinde bulunduran suç ortağı Zampino'yu araştırma macerasına girişirler. Yolculukları sırasında seks düşkünü bir kontese rastlarlar, hamile bir kadının doğurmasına yardım ederler, filizlenen devrimin iki tarafınca da çalıştırılırlar ve Milan sokaklarda şiddet ve kan dökülmesi patlamasına tanıklık ederler.

Arka Plan

Argento'nun İtalya sinemalarının *giallo* filmleriyle dolarken, *Four Flies on Grey Velvet*'in İtalya'da iyi iş çıkarmasına rağmen diğer yerlerde fazla rağbet görmemesi Argento'nun canını sıktı. *Door into Darkness*'la televizyona kısa ama başarılı dalıştan sonra yönetmen yön değiştirmenin vaktinin geldiğini düşündü ve bir sonraki filmi çalışmalarını kucaklayan İtalyan seyircilere bir aşk mektubu işlevini gördü.

Kendisini gialli selinden uzaklaştırarak, bir sonraki filmi gerçekten külliyatına uymuyor. Cronenberg'in *Fast Company* (1979) veya Wes Craven'in *50 Cesur Kemancı*'sı (1999) gibi tuhaf bir çalışma. *The Five Days of Milan* karanlık, tarihsel bir komedi ve aslından *Four Flies on Grey Velvet*'ten önce yazılmıştır. Argento senaryoyu yapım ve Nanni Loy'un yönetmesi bakış açısıyla yeniden gözden geçirdi. Loy daha önce birçok tarihi drama yönetmişti ancak *Five Days* için oyuncular ve film ekibi toplandığında, popülerliğini ve senaryoyu yazanın o olduğu gerçeğine dayanarak, Argento'dan filmi yönetmesini talep ettiler. Argento filmi yönetmeye sıcak baktı ve yönetmenliği devraldı. Önceki çalışmalarında tuhaf ve eksantrik karakterler bağlamında komedi unsurları olmasına rağmen, Argento daha önce hiç tümüyle komediye girişmemişti. Argento bayağı espri, güldürü ve aşırı şiddeti harmanladığından sonuçlar inişli çıkışlıydı.

Yorumlar

Five Days Argento tarafından İtalyan izleyiciler için saf bir İtalyan filmi olarak tanımlandı: asla İtalya'nın dışında piyasaya sürülmedi. Alegorik bir film olarak, kaos içindeki bir şehri resmetmesi sadece 1848 İtalya devrimini tasvir etmez aynı zamanda 1968 Paris öğrenci olaylarını da yansıtır. Bu tema Argento'nun arkadaşı Bertolucci tarafından *Düşler, Tutkular ve Suçlar* (2005) adlı filminde yeniden ele alınacaktır.

Five Days Argento bakımından birçok ilke işaret ediyordu; *giallo*'nun dışında ilk deneyim değil aynı zamanda filmin yapımını üslenen kardeşi Claudio ile ilk defa birlikte çalışmasına vesile oluyordu. Bu, zorlu ama ileriye dönük ümit verici bir birlikte çalışmanın başlangıcıydı.

Claudio'nun Dario'dan ayrı film yapma isteğinden kaynaklı aralarının açıldığı *Ölümün Sesi*'ne kadar Claudio, kardeşinin tüm filmlerinin yapımını üslendi. Yapımını üslendiği diğer filmler arasında Alejandro Jodorowsky'nin derinlemesine rahatsız edici ve zor unutulur güzellikte olan ve tartışmaya açık şekilde 'Argentovari' olarak tanımlanabilecek *Santa Sangre* (1989) filmi de bulunur. İki kardeş babalarının ölümünden sonra yeniden yıllarca sürecek bir yakınlaşmaya adım attılar ve *Ölümün Gözleri* Claudio'nun kardeşinin çalışmalarının yapımını üslenmeye geri dönüşüne işaret etti.

Ne yazık ki, *Five Days* ticari ve eleştirisel yönden Argento'nun komedi ve alaycı politikasını beğenmeyen eleştirmenlerin beceriksizce diye nitelendirdiği bir başarısızlıktı. Fazla tutulmayan çocuksu güldürü özellikle İtalyan bayrağı taşıyan Cainazzo dahil olmak için devrimcilerin bulunduğu bölgeye gittiğinde göze çarpar. Onun arkasında toplanıp, yanlışlıkla onun vatanseverce bir savaşa öncülük ettiğini düşünen taraftarlarının varlığından bihaberdir. O durduğunda, onlar da durur. Bu eylem hızlanır ve 'şamata'ya katkı sunar. Cainazzo ve Marcelli'nin hamile bir kadının bebeğini doğurmasına yardım

etmeye koyuldukları sahne özellikle güldürülerle ve Laurel-ve-Hardy-stili uyanıklıklarla sulandırılmıştır.

Argento'nun *The Bird with the Crystal Plumage*'de Tony Musante ile yaşadığı sorunlar yeni bir başrol oyuncusu adam tarafından diriltilecektir; sette bir şeyler talep eden ve hakim durumda olan İtalyan pop şarkıcısı Adriano Celentano.

Stil/Teknik

Argento'nun yönlendirmesiyle, Kuveiller *Five Days*'e geleneksel Spagetti Western'e benzer özgün bir stil ve görünüm kazandırdı. Yönetmen deneysel kamera hareketlerini ve kompozisyonlarını kusursuzlaştırmada başarı gösterir.

Film birçok izleme sahnesi ve bol miktarda stilizasyon içerir: ağır çekim savaş sahneleri, avını arayan kamera çalışması, müsamahalı kurgu, kanlı özel efektler ve tuhaf film müzikleri.

Bir sahne var ki stil açısından diğer Argento filmlerinin herhangi birine uyabilir. Sahnede delicesine seks düşkünü olan Kontes, Argento'nun o zamanki sevgilisi Marilù Tolo tarafından canlandırılır. Kontes, kamera arkasından uğursuzca, izleyici modunda dolaşırken, etrafında dalgalanan yırtık kumaşlarla, büyük evinin koridorlarında, uzun uzun arkasına bakarak gezinmektedir. Bu, Argento görüntüsü için aşikar bir şeydir ancak Kontes'in evini koruyan adamlara cinsel yoldan memnun ederek teşekkür etmek için onları yatak odasına çekmeye çalışmasının ortaya çıkmasının ardından tekrar tuhaf komedi alemindeyizdir. Bu sahnedeki arsızlık, Kontes ona sahip olmak isteyen bir adamlar sürüsüne kalçasını gösterip bencil olmayan niyetlerini ortaya sererken seyircide bir dizi öfkeli nefes alışverişine yol açabilir.

Daha tanıdık Argento alanını yansıtan diğer bir diğer sahne Cainazzo, bulunması zor arkadaşı Zampino'yu ararken Vige Caddesi bölgesine ulaştığında gerçekleşir. Kamera, avlunun etrafında, dolambaçlı merdivenlerden çıkarken ve gösterişli

binanın koridorları boyunca kamu görevlileri toplantı odasının dışına gelip durana kadar hiç durmadan onu takip eder. Çocuksu komedi ve pencerenin dışında hakaretler yağdıran bir adamın tuhaf çekimlerinin ipuçları, sadece kameranın bahçeden esip gitmesi ve görünen o ki bu küfürleri Roma Kralı'na iletmek içindir.

Bu vurgularla Argento açık bir şekilde kendisi ve Luigi Kuveiller'in çarpıcı bir şaheser yaratmak için artistik hünerlerini gerçekleştirdikleri *Derin Kırmızı*'nın yolunu döşüyordu.

Temalar

The Five Days of Milan ayırt edici bir şekilde Argento'nun diğer çalışmalarına benzemezken, tanıdık motif ve temalar içerir.

Ustanın çoğu başrol oyuncusu gibi Cainazzo tamamen şans eseri, kaos içindeki bir dünyaya enjekte edilmiştir. Cezaevinden aksi bir top güllesi tarafından serbest bırakılarak devrimin eşiğinde olan şehirde dolaşırken bulur kendini ve tamamen niyetsizce olaylara karışmış olur.

Bu filmdeki şiddet de bol ve stilize iken, Argento'nun diğer filmlerinde resmedilenlerden farklıdır. *Art of Darkness*'ın yazarı Chris Gallant'ın dikkat çektiği gibi:

'Vahşet sık sık daha sert, daha rahatsız edici ve cinayetin Argento'nun katilleri ve onların kurbanları arasında bulunan mahremiyetinden daha gayri şahsidir.'[10]

Elbette *Five Days*'de savunmasız bedenleri delen bıçakların birçok çekimi vardır ancak etkiden yoksun, büyük savaş sahneleri çerçevesinde gerçekleşirler.

Bir annenin kucağında çocuğuyla öldüğü ve sonrasında çocuğun emekleyerek savaşmakta olan kalabalığın arasına karıştığı ağır çekim sahne gayet etkileyicidir ve Meryem Ana duasının umutsuzca hareket eden melodilerince eşlik edilir.

10) Gallant, Chris (ed), *Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento* (FAB Press, 2001), s 111

Door into Darkness'ın *Eyewitness* bölümünde görülüyor olsa da, Marilù Tolo'nun *Five Days*'de oynaması Argento'nun sevgililerinden birinin onun bir filminde oynayışı bakımından ilktir.

Bu Daria Nicolodi ve onun tüm sonraki rolleriyle daha da koyu bir şekilde tekrarlanacaktır. Belirtildiği gibi, belli eleştirmenler Argento ve Nicolodi'nin ayrılıklarının birlikte yaptıkları filmlerin seyrine göre çizilebileceğini ifade etmişlerdir.

Müzik

Five Days of Milan'ın müzikleri de Argento'nun komedi girişimleri kadar inişli çıkışlıdır. Kimi ufak tefek orkestra düzenlemeleri dışında, Gasilsini aynı zamanda Charlie Chaplin'in sessiz maskaralıklarına eşlik edenleri hatırlatan uygunsuz piyano bestelerinden yararlanır.

Ayrıca Wendy Carlos'un *A Clockwork Orange - Otomatik Portakal*'daki (1971) çalışmasını hatırlatır şekilde, Gasilsini aynı zamanda mizahi ama nihayetinde dehşet etkisi yaratan çeşitli klasik parçaların sentezlenmiş remikslerini birleştirir.

Ufak Tefek Şeyler:

Marilù Tolo, Sarah Douglas'a gitmeden önce *Superman II*'de (1980) oynama teklifi alır.

Kanaat:

Hiçbir yeri *Opera*'daki kadar kötü olmasa da bu Argento'nun kariyerinde kuşkusuz kötü bir yere işaret eder. Neyse ki, yönetmen gücünün gelişigüzel gülünçlüklerde olmadığını anladı ve bir sonraki filmiyle ne yapabileceğini gerçekten ispatladı.

KAN DAHA KOYU AKIYOR

Profondo Rosso/Derin Kırmızı (1975)

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Bernardino Zapponi
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Goblin & Giorgio Gaslini
Görüntü Yönetmeni: Luigi Kuveiller
Kurgu: Franco Fraticelli
Sanat Yönetmeni: Giuseppe Bassan
Özel Efektler: Germano Natali & Carlo Rambaldi
Oyuncular: David Hemmings (Marc Daly), Daria Nicolodi (Gianna Brezzi), Gabriele Lavia (Carlo), Macha Méril (Helga Ulmann), Giuliana Calandra (Amanda Righetti), Glauco Mauri (Professor Giordani), Clara Calamai (Marta)
Nam-ı diğer: *The Hatchet Murders*, *The Deep Red Hatchet Murders*

Filmin Özeti

Bir seans sırasında bir katilin varlığını sezinleyen medyum Helga Ulmann görülmeyen bir saldırganca vahşi bir şekilde öldürülür. İngiliz caz müzisyeni Marc Daly cinayete tanıklık eder. Suçun işlendiği yerde katilin kimliğini ortaya çıkarabilecek tuhaf bir şey gördüğüne inanır ama ne olduğunu tam olarak hatırlayamaz. Girişken gazeteci Gianna ile birlikte bir takım oluşturur ve onların araştırmaları diğer bir dizi cinayeti tetikler.



Kanlı bir başyapıt: *Derin Kırmızı*'nın reklam afişi

Tüm kurbanların gizemli bir villayla bağlantısı vardı. Marc ve Gianna her ne olursa olsun birilerin saklı tutmaya çalıştığı karanlık bir sırrı ortaya çıkarmaya daha fazla yaklaşırken, kendi canlarına yönelik kasıtlardan yakayı sıyırmalılardır.

Arka Plan

Argento, *Derin Kırmızı*'nın hikayesini babasının kırsaldaki evinde bir sürgün yalnızlığı halindeyken kurgular. Senaryonun çoğunu da, kabuslar görerek ve kendine bazı uykusuz geceler yaşatarak, orada yazar. Şehir yaşamına döndükten sonra Fellini'nin çalışma arkadaşı Bernardino Zapponi ile birlikte senaryoyu bitirdi. Zengin ve etkili *Derin Kırmızı* sık sık Argento'nun başyapıtı ve *gialli* tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak tanımlanır.

1974 Eylül'ünden başlayarak Torino'da gerçekleştirilen çekimler 16 hafta sürdü. Argento'ya göre Avrupa'da bulunan çok sayıda Satanist'e ev sahipliği yapması sebebiyle, Torino uygun bir mekandı. Daha sonradan Torino'nun büyüleyici sokaklarına 2001'de *Uykusuz*'u ve 2008'de *Giallo*'yu çekmek üzere geri dönecektir.

Yorumlar

Kariyeri boyunca, Argento kendisini *giallo* ustası olarak kurdu ve bariz bir biçimde çarpıcı dehşet ve gerilim sahneleri yaratmada özel bir yeteneği vardı. *Five Days of Milan*'la *giallo*'nun dışındaki kısa ve ihtiyatsız macerasından sonra, yönetmen alabildiğine isim yaptığı, kana boyalı ve yürek parçalayıcı yapıtlarını dünyaya sunduğu film türüne geri döndü.

Derin Kırmızı temelde, 1975'te kuşku duymayan seyircilerle buluştuğunda taklitleri yolun dışına savurdu.

Film ayrıca Argento'nun gelecekteki sevgilisi ve esin kaynağı Daria Nicolodi ile birlikte çalıştığı ilk filme işaret etmesi bakımından da önemli. Nicolodi'nin Argento'nun kamerasının önünde ve arkasındaki rolü yönetmenin kariyerinin yörüngesinin şekillenmesinde önemli bir yere sahiptir. David Hemmings'in yanında oynar ve ikisi *Rest*'e kadar hiçbir Argento filminde iki başrol oyuncusu arasında görülmeyen olağanüstü bir birleşimi sergilerler.

Sarsıcı ve ürkütücü bir biçimde resmedilen cinayetler ve sergilenen genel sapıklığın dışında, *Derin Kırmızı* aynı zamanda çok mizahi bir filmdir de. İki başoyuncu arasındaki şakalaşma sık sık, Argento'nun dikkatlice oluşturulan kötü bir şey olacağı sezgisi ve dehşet atmosferinin etkisini düşürmeden, hafif bir rahatlama sağlar. Filmin gece ve şehrin tuhaf bir biçimde boşaltılmış caddelerinde geçiyor olması ürperticiliği daha da arttırır. Tuhaf mantık ve farklılığıyla göze çarpan sahne kesitleriyle olaylar Argento'nun *Four Flies on Grey Velvet*'te de atıfta bulunduğu, Jacques Tourneur'un *The Leopard Man* (1943) filmine benzer biçimde, neredeyse rüyadaymışçasına bir anlatımın içinde çözülür. Tourneur'un filminda olduğu gibi, karakterlerle sadece öldürülmek üzerelerken tanıştırılırız.

Derin Kırmızı John Carpenter'ın üzerinde büyük bir etki bırakır ve Carpenter *Yabancı*'yı (1978) bu filme saygı gösterisinde bulunarak yönetir. Argento'nun sürekli geniş ekranı kullanıyor olması birinin veya bir şeyin ekranın kenarında pusuya yatıp, her an saldırıya hazır olabileceği anlamına gelir. Bu, aynı karede arkasında görüntülenen bir katille evinde yalnız yürüyen bir kadın ve onun kendisini örgü şişiyle koruma girişimleri fikrini *Derin Kırmızı*'dan ödünç alan Carpenter'da da tekrarlanır. Kurban, yazar Amanda Righetti'nin ölümüne de *Hallowen II*'de (1981) Hemşire Karen'in jakuzide öldürüldüğü sahnede atıfta bulunulur. Argento'nun çığır açan kamera çalışması *Yabancı*'nın yaşananları katilin bakış açısıyla gördüğümüz tüyler ürpertici başlangıç sahnelerinde Carpenter için esin kaynağı oluşturmuştur. *Derin Kırmızı*'da, *Yabancı*'da olduğu gibi katil mutfak bıçağını tehdit edercesine sağa sola sallarken görüntülenir ve tüm bu özgün ev ve aile hayatının aksesuarları filmin çözülüşünde alt üst edilir.

Argento birçok kez yaygın tecrübelerle şiddet ve eziyet çekme görüntülerini bağlamayı sevdiğini, böylece izleyicilerin çekilen acıyla belli bir düzeyde empati kurabileceklerini söyle-

miştir. Argento'nun kurbanları, medyum Helga'nın pencere camına sokulması ve meslektaşının bıçakla doğranmadan önce dişlerinin dökülmesi durumlarında olduğu gibi sık sık kesilir. Argento, bu senaryoların aşırılığını, tam da hepimizin en az bir kez kendimizi suyla haşlamış veya kesmiş veya dişimizi küt diye cama çarpmış olmamız nedeniyle kullanır. Argento'nun çoğu çalışmaları gibi, *Derin Kırmızı* da sansürün her şeyi yakalayan gözünden kaçmamıştır ve filme, özelikle hayvanlara karşı vahşeti içeren, iki köpeğin dövüşmesi ve Argento'nun favori hayvanı, kertenkelenin kazığa geçirilmesi sahnelerinde olmak üzere, İtalya'nın dışındaki yerlerde ağır kırpmalar dayatılmıştır.

Amerika'da filmi alt metniyle, incelikle ele alan temel açıklayıcı sahneler kesilmiş ve şiddet kırpılmıştır.

Stil/Teknik

Derin Kırmızı doğalında *Suspiria* ve *Cehennem*'in görkemli ve gerçeküstü temayüllerinin yolunu döşeyen mübalağalı ve barok bir bakışı işler. Kompozisyon, çerçeve ve renk paleti çığır açıcıydı. Sahneler ve ışıklandırma sanki onlar da filmin karakteriymişçesine kendi ahenklerini ayağa kaldırırlar. Argento'nun göz kamaştırıcı biçimde hareketli kamerası birçok güzelce koreografiye dökülmüş ve canlı ölüm sahneleriyle mest olurken, nefeslenmek veya seyirciye nefes aldırmak için nadiren durur.

Kamera sık sık kendi aklı varmış gibi davranır: olayları katillerin veya kurbanların perspektiflerini veya gelişmelerin ayrık bakış açısını sunmadığı durumda hiçbir karakterin yaptıklarından etkilenmeden kendi başına dolaşır. İzleyici, gördüklerimizin tarafsız lenslerden başkasının bakış açısından olmadığını fark etmeden önce kimin bakış açısından olduğunu çözmeye çalışırken, sonuç tuhaf bir şekilde çarpıcıdır. Hatta bir nokta da cadde de dolaşan iki karakterden civardaki bir

evin televizyonunu izlemek üzere ayrılır.

Derin Kırmızı bir sürekli kesintiler filmidir. Sadece çeşitli karakterlerin günlük rutinleri psikotik katil tarafından aksatılmakla kalmaz, aynı zamanda açılış başlıkları bile gizemli ve boş ümitler verip kıvrandıran ilk cinayeti göstermek için aniden kesilecek şekilde emniyetsizdir. Sonraki sahneler de Marc, prova yapıyorlarken grubu durdurur ve onlara rahat davranıp, doğaçlama çalmalarını söyler. Argento bu kesintilerle sürekli izleyicilerin dikkat kesilmeleri ve herhangi bir şeylerin olabileceği gelişmeleri izlemeye devam etmeleri için kışkırtıyor gibi görünür.

Temalar

Sigmund Freud 'Baskı travmatik veya travmatik deneyimleri olan hafızalar üstünde işler' diye belirtmiştir.

Baskılanmış travma ve eşini öldürmenin karanlık mübalağalı hikayesi olan *Derin Kırmızı*, içten içe kaynayan Freudyan alt metnin yönetmenin çalışmalarına geri dönüşüne işaret eder. Bir gencin cinayete tanıklık ettiği travmatik olay, açılış bölümündeki bir *flashback*de izleyiciye henüz tanınmayan bir karakter halinde yüzeye çıkan, baskılanmış bir hafıza olarak sunulur. Hiçbir Argento filmi, gizlemek için her şeyi yapacağı geçmiş bir suçunu takıntı haline getiren bir katil olmadan tamamlanmış görünmez! Argento alt türün çoğu klişelerini alt üst ederken *Derin Kırmızı*'yla eş zamanlı olarak *giallo*'nun kusursuz cisimleşmesini de yarattı.

Bir kez daha, röntgencilik ve izleyicilik temaları bol bol bulunur ve tam bir incelikle yerine getirilir. Kamera kurbanlarını olağanüstü yakınlaştırmalarla sakatlayarak, rolünü katil ve izleyici olarak yeniden eline alır. Acayip çekimler bizde olası ipuçlarıyla boş ümitler uyandırırken, bakışlarımızı spesifik nesnelere ve durumlara çeker. Marc'ın yardım etmek için medyumun apartmanına gittiği sahnede olduğu gibi, izleyici-

nin bakışları da sık sık, kasti bir biçimde yanlış yönlendirilir. Aslında salonun ortasında çok önemli bir şeyler olmaktayken çekim kompozisyonu dikkatimizi koridorun sonuna çeker.

Marc Daly, dışarıda yaşayan bir 'yabancı' olarak tipik bir Argento baş karakterdir. Marc dedektiflik sorumluluğunu üslenir ve polisle her türlü karşılaşma Argento filmlerindeki çoğu aynasız gibi etkisiz olduklarına işaret eder. Sürekli yemeleri ve etrafta böbürlenmeleri, doymak bilmez iştahları *Dokuz Kuyruklu Kedi*'deki yemeğe takıntılı polisi hatırlatır.

Hemmings, güzel yardımcısı Gianna tarafından erkekliğinin ezildiği durumların öne çıktığı, tasasız bir yeteneğe sahip olan karakteri oynar. Gianna'yla yaptığı bilek güreşi yarışlarının hepsini kaybeder, yanan bir binadan onun sayesinde kurtulur ve onun tehlikeli araba koltuğunun neden olduğu aşağılanmalara maruz kalır. Marc sürekli olarak, tipik Argento modasına uygun bir biçimde erkeklik gururundan soyunur. İlişkileri, *Dokuz Kuyruklu Kedi*'de Giordani ve Arno'nunkine benzer biçimde sıcak ve platoniktir; ama alışılmışlıklara zıt bir şekilde asla romantikleşmez.

Bu, karanlık olayların merkezinde güçlü kadın karakterlerin oynadığı *Cehennem* dışında, yönetmen tarafından yapılan, arka arkaya gelen bir dizi filmin başlangıcının müjdecisidir. Gianna esasında bir yardımcı olsa da, Argento'nun daha önceki kadın karakterlerinden daha güçlüdür ve *Suspiria*'da Suzy'nin, *Phenomena*'da Jennifer'ın, *Opera*'da Betty'nin, *Trauma*'da Aura'nın, *Rest*'de Anna, *Gözyaşlarının Annesi*'nde Sara ve *Giallo*'da Linda ve Celine'nin yolunu döşer. Nicolodi, *Cuma Kızı*'ndaki (1940) Rosalind Russell'ı benzer şekilde hızlı konuşan, erkekleri perişan eden gazeteci Gianna'yı oynar.

Ayrıca gözler de filmin sarsıcı görüntü dizilişinde geniş yer kaplar. Aşırı yakın çekimler ritualistik bir biçimde katilin koyu göz boyasını göstererek ilkel öfke ve saldırganlığı gözler önüne serer.

Eleştirmen Julian Grainger'in *Art of Darkness*'da yorumladığı gibi: '*Derin Kırmızı*'da cinayet seks, casusluk ön sevişme gibidir. İzleyicilik nötr olmanın çok ötesinde'[11] Olayları ayrıcalıklı pozisyonlarından görerek, izleyici sık sık sapkın gidişatın içine dahil edilir. Bu en çok yazarın öldürülüşünde fark edilir; dövülürken çaresiz bir umutsuzlukla doğrudan kameraya bakar. Argento bu motifi *The Bird with the Crystal Plumage, Dokuz Kuyruklu Kedi* ve *Ölümün Sesi*'nde de kullanmıştır. 'Hayvan' üçlemesinde olduğu gibi, baş karakter önemli olayları görür ve yanlış yorumlar, filmin geri kalanını gördüklerini hatırlamaya ve yeniden yorumlamaya çalışmakla geçirir. Marc medyumun kan dondurucu ölümüne tanıklık eder ve filmin geri kalanını suç mahalindeki bir ayrıntıyı hatırlamaya çalışarak, meseleyi çözmek için mücadele ederek geçirir. Hikayenin karmaşık mantık yapısı çözüldükçe onun bakış açısı da yeniden şekillenir. Birisinin hafızasına ipucunun kazınması önermesi ve bunu geri hatırlamaya çalışmaları Hitchcock'un *Spellbound*'unu (1945) çağrıştırır. Medyumun belki de kendini kurtarmaya da yarayabilecek gücünün cinayete kurban gidişinin nedeni oluşu son derece ironiktir. Bu fikir *Phenomena*'da daha da derinleştirilecektir.

Argento gaddar katilin kimliğinin ortaya çıkarılışının en iyisini yapar; ihtiyatlı seyirciler film boyunca çeşitli ipuçlarıyla ödüllendirilir, aynı zamanda dikkati başka yöne çekmek için sunulan yeterli noktalarla da. Bir kez daha Argento için önemli olan varılacak yer değil, yolculuktur.

Sanat sinsi ve şeytani yönleri varmış gibi sunulur. Katili ayna da gösterildiğinde, onun yüzü Marc'dan buruşmuş yüzlerin, bir grotesk 'Munchian' tablosuyla gizlenir. Marc, onun yüzünü tuvalin bir parçası zanneder. Bir çocuğun çizimleri kati-

11) Grainger, Julian, 'Deep Red' in Gallant, Chris (ed), *Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento* (FAB Press, 2001) s. 117.

lin kimliği için önemli bir ipucunu gösterir. Argento şakacı bir şekilde ünlü tablolardan sahneler yaratır; Marc'ın kan havuzunun kırmızı derinliklerine bakışının son sahnesi Caravaggio'nun 'Narcissus'undaki eylemleri yansıtır. Bakış vurgusu burada ve Carlo'nun takıldığı barın dışındaki, Hopper'in 'Nighthawks'ım çağrıştıran sahnede de tekrarlanır. *Derin Kırmızı*'daki katil de *The Bird with the Crystal Plumage*, *Four Flies on Grey Velvet*, *Ölümün Sesi*, *Phenomena*, *Opera*, *Trauma* ve *Uykusuz*'da olduğu gibi geleneksel *giallo* kötü adam giysilerini, koyu yağmurluk ve siyah deri eldivenler giyer. Katilin gardırobunda dikkat çekici biçimde göze çarpar ve atmosfer ağır fetişizm algısı uyandırır.

Filmde bir kez daha cinsiyet ve aile kavramlarıyla oynanır. Katil, kendisini 'ilginç cinsel tatlar'a sahip iri olarak tanımlayan ve travestiyle ilişkiye giren Carlo'nun annesi, orta yaşlı bir kadındır. Argento, Carlo'nun karşı cinsin elbiselerini giyen erkek sevgilisi Massimo yerine bir kadını oynatır. Bu ilginç seçim transseksüel bir aktörün Freudyan *flashback*lerle bir kadın rolünü oynadığı *Ölümün Sesi*'nde de tekrarlanacaktır.

Anormal ve baskın anne fikri Argento'nun bir diğer yinelenen temasıdır; bunu onaylamak için 'Üç Anne' üçlemesi, *Opera*, *Phenomena*, *Trauma*, *The Stendal Sendromu* ve *Giallo* filmlerine bakmak yeterlidir.

Rahatsız edici bir biçimde, filmde ölüm ve çocukluk arasında güçlü bir bağlantı vardır. Bir çocuk *flashback*de babasının vahşice öldürülüşüne tanıklık eder ve filme çocuğun oyuncaklarının çekimleri serpiştirilir. Katil bu çocuk mu? 'Perili' villanın bakıcısı ruhsal açıdan hastalıklı ve çocuğun doğası gereği şeytani olarak tanımladığı bir kızdır. Çocuğun katilin her saldırısında duyulan ninnilerinin de önemi vardır. Bu ninniler travmatik olayların masumluğu bozabileceği ve psikoza yol açabileceği çocukluğa çarpık ve dondurucu bir bağlantıyı yansıtır.

Filmde 'Haykıran Çocuğun Evi' (herhangi bir *giallo*'ya uya-

bilecek bir başlık) diye bahsedilen 'perili' villa, akıllara 'Üç Anne' üçlemesi ve Soavi'nin Argento'nun yardımcı senaristliğini ve yapımcılığını üslendiği *The Church* ve *The Sect* filmlerindeki dehşet verici ve kirli sırları saklayan lanetli evleri getirir. Ev kalbin bulunduğu yer olabilir ancak bir Argento filminde kalp sökülmüş ve tekrar tekrar bıçaklanmıştır.

Diğer bir dünyaya geçişimizi simgeleyen kumaşlar *Derin Kırmızı*'da bir kez daha geniş yer kaplar; parapsikoloji üzerine bir konuşmanın yapıldığı tiyatroya, kalın kırmızı kadife perdelerin arasından getiririz.

Müzik

Argento *Four Flies on Grey Velvet*'de yaptığı gibi bir kez daha film müziğini yapmaları için Pink Floyd'a yönelmiştir ve bir kez daha bu isteği geri çevrilmiştir. *Five Days of Milan* ve *Door into Darkness*'ın film müziklerini besteleyen Giorgio Gaslini, *Derin Kırmızı* için bazı besteler yapmış ve bestelemiş fakat Argento bunların film kadar yenilikçi olmadıklarını düşünerek tamamen tatmin olmamıştır. Goblin'in müziğiyle tanışan Argento , klasik müzik eğitimi almış progressive rock grubuna yöneldi ve onlar da Argento'nun teklifini memnuniyetle kabul ettiler. Grubun sunduğu çarpıcı müzik Argento ve Goblin'in kurucusu Claudio Simonetti arasında yıllarca sürecek müthiş bir işbirliğinin başlangıcına işaret etti.

Derin Kırmızı'nın bas ağırlıklı, punk-Gotik film müziği ekrandaki vahşet görüntüsünün ve şiddet eylemlerinin derinliğinin daha net görülmesini sağlar. Belirgin ve ritmik bir şekilde prog-rock ve caz kombinasyonunu özgün ve hayli şık bir etkiyle işler. John Carpenter'a daha fazla ilham kaynağı oluşturacak piyano vuruşları sade ve yinelenen ritmiyle hipnotize edicidir.

Gaslini'nin çalışmalarının bir kısmı filmde kalır. Hafif caz parçaları daha çok Morricone'nin melodik bestelerini hatırlatır.

Akışla bütünlüklü tüyler ürpertici ninniyi de Gaslini yazmıştır.

Kanaat

Derin Kırmızı Argento'nun çalışmalarını özetleyen, çarpıcı ve sert bir filmdir. Sarsıcı şiddet, büyüleyen kamera çalışması, evham verici müzik ve litrelerce kan: tüm bunlar herhangi bir Argento filminin tanımı olabilecekken, *Derin Kırmızı* Argento'nun saygınlık topladığı her şeyin başlangıcına işaret eder ve gerçekten yönetmenin en çok adını anımsatan ve dondurucu filmi olarak öne çıkar. Dehşetli bir başyapıt.



Gotik şıklık: *Cehennem*'in karanlık ve güzel afişi

İTALYAN GOTİK

Suspiria (1977)

'Cadılar hakkında bir şey biliyor musun?'

Yazan/Yöneten: Dario Argento (aynı zamanda müzikte de katkı sunan)
Yardımcı Senarist: Daria Nicolodi
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Goblin
Görüntü Yönetmeni: Luciano Tovoli
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Giuseppe Bassan
Özel Efektler: Germano Natali
Oyuncular: Jessica Harper (Suzy Banyon), Stefania Casini (Sara), Joan Bennett (Madame Blanc), Alida Valli (Bayan Tanner), Eva Axén (Pat Hingle), Flavio Bucci (Daniel), Udo Kier (Doktor Frank Mandel)

Filmin Özeti

Amerikalı bale öğrencisi Suzy Banyon, Almanya'nın Freiberg şehrinde prestijli bir dans akademisine kayıt yaptırır.

Onun varışı öfkeli bir fırtına ve diğer bir öğrencinin, görülmeyen bir saldırganın şeytani ellerinde vahşice öldürülmesiyle çakışır. Bir dizi tuhaf olay ve diğer tüyler ürpertici ölümler okulun kalbinde saklanan dehşet bir şeyin olduğu fikrini uyandırır ve Suzy bunun gerçekte uğursuzlukları şüphe duymayan bir dünyanın üzerine salıvermeye kararlı bir cadılar toplantısı olduğundan şüphelenmeye başlar.

Arka Plan

Derin Kırmızı'nın başarısından sonra, Argento, *Derin Kırmızı* gibi daha önceki çalışmalarından farklı bir şeye girişmek istedi. *Suspiria*, Argento'nun *giallo*'nun dışına ikinci ziyaretiydi ve onda kabusvari ve gerçekten unutulmaz bir dünya yaratarak tam bir doğaüstü-dehşet bölgesine uzanır.

Suspiria, üç güçlü ve kötü niyetli cadının karşılaştıkları herkese acı ve ızdıraplar saldıkları Üç Anne'nin şeytani figürlerine giriş görevi görür. *Cehennem* ve *Gözyaşlarının Annesi* sırasıyla Mater Tenebrarum (*Mother of Darkness*) ve Mater Lachrymarum'un (*Gözyaşlarının Annesi*) kötülüğünü gösterirken, Mater Suspiriorum'un (*Mother of Sighs*) gazabı *Suspiria*'da da karşımıza çıkar.

Kendi kendini tamamlayan bir mitolojiye sahip olan hikayeye girişmeye heveslenen Argento, HP Lovecraft'ın birçok kan dondurucu eserini beyaz perdeye uyarlamak istedi ancak bu dehşet ve çılgınlığın kozmik hikayelerini sayfalardan filme taşımakla hak ettikleri yeri veremeyeceğini düşündü.

Argento *Suspiria*'yı geliştirirken bir çok kaynaktan esinlendi. Bir tanesi Thomas De Quincey'in ilaca bağlı yazınıydı, özellikle de Üç Anne'nin temelini oluşturan Levana ve Our *Ladies of Sorrow*'un karanlık tasvirlerini içeren *Suspiria de Profundis* (*Sighs from the Deepths*). De Quincey'un afyonun ateşlediği, hararetli yazılarında Üç Anne sanki kutsal olmayan üçlüymüşcesine, üç zerafet, üç kader ve üç öfkeyle birbirine bağlıdır.

Lewis Carroll ve *Çılgın Kardeşler* Argento'nun üzerinde ek bir etki yaratırken, önümüzde korkunç ve büyüleyici bir peri masalı gibi çözülen *Suspiria* seyirciyi kabusvari ve çılgın bir karmaşıklığa sokar.

Bu, Argento'nun çalışmalarında, normal görünen bir durum üzerinde esrarengiz, doğaüstü ve onun dehşetli cebrinin gösterişli bir hikayesiyle Edgar Allan Poe etkisinin görüldüğü ilk filmdi.

Argenton senaryoyu öğretmenler ve öğrencilerin gece yarılarında kara büyüyü kullandığı bir okulu bitiren büyükannesinin anlattığı masalları aktaran Daria Nicolodi ile birlikte yazdı.

Nicolodi o vakit yaralanmış olmasından kaynaklı filmde görünmezken, Argento onun oynamaya niyetlendiği Suzy ve Sara rollerini başka aktristlere dağıttı. Buna rağmen Nicolodi, filmin başında havalanındaki kısa bir sahnede Suzy'e çıkışa doğru ilerlerken eşlik eder.

Dünya çapındaki başarısına rağmen, *Suspiria*'nın dağıtımcısı Fox bir şekilde filmden çekindi ve filmi kendi markasıyla dağıtmak yerine International Classics Inc. adında tali bir şirket aracılığıyla dağıttı.

Yorumlar

Daha çok bir peri masalı şeklinde yapılandırılan hikaye kadın kahramanımız, başka bir ülkedeki yabancı, Suzy Baron'un 'bir zamanlar' stili bir anlatımla kısa bir tanıtımıyla başlar.

Suspiria Argento'nun en büyük başarısı, çoktan köpüren bordo şarabına doymuş bir zirvede kan kırmızısı bir mücevher olarak düşünülür. *Suspiria*'dan önce, Argento her zaman maceracı ve deneyseldi ve film yapımına bu yaklaşımına *Suspiria*'dan sonra da devam edecekti; ancak sonraki her bir film hayranlarının ve eleştirmenlerin Argento'nun kariyerinin zirvesi olarak beyan ettiği bu filmle karşılaştırılacaktı.

Argento'nun Brian De Palma'nın *Phantom of the Paradise*'da (1974) izlediği, masumluk ve naiflikle güçlü bir irade ve soğukkanlılığı birleştirme kabiliyetine sahip olan Jessica Harper, mükemmel bir tercihle Argento'nun birçok güçlü kadın baş karakterlerinden birisi olan Suzy'i oynadı. Argento'nun önceki filmlerinin hayranı olan Harper, İtalya'da onunla birlikte çalışmaya istekliydi. Udo Kier Suzy'nin yardım için başvurduğu psikiyatristi, Frank Mandel'i canlandırır. Kier'in o zamanki İngilizcesi iyi olmadığından kamera arkasından yönlendirilmek durumundaydı.

Argento'nun *Ölümün Gözleri*'nden önceki filmleri sessiz çekildiğinden bu aşılması çok zor bir engel teşkil etmedi. Argento Alida Valli'yi otoriter Bayan Taner ve Joan Bennett'i Madam Blanc rolünde oynattı. Valli daha önce koyu şiirsel *Eyes Without A Face*'de (1960) oynamıştı ve Argento'nun çok beğendiği Fritz Lang'in duluydu. Onun ve Bennett'in karakterleri güzel, genç kadınlara eziyet ve zulüm çektiren arketipik 'çirkin kız kardeşler' gibidir. Madam Blanc, kat kat makyajı ve solmakta olan güzelliğiyle *Küçük Bebeğe Ne Oldu?*'daki (1962) Bette Davis'i çağrıştırır.

Stil/Teknik

Suspiria görsel ve renklerin içsel bir hamlesidir. Argento izleyiciyi canlı renklerin bombardımanına tutar ve onları zengin sahne tasarımı, sado-erotik tasvirleri ve aşırı şeytani ve güçlü film müzikleriyle nefessiz bırakır. Bu duyusal aşırılık dehşetin nüans ve müphem izlerden ileri geldiği inancına meydan okur. Bu filmde hiçbir şey hayalgücüne bırakılmaz.

Argento görsel açıdan Disney'in zengin, ana renklere dayalı paletiyle *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937) filminden etkilenmiştir. Işıklandırmada ve barok sahne tasarımında filmin içerisinde saykodelik bir şekilde dönen kırmızı, mavi ve yeşillerin güçlü, neredeyse delice tonları bulunur. Sonuç klostrofobik

ve bütünüyle cehennemi olan amaçlı taşkın bir atmosferdir.

Suspiria'nın özgün görünümü, daha sonra *Ölümün Sesi* ve *Genç Bekar Bayan Aranıyor*'u kameraya alacak olan görüntü yönetmeni Luciano Tovoli sayesinde gerçekleştirildi. Argento sadece filmin normal görünmemesini istedi ve kendisi ve Tovoli ışıklandırma ve gölgeleri denemekle meşgul oldular. *Suspiria*'nın uçuk parlaklığını elde etmek için kadife ve ince kumaşlardan yararlanıldı. Ark ışıkları, aynalar ve yakın çekimler ışığı standart jelatinin yapamayacağı şekilde maniple etmeye yardımcı oldu. Bu film ayrıca 'dio-trasfer edilen' son film: negatifi filmi üç ayrı siyah beyaz negatif parçaya ayıran Technicolor'a verildi; biri kırmızı, biri mavi ve diğeri yeşil için. Bunların daha sonra filmin tamamlanmış halinin canlı görüntüsü elde etmek için birbirleri üzerine basıldı. Argento, Technicolor'a ana renklerin varlığını arttırmak için mümkün olan en yüksek kontrastı uygulaması konusunda ısrar etti.

Argento'nun kamerası her zamanki gibi hareketlidir ve *Suspiria*'da en çok kör piyanistin ıssız şehir meydanında öldürülmesi sahnesinde görülmek üzere, bazı şaşırtıcı ve özenle planlanmış hareketler sergiler. Bu sahnede kullanılan meydanın Nazi Almanyası'nın yönetildiği Münih Meydanı olduğunu söylemekte yarar var. Belki de bu tercih Üç Anne'de Argento kötülük ve baskıyı Nazilerinkiyle karşılaştırmasındandır?

Boş bir binanın çatışından piyanisti gözetleyen ve takip eden kamera bir iblisin kanatlarındaymışçasına onun kafasının üzerine iner. Kamera bir kabloya bağlanmıştı ve aşağıya doğru belli bir noktaya kadar kaydığında kablonun üzerindeki bir mekanizma kamerayı aktörün başının üzerinden aşmaya zorluyordu.

Suzy'nin ormandan geri döndüğü diğer bir sahnede, Suzy uzaktaki ağaçlarında arasında, arkasındaki kırmızı pelerini rüzgarda dalgalanan Pat'i görür. Argento ağaçların arasındaki kızı, kız koşarken, hareket eden bir taksiyle filme alır. Sonuç,

hala şeytani kalırken ve karanlık peri masalları çağrışımlarıyla süzülürken karakterlerin çocuksu doğasını geliştiren zoetrop etkisi yanılmasına benzer.

Bu muazzam, ne yaptığını bilen serpiştirmeler izleyiciyi diken üstünde tutar ve sürekli bir dikkate hükmeder.

Argento Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920), FW Murnau'nun *Nosferatu: Korkunun Senfonisi* (1922) ve Fritz Lang'in *Metropolis* (1927) gibi filmlerdeki sahne tasarımının Dışa Vurumculuğundan da yararlanır ki bu fimlerin hepsi temelde kendisi de bir karakter olma hakkı kazanan ve aktörleri gölgede bırakıp filme kendisini dayatan kabusvari bir prodüksiyon tasarımına yer verir. Argento'nun ışıklandırmayı ve rüya benzeri akış yapısı Carl Theodor Dreyer'in güçlü ve koyu güzellikteki görüntülerle birleştirilen dağınık bir hikayeyi içeren biçemsel ve soyut filmi *Vampyr*'i (1932) anımsatır. *Suspiria*'da en az Dışa Vurumculuktaki kadar biçemsel ve köşeli Gotik Mimari bulunur. Par'ın arkadaşının dairesinin duvarlardaki 'Escher-yan' tasarımlar ekrandan sel gibi akar, neredeyse karakterleri silip süpürür ve filmin kendisine olduğu gibi mantığı da meydan okur. Daire sahnenin oyunculuğu nasıl gölgede bırakabileceğinin diğer bir mükemmel örneği olacak biçimde, gösterişli ve heybetli bir binadadır.

Ayrıca dans akademisinin bulunduğu binanın adının da 'Balina Evi' olarak tercüme edildiğini belirtmek de ilginç. Bina neredeyse kendisinin bir hayatı varmış ve tam anlamıyla içine girenleri yok ediyormuş gibi görünür. Bu 'canlı' ev kavramı, *Cehennem*'de aslında evin kendi vücudu olduğunu söyleyen meczup mimarı Varelli ile birlikte geri döner. Böyle bir binanın kalbinde bozulan ve çürüyen birşeylerin olduğu fikri tüyler ürpertici bir şekilde, tavan arasından sakin sakin bekleyen öğrencilerin kafasına yağan kurtlar aracılığıyla iletilir.

Filmin ışıklandırması gölgeleri yok etmek yerine gölge yaratırmış gibi görünür. Kamera gecenin karanlığında Pat'ı gizlice

dinliyormuş gibi pencerenin dışında gezinirken odadan gelen ve Pat'in izole edilmişliğini ve savunmasızlığını vurgulayan ışık tamamen karanlık boşluktaki tek ışıktır. Karanlığı tehlikede tutan bu kırılgan ışık fikri Suzy'nin odasındaki bir ampülün yakım çekimlerinde tekrarlanır. Lamba kapatıldığında ağır ağır kararan spirali odayı karanlığa boğar. Işık ve karanlığın kontrastları, Suzy'nin canavara benzeyen bir hizmetçi kızın uzun bir koridorda, parlattığı bir kristalden çıkan ışıkla Suzy'nin yüzünü aydınlattıktan sonra hastalanması sahnesinde de benzer ve çarpıcı bir biçimde kullanılır. Suzy baygınlık geçirip, ölmekte olan bir kuğu gibi sendelerken tüm koridor, ruhani bir ışıkla bir anda aydınlatılır. Toz, öz ve içiçe bir kozmoz benzeri havanın içinde gözle görülür bir şekilde danseder.

Kurgu da izleyiciyi rahatsız eden bir yönde ilerler. Günlük nesneleri ve durumları bakış açısındaki ani değişiklikler ve aşırı yakınlaştırmalardan daha geniş çekimlere sıçramalarla berbat dehşet anlarına dönüştürür. Bu, biz onları izlemekteyken Suzy ve Sara'nın tuhaf yüzme havuzunda suda durdukları sahnede görülür. Bu sadece Argento'nun şov yapması mıdır yoksa onları korkunç bir varlığın bakış açısıyla izleyişimiz midir?

Argento, kurnazca başlangıçtaki çifte cinayetin sonrasını işleyen bir çekimde Rorschach'ın mürekkep lekelerine de gönderme de bulunur. Zarif cesetler etraflarına saçılmış ve birikmiş çok sayıda kıpkırmızı kan lekesiyle daha çok bir dehşet sanatı kurumundalarmış gibi ayarlanmıştır.

Temalar

Burada en çok göze çarpan tema, *Derin Kırmızı*'daki Carlo'nun meczup annesinden devam ettirip *Cehennem*, *Phenomena*, *Opera*, *Travma*, *Gözyaşlarının Annesi* ve *Giallo*'daki nefret verici annelerin delice tuhaflıklarına öncülük eden canavar anne figürüdür.

Suspiria'nın kalbinde 'Lanetliler Evi' vardır ve onun duvarla-

rında saklı, tarif edilemeyecek kadar korkunç kötülükler *Derin Kırmızı*'daki 'Haykıran Çocuğun Evi'ni anımsatır. Bunlar aynı zamanda *Cehenem*'de ve *Gözyaşlarının Annesi*'nde de işlenir.

Argento'nun geçmiş çalışmalarının çoğu Freudyan temayüller taşımaktayken, *Suspiria*, ateş ve suyun Jungiyan imgelemlerine yer verir. Jung'un yazdıkları rüyaların psiko-analizde önemine vurgu yapar ve Argento bir çok kez filmlerinin bu filozofun düşüncelerinden ilham aldığını belirtmiştir.

Ruhsal bozukluklara yol açan psikolojik dönüşüm ve baskılanmış hafızalar Argento'nun filmlerinde sık sık geçer. *Suspiria*'da bu tema Suzy'nin Frank Mandel'le dialoglarında tekrarlanır. Mandel, büyücülük, batıl inanç ve sihirbazlığın zihinsel bozukluklarla ilgili olduğunu söyler: 'Kırık akıllar, kırık aynalar değildir.'

Argento ilk önce öğrencilerin 12 ve 14 yaş arası aktrislerce canlandırılmasını istedi ancak bu fikir, bu yaştaki çocukları oynatmanın tartışmalara yol açacağı ve filmin bütünüyle yasaklanması riskini getireceğini söyleyen babası tarafından bastırıldı. Buna rağmen, hikaye yine de genç bir kızın bakış açısından sunuluyormuş gibi anlatılır. Suzy masum ve naiftir ve sınıf arkadaşları olgunlaşmamış ve ufak tefek; öğretmenleri baskıcı ve mantıksızdır.

Aktörler büyük sahne tasarımlarının gölgesinde kalır ve sonuç olarak son derece küçük görünürler. İlginç bir şekilde okuldaki tüm kapı kolları kızların boy pos bakımından çocuksu olduğu izlemini verir şekilde gayet yüksektedir. Pat'ın pencereye sıkıştırılmışken ki biçimsiz özellikleri, korkunç saldırganı Pat'ın yüzünü camdan tamamen çıkarana dek, yaramaz ve çocuksu bir oyunu çağrıştırır.

Bir tür rüya mantığı, izleyiciyi hiçbir şeyin mümkün olmadığı ve hiç kimsenin güvende olmadığı kabusvari diyarlara yolculuğa zorluyarak en sonunda başlangıçtaki akış içerisindeki küçük mantığın yerine geçer ve üstünlük kurar.

Önceki Argento baş karakterleri gibi Suzy filmin başında kendisine bir şey ifade etmeyen ipucuyla karşılaşır. Filmin geri kalanını, Suzy gökgürültülü sağanak sırasında okula vardığında oradan ayrılan Pat'ın çığlıklıklarından duyduğu bir şeyin önemini anlamaya çalışarak geçirir.

Boş ümitler uyandıran esrarlı ipuçları 'sır' ve 'irisler' sözcüklerinin söylenmesiyle ortaya çıkar. Keskin gözlü izleyiciler Pat'ın Madam Blanc'ın ofisinde geçen çoğu sahnede neye gönderme yaptığını görmüş olabilirler.

Alışıldığı üzere, ekranlardaki şiddetin sınırlarını zorlayan Argento, bir kez daha kendini aşarak, *Suspiria*'ya çoğu korku filminin bitişi biçiminde başlıyor; yıkıcı şiddetin nefes kesercesine doruk noktasına ulaştığı, neredeyse katartik sahneleriyle. *Suspiria* kesinlikle korku sineması tarihinin en fena ve en vahşi cinayetleri arasında olan çok sayıda cinayeti içerir. Açılıştaki çifte cinayet görünmeyen, muhtemelen doğaüstü bir saldırganın eliyle gerçekleştirilen vahşi bir ölümün canlandırılması bakımından yoğun bir şekilde canlı ve gözü karadır. Sonuç olarak seyircinin elinden böyle bir kana bulanmış, marifet gösterisi başlangıcından sonra neler gelebileceği konusunda korkuya kapılmak dışında bir şey gelmez.

Argento *Suspiria*'nın kapanış sahnelerinde arsızca yönetmenliğe başladığı *The Bird with the Crystal Plumage*'a göndermelerde bulunur. Suzy, Kara Cadı Helena Marcos'un (Mother of Sighs) barınağına girince dekoratif bir kristal kuş görür ve kuşun camdan kanadını Helena'nın boynunu kesmek için kullanır. Bu Argeno'nun külliyatında şiddetin ölümcül bir etki için kullanıldığı diğer bir örneği teşkil eder.

Kumaşlar ve kapı girişleri özellikle de Suzy'nin havalimanına vardığı açılış sahnelerinde olmak üzere *Suspiria*'da uhrevi yerler olarak yer alır. Daha önce hiçbir yerde bir otomatik kapı bu denli tehlikeli görünmemiştir. Bu görsel açıdan *The Bird with the Crystal Plumage*'de Sam'in cam kapıda sıkışmasını

çağrıştırır ve düzenle mutlak kaosu ayıran ince çizgiyi gösterir. Perdeler ve kumaşlar sürekli esrarengiz bir rüzgarda çırpınır ve Madam Blanc'in ofisinde gizli bir kapının keşfedilmesi Suzy'i kirli sırlarının en sonunda ortaya çıkarıldığı okulun karanlık kalbine yönlendirir.

Müzik

Müzik, *Suspiria*'nın aşırı görsel bombardımanını tamamlayan ve hikayeyi kıyasıya ileriye götüren en önemli kısımlarındandır.

Argento her şeyi görseller ve müzikle ilettiğinden senaryo kuşkusuz aralıklıdır. Esrarengiz rüzgarlar, metalik davulların çalınması ve aşındırılmış tellerin acı çığlıkları, müzik kutusu nennisinin şeytani tınlamalarından önce, açılış sahnelerinin üzerinde dayanılmaz bir doruk noktası oluşturur. Doğu Avrupa Çingenelerininkine benzer gizemli ve uhrevi melodiler, görünür olur. Gelecek ilkel hunharlıkları ima eden gıcırtılı ve gırtlaksı ölüm perisi inlemeleri ve fısıltılarla donatılmış tınlama ve kendini tekrarlayan bas vuruşları hep vardır. Kulak tırmalayıcı gitar tıngırtıları ve pörsük sentezötler sonunda histerik düzeylere ulaşan tekrarlayan bir ritme işaret eder. Ve bu John Carpenter'in üzerinde az etki bırakmamıştır. Film müziğinin kabataslak bir hali sahnede aktörlerin sinirlerini bozmak ve onları uygun moda getirebilmek için bilerek sonuna kadar çalınmıştır.

Ufak Tefek Şeyler

Keskin bakışlı izleyiciler Suzy'nin havalimanından akademiye, kabusvari bir biçimde, Saykodelik taksi sürüşü sırasında şimşek çaktığında camlı bölmede çığlık atar gibi buruşturulmuş bir yüzün belirdiğini fark edecektir. Bu yüz Dario Argento'dan başkasının değildir.

Kanaat

Havalimanı ve fırtınadaki tüyler ürpertici açılış sahnelerinden, ilk cinayetlerin dudak uçuklatıcı sarsıntılarına, Suzy'nin can düşmanıyla yüz yüze geldiği noktaya kadar, *Suspiria* izleyiciyi kaçınılmaz bir kabusun içine saplar. Davetsiz araya giren film müziği ve canlı kırmızı ve mavilerle yıkanan benzersiz görüntüler muhteşem ve amansız ve kendisinden daha önce ve bu yana benzeri görülmemiş. Argento'dan diğer bir şaheser ve korku sinemasının en büyük çalışmalarından birisi.

Cehennem (1980)

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Keith Emerson
Görüntü Yönetmeni: Romano Albani
Kurgu: Franco Fraticelli
Sanat Yönetmeni: Giuseppe Bassan
Özel Efektler: Mario Bava & Pino Leoni
Oyuncular: Leigh McCloskey (Mark Elliot), Irene Miracle (Rose Elliot), Eleonora Giorgi (Sara), Daria Nicolodi (Kontes Elise Delon Van Adler), Sacha Pitoeff (Bay Kazanian), Alida Valli (Carol), Veronica Lazar (Varelli'nin Hemşiresi)

Filmin Özeti:

New York'da yaşayan yazar Rose Eliot, Varelli adında eski bir simyacı tarafından yazılan bir kitap keşfeder. O kitapta, Varelli Üç Anne diye bilinen üç etkili cadı için nasıl üç mesken tasarladığını ve inşa ettiğini açıklar. Rose yaşadığı evin bu evlerden birisi olduğundan şüphelenir. Keşfinin kendisini bi-

linmeyen güçlerden gelecek tehlikenin ortasına koyduğunu düşündüğünden, Roma'da yaşayan müzik öğrencisi kardeşi Mark'a bir mektup yazar ve yardım ister. Mark New York'a varmadan Rose görülemeyen bir saldırgan tarafından vahşice öldürülür.

Kardeşi Mark, ona ne olduğunu bulmak için gizemli ipuçlarını bir araya getirmeli ve Karanlıkların Annesi etrafını sararken, zarar görmeden kendi canını kurtarmalıdır.

Arka Plan

Argento'nun Amerikalı dağıtımcılar onun *Suspiria*'nın başarısını tekrarlamasını istiyorlardı. George Romero'nun *Zombi*'yi bitirmesini beklerken New York'da Central Park'a nazır bir otelde kaldı. Biraz kötü bir kıştı ve karaciğer iltihabı olan Argento fena hastaydı. İtalya'da geride bıraktığı sevdikleriyle tek görüşmesi yazdığı mektuplar aracılığıyla oluyordu. *Cehennem*'in filme alınması 1979 Mayıs'ında Roma'da ve New York'da başladı ve filmin çekimleri 14 hafta sürmesine rağmen, filmin dağıtımını üslenen Fox'daki yönetim değişiminden dolayı önceki yönetim tarafından ele alınan tüm çalışmalar rafa kaldırıldı. *Cehennem* bu talihsiz projelerden birisiydi.

Argento'nun bu filmi yaparken karşı çıktığı bürokrasi en hafif deyimiyle boğucuydu ve sıra oyunculara geldiğinde baskıyla karşılaştı. Kendi bakış açısı doğrultusunda Argento, Bernardo Bertolucci'nin arkadaşı ve İtalyan korku filmi *Late Night Trains*'in (1975) yıldızı Irene Miracle, TV'deki *Dallas*'ın yıldızı Leigh McCloskey (James Woods Mark'ı oynamaya niyetlenmişti), gözüpek İtalyan oyuncular Veronica Lazar ve Alida Valli de dahil, memnun olduğu bir oyuncular grubu topladı. Argento gözle görünür şekilde *Geçen Yıl Marienbad*'in (1961) hayal mantığı ve sürrealizminden esinlenmiştir ve Sacha Pitoeff'in oyunculuğu kesinlikle bu filme bir göndermedir.

Sahnelerin arkasında yapım asistanı olarak çalışan *Manyak*

(1980) ve *Manyak Polis*'in (1988) yönetmeni William Lustig'di. Lustig aslında Argento'ya *Maniac* (Argento'nun kendi çalışmalarından esinlenen ve seks ve ölüm sahneleriyle dolu bir film) için yazdığı senaryodan bahsetmiş ve yönetmen o kadar etkilenmişti ki filmin Avrupa'da dağıtılmasını kabul etmişti. Ancak bu planlar suya düştü. Nicolodi'ye de *Maniac*'da bir rol teklif edildi ancak diplomatik bir şekilde geri çevrildi.

Yorumlar

Argento *Cehennem* için kendisinin 'en samimi' ve 'en saf' çalışması olduğu yorumunda bulundu. *Suspiria*'nın bir devam filmi olarak ve Üç Anne'nin sürmekte olan sadistik efsanesinin daha fazla yerleştirilmesi için, *Cehennem*'in *Suspria*'dan tamamen farklı görünmesini ve hissettirmesini istedi. *Suspiria*'da üç güçlü cadı fikriyle tanıştırılırız; *Cehennem*'de onlar hakkında daha fazla bilgi sahibi oluruz. Üçünün de dünyanın etrafındaki farklı üç evde kaldıklarını keşfederiz; birisi (*Suspiria*'da yer verildiği üzere) Freiburg'da, diğeri New York'da (*Cehennem*) ve diğeri de Roma'da (Gözyaşlarının Annesi).

Rose cadıların evlerini tasarlayan mimar ve simyacı Varelli tarafından yazılan kitabı okudukça Üç Anne hakkında daha fazla bilgi sahibi oluruz. Bize Annelerin sırlarını çözmenin üç anahtarı olduğu söylenir: ilk ipucu evlerini saran yakın çevrenin vebalı olduğunu ve yabancı kokuları içine almadığını söyler (Rose ve Sara *Cehennem*'de acı bir koku üzerine yorumda bulunurlar ve *Suspiria*'daki ev kurtlanmıştır); ikinci anahtar mahzende saklıdır ve hangi Annenin evinde kalıyorsa onun adını alarak, Üç Anne'den birinin resminin şeklini alır (Rose bunu sualtı balo salonunda keşfeder); üçüncü anahtar hepsinin en gizemlisidir ve kitap bu anahtarın sadece 'ayakkabılarının altında' bulunabileceğini belirtir. (Suzy ve Mark Freiberg ve New York'taki evlerin zeminin altında aramaya teşebbüs ederler ve Anna *Gözyaşlarının Annesi*'nde Roma'da bulunan

evin altındaki keşfedilmemiş yer altı mezarlarına iner)

Mark'la tanıştırıldığımız sahnede Üçüncü Anne, üçü arasındaki en güzel ve vahşisi, Gözyaşlarının Annesi, boş ümitler uyandıran bir şekilde görünüp kaybolur. Gözyaşlarının Annesi, derste Rose'un mektubu üzerine kara kara düşünen Mark'a varlığını hissettirir. Bu sahnede- ve ayrıca taksinin içinde cinayet sahnesinin yanından geçerkenki sahnede- oynayan aktrist Ania Pieroni'ydi. Pieroni'nin Argento'nun diğer filmi *Ölümün Sesi*'nde görünmesi ve sonrasında ölmesi yönetmenin onun seksi dükkan hırsızı karakterini öldürmekle aynı zamanda üçlemesini tamamlamak üzere geri dönüşüyle ilgili her türlü fikri de öldürdüğü spekülasyonlarına yol açtı.

Stil/Teknik

Cehennem'in Neo-Gotik görünümünün ve büyüleyici ve rüya benzeri atmosferi *Suspiria*'nınkinden mantıksal bir ilerlemedir. Argento iki filmin atmosfer ve duyguda çok farklı olmasını istedi ve büyük oranda bunu başardı.

Cehennem'in ışıklandırma şeması *Suspiria*'nınkinden daha da yumşatılmış gibidir ama tüm film güzel bir şekilde ışıklandırılmış, mavi, kırmızı ve kehribar renginde yıkanmıştır. Daha hafif ve karanlık görünümlü *Phenomena*'da da kameraların arkasına geçen Romano Albani tarafından yapılan bu ruhani ışıklandırma Karanlığın Annesi'nin meskeninin doğaüstü ve gizem yüklü atmosferini yansıtır. Film ilerledikçe ve onun kötülüğü yayılmaya başladıkça inanılmaz ışıklandırma çeşitli karakterlerin yaşamlarının günlük gerçekliklerinin içine şimşek fırtınası, sokak lambası ve polis ışıkları kılığında sızar.

İnandırıcılığa dair tüm kısıtlamalar, seyirciyi duygulara yönelik bir diğer saldırıya daldırmak ister gibi görünen Argento tarafından bir kenara bırakılır. *Suspiria*'nın akışının epeyce dağınık olduğu düşünülürse, *Cehennem*'inki daha da dağınıktır. David Lynch'in filmlerini dışta tutarsak *Cehennem* belki de

kabusun özünü yakalayan gelmiş geçmiş en iyi filmdir.

Olaylar bilinçakışı stili bir anlatım içersinde akar ve film koyu görsel bir şiir gibi çözülür.

Prodüksiyon tasarımını Argento'nun değişmez ismi Giuseppe Bassan üslendi. Onun güzel bir şekilde göz korkutucu sahne tasarımlarının kendi yaşamları var ve gerçekten evin birçok yönü film boyunca değişiyor görünür. Çarpık mantık sadece hikayeye değil aynı zamanda sahnelere de hakim olur. Escher'in 'Görecelik'i gibi odalar ve koridorlar mantıken olmaması gereken yerlerdedir; Rose'un sel sularının bastığı mahzende bulduğu sualtı balo salonu evin ve şeytani sahibinin doğa üstü atıflarını yansıtır; kendi temellerinin suyunun olması evi daha gizemli ve uhrevi kılar. *Suspiria*'da olduğu gibi, *Cehennem*'de de sahneler etraflarından dönen aktörleri gölgede bırakır.

Argento'nun kamera çalışması burada da vahşi saygınlığının üzerine işlemeye devam eder. Bir sahnede evin acımasız yaşayanları Mark ve Elise'nin gizli dialoguna kulak misafiri olurken, dalgalanan devinimlerdeki hava hattına doğru hareket eden ses dalgalarının bakış açısını alır.

Diğer bir karanlık dahi ve İtalyan şok sinemasının üstadı Mario Bava, *Cehennem*'deki özel efektlerde Argento'ya yardımcı oldu. Bava ve aynı zamanda ikinci yönetmen olarak çalışan oğlu Lamberto minyatür setler ve siluetleri yarattı ancak sanılanın aksine sualtı balo salonu sahnesini filme almadı; bu sahne Gianlorenzo Battaglia tarafından Roma'da çekilmiştir. Bava Karanlığın Annesi'nin aynada gerçek yüzü olan devasa kuru kafa iskeletini göstermek üzere ortaya çıktığı doruk noktasını da tasarladı.

Temalar

Suspiria'da olduğu gibi, *Cehennem* de özgün Jungiyan imgelemlerle doludur. Filmin başlığı uyandırdığı imgelemlerin hikaye içerisinde cehennemi ateşler olduğu fikrini verebilmesi

ihtimali nedeniyle yanıltıcıdır. Ancak bunun tam dersi doğrudur. Doruk noktasında geçrkekten katartik, ateşli bir cehennem olsa da filmin geriye kalanı su imgeleri ve bu imgelerin getirdiği tüm çağrışımlarla akar. Rüya tabirlerinde, su anaç, çocuk yetiştirme içgüdüleriyle ama ayrıca yok edici güçle de eşleşir. Bu Üç Anne'yi sarmalar ve 'yetiştiren anne' kavramını daha şeytani ve zorba bir anne kavramıyla yer değiştirir. Kirli su birikintileri ve yağmur fırtınaları film boyunca görünür ve çeşitli kilit sahne kesitleri suya batırılmıştır: sel basmış, ürkütücü balo salonu, Kazanian'ın Central Park'daki sulu ölümü ve Mark'ın uzak bir sahilde akıntıyla kucaklaştığı tuhaf rüyası.

Cehennem'deki diğer imgelemler daha Freudyan'dır ancak halen 'anaçlıkla' bağlantıları yansıtırlar. Ancak evi saran çeşitli rahime benzer tüneller, geçitler ve koridorlar; Mark'ın evin karanlık sırlarıyla ilgili hayati derecede önemli bir ipucunu bulduğu vajinal boşluk; ve Rose'un kendisini mahzende gizemli bir açıklığa bıraktığı an: tüm bunlar 'canavar anne' ve bilinmeyenler diyarıyla bağlantılı nefes kesen imgeler yaratır. Karakterlerin suya girdiği ve kendini karanlığın içine daldırdığı bu imgeler *Derin Kırmızı*'da Mark'ın sel başmış zemin kattaki araştırmasını ve *The Church* ve *The Sect*'de karakterlerin geleneksel olarak yaşam kaynağı olan ancak Argento'nun karanlık sularında her şeyi tüketen korkunç sırların sığınağı haline dönüşen suyun çeşitli örneklerini hatırlatır.

Suspiria'daki peri masalı motifleri *Cehennem*'de de bol bol bulunur. Rose ve Mark, saçılmış ipuçlarını bir sahnede kan lekelerinin takip ederken Hansel ve Gretel'e yakındır. Çeşitli zamanlarda, öğrendikleri ve eğitimini gördükleri kendi mesleklerine bağlı olarak *Suspiria*'daki çeşitli karakterler gibi alenen çocuksu ve naiftirler.

Kağıt bebek zincirinin başlarının makasla kesilmesinin birçok çekimi çocukluğa dair özgün çağrışımlar barındırır. İkili evin geniş iç kesimlerinde şaşkın bir masumlukla gezinir. Has-

ta, navrotik bir karakter olan Kontes Elise kocası uzaktayken kendisiyle ilgilenmesi için otoriter ve boğucu uşağına güvenir. Rose'un Üç Anne hakkındaki kitabın sayfalarını okuduğu sırada bir anlatıcının bize Üç Anne'nin 'yaşam yaratamayan kötü ruhlu üvey anneleri' gibi olduğunu açıkladığı film başlangıcındaki olduğu gibi, dedektiflere karşı bedbah niyetleri olan güçlü bir cadının varlığı peri masallarıyla olan bu bağlantıyı yansıtır. Hikaye boyunca gizem ve karmaşıklıklar serpiştirilmiştir. Karakterler sık sık gizemli ifadelerle konuşurlar. Bir sahnede Kazanian 'Gizemleri sevmiyorum' diye belirtir.

Peri masalı sadeliği, Mark'a mahzendeki gizemli bir karşılaşmadan sonra çöktüğü sırada kötü niyetli kahya tarafından verilen 'kalp ilacını' açıklar. Rose'un kristal kapı kolunu kırdığı ve kısa bir süre sonra acımasız bir saldırgan tarafından boğazlandığında gösterildiği gibi, sanat ve şatafatlı kapı kolları, heykeller ve şömine rafları gibi diğer estetik objeler yanlışlıkla kendilerine çarpan birçok karakterin lanetine işaret eder ve önceden haber verir. Argento bizim ilk başta baş karakter zannettiğimiz Rose'un erken ölünüyle, *Sapık*'a (1960) göndermede bulunuyor gibi görünüyor.

Bir kez daha ilham verici sanatçılara atıfta bulunarak, Argento filme karıncaların binanın yapısı içinde ve bir sahnede bir karakterin elinin üzerinde dolaşmasının çekimlerini dahil eder. Yönetmen bununla sadece olayların bozulmuş durumlarına işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda Dali ve onun karıncıları ölüm ve çürümeyle ilişkilendirmesine göndermede bulunur.

Cehennem'deki karakterler, Argento'nun çoğu baş karakteri gibi sanatla ilgilenir: Rose bir şairdir; Mark ve Sara müzik öğrencileridir. Ve bu aynı zamanda Argento filmlerinde yasaklanmış bilgiyi öğrenmek ve göstermenin sadece ölüme ve yok olmaya yol açacağıyla da bağlantılıdır. Bu ölümcül, neredeyse Lovecraftiyan bilgi arzusu ve getirdiği şiddetli cezalandırmalar *Cehennem*'deki karakterlerin peşini bırakmaz. Sara kütüpha-

nede Varelli tarafından yazılan Üç Anne'yi keşfettiğinde saldırıya uğrar. Varelli'nin kendisi de simyacıların deyimiyle 'silentium'u (Latince'de sessizlik-ç.n.) kırmasından kaynaklı lanetlenmiştir. Ay esasen *Cehennem*'deki bir diğer karakterdir; bilge bir görünümle, şüphesiz binanın içinden akan suları (ve belki evdeki kadın sakinlerin adet döngülerini de karanlık gücüyle) kontrol ederek, sayısız pencerede görünür.

Derin Kırmızı'da ve daha sonra *Opera* ve *Trauma*'da olduğu gibi Argento, çeşitli hayvanların, özellikle de favorisi kertenkelelerin böceklerle beslendiği sıradaki çekimlerini yerleştirmeyi sever. Bu kertenkelelerle yönetmen bize hikayede ortalıkta dolaşan kötü ruhlu yırtıcı hayvanları hatırlatır.

Kumaşlar bir kez daha, Sara'nın gizemli kütüphaneye girdiği ve Rose ve Elise'nin görünmeyen bir takipçi tarafından izlendiği sahnelerde rol alırlar.

Müzik

Cehennem'in film müziği prog-rock grubu Emerson, Lake and Palmer'den Keith Emerson tarafından bestelendi. Rock hayranı Argento, kişisel problemlerden dolayı *Cehennem*'in müziğini yapamayan Goblin'in müziklerine denk yoğunlukta ve ihtişamda bir şeyler istedi.

Emerson geçişimli piyano, bağlayıcılar, operatik vokaller ve doksan üç parça orkestradan oluşan büyüleyici bir müzik sunar. Şeytani ve zarif piyano motifleri zengin koro parçalarını sarmalarlar ve olaylar ilerledikçe müzik gözüpek bir rock operasını çağrıştırana dek daha ahenksiz ve tumturaklı olur. Emerson filmin sert kesitlerine parçalar besteledi. Argento Emerson'u serbest bıraktı. Tek ısrarı müzisyenin, 5-4 zaman ayarlaması olan ve Sara'nın kütüphaneye taksiyle gittiği sahneye eşlik eden, Verdi'nin *Nabucco*'sunu kullanması oldu. Argento aynı zamanda Sara ve Carlo'nun dairede elektrikler kesildiği sırada öldürüldüğü sahnede gizemli bir etki yaratması

için Verdi'nin 'Chorus of Hebrew Slaves'ini de kullanır.

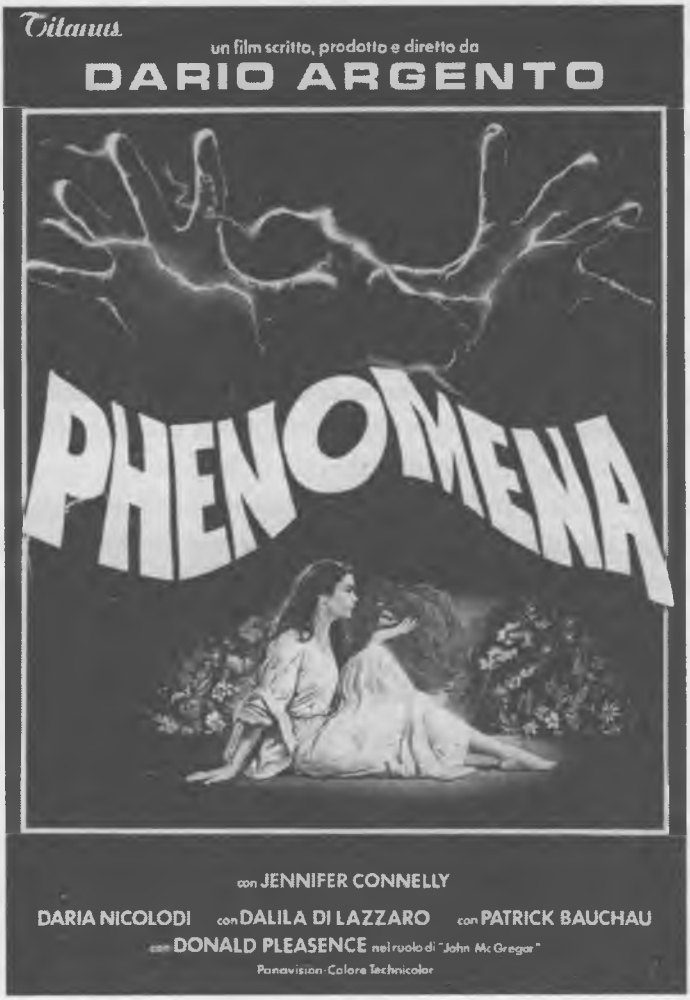
Cehennem'in müzikleri doğrudan filme kaydedilmiştir. Argento öylesine etkilenmişti ki Emerson'u Soavi'nin *The Church*'üne müzik yapması için getirmiştir. Bu hizmetleri için itibar görmediğini söyleyen Emerson için kötü bir deneyim teşkil etti ve ikili o günden bu yana birlikte çalışmadılar.

Ufak Tefek Şeyler

Sara'yı kütüphaneye götüren taksi şoförü (Fulvio Mingozzi) aynı zamanda *Suspiria*'daki Suzy'nin suratsız şoförüdür. Karakteri, lanetliyi karanlık menziline taşıyan bir denizci veya feribot kaptanı gibidir.

Kanaat

Dehşet diyarına bir diğer gösterişli ve kabusvari yolculuk. *Cehennem, Suspiria* kadar nefes kesici biçimde güzel ve derindir. Hatta daha az mantıkla ilerler. Saf kabus özü.



Argento'nun paranormal peri masalı *Phenomena* için afiş çalışması

SARIYA DÖNÜŞ

Tenebrea/Ölümün Sesi (1982)

'Sapık... iğrenç yavşak sapık.'

Yazan ve Yöneten: Dario Argento
Yardımcı Senarist: George Kemp
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Claudio Simonetti, Fabio Pignatelli & Massimo Morante
Görüntü Yönetmeni: Luciano Tovoli
Kurgu: Franco Fraticelli
Sanat Yönetmeni: Giuseppe Bassan
Özel Efektler: Giovanni Corridori
Oyuncular: Anthony Franciosa (Peter Neal), John Saxon (Bulmer), Daria Nicolodi (Anne), Giuliano Gemma (Captain Giermani), John Steiner (Cristiano Berti), Ania Pieroni (Elsa Manni), Mirella D'Angelo (Tilde)
Nam-ı Diğer: Tenebre, Unsane, Under the Eyes of the Assassin

Filmin Özeti

Korku kitapları yazarı Peter Neal yeni çok satan kitabını tanıtmak amacıyla Roma'ya gelir. Peter'ın akıl hastası bir fanı, onun son kitabını korkunç bir dizi cinayet için ilham kaynağı olarak kullanmaktadır. Peter ve polis, katili yeniden cinayetlerine başlamadan yakalamak için mücadele ederken, olaylar

Peter'la gittikçe daha çok bağlantılı hale gelmeye başlar ve Peter gerçeklikle bağlantısını kaybeder.

Arka Plan

İzleyiciler *Cehennem*'in ardından Argento'nun "Üç Anne" üçlemesini tamamlayacağı beklentisine kapılsalar da, üzerinde oluşturulan tüm baskıya ve beklentileri karşılama hissine karşın Argento beklenmeyeni yapmış ve Mayıs 1982'de *Ölümün Sesi*'ni çekerek modern *giallo* filmlerine bir geri dönüş gerçekleştirmiştir.

Suspiria'nın başarısının ardından, Argento Los Angeles'ta yaşamaya başlamıştır. Yönetmen burada akıl hastası bir fanatiğinin takıntılı tacizlerini yaşamış ve yönetmenin onu ne kadar etkilediğini gösterecek biçimde ona zarar vermek isteyen bu fanatiğin tehditkar telefonları ile yaşamak durumunda kalmıştır. Bu olay, sanatı yüzünden cezalandırılan sanatçı fikrini ortaya çıkarmıştır. Peter Neal karakterinin eleştirileri, karakterin Argento'nun alter-egosunu yansıttığını söyler. Aslında, filmde geçen pek çok diyalog Argento'nun şiddet ve kadın düşmanlığı üzerin kendi fikirlerini yansıtmaktadır, bu özellikle Peter ve Tilde'nin Peter'ın son "kadın düşmanı" üzerine yürüttüğü tartışmada görülebilir.

Yorumlar

Cehennem ve *Ölümün Sesi* filmlerinde benzer öğelerin kullanımı izleyicilerin bu filmlerin bir serinin parçaları olduğuna inanmaları sonucunu doğurmuştur. *Ölümün Sesi* de kitap okuyan biri -Neal'in kurgusal romanı- ile başlar ve *Cehennem*'de *Gözyaşlarının Annesi*'ni canlandıran oyuncu Ania Pieroni, *Ölümün Sesi*'nde seksi hırsız rolündedir.

Film, İtalya dışındaki ülkelerde pek çok parçası kesilmiş biçimde gösterime girerken, İngiltere'de yasaklandı ve "video nasties" (dehşet filmleri) olarak bilinen kategoriye eklendi.

Uluslararası versiyonda Christopher Walken'ın sorunlu yazar Peter Neal için adının geçtiği söylendi ve Theresa Russel Anne(Daria Nicolodi) karakterini seslendirdi.

John Saxon *The Girl Who Knew Too Much*'dan (1963) 20 yıl sonra *giallo* tarzına dönüşünü *Ölümün Sesi* ile yaptı.

Ölümün Sesi'nde Roma genel olarak filmlerde tasvir edildiği tarzda anlatılmaz, Argento kentin simgelerini ve barok mimari eserleri göstermekten özenle kaçınır. Tüm bunların yerine Roma kimliği bilinmeyen, tipik karakteristik özellikleri olmayan ve modern yapıların hakimiyeti altında betimlenir, bu betimleme belki de hikayede gelişen olayların herhangi bir kentte gerçekleşebileceğinin altını çizmektedir.

Stil/Teknik

Argento, *Ölümün Sesi*'nde bıçak sırtında yürümek ve modern bir bakış açısı sunmak istemektedir. Hikayeyi bugünde değil yakın gelecekte kurgulayarak yönetmen kristal netliğinde ve keskinliğinde bir film yapmak istemiş ve görüntü yönetmeni Luciano Tovoli (*Suspiria*) ile yeniden çalışarak soğuk, çıplak ve yarı-gelecekçi bir bakış yaratmayı hedeflemiştir. 'Tenebrea' gölge ve karanlık anlamına gelen Latince bir sözcüktür ve Argento film boyunca insan ruhunun 'karanlık'ını incelediğini iddia eder.

Cehennem ve *Ölümün Sesi* isminin yarattığı imaj gibi; filmin yanlış yönlendiren ismi de yönetmenin beklentileri boşa çıkarma ve standartlardan kaçınma konusundaki kararlılığını yansıtmaktadır. İlginçtir ki, filmin neredeyse her sahnesi aşırı aydınlıktır ve ışık her planda belirli bir ekran kaynağından akar. Argento sanki bize insanın kendi zihninden başka hiçbir yerde ruhunun karanlığından saklanamayacağını söylemektedir. Tovoli *Ölümün Sesi*'nin *Suspiria*'dan ışık bakımından daha zor olduğunu iddia etmektedir ve gelecekçi bakışın geçişler bakımından bir meydan okuma olduğunu dile getir-

mektedir. Sonuç, parlak beyazlarla banyo edilmiş, parlak ana renklerin dağınık kesmeleriyle çarpan bir filmdir.

Ölümün Sesi'nde hiç durmadan avını arayan kamera çalışması müthiş verici bir çalışmadan başka bir şey değil. Argento'nun çalışma biçiminde teknik maharetini ve nefes kesici görsellerini yansıtıyor. Paris'ten ithal edilen Louma vincini kullanarak , Argento'nun kamerası duvarları ve çatıyı gösterip, pencereden içeri girerek tek bir kesintisiz çekimde bir kurbanın evini çeker. Bu sahne kesiti de çaba harcamadan güvenli görünen bir evin geçirgenliğini yansıtır.

Başlangıçta gördüklerimiz davetsiz bir misafirin görüş açısındandır ancak misafir zemindeki bir pencereden bakmaya başladığında, Argento'nun algılarımızla oynadığı bir sahneyle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Kameranın havadaki jimnastiği sadece kendi estetiği içindir ve katilin hareketleri ile hiçbir ilişkisi yoktur. Bu Argento'nun izleyicinin röntgenciliğine dair göndermelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Argento kamerayı bir kez daha katilin görüş açısına yerleştirir ve cinayetleri bu açıdan izlemek zorunda kalırız.

Temalar

Ölümün Sesi çokça dönüşlü bir filmdir ve Argento tüm eserlerinde yırtıcı bir keskinlikle ortaya çıkan temaları yeniden ve yeniden tartışır. Freudyen psikolojik aktarım, seksüel sapkınlıklar, bastırılmış travma, vahşi ve stilize şiddet, sanatın toplum üzerindeki 'kötü' etkileri, bu çift taraflı film boyunca sahnededir.

Ölümün Sesi, iki ayrı katilin iki ayrı motivasyonla hareket etmesi nedeniyle oldukça sıradışıdır; tipik bir Argento baş kahramanını olan Peter Neal yıllar önce işlediği bir cinayetin anılarını bastırmak için öldürmekte; Cristiano Berti ise öldürmek için edebiyattan ilhamını alarak, toplumu ahlaki olarak kirlenmiş gördüklerinden temizlemek amacıyla cinayet işlemek-

tedir. Argento'nun filmlerinde karakterler genel olarak katilin/katillerin kimliklerine ya da motivasyonlarına ilişkin bir ipucu buldukları için korkutucu biçimde ölürler. *Ölümün Sesi*'de sıradışı olan Argento'nun tüm şiddeti rastgele, tamamen modern korkuların bir yansıması olarak kullanmayı hedeflemesidir. Elbette, *Ölümün Sesi* bastırılmış travmatik bir olaya dayanan –bu filmde cinsel aşağılanma- ciddi psikolojik sorunları olan bir katilden bahsetmektedir ki nihayetinde onu avlayacak olan da bu travmadır. Ve bu Argento'nun tüm giallo filmlerinde ortak bir özelliktir.

İlginç biçimde, tüm şiddet içeriğinin cinsellik üzerinden betimleyerek stilize edilmesi nedeniyle *Ölümün Sesi* Argento'nun en tartışmalı filmlerinden biri olarak görülür. Şiddetin erotikleştirilmesi oldukça ayırıcıdır, şiddetin erotikleştirilmesi özgün bir şekilde göze çarpar.

Şiddetin erotize edilmesi, güzel kadın kurbanların ayrı ayrı performanslar sergilemesi ve kırılgan vücütlarına keskin şeylerin sokulmasına adeta cinsel bir tepki vermeleriyle, kendisini ayırt edecek derecede aşikardır. Katilin freudyen flashbackleri cinayetlerin cinselliğe bağlı karakterinin altını çizer ve 'slasher' filmi tarzıyla, kurbanlar hafifmeşreplikleri nedeniyle cezalandırılan güzel, cinsel olarak aktif kadınlardır. Aslında Cristiano Berti'yi tetikleyen onların cinselliğidir. Koyu muhafazakar televizyon eleştirmeninin, filmdeki ilk kadın kurbanların katili olduğu ortaya çıkar. Berti kurbanlarını 'sapkınlıkları' yani cinsel olarak aktif olmaları nedeniyle öldürmektedir. Onun karakteri iki yüzlü bir biçimde kişileştirilmiştir. Peter Neal, suç hakkında yazdıktan sonra, Berti'yi ve onun kimliğini keşfetmeye yakınlaşan herkesi öldürerek bu suçu yeniden yeniden 'canlandırır'.

Argento'ya dair kadın düşmanlığı suçlamaları, özellikle de *Ölümün Sesi* bağlamında, kariyeri boyunca yapılmış olsa da, bu suçlamalar freudyen flashbacklerde transeksüel oyuncu

Eva Robins tarafından canlandırılan cinsel olarak çekici kadın göz önüne alındığında haklılığını yitirmektedir. Argento'nun bu çökerten manipülasyonu *Derin Kırmızı* filminde Carlos'un travesti aşkının (bir kadın tarafından canlandırılan) karakterini yansıtır ve Argento'nun toplumsal cinsiyet ve cinsiyet kalıplarını belirleyen 'belirsiz' çizgiler üzerindeki yorumlarının altını çizer.

Ölümün Sesi'ndeki diyaloglar boyunca ve aracılığıyla Argento bu suçlamaları dolaysız biçimde yanıtlar ve filmlerindeki şiddet hakkındaki görüşlerini ortaya koyar. Neal kitabının sayfaları bir cinayet kurbanının ağzında bulunduktan sonra polis tarafından sorgulanırken şunları söyler: "Biri Smith-Wesson marka bir tabanca ile öldürüldüğünde, Smith-Wesson şirketinin başkamnı mı sorguluyorsunuz?". Bu cümle, Argento'nun kendi filmlerini ve genel olarak gerilim filmlerini toplumda şiddetin yaygınlaşmasının nedenlerinden biri olarak gösterenlere verdiği en net yanıtlardan biridir.

Berti'nin Neal'in son romanından ilham olarak öldürmesi ayrıca önemlidir. Bu bağlamla, Argento sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi ve bu ikisinin birbiri üzerindeki etkilerini tartışır. Filmdeki cinayetler, romanda geçen pasajları tekrarlamaktadır. Berti'ni cinayetleri Neal'in eserine bir bağlılık yeminidir ve Neal'in cinayetleri ise gerçekliğin kurgusallaştırılmasıdır; ki Neal şöyle der: "Bir kitap gibidiydi. Bir kitap!"Sanatın "zararları"nın altını çizecek biçimde, Peter, filmin sonunda Anne tarafından çivili bir heykelle öldürülür. Bu sahne, *The Bird with the Crystal Plumage'da* Sam'ın büyük bir heykelin altında kalması, *Suspiria*'da Suzy'nin kristal bir silahla öldürülmesi ve Stendal Sendromu ve *The Bird with the Crystal Plumage*'de psikozları tetikleyen resimleri hatırlatır.

Argento filmin sonlarında yer alan çarpıcı bir kare ile her birimizin içimizdeki karanlıkla hareket etme potansiyeline işaret eder. Dedektif Germani evine döndüğünde hala Peter'ın

öldüğünü düşünmektedir, orta boy çekimde odada durur-maktadır. Yerde bir şey olduğunu fark eder ve eğilir, kareden çıktığında, Peter Neal, Germani'nin tam arkasında belirir ve sahne tam olarak bir deri değiştirme sahnesini anımsatmaktadır. Argento bu kare ile filmlerindeki psikolojik aktarım temasının sürekliliğinin altını çizerken bir yandan da belki herkesin içinde bir katil olduğunu ve hepimizin 'kötü' şeyler kapasitesinde olduğunu dile getirmektedir.

Ölümün Sesi Argento'nun eserleri üzerine dönüştürücü bir yorum filmi olarak sunulur ve aslında Argento'nun akılcı çıkarım metodlarını nasıl tersine çevirdiğine ve bunun etkilerine dair bir filmdir. Giallo filmleri kökenlerini edebiyattan, bu edebi eserler çokça lapalaşmış olsa da, alır. *Ölümün Sesi*'nde gönderme yapılan yazarlar arasında Agatha Christie, Mickey Spillane, Rex Stout ve Ed McBain vardır. Argento ayrıca Roy William Neil tarafından 1946 yılında çekilen ve Cornell Woolrich'in bir romanında uyarlanan *Black Angel* filmine de selam göndermektedir. Bu filmde cinayet zanlısı olan bir adamın adını temizleme çabasında aslında cinayetin tetikleyici unsuru olduğunu öğrenmesi konu edilmektedir.

Dönüşümlülük ayrıca Peter Neal'ın ilk 'ölümü'nde de ortaya çıkar, Neal burada kendi intiharını sahte kan ve jilet ile 'sahne'lemektedir. Argento adeta izleyicilerini kışkırtarak cinayet sahneleri ne kadar mide bulandırıcı olursa olsun onların nihayetinde özel efektler olduğunu söylemektedir. İllüzyonun bu kasıtlı kullanımı ve efektlerin nasıl işlevselleştirildiğinin ortaya konulması bizi filmin gerçekliğinin dışına atar ve filmde neden bu sahneleri izlemekten hoşlandığımızı düşünmeye zorlar. Filmde pek çok kurbanın doğrudan gözlerimizin içine bakması hiç de tesadüfi değildir, sadece bizim de şiddet eyleminde içerildiğimizin değil aynı zamanda tüm bunların bizim eğlenmemiz için gerçekleştirildiğinin de altı çizilir. Bu 'bakış' aynı zamanda Argento'nun röntgenciliğe dair vurgularının da

altını çizer. Son Giallo'da olduğu gibi, katil saldırılarından sonra kameraya bakacak şekilde düzenlediği cesetlerin fotoğrafını çeker. Kamera kurbanları 'kesilirken' takip ederek de onun bakış açısını yansıtır. Birçok izleyicinin pasif bakışları da net bir biçimde gösterilmiş; bu, Bullmer'in hareketli bir sokakta öldüğü, bir serserinin hırsızın ölümüne tanık olduğu ve Gianni'nin Berti'nin kanlı katline tanık olduğu sahnelerde kendisini gösterir. Argento izleyiciler olarak edilgenliğimizin farkında olmak zorunda olduğumuzun altını çizer.

Silahların ve cinayet araçlarının fetişleştirilmesi *Ölümün Sesi*'nde pek çok kez gerçekleşir, özellikle de flashbacklerde parlak kırmızı topuklarıyla bir kadının bir adama ağzından tecavüz ettiği sahnelerde bu çok belirgindir. *Ölümün Sesi*'nde katilin canavarlığı cinsel sapkınlığın bir sonucudur ve pek çok eleştirmen *Ölümün Sesi*'nin imgeleminin ve hikayesinin Argento'nun öncesi giallisinde mevcut olduğunu dile getirir.

Müzik

Ölümün Sesi'nin müziği 80'lerde çekilen pek çok İtalyan korku filminin karakteristik özelliklerini taşır ve prog-rock düzenlemeler ve ağır sentezör ve elektronik müziğe dayanır. Goblin, Argento'nun stilize ölüm ve şiddet sahnelerinde yarattığı efektleri beslerken, tüm grup üyelerinin de ayrı ayrı katkıları vardır. Goblin, Argento'nun ölüme ve şiddete dair stilize edilmiş karelerine müziğiyle eşlik etmekten sorumluydu, müzik grubunun tüm mensuplarının adı katkılarından dolayı sayılmış, bu aşamada, kişisel sorunlar baş göstermiş ve grup sonunda dağılmıştır.

Argento, *Ölümün Sesi*'nde işitsel hilelere de başvurarak algılarımızla oynar. Bir sahnede, Tilde kızarkadaşına müziği kapatması için bağırır, ki çalan filmin soundtrack'idir. Kızı üst katta gördüğümüzde, odaya girer ve plağı durdurur. Müzik hem *diegetic* hem de *non-diegetic* olarak aynı anda kesilir ve

fark ederiz ki müzik sadece bizim için atmosferin yaratılması bağlamında değil aynı zamanda karakterlerden biri onu dinlediği için de ordadır.

Kanaat

Ölümün Sesi hikaye ilerledikçe daha da karmaşıklaşan dolambaçlı bir anlatıma sahiptir ancak Argento algı ve bakış açısıyla oynayarak filmin içine çeker ve izleyicisi üzerinde sanatın potansiyel olarak öldürücü etkisini inceler. Bunların hepsinde ustanın ikonik karelerine has atmosferi ve stilize edilmiş bir denge vardır.

Phenomena (1985)

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Müzik: Simon Boswell & Goblin
Görüntü Yönetmeni: Romano Albani
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Maurizio Garrone, Nello Giorgetti, Luciano Spadoni & Umberto Turco
Özel Efektler: Luigi Cozzi & Sergio Stivaletti
Oyuncular: Jennifer Connelly (Jennifer Corvino), Donald Pleasence (Profesör John McGregor), Daria Nicolodi (Frau Brückner), Patrick Bauchau (Dedektif Rudolf Geiger), Federica Mastroianni (Sophie), Dalila Di Lazzaro (*Head Mistress*), Fiore Argento (Vera Brandt)
Nam-ı Diğer: *Creepers*

Filmin Özeti

Jennifer Corvino Amerikalı bir öğrencidir, oyuncu olan babası yeni bir film üzerinde çalışırken İsviçre'de bir okula gönderilir. Jennifer uyurgezerliği ve böceklerle kurduğu gizli telepatik ilişki nedeniyle buraya yerleşmekte zorlanır. Bir seri katilin bölgede dolandığını ve genç kızları öldürdüğünü keşfeder. Yaşlı bir entomolojist ile arkadaşlık kuran Jennifer kendini acımasız olayların içinde bulur ve bir sonraki kurban olmamak için gizli yeteneklerini geliştirmek zorunda kalır.

Arka Plan

Phenomena Argento'nun film şirketi DAC'ın (Dario Argento Şirketi-sonrasında ADC) yapımcılığını üstlendiği ilk filmdir. Film, prodüksiyona girmeden hemen önce, Argento'nun babası Salvatore, ki ilk filminden bu yana oğlu ile birlikte çalışmaktadır, sağlık nedenleriyle kariyerinden emekli olur. Argento'nun kardeşi Claudio da *Phenomena*'da onunla çalışmaz çünkü *Ölümün Sesi*'nde anlaşmazlıklar yaşamışlardır.

Bu film dolayısıyla Argento'nun sonrasında hep birlikte çalışacakları Franco Ferrini ile birlikte çalıştığı ilk filmdir. Filmde Argento aynı zamanda kızı Fiore ve Michele Soavi ile de ilk kez çalışır.

Öykü bir Amerikan gazetesinde yayınlanan bir makaleden esinlenerek hazırlanmıştır. Makale medyumların, uyurgezerlerin ve şizofreniklerin böceklerle paylaştığı sözde akrabalık üzerinedir, ki Argento bu konu ile *Derin Kırmızı* filminde de ilgilenmiştir. Çekimler Ağustos 1984'te 4 milyon dolarlık bir bütçe ile başlamıştır. Film Argento'nun tümüyle İngilizce olarak kurguladığı ilk film olması özelliğine de sahiptir.

Yorumlar

Phenomena sıklıkla, ve haksız bir biçimde, Argento'nun kariyerinin dip noktası olarak değerlendirilir. Film aslında yö-

netmenin geçmiş çalışmalarının özellikle de *Derin Kırmızı* ve *Suspiria*'nın öğelerinin ansiklopedik bir derlemesidir. *Phenomena* Argento'nun eserleri arasında bir geçiş aşaması olarak değerlendirilebilir; bu filmle yönetmen giallo filmlerini 'Üç Anne' üçlemesinin doğaüstü renkleri ile birleştirir. Sonuçta ortaya çıkan tipik giallo özellikleri aşikar paranormal süslemelerle her zaman çok başarılı olmasa da, oldukça ilginç bir bileşim oluşturmuştur. *Phenomena* ayrıca, Argento'nun en kabus dolu filmidir, özellikle de sonlarına doğru tüm mantık zincirinin dağılması ve birinden diğerine geçen bir dizi sadistik sahne ile bir kabusun tüm irrasyonalitesine sahiptir.

Bir aşamada Argento Phenomena'nın, tam tersi olmasına karşın, diğer filmlerinin tümünden daha çok çalışmalarını özetlediğine inanmıştır. Jennifer'in parçalanmış bedenlerin ortasından çıkışı ya da uyurgezerlik sahnelerinin pop-promo girişleri gibi ikonik sahneler dışında, film kesinlikle Argento'nun en güçlü filmi değildir.

Jennifer Connelly film çekildiğinde 14 yaşındadır ve Leone'nin *Once Upon A Time in America*'daki çalışmasını yeni bitirmiştir. *Phenomena*'da 13 yaşında bir kızı canlandırır. Argento filmde *Suspiria*'daki gibi ergenlik öncesi bir karakteri de yansıtmak istemiştir ancak filmin konusu düşünüldüğünde bu çelişik kalmaktadır.

Entomolojist John McGregor rolü Donal Pleasence'e teklif edilmeden önce Peter Ustinov'a teklif edilmiştir. Isabella Rossellini müdire rolü için düşünülmüş ancak takvim uyumsuzluğu nedeniyle Rossellini bu rolü reddetmiştir.

ABD'de *Creepers* adıyla gösterime giren film büyük ölçüde kesilmiştir, Jennifer'e yapılan tıbbi test sahneleri, onu izleyiciye tanıtan seslendirme ve Sophie'nin parçalanmış bedeninin yanında onun larvalarla kurduğu psişik ilişkiyi gösteren sahneler yoktur. Bu filmi kafa karıştırıcı, anlamsız bir çöpe çevirir, pek çokları *Phenomena*'nın zaten kafa karıştırıcı, anlamsız

bir çöp olduğunu yönünde tartışırlar.

Stil/Teknik

Phenomena karanlık ve kaygı verici bir görüntüye sahiptir, bu özellikle fiber optiklerin ışık kaynağı olarak kullanıldığı ilk film olmasına da bağlıdır. Film koyu mavi, siyah ve beyazlarla banyo edilmiştir. Argento *Ölümün Sesi* ve *The Bird with the Crystal Plumage*'da hiper gerçekçiliği ve *Suspiria* ile *Derin Kırmızı*'teki Gotik görkemi kullanmaktan kaçınmıştır. Pek çok sahne gece çekilmiştir ve Argento pek çok mekanı kendisi yapmıştır; belirli bir gerilim yaratan İsviçre topraklarını ve pitoresk evlerin düzlüğü ile garip ürkütücülüğünü gösterecek biçimde filme almıştır. Argento'nun anlatmaya çalıştığı İsviçre Transilvanya'sı büyük ölçüde aktarılmıştır. Eski ve gizli barınakların pek çok karede ortaya çıkması klasik masalların kayıp çocuklar hikayelerinin atmosferini zihinlerde canlandırmaktadır.

Filmin ses tasarımı İsviçre'nin bu bölgesinde sürekli esen ürkütücü rüzgarın altını çizer. Bölge insanlarının 'fön' olarak adlandırdığı bu 'yağmur gölgesi' rüzgarı insanları çıldırtmaktadır. Sürekli biçimde uğuldayan bu rüzgar *Phenomena*'da her an varlığı ile atmosferi zenginleştirir ve daha da karanlıklaştırır. Bu aynı zamanda *Cehennem - İnferno*'da Mater Tenebrarum'un evinin etrafında esen rüzgarı da çağrıştırmaktadır.

Argento film boyunca pek çok garip görüş açısı çekimi kullanır. Olayları sadece kurbanları takip eden kamera ile katilin gözünden değil aynı zamanda takip edilenlerin bakış açısından da okuruz. Argento ayrıca pek çok böceğin görüş açısını da filme almıştır, özellikle de Sophie'nin cesedindeki larvanın Jennifer'e Sophie'nin nerede olduğunu gösterdiği ve ekranın bir kaleydeskop görüş açısına girdiği sahneler dikkat çekicidir. Bu tuhaf çekimler Argento'nun izleyiciye 'bakma' eyleminin ne demek olduğunu ve etrafındaki dünyayı nasıl gördüğünü bir kez daha sorgulama şansı sunduğu sahneler yaratır.

Jennifer'ın parlak ateşböceklerini takip ettiği sahne, Büyük Sarkophagus Sineğininin kullanıldığı ve okulun etrafının sineklerle kaplandığı sahneler gibi böcek görüntülerinin çekilmesi ayları bulmuştur; tüm bunlarda hiçbir özel efekt ve tek resimli hareket tekniği kullanılmamıştır. Okulun sinekler tarafından istila edilmesini gösteren dış çekim için hava türbülansına sokulan öğütülmüş kahve kullanılmıştır.

Cehennem'de sualtı balo salonunu hatırlatacak biçimde, *Phenomena*'da da esrarengiz su altı sahneleri vardır; Jennifer yanan bottan kendini göle attığında Frau Brückner'in canavar oğlunun ölmemiş bedeniyle karşılaşır ve kare suyun yüzeyindeki ateş tarafından aydınlatılmaktadır.

Phenomena'daki kamera teknikleri, Argento önceki çalışmalarına nazaran her ne kadar kendini dizginlemeye çalışsa da nefes kesicidir. Film sık ağaçlarla bezeli karla kaplı doruklarıyla mor dağların yansıtıldığı Alp topraklarının vinç çekimiyle başlar ve havayı cinayet için yeterince soğuk ve sadistik bir hale getirir.

Özellikle de Jeniffer'in adeta ruhani bir gece elbisesiyle ateş böcekleri eşliğinde uyur-gezer bir halde binaların ve ormanların içinden geçtiği akla-ziyan kısımlarda muthiş hayali kareler tüm filme serpiştirilmiş.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, filmin sonlarına doğru anlatı iyice mantıksızlaşır ve bir rüyaya dönüşür, Argento gerçekten de imgeleminin gevşemesine izin vermiştir ve izlediğimiz sahneler garip ve rahatsız edicidir; özellikle de Jennifer'ın Brückner'den kaçmaya çalışırken evin zemininde bir tünelde emeklerken yanında bir telefon sürüklediği sahneler çarpıcıdır (*Cehennem*'de Mark ve Rose'u hatırlatır) Tüneller boyunca emeklerken, Jennifer gittikçe daha da kabusa dönüşen bir karanlığın içine sürüklenir ve bir aşamada telefon uğursuz bir biçimde çalmaya başlar.

Frau Brückner'in ölümü Argento'nun düşlediği en zalim ve

ürkütücü ölümlerden biridir, durumun absürtlüğü sadizmini daha da pekiştirmekten başka bir şey yapmamaktadır. Jennifer'ı öldürmek için son bir hamle yaptığında Brückner'in üstüne Inga, McGregor'un şempanzesi atlar ve bu hamle boğazının bir jiletle kesilmesi ile sonuçlanır.

Daria Nicolodi, Argento ile bu filmi çekerken unutulmaz deneyimler yaşadığını belirtmektedir. Onların ilişkisi sürekli değişmektedir ve onun *Phenomena*'daki karakterinin kaderinin de ilişkilerinin kaderi ile ilintili olduğu düşünülmektedir. Açıktır ki, orijinal metinde bu ölüm sahnesi yoktur ve Argento belki de sadistik bir biçimde katarsise ulaşmak için bu sahneyi hayal etmiştir.

Temalar

Argento'nun önceki eserlerini dolduran ve sürekli tekrar eden temalar ve meseleler *Phenomena*'ya, anlaşıldığı kadarıyla çok coşkulu bir biçimde, serpiştirilmiş.

Film, *Suspiria* ile şöyle benzerlikler taşır; özellikle baş kahramanının başka topraklarda okumak zorunda kalan genç bir kadın olması, onu tanıtan masalsı bir anlatı, ki ilginç biçimde filmin ilk 15 dakikasında ortaya çıkmaz. Sınıf arkadaşları bir yabancı olduğu için onu hiç sevmezler ve ona düşmanca davranırlar. *Derin Kırmızı*'de Helga'nın yeteneklerine benzer psişik yetenekler gösterir, böceklerle iletişim kurabilmektedir. Böceklerin psişik yetenekleri *Derin Kırmızı*'de de bir tartışma konusudur.

Böcekler Argento'nun özel ilgi alanıdır ve pek çok filminde konu edilirler; *Suspiria*'da kurtçuklar, *Cehennem*'de karıncalar konunun parçasıdır, medyumlarla psişik bağlantıları *Derin Kırmızı*'da tartışılır. Ayrıca, *Four Flies on Grey Velvet* filminin isminde belirirler.

Jennifer Argento'nun güçlü kadın karakterlerinden biridir. Garip olayların ve dengesizliklerin ortasında hayatta kalmaya

çalışır. Özel yeteneklerini başlangıçta bir lanet olarak görür, onlar Jennifer'ı anormal yapmaktadır. Kaderiyle yüzleştiğinde ise Jennifer bir gölden çıkarken gösterilir; yeniden doğar. Hikaye, çirkin kuğu olduğuna inanan güzel kaz'ın hikayesi gibi görülebilir. Yeniden doğuş imgesi Jennifer'ın okul doktoru tarafından muayene edildiği sahnede de kullanılır, doktor Jennifer'ın uyurgezerliğinin onun içindeki yeni bir kişiliğin kelebeğin kozasından çıkması gibi 'doğmaya çalışma'sı olabileceğini söyler.

Ölümün Sesi'nin öyküsünde ve *Suspiria*'nın imgeselliğinde ortaya çıkan cinsel anksiyete daha az bir derecede de olsa ergen Jennifer üzerinden bu filmde de gözlemlenir. Onun tomurcuklanan cinselliği yalnızca katilin değil onunla iletişime geçen böceklerin de ilgisini çeker; bir sahnede ona çiftleşme çağrıları ile akın ederler ve erkekliklerini gösterirler.

Jennifer onu akıl hastası olarak gören ve diğer öğrencileri onu dışlaması için cesaretlendiren müdire tarafından 'beelzebub' (Sineklerin Efendisi) olarak adlandırılır.

Jennifer'ın katilin barınağını bulmasını sağlayan kutu içerisindeki sinek gibi imgeler izleyici tarafından takip edilirse, Argento'nun hiç de kullanmadığı imge ve konseptler oldukları ortaya çıkar.

Jennifer, uyurgezerliği sırasında genç bir kızın sadistik bir biçimde öldürülüşüne tanıklık eder ve katilin bir anlık bakışı o neye tanıklık ettiğini anlamaya çalışırken ve insanları bunu hayal etmediğine inandırmaya çalışırken Jennifer'ı takip eder. Burada yeniden Argento'nun katili tanıyabilmek için spesifik bir ipucuna sahip olan başkahramanıyla karşı karşıya kalırız.

'Canavar anne' figürü bu filmde deforme ve psikotik oğlu ile birlikte Frau Brückner karakteriyle geri döner. Brückner hemşire olarak çalıştığı bir psikiyatri hastanesinde uğradığı tecavüz sonucu hamile kaldığı için çocuğu anormal genetik bir formasyona sahiptir. Bu genetik anormallik katilin suça eği-

limli kromozomlarının tartışıldığı *Dokuz Kuyruklu Kedi* filmini anımsatır. *Derin Kırmızı* filmde Carlo ve Martha'nın sapkın bir versiyonuyla, Brückner oğlunun cinayetlerini gizlemek için öldürmek zorundadır.

Anneliğe dair başkaca göndermeler, Jennifer Sophie'ye annesinin onları terk ettiğini ve babasıyla birbirlerine nasıl yaslandıklarını anlattığı sahnelerde de ortaya çıkar. Bu üzücü hikaye açık biçimde Argento'nun kendi deneyimlerine dayanmaktadır.

Brückner'in oğlunun korkunç yüzü Jennifer aynaya bakarken ortaya çıktığında, sahne Martha'nın kimliğini içeren ve bozan ayna imgesi ile *Derin Kırmızı*'da işlenenleri ve Mater Tenebrarum'un gerçek biçimini bulmak için bir aynaya doğru patladığı *Cehennem*'i çağrıştırır. Brückner'in evinin duvarlarını kaplayan aynalar örtülerle kapatılmıştır ve bu onlara bakmanın, onlardakini görmenin ne gibi gerilimlere yol açacağına dair, bu alanın yasaklılığına dair göndermeler barındırmaktadır.

Jennifer, *Phenomena*'da Argento'nun filmlerinde genellikle olduğu gibi dedektif rolünü üstlenir, polis pek ortalıkta görülmez yalnızca Jennifer'ı çürüyen cesetlerin ortasından kurtarmak için ortaya çıkan Dedektif Geiger vardır. Ölümüne kadar John McGregor Jennifer'ı telepatik yeteneklerini geliştirme konusunda cesaretlendirir ve bu ikili biçimi *Dokuz Kuyruklu Kedi* ve *Derin Kırmızı* filmlerindeki dokunaklı ve duygusal ilişkileri çağrıştırsa da onlardan farklı bir biçimde işlenir.

Edebi göndermeler *Phenomena*'da da mevcuttur özellikle Geiger'in akıl hastanesini ziyaret ettiği bölümde asansör ile aşağı inerken, aşağı indikçe delilik derecesinin arttığını öğrenmiştir ki bu Dante'nin cehennemin katları arasındaki 'iniş'ini anımsatır.

Müzik

Phenomena'nın film müzikleri, Bill Wyman (The Rolling

Stones) ve eskiden Goblin'e mensup olan Claudio Simonetti ve Fabio Pignatelli'nin sintizayzr-rock ile opera vokallerini birleştirdikleri parçalardan oluşur. Iron Maiden ve Motorhead'in parçaları da havayı bozacak şekilde yersizce kullanılmış. Argento'nun rock metal'e dair sevgisi *Opera*'ya kulak tırmalayan bir biçimde yansıyor.

Ufak Tefek Şeyler

Phenomena'da kullanılan kostümler Armani tarafından tasarlandı.

Kanaat

Birçok müthiş kısmı olsa da, *Phenomena* geneli itibariyle çoğu yerde yetersiz kalıyor ve zaman zaman hikayesi Pleasence'in İskoç aksanı kadar gülünçtür. Film, Argento'nun ilgi duyduğu ve tekrar tekar ele aldığı meseleleri, tam bir fantezi filmi çekmek için yığınla şiddet ve ruhani şeyle bir araya getirmiş. Argento'nun eserlerine bir giriş olması bakımından ilginç ve biraz defolu bir film.

Opera (1987)

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Müzik: Claudio Simonetti
Görüntü Yönetmeni: Ronnie Taylor BSC
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarım: Davide Bassan
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Cristina Marsillach (Betty), Ian Charleson

(Marco), Urbano Barberini (Dedektif Alan Santini), Daria Nicolodi (Myra), Coralina Cataldi-Tassoni (Julia), William McNamara (Stefan)

Nam-ı Diğer: *Terror at the Opera*

Filmin Özeti

Diva Myra Chekova hiddetle çıktığı bir provadan sonra, araba kazası geçirir ve yardımcı oyuncu Betty onun yerini alır. Betty, çocukluğu ile ilgili garip bağlantıları da olan takıntılı bir fanın hedefi haline gelir. Betty'e yakınlaşan herkesi öldüren bu katil, aynı zamanda tüm bu cinayetleri Betty'e izlettirmektedir. Katilin amacı Betty'i kendine aşık etmektir.

Arka Plan

Opera Mayıs 1987'de çekilmeye başlanmıştır ve Argento'nun 8 milyon dolarlık bütçeyle çektiği en pahalı filmidir. Yönetmen senaryoda yine Franco Ferrini'nin yardımcılığına başvurmuştur. Kastta ve film ekibinde Daria Nicolodi, Sergio Stivaletti ve Claudio Simonetti gibi yine Argento'nun tanıdık ekibi yer almaktadır. Argento bu filmde ilk kez dikkate değer görüntü yönetmeni Ronie Taylor ile çalışmıştır.

Opera adı Argento'nun kişisel yaşamının da dönüm noktasını oluşturan bir dönemde çekilmesi bakımından yönetmenin en ağır filmi olarak anılmaktadır. Nicolodi ile çalkantılı ilişkisi acı bir sonla bitmiş, uzun bir zamandır hasta olan babası film çekimi döneminde yaşamını kaybetmiştir. Argento'nun kişisel yaşamındaki karanlık *Opera*'nın her bir sahnesinde yansımasını bulmaktadır. Film yönetmenin en 'soğuk' filmi olarak anılır.

Oyuncu Ian Charleson'un filmin tamamlanmasının (filmden hemen önce Charleson bir araba kazası da geçirmiştir) hemen ardından hayatını kaybetmesi Argento için başka bir darbedir ve opera olarak Macbeth'in kullanılmasının filmi ve



Opera'dan en akılda kalıcı ve rahatsızlık verici sahnelerden biri

yönetmeni lanetlediği söylentilerinin yayılmasına neden olmuştur.

Yorumlar

Argento alaycı bir biçimde *Opera*'nın Martin Scorsese'nin *Saatler Sonra* (1985) gibi filmlerine bir yanıt olduğunu söyler. Ki, ironik bir biçimde, Scorsese filmini Argento'ya bağlılığını göstermek için çekmiştir. Her durumda da, öykü yönetmenin favori filmlerinden birinin (*The Opera'daki Hayalet)* (1925) bir uyarlamasıdır.

Argento Macerata'daki Sferisterio Tiyatrosu'nda Verdi'nin Rigoletto Operası'nı yönetmekteydi ve burada Sergio Stivaletti onun özel efekt danışmanlığını yapmaktaydı ve yönetmen operayı nasıl uyarlayabileceği üzerine düşünüyordu.

Fikirleri arasında Duke karakterini bir vampire dönüştürmek de vardı. Ancak, **özcüler** (purists) onun bu fikirlerini an-

ladılar ve basit bir biçimde yapımın daha da ileri gitmesine engel oldular. Bu kısa erimli projede yaşanan arkadan bıçaklamalar ve ağız dalaşları yönetmenin *Opera*'yı çekmek konusundaki ilham kaynağı olarak gösterilebilir, ki bu filmin de ilk senaryo denemeleri uzunluğu ve aşırı şiddet içeren sahne tasarımları nedeniyle editlenmiştir. Argento'nun daha önceki filmlerinde oyuncularıyla kurduğu istikrarsız ilişkiler baş rol oyuncusu Cristina Marsillach'ın çok talepkar olması ve anlaşmalarına karşı tavırlarda bulunması nedeniyle düzene girememiştir. Ancak, o dönemde pek de tanımadığı Ian Charleson ile kurduğu ilişki daha olumlu sonuçlara yol açmıştır.

Filmin Cannes Film Festivali'nde prömiyeri yapıldığında pek hoş karşılanmadığı söylenebilir. Film, Cannes'de ilk defa gösterildiğinde, berbat seslendirmeden ve özellikle de detektif Santini'nin (Urbano Barbarini) ne oyuncuya ne de karaktere uyan efemine dublajından dolayı, iyi karşılanmadı. Sesi yankılanıyordu, dolayısıyla diyaloglarının çoğu yankılı ve çok berbattı.

Stil/Teknik

Argento bu şiddet aryasını gerçekleştirmek için en gelişmiş teknolojiyi kullanmıştır. *Opera*'da kullanılan kamera teknikleri Argento'nun en akışkan ve hareketli tekniklerini ortaya koyar. Gerek katilin görüş açısıyla kurbanların takip edildiği sahneler gerekse de binanın etrafında dönen kargaların görüş açısının izleyicilerin arasında oturan katile odaklanışının yansıtıldığı sahneler nefes kesicidir. Argento ve Taylor katilin ortaya çıktığı bu sahnede kuşların bu görüş açısını oluşturmak için kamerayı tavana bir teçhizatla tutturmuştur. Bu baş döndürücü sahneleri anlamak için görmek gerekir.

Argento Fiat Cromo'nun reklam teklifini en yüksek teknolojiyi denemek için kabul etmiştir. Ronnie Taylor ayrıca bu reklam çalışmasında yer almıştır ve ikili birbirlerinin çalışma-

larına karşılıklı saygı duyduklarını ifade etmişlerdir, ancak Taylor sonrasında yine de Argento'nun düşlediği kanlı cinayetlerinin çekimleri sırasında midesinin bulandığını itiraf etmiştir. Taylor'un canlı fotografisi ve Antonio Scaramuzza'nın kusursuz Steadicam çalışması atmosfere canlılık katmıştır, bu çalışmalar bizi bir şekilde eylemin merkezine yönlendirse de filmde her daim varlığını hissettiren yabancılaşma ve klinik hal Argento'nun oldukça realistik tarzına bağlıdır. *Opera* her ne kadar realistik ve modern olursa olsun yine de bir Argento filminden beklenebileceği gibi şık ve sezgisel bir savrukluk halindedir.

Flashbacklerde yer alan masalsı kuleler *Suspiria* ve *Cehennem*'in barok mimarisini anımsatır, oysa Argento *Opera*'daki pek çok diğer sahnede kendini zapt etmeye çalışmıştır.

Argento *Opera*'da şiddet sahnelerinde gerçekten sınırları zorlar. Filmde Betty'nin sevgilisi Stefan'ınki gibi Argento'nun en korkunç ölüm tahayyülleri sahneye çıkar. Argento bu sahneyi merhametsiz bir biçimde tüm detayları ile gösterir. Bir karede katilin bıçağının Stefan'ın boğazına saplanışını bıçağın ağızdaki gölgesini görecek kadar yakından izleriz.

Meraklı açılar ve görüş açıları neredeyse her sahnede kendini gösterir, Betty'nin Myra Chekova'nın gönderdiği parfümü suya döküşünü küvetin deliğinden izleriz. Filmin açılış sahnesinde Macbeth'in sahnelerini Diva Myra Chekova'nın görüş açısıyla takip ederiz.

Pek çok aşamada kamera titrer, yerçekimine karşı hareket eder ve kör açılara girer, göz damlaları sahnelere uygulanır ve yukarıda da bahsedildiği gibi parfüm dökülür. Kameranın hızla artan kalp ritmi şeklinde çalıştığı ve katilin beyninin çalkalandığı sahneleri vardır. Bunlar genel olarak katilin bir saldırı öncesinde olduğunu gösterir. *Opera*'da kamera asla hareketsiz değildir ve bu insan etinin her an parçalanabileceği hissini yaratmaya çalışmaktadır.

Julia'nın Betty'nin kostümünü onardığı sahne pek çok jilet darbesini gösterir ve bir aşamda kamera Julia'dan uzaklaşarak kıyafet odasından çıkar ve onu odanın diğer köşesinden gösterir.

Argento ayrıca flashbackleri karanlık koridorlar ve merdivenlerde gerileyen kamera hareketleri ile ortaya çıkartarak şiirsel bir çalışma yaratır.

Opera'nın renk paleti acımasızca karanlık ve solgundur, yalnızca Betty'nin neon ışıkları altında parladığı ve kulisteki kan kırmızısı perdelerde birkaç ana renk çılgınlığı görülebilir.

Temalar

Argento'nun röntgencilik ve izleyiciliğe ilişkin belki de en kalıcı çalışmalarından. Bu özelliği, filmi Betty'nin zorunlu ve sadistik röntgenciliği bağlamında soğuk bir mantıksal sonuca sürüklemektedir. Eli kolu bağlanmış ve gözlerini kapatmasın diye gözkapakları iğnelerle tutturulmuş biçimde arkadaşlarının ve meslektaşlarının öldürülüşünü izlemek zorunda kalır. Betty, Argento'nun diğer baş kahramanları Marc Daly, Roberto Tobias ve Suzy Banyon gibi, sanat dünyasının bir parçasıdır, bir opera sanatçısıdır.

Argento izleyicilerinin gözlerini kapamalarından ve onun rahatsız edici şiddet sahnelerini izlememelerinden sıkılmıştır; şiddet bir film yapımcısı olarak onun belirleyici özelliğidir. Argento izleyicilerinin şok edici imgelerin dehşeti ile algılarını kapamalarını istemez; izleyicilerinin şiddetin içine gömülmesini ister ve onun odyseus benzeri yolculuğuna, insan ahlaksızlığının karanlığına yapılan yolculuğa birlikte çıkmak ister.

Görsel şiddet İtalyan gerilim filmlerinin klasik öğesidir, filmlerde karakterlerin bedenlerinin en hassas bölgeleri oyulur, kesilir, çıkarılır. Argento'nun zorunlu izleyiciliğinin en mükemmel metaforu Betty'nin korku dolu gözleri ve iğne ile tutturulmuş göz kapaklarıdır. Bu kare aynı zamanda yönetme-

nin en ikonik imgelerindendir. Bu zorunlu izleyicilik, daha az sadistik olmasına karşın, *The Bird with the Crystal Plumage* filminde Sam'in cam kapıya sıkışmış halde Monica'nın saldırıya uğramasını izlediği sahneyi anımsatır.

'Bakma' ve 'görme'nin büyüsü ve röntgenciliğin sürekli canlandırılan imgesi *Opera* filmi boyunca hüküm sürer.

Filmin açılış karesi bir karganın gözünden opera binasını gösterir. Göz takıntısı, film boyunca tekrar edecek biçimde gözlerin yakım çekimlerinde ve katilin olayları opera binasında bir opera gözlüğü kullanarak –ki bu sahne *Four Flies on Grey Velvet* filminde maske giyen Nina'yı anımsatır- özel bir kutunun içinden izlemesiyle de kendini gösterir. Filmin sonunda katilin gözü bir karga tarafından çıkarılır ve bir kuş tarafından yenir.

Bu temanın daha fazla altının çizildiği bir başka sahnede ise Myra katili görmek için bir gözetleme deliğine yaklaşır ancak katil onu tam da gözünden vurur, sahne rahatsız edici biçimde yavaş bir çekimle Myra'nın geriye doğru fırlamasıyla tamamlanır. Yavaş çekim efekti *Four Flies on Grey Velvet*'te Nina'nın Roberto'yu vurduğu ve kameranın kurşunu havada giderken takip ettiği sahne ile, *Stendal Sendromu*'nda Alfredo'nun bir kadını yüzünden vurduğu ve kameranın kurşunun geçişini gösterdiği sahne ile benzerlikler taşır.

Opera giallo filmlerinin pek çok özelliğini taşır; katil siyah deri eldivenler giyer, bastırılmış travmalar, psiko-seksüel sapkınlıklar mevcuttur. *Ölümün Sesi*'nde olduğu gibi *Opera* da cinsel anksiyetinin ayırıcı atmosferine sahiptir. Belirli imgelerin fetişleştirilmesi, ki bunlar katil tarafından giyilen deri eldivenler ve bağlanmış Betty'i de kapsar, sadomazoşist bir bağlama oyununu anımsatır. Cinayetlerin motivasyonu da ağır cinsel göndermelerle doludur, Betty'nin frijitliği katil ile birlikteyken annesinin masum kadınların öldürülüşünü kana susamış bir biçimde izlemekten zevk aldığını görmesine bağlanmaktadır.

Hafifmeşreplik ve nemfomani, opera sanatçıları ve film yönetmenlerine atfedilerek tartışılır. *Opera*'da Betty'nin rolü Lady Macbeth'dir, ki her daim avcı cinsellik ve kanlı bir tutkuya gönderme yapar. Betty'nin Lady Macbeth olarak giydiği kostüm pek çok zincir ve çivi içerir, bunu giyerek avangard bir dominantlığı temsil eder.

Rüyalar biçiminde maskelenen flashbackler film boyunca mevcuttur. Betty rüyalarında, genç kadınlara işkence yapan ve onları öldüren siyah başlıklı bir adam tarafından yakalanır. Tüm bunlar Betty'nin katili eylem üzerinden gördüğüne ilişkin flashbacklerdir. Katil, Betty'nin annesin şiddet sahneleriyle uyarılan ve başkalarının işkence çekmesinden hoşlanan cinsel sapkınlığını bastırmak için öldürür. Katil aslında Betty'nin annesinin kölesidir, Gothic bir kabusa dönüşen sadomazoşist ilişkinin bir parçasıdır.

Betty'nin rüya sandığı bu yarım yarım hatırlanan, bastırılmış anılar *Derin Kırmızı*'da Carlo'nun işkence ettiklerine, *Four Flies on Grey Velvet*'te Nina'ya, *The Bird with the Crystal Plumage*'de Monica'ya, *Ölümün Sesi*'nde Peter Neal'e ve *Stendhal Sendromu*'nda Anna'ya benzemektedir. Tüm bu karakterler filmin anlatısını bozan flashbackler yaşarlar ve izleyiciler bu karakterlerin unutmaya çalıştığı deneyimlerin ne olduğunu fark ederler. Hepsinin travmaları ayrıca cinsel göndermeler barındırır. Flashbackler ayrıca akan su sesi içerirler, Argento burada kasıtlı olarak Freud'un suyu anne karnı ve anneye ait olanla ilişkilendirme fikrini kullanmıştır.

Betty ve Alma'nın kaçmaya çalıştıkları hava kanalları *Cehennem, Phenomena ve The Church*'teki hava kanalları ile tesisat kanallarına benzemektedir ve Freudyen göndermeleri vardır. Örtüler flashbacklerde ağırlıklı olarak kullanılır ve onlardan geçtikçe bu karanlık kabustan çıkış olmadığını görürüz.

Opera sinemalarda gösterime girdiğinde yani 80'lerin sonlarında AIDS'in gölgesinin medyaya ve kamu bilincine düştüğü-

nü belirlemek ilginçtir. *Opera*'daki cinsellik soğuk ve sterildir ve film tamamiyle nihilist ve sevgisiz bir tona sahiptir. Katil özellikle aşırı dikkatlidir ve siyah eldivenlerinin üstüne bile plastik eldivenler giyer.

Eleştirmenler yönetmen Marco karakteriyle Argento arasındaki benzerliklere dikkat çekerler. Her ikisi de gerilim filmlerini yönetirler ve her ikisi de cinsel sapkınlık ve soyut şiddet sahneleri nedeniyle eleştirilere maruz kalırlar. Dedektif Santini tarafından sorgulandığında Marco "Bence filmleri gerçeklik için bir rehber olarak kullanmak akıllıca değil" der. Bu dönüşlü yanıt, Argento'nun *Ölümün Sesi*'nde ortaya koyduğu görüşlerine atıfta bulunmaktadır. Marco ayrıca onun yönettiği Macbeth'e dair yapılan eleştirilerde 'gerilim filmleri çekmeye devam etmesi gerektiği' yorumlarını okur ki aynı eleştiriler Argento Rigoletto'yu çektikten sonra yapılmıştır.

İlginç bir biçimde, Marco'nun sevgilisini canlandıran oyuncu Antonella Vitalle o dönem Argento'nun partneridir ve bu durum Argento'nun gerçeklik ile sanat arasındaki çizgiyi nasıl belirsizleştirdiğine dair bir vurgudur.

Bir Argento filmi için oldukça alışılmadık bir biçimde, kötü adam, kansız ve katharsissiz bir biçimde ölür. Basit bir biçimde polis tarafından yakalanır. Kimliğini tahmin etmek zor olmasa da, dikkatimiz hala, operavari büyüklüğü ve görsel zeka fışkırtıları üzerinden yönetmen tarafından yönlendiriliyor. Filmin sonunda gösterilen kertenkele, özellikle *Cehennem* ve *Trauma*'da da söz konusu olduğu üzere Argento'nun tüm eserlerinde bu garip hayvaları çekerek verdiği şifrelere dair bir diğer örnektir.

Filmin tepe noktası, Argento'nun hayranları tarafından çok garip ve fantastik olmakla suçlanmaktadır. Jennifer Corniv o'nun *Phenomena*'daki halini anımsatacak biçimde, Betty İsviçre Alpleri'ne tırmanmaktadır; doğa ve yalnızlıkla kucaklaşır. Akıl sağlığının ne durumda olduğu belirsizdir ve onun

için katarsise dayalı bir kurtuluş yoktur, Betty psikolojik olarak içe doğru patlamış görünmektedir. Bu kısa sahne çok güzel biçimde çekilmesine rağmen en hafif deyimiyle saçmadır.

Müzik

Tıpkı Trash Metal'in başını çeken Steel Grave'den birtakım sert rock parçalarının filmde kullanılması gibi *Opera*'nın film müziği de Simonetti'nin elinden çıkmış, ürkütücü bir müzik kutusu ninilli hoş ve esrarengiz bestelerden oluşuyor. Köşeden Brian Eno da ürkütücü ve sakin bir müzik yapmış. *Opera*'da Verdi, Puccini ve Bellini'ninkine benzer bestelerin nefes kesici bir biçimde kullanıldığını söylemeye bile gerek yok.

Kannat

Yönetmenin daha düşük düzeyde seyreden eserlerinden önceki son başyapıtı olarak adledilen *Opera*, görkemli görsellerden ve sinemada nadiren bu yoğunlukta görülen bir şiddet içeren müthiş bir güç gösterisidir. Eğer muhteşem kamera teknikleri nefesini kesmezse, sadistik kanlı sahneler kesinlikle kesecektir. Provokatif ve bir kabus gibi unutulmaz.

KARA DİYASPORA

Due occhi diabolici/Ölümün Gözleri (1990)
Argento'nun bölümü- Il gatto nero/Kara Kedi

'Sapıklık kalbin birincil dürtülerin biridir.'
'Öyle görünüyor ki ne zaman sen ve ben buluşsak ortalıkta bir vücut dolaşıyor.'

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Yapımcı: Claudia Argento
Müzik: Pino Donaggio
Görüntü Yönetmeni: Beppe Maccari
Kurgu: Pasquale Buba
Prodüksiyon Tasarımı: Cletus Anderson
Özel Efektler: Tom Savini
Oyuncular: Harvey Keitel (Rod Usher), Madeleine Potter (Annabel), John Amos (Dedektif LeGrand), Sally Kirkland (Eleonora), Kim Hunter (Gloria Pym), Holter Ford Graham (Christian), Martin Balsam (Mr Pym)

Filmin Özeti

Suç fotoğrafçısı Rod Usher, kız arkadaşının eve aldığı sokak kedisini öldürünce alkolizmin ve deliliğin içine düşer. Bir cinayet diğerine yol açar ve bir yandan şeytani bir kedi onu mezarında rahatsız ederken, Rod gerçekliği anlamakta güçlük çekmektedir.

Arka plan

Argento filmlerinin uluslararası dağıtımının az olmasından dolayı hayal kırıklığı yaşamaktaydı. Filmleri İtalya'da her zaman başarılı olduğu halde, *Suspiria* filmi dünya çapında popüler olamamıştı. Ününü ve izleyicisini artıma amacıyla kendini korku türünde öbür otoritelerden ayırştırmaya karar verdi. Kara Diyaspora ilk olarak dört parçalık bir antoloji olarak tasarlandı ve proje için düşünülen yönetmenler arasında John Carpenter, Clive Barker, Stephen King ve Wes Crave vardı; ancak zaman çakışmaları önerilen bu yönetmenlerin projeye dahil olmasına engel oldu. Ancak ilerleyen yıllarda benzer bir portmanto tipi film olan *Body Bags*'de (1993) John Carpenter ve Tobe Hooper bir araya geldiler. Argento'nun görüştüğü yönetmenler arasında ona katılan sadece Romero oldu ve bu onların da ikinci işbirliği oldu. Birinci filmleri ise Romero'nun gelecekteki filmlerine temel oluşturan *Ölülerin Şafağı* (1978) adlı filmiydi. Romero Argento'dan Argento'nun "Merhaba George, ben Dario" diye seslendiği unutulmaz bir telefon alır. Romero ilk başta Argento'nun yanına gelip filmi Roma'da çekeceğini düşünür ama daha sonra Argento'nun filmi Amerika'da çekmek istediğini öğrenerek şaşırır. İki yönetmen de sıkıntılı çekimlerden dolayı sorun yaşadıkları filmleri *Opera* and *Monkey Shines'ı* (1988) daha yeni bitirmişlerdir. Film Pittsburg'da üslenir ve çekilir ve 9 milyon dolara malolur. Bu film Argento için birçok ilklerle doludur: Avrupa dışında çektiği, sesli çektiği ve *Ölümün Sesi*'nden beri kardeşi Claudio ile çektiği ilk film olur. Babalarının ölümünden sonra iki kardeş bir araya gelirler ve Claudio Argento'nun üretiminin önemli bir kısmını gerçekleştirir. Argento'ya oyuncu seçimi ve ekip oluşturma sürecinde Ken Gargaro adlı çevirmen ve iletişim koçu yardımcı olur, çünkü henüz o aşamada İngilizcesi yeterli değildir. *Phenomena* and *Opera*'yı daha önce İngilizce çekmiş olmasına rağmen ilk defa tamamen İngilizce konuşan bir oyun-

cu kadrosu ve ekiple çalışmaktadır. Daha önceki filmleri sessiz çekilmiş ve daha sonra post prodüksiyon esnasında uluslararası dağıtıma sokulmasi için İngilizce seslendirilmişlerdir. İlk olarak *Edgar Allan Poe*, sonra *Poe: Metropolitan Horrors*, gibi isimler düşünülen filme, filmin yapımcıları son olarak daha güncel bir isim olması için biraz daha muğlak *Ölümün Gözleri* ismini vermekte karar kıldılar.

Oyuncu kadrosu Argento'nun daha önce birlikte çalışmadığı Harvey Keitel, *İnci Taciri*'nde ise alışılmış Madeleine Potter gibi büyük isimleri barındırmaktadır. Potter projeden edebi kökleri nedeniyle etkilenmiştir ve yönetmen açık bir şekilde onun zaman ötesi güzelliğinden etkilenmiştir. Argento'nun Kim Hunter (*The Seventh Victim* [1943]) and Martin Balsam (*Sapık* [1960]) gibi türün klasik isimlerinin de kadroya katılmasıyla keyfi daha da yerine gelir. Oyuncuların önemli bir kısmı tiyatro kökenlidir ve Stanislavsky'nin yöntemini kullanmaktadırlar. Stanislavsky oyuncuları öykünün altmetnine inmeleri konusunda teşvik etmektedir. Filmin sınırlı gösterimine ve sonrasındaki olumsuz görüşlere rağmen ve Argento'nun büyük ölçekli filmler çekmeye alışık olması ile birlikte düşünüldüğünde, yönetmen bunun güzel bir deneyim olduğunu söyler ve ekibinin desteğini ve teşviği dışında hiçbir şey elde edemez.

Yorumlar

Edgar Allan Poe'nun Argento'nun çalışmaları üzerinde büyük bir etkisi olmasına rağmen, yönetmen Poe'nun çalışmalarının doğrudan bir uyarlamasını *Ölümün Gözleri*'nden önce yapmamıştır. Stuart Gordon ve Roger Corman *The Pit and the Pendulum* (1991) ve *The Masque of the Red Death* (1990) filmleri ile kanıtladıkları gibi doksanların başı, Poe uyarlamaları için popüler bir dönemdi. Film mezarında bir çekim de dahil olmak üzere Poe'nun memleketi Baltimore'un görüntüleri ile

açılır. Argento, Poe'nun hayatı ve eserleri üzerine çektiği oldukça uzun bir filmi Romero ile yaptıkları iki film için bir başlangıç olarak koymak ister ama dağıtımcılar tarafından çok uzun olduğu için kabul edilmez ve sadece birkaç sahnesi filmde kalır. Poe' nun kendisinin terör hikayeleri için bir geçiş, iki film etrafında bir çerçeve olması amaçlanıyordu ama bu da rafa kaldırılmıştı.

Argento'nun Black Cat adlı çekimi Poe'nun bir kısa hikayesine dayanmaktadır yönetmen ürkütücü yazarın diğer öykülerini de anmayı ihmal etmiyor. *The Pit and the Pendulum, Berenice, Annabel Lee, Ligeia, The Tell Tale Heart, The Premature Burial, The Fall of the House of Usher* ve *The Narrative of Gordon Pym*'de Argento'nun Poe'ya aşk mektubunun parçalarını oluşturan imalar bulunmaktadır.

Romero, başlangıçta *The Masque of the Red Death* uyarlamak istemişti ama Roger Corman'ın kendi versiyonunu yeniden çekmekte olduğunu fark ettiğinde fikrini değiştirdi. Romero onun yerine yaşayan ölüleri ve mezardan çıkıp intikam alınmasını işleyen karanlık bir ahlak masalı olan *The Facts in the Case of M Valdemar*'ı uyarlamaya karar verir. Filmin iki parçası yönetmenlere bağlı olarak olarak çok farklı olur; Romero, sağlam bir hikayeci olarak konuya pratik, no-frills yaklaşmaz, titizlikle çekimler yapar, Argento ise kendi uslubuyla eğlenmeyi ve kışkırtıcı süslemeler yapmayı ve kendi soyut sonucu için deneysel yaklaşımı benimsemeyi tercih eder.

Stil/ Teknik

Ölümün Gözleri stil ve duruş olarak Argento'nun diğer filmlerinden farklı. Beppe Maccari'nin gerçek-üstü fotoğrafçılığı Argento'nun daha önceki çalışmalarında yarattığu sonucu yaratmıyor ve yönetmenin 'geleneksel' diye tabir edilebilecek bir şey üretmeye yaklaştığı tek filmi ortaya çıkıyor. Ancak, kamera her zamanki gibi büyüleyici. Argento olayları olabildiğince

acımasız kedinin gözünden aktarmaya çalışıyor. Terry Gilliam'ın sabit kamerayla yaptığı güzel çekimler ve Nicoli Pecorini'ın elde taşınan 35mm kamerayla çektiği karakterleri mobilyaların üstünde ve etrafında takip eden yer seviyesinde etkileyici görüntüler ortaya çıkıyor. İlk başta Argento kedinin gözünden olan çekimleri geliştirmek için anamorföz lens kullanmak, yuvarlak yerine dikey lens yaratmak istemişti ama sonra bunun tersine karar verdi.

Filmin başlarında, Rod ilk cinayet sahnesine gelip cinayet işlediğinde, Argento'nun kamerası ani bir inişle masanın üstünde ortadan ikiye ayrılmış cesedi göstererek baş döndürücü ve dehşet verici bir etki yaratıyor.

Trauma filminde de görülen, Amerikan şehir manzaralarının Argento üzerindeki derin etkisi, her iki filmde de cesur bir köşe yaratıyor. Filmin makyajı ve özel efektlerini yapan Tom Savini, diğer kan dondurucu sahnelerin yanı sıra, Harvey'in kazığa oturtulmuş ve kazığın ağzından çıktığı sahneyi ön plana çıkarmak için mekanik canavar kedicikler yığınını ve Harvey Kittel'in kafasının iki replikasını yarattı. Keitel, bu düşünceden o kadar iğrendi ki, sanki bundan korkacakmış gibi, avukatının o kafanın sette o çalışırken asla gözükmeyeceğinin garantisini istedi.

Savini ve Argento dehşet verici yapıtları sayesinde o kadar bağlandılar ki, aralarındaki dil sorunu kan donduran efektlere dair heyecanlarını gölgeleyemedi.

Annabel'in öldürülmesi özellikle çarpıcı. Argento o anı Annabel gözlerini seyirciye kilitlediği, ellerini kendini baltadan korumak için uzattığı ana vurgu yaparak ama seyircinin Rod'un gözünden kanlı sahneleri izlediği şekilde filme çekmiştir.

The Black Cat filmi, Argento'nun yönettiği diğer filmlere göre çok sıkı örülmüş ve ortaya koyduğu baskı, ustanın eserleriyle bağdaştırılan her zamanki barok ihtişamından soyunarak, sulandırılmış bir sonuç veriyor.

Argento yine de hikaye boyunca geçen ve filmin karanlık temalarını tamamlayan sanat eserlerine de bazı referanslar vermeyi unutmuyor. Örneğin, Rod Annabel'i banyoya yatırdığında, Millais'in 'Ofelya'sını hatırlatıyor ve görüntü ölümde bulunan melankolik güzelliğin ipuçlarını veriyor.

Temalar

Rod Usher, sanat dünyasında fotoğrafçı olarak çalışan tipik bir Argento karakteri. Aynı zamanda hem geçmişinden hem de hızla yuvarlandığı geleceğinden kaçmayı beceremeyen arketipik bir Poe karakteri. *Ölümün Sesi*'ndeki Peter Neail ve *Trauma*'daki iki başrol karakteri gibi, Rod da başlangıçtan beri sıkıntılı, sorunlu bir biri. Argento bir çıkış noktası olarak, *Two Evil Eyes* filminde katili gizlemeye teşebbüs etmiyor.

Bunun yanı sıra, Rod, sıradışı bir baş karakter çünkü Argento'nun diğer katilleri gibi baştırılmış travma tecrübeleri yaşamamış. Ayrıca temelde yatan psikoseksüel kaygıları yok veya büyük bir sırın yüzeye çıkmasını engellemek için de öldürmüyor. Sırf kendi doğasının karanlık tarafını keşfetmek istediği için öldürüyor.

Hikayenin açılış sahnesinde, Rod seyirciye hiçbir şeyi sırf yasak olduğunu bildikleri için yapmaya mecbur kalıp kalmadıklarını sorar. Hitchcock'un özellikle *Rope* (1948) filminde araştırdığı gibi, Poe da aynı soruya 'Imp of the Perverse' makalesinde eğiliyor. Poe, her insanın bir karanlık tarafı ve şeytani ve aşşağılık şeyler yapabilme potansiyeli olduğu inancımı bu makalede ayrıntılandırıyor.

Rod'un işi Argento'nun röntgencilik, izleyicilik, 'görüntü' ve 'bakma' temalarını öne çıkarmasına yarıyor. Bir fotoğrafçı olarak, özellikle de insan doğasının karanlık tarafını tasvir eden görüntüler onun için önemli. Argento gibi kamerası vasıtasıyla ve seyircinin uzantısıyla, Rod ölümle güvenli bir mesafeden ilişki kuruyor. Filmde bazı yerlerde Rod daha proaktif bir hal

alıyor ve harekete geçiyor; kediyi boğuyor. Annabel'i öldürdüğü sırada Rod artık vahşeti mesafeli ve koruyucu kamera lensinden değil sadece kendi gözlerinden görüyor.

Filmdeki bazı çekimler Argento'nun 'bakma' eylemiyle meşguliyetini güçlendirmek için biraraya geliyorlar: Rod'u takip eden kedinin kendi bakış açısından çekimler, Rod'un bir öğrencisiyle birlikte Annabel'i gözetlemesi ve Mr Pym'in Usher'ı ön kapının anahtar deliğinden dikkatlice izlemesi.

Rod'un film boyunca takıntı haline getirdiği ölümün estetiği, Argento'nun estetikleştirilmiş cinayet ilgisine işaret ediyor.

'Ofelya'nın kısaca geçen bahsi, daha önce Poe'un 'Philosophy of Composition' makalesinde dile getirdiği ve onu dünyadaki en şiirsel konunun güzel bir kadının ölümü olduğu sonucuna vardıran 'huzurlu ölüm' kavramı da öne çıkıyor.

Rod'un kitabı için derlediği fotoğraflar da kent groteskliğini ve kent suçlarını siyah-beyaz ve sade bir biçimde çekmesiyle ünlü foto muhabiri Arthur Fellig'in çalışmalarına benziyor.

Müzik

Brian de Palma'nın her zamanki müzisyeni Pino Donaggio Benard Hermann'in *Sapık* pasajından daha bir kafa sallatan paylaşımıyla buraya çok uygun bir çılgın nota buluyor. Zaman zaman deli bir atlı karınca temasına benziyor ve acı sesli sicim kullanımı Rod Usher'ın aklını oynatmış akıl haline ve sonrasındaki zihni çöküşüne mükemmel bir şekilde uymaktadır.

Kanaat

Romero sessizce ürpertici ama durgun bir intikam masalında mezarın ötesinden gelen ölümü düşünürken, Argento her zamanki üslup ve hassasiyetle olayların tırmanan çılgınlığını filme çekiyor. Sonuçta, *Ölümün Gözleri*, sanat dallarında yetkin ve yetişmiş aynı zamanda birbirinden farklı olan iki yönetmenin kopuk ve düzensiz eseridir.

Trauma (1993)

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: TED Kline
Müzik: Pino Donaggio
Görüntü Yönetmeni: Raffaele Mertes
Kurgu: Bennett Goldberg
Prodüksiyon Tasarımı: Billy Jet
Özel Efektler: Tom Savini
Oyuncular: Christopher Rydell (David Parsons), Asia Argento (Aura Petrescu), Frederic Forrest (Dr Leopold Judd), Piper Laurie (Adriana Petrescu), James Russo (Yüzbaşı Travis), Laura Johnson (Grace Harrington), Brad Dourif (Dr Lloyd)

Filmin Özeti

Anoreksik kaçak ergen Aura köprüden atlamak üzereyken genç bir grafik sanatçışı David Parsons tarafından durdurulur. Bir psikiyatri kliniğinden henüz kaçmıştır ve David kendini ona yardım etmeye mecbur hisseder. Sonrasında iki adam onu klinikten alıp eve götürür. O gece kurbanlarını yağmurlu havalarda boğarak öldüren, görünmeyen bir saldırgan tarafından anne babasının başlarının kesildiğine tanıklık eder. Tekrar David'i arayıp bulan Aura ona ebeveynlerinin katilinin kim olduğunu bulmasında ve başka birini daha öldürmesinin önüne geçmesinde yardımcı olması için yalvarır.

Arka Plan

Ölümün Gözleri'nin ticari başarısızlığından sonra halen Amerikan pazarını çalkalamaya istekli Argento bu intikam ve psikozun ölümcül hikayesini kaleme almak için ABD korku

filmi yazarı, *Twilight Zone* dergisi editörü ve romancı TED Klein'le bir takım oluşturdu. Argento en sonunda bir şekilde daha uygun olan *Trauma*'ya karar vermeden önce proje için *Moving Guillotine* ve *Aura's Enigma* gibi olası başlıklar düşünüldü. Film 7 milyon dolara çekildi ve 1992'nin Ağustos-Eylül aylarında Minneapolis'te çekildi.

Argento söylentilere göre hayatındaki kişisel tecrübeleri aldı ve daha aşikar bir şekilde filme yerleştirdi. Yönetmen üvey kızı Anna (Nicolodi'nin bir önceki ilişkisinden olan diğer kızı) gibi gençliğinde beslenme bozukluklarıyla mücadele etti.

Argento ayrıca ABD'de kalabalık bir caddede genç hasta bir kadını gördüğünü ve hiç kimsenin ona yardım etmediğini, bu yüzden rahatsız olup o olayı aklından def etmek için bu deneyime çalışması aracılığıyla işaret ettiğini belirtir.

Argento *Trauma*'nın rol dağıtımında zor anlar yaşadı. Baş rolü kızı Asia'ya teklif etti ve bu Argento'nun kızını ilk defa yönetmesine işaret etti. Bu tercih nepotizm suçlamalarını beraberinde getirdi. Asia, Dario'nun onun karakteri canlandırabileceğini düşünmese baş rolü ona vermeyeceği yanıtını vererek babasının kararını savundu. Asia'nın performansını annesinin Mario Bava'nın son filmi *Shock*'daki (1977) performansına dayandırdığını iddia edilir.

David rolü James Spader, Tim Roth ve John Cusack'a önerildi ama her üçü de gözle görünür biçimde kriz zamanlarında uyuşturucuya dönen bir karakteri canlandırmaktan korktular. Chris Rydell, Argento'yla birlikte çalışabilme şansının üzerine atladı ve zor rolün zevkini çıkardı. Ateşli Argento hayranı Bridget Fonda'ya alenen Grace rolüne önerildi fakat kreatif farklılıklar nedeniyle vazgeçildi.

Piper Laurie ve Frederic Forrest Argento'ya çok saygı duymalarına rağmen, film çekimlerinin çoğunu senaryonun tuhaflığına gülerek geçirdiler.

Yorumlar

Argento *Trauma*'yı "Derin Ruh. Yeni bir nesil için *Derin Kırmızı*'m" diye tanımladı. Argento bu filmi 'Amerikanlaştırmak'la suçlansa da, filmi 'David Lynch'in yönettiği gibi bir korku filmi' olarak pazarlayan ABD'li yöneticilerden rahatsız olduğunu kanıtlar biçimde Avrupai hassasiyetlerini korumuştur. Bu Amerikan pazarının Argento'yu bir yere koymaktaki zorluklarını yansıtıyor.

Trauma, Ölümün Gözleri'nden bile daha çok küçümsemeyle karşılandı. Eleştirmenler ve hayranları yönetmenin son, yumuşatılmış çalışmasını Amerika'ya sattığını iddia ettiler. *Trauma*'daki bu sulandırmalara rağmen film ABD'de özellikle de Brad Dourif'in asansör kuyusunda kafasının koparıldığı, başının kuyuya düştüğü ve tabandaki bir kazığa çakıldığı (*Derin Kırmızı*'da Martha'nın kaderini hatırlatıyor) sahne olmak üzere, sansürlerden kaçamadı. Kafasının kaderi filmin son halinden tamamen kaldırıldı.

Bu Argento filminin bağnaz sansüre yenik düşmesinin bir diğer örneğiydi- *Ölümün Sesi* ve *Phenomena* ABD'de ciddi biçimde gözden geçirilmiş halleri ve sırasıyla *Unsane* ve *Creepers* başlıklarıyla piyasaya çıktı.

İtalya'nın dışında çalışmak vizyonundan taviz vermesi ve filmleri üzerinde tam kontrolü kaybetmesi anlamına geliyordu.

Argento'nun çoğu filmine benzer şekilde, *Trauma, Derin Kırmızı*'daki gizemli seansı çağrıştıran seans ve hastane sahneleri gibi hayret verici sahne kesitleri içerir. Gerçekten de tüm ölüm sahneleri kendi başlarına minyatür filmlermişçesine çözülür.

Stil/Teknik

Argento bir ara *Trauma*'nın o zamana kadar ki en karanlık filmi olduğu inancındaydı. Tüm çekimlerin alt metinsel bir şeyler iletmesini istedi ve iç çekimlerin insan vücudunu ve ka-

rakterlerin sapkın ruhlarını temsil ettiğini belirtti. Kasten soğuk, karanlık ve iç karartıcı bir film. Ancak Argento'nun olayları güneş rengi, parlak sarı ve derin mavilere buladığı iç çekimler daha sıcaktır.

Yönetmen filmi Pittsburgh'da çekmeyi düşündü ancak *Kuzuların Sessizliği* (1991) çoktan yerin avantajını kullanmıştı, bu yüzden son tercih Minneapolis oldu. *Trauma*'nın renk şeması Domenico Beccafumi'nin ünlü tablosu St Catherine of Siena'da kullanılan kahverengi, bal rengi, beyaz ve pastel mavisinin yumuşak, solgun paletlerini andırır.

Argento, *Trauma*'nın aynı zamanda *The Sect*'i kameraya alan görüntü yönetmeni Raffaele Metres'ten *Trauma* için 'fantezi unsurlarını' da içeren bir kara (noir) film görünümü tasarlamasını istedi. Metres, filmdeki renkleri yıkayarak neredeyse monokrom bir görünüş kazandıran EMR adlı özel bir baskı işleminden yararlandı. Bu film gerçekten Argento'nun filmlerin görünüşlerinde daha gerçekçi bir yaklaşıma doğru yönelmesinin başlangıcına işaret eder. Bu yaklaşım yönetmenin sonradan çektiği *Stendhal Sendromu*, *Uykusuz*, *Rest* ve *Do You Like Hitchcock?* filmlerinde mevcuttur ve filmin yumuşatılmış tonları tüm yağmur ve su görüntüleri Argento'nun *Cehennem*'ini hatırlatır biçimde *Yedi* (1995) ve *8MM* (1999) gibi filmlere öncülük eder.

Argento olayları, bir çocuğun kovaladığı manyak kelebeğin görüş açısından aktarabilmek için mikro-Louma vincin kullanıldığı sahne gibi özel olarak son teknolojiden yararlanabilme amaçlı sahneler yarattı. Spontane sabit kamera çekimleri gibi görünen bu çekimler Kirk Gardener tarafından görüntülendi.

Prodüksiyon tasarımcısı Billy Jet, çoğu seti yerden yüksekte kurdu, bu sayede Argento setler etrafında kamerayı hareket ettirip olayları garip efektlerle filme alabildi. *Trauma*, Argento'nun diğer çalışmalarından epeyce daha az şiddet sahnesi içerir. Yönetmen şiddete hızlı kurgu ve aşırı yakınlaşmalarla,

sadece 'Lewton tarzı' bir yaklaşımla başvurarak daha çok gerilim yaratmayı umuyordu.

Özel efektler bir kez daha Tom Savini tarafından yaratıldı. Savini'nin en bayağı ve ikna edici olmayan çalışmalarında görüldüğü gibi, kesik başları dehşet verici ayrıntılarla göstermeme ustalığı Argento'dan geldi. Gerçekten de film öylesine kansızdı ki aile odaklı filmler uygulanan 'kısıtsız' bir reytingle kabul gördü.

Temalar

Phenomena gibi, *Trauma* da Argento'nun külliyatında tekerrür eden temaların bir derlemesi gibi çözülür. Çatlaklıklarına ve kararsızlıklarına rağmen, Aura güçlü bir karakter olarak tasvir edilir. Psikolojik problemleri ve kendisi ve anne babasının Amerika'da yaşayan Romanya göçmenleri olması sebebiyle bir dışarıdan şahıs olarak resmedilir. O ve David'in her ikisi de karanlık ve sıkıntılı geçmişlerinden dolayı dışarıdan şahıslardır ve filmde onlara verilen karakterizasyon Argento'nun çoğu baş rol karakterlerinde yoktur. Argento'nun *Trauma*'yla satıldığı iddialarına rağmen, yönetmen baş karakterlerini eski bir eroinman ve anoreksik olarak seçmekle alt üst edici olmayı başarır.

Kızı Asia'nın rol alması, eleştirmenlerin Argento'nun Daria Nicolodi'yle birlikte çalışma deneyimlerini tekrardan yaşadığı değerlendirmelerini yapmalarına neden oldu. Asia'nın canlandıracağı karakterler annesinin canlandırdıkları gibi hasar görmeden kurtulamayacaklardır... *Trauma* ve *Ölümün Sesi*'nde sırasıyla Aura ve Anna'nın yağmurda çığlık attığı sahneler olağanüstü bir biçimde benzerdir. Argento'nun çoğu baş karakteri ve Argento'nun kendi *gialli* tarzının karakteristiği gibi, Aura korkunç bir olaya (*The Bird with the Crystal Plumage*'da Sam, *Derin Kırmızı*'da Marc, *Ölümün Sesi*'nde Gianni ve *Opera*'da Betty gibi) tanıklık eder ve katilin kimliğini belirle-

yebilmek için gördüğü/yanlış yorumladığı bir şeyi hatırlamaya çalışmalı, hatırlamalıdır.

Argento katilin kimliğini kasten gizleme yolunun dışına çıkmıştır. Aura babasının öldürülmesine tanıklık ettiğinde, katilin kimliği hokkabazca bir görsel numarayla gizlenir.

Filme serpiştirilmiş az miktarda ipuçları vardır ama yine birçok Argento dedektifinin yürüttüğü soruşturmalar gibi, katilin kimliğinin ortaya çıkarılması olağan mantıksal çıkarımdan daha soyut bir yaklaşımla gerçekleştirilir.

Filmde bilhassa çok tuhaf biri olan ve Adriana'nın sevgilisi olarak sunulan Dr Judd'un onun suçlarını kendisini katil olarak göstererek gizlemesi gibi bol miktarda dikkatin başka yöne çekilmesi mevcuttur. Siyah deri eldivenler hala varken, fallik bıçaklar ve kılıçlar bulunmaz; onların yerine elle kullanılan ve boğarak öldürmeye yarayan mekanik bir halka (mucidi Tom Savini tarafından ilmik-matik olarak adlandırılmıştır) vardır.

Trauma'da Argento, bize Adriana'nın travmatik hatıralarını gün yüzüne çıkaracak bir katalizör göstermez. Savini ilk başta kazara başı kopan ve kazara Adriana'nın uyku halindeki dehşet verici geçmiş deneyimini tetikleyecek bir inşaat işçisini oynayacaktı. Ancak bu sahne hiç çekilmedi.

Derin Kırmızı'daki Martha gibi, Adriana evvelki travmatik olaydan unsurları yeniden canlandırır. Martha öldürmeden önce ninnisini tekrar çalarken, Adriana sadece yağmur yağarken öldürür; eğer yağmıyorsa, motelde hemşireyi öldürdüğü sahnede olduğu gibi, yapay yağmur oluşturmak için fıskiye sistemi oluşturur. Aura'nın göğüslerini bağladığı sahnede tekrar Domenico Beccafumi'nin 'St Catherine of Siena'sına atıfta bulunarak Argento bu tabloda tasvir edilen tarihi figürlerle yaşamını tek bir amaca adayan problemli bir genç kadın karakteri Aura ile paralellik kuruyor görünüyor. Sahnede kendi kendini kırbaçlama ve dogmatik saplantı çağrışımları vardır.

Ölümün Gözleri'nde olduğu gibi Argento Aura'nın sergilenen sulu kaderinde Millais'in 'Ofelya'sına atıfta bulunur. Birkaç gün sonra David bir galerinin yanından geçerken bu tablonun bir kopyasını vitrinde görür ve ondan yoğun bir şekilde etkilenir (*Stendhal Sendromu*'nda gelecek olaylara bir ipucu).

Argento duş ve dürbünleriyle meraklı bir çocuğun da aralarında olduğu bir dizi kurnazca çekimde *Arka Pencere* (1954) ve *Sapık* (1960) filmlerini selamlar.

Freudyan psikoanaliz *Trauma*'da Argento'nun çalışmalarına ziyadesiyle dönüş yapar. David'in meslektaşı Freud'un da yaptığı gibi, anoreksiyayı hastalığın psikoseksüel alt metnine odaklanarak Freudyan terimlerle tanımlar.

Senaryonun ilk taslaklarında, katil Fransız Devrimine saplantılıdır; bu yüzden filmin açılış çekiminde bir çocuğun baş koparılmasını tasvir ederek kağıtları kesmesi dahil edilmiştir. Çocuğun oyuncaklarının kullanılması ve bazı şeytani çağrışımları *Derin Kırmızı*'daki (ve gerçekten zıplayan topun nadiren o denli tehditkar olduğu Mario Bava'nın *Kill Baby Kill*'deki [1966]) benzer sahneleri anımsatır. Fransız Devrimi'ne olan bu ilgi filmde kesilmiş başların gövdesinden ayrıldıktan sonra fısıldayabildikleri son sözleri şeklinde devam ettirilir. Gönderme yaptığı efsane, Marie Antoinette'nin kesilmiş başının giyotinin altındaki sepette birkaç sözcük söylemesidir. Kağıt tiyatrosu daha sonra David baş döndürücü kumaşlar ve tül perdeler arasında sendelediği ve hayatını sonsuza kadar değiştirecek eşiği aşarak Adriana'nın evindeki karanlık sırrı keşfettiği sırada Nicholas'ın beşiğinin yanında görünür.

Adriana'nın şeytani evi ve orada dönen gizemli olaylar *Derin Kırmızı*, 'Üç Anne' üçlemesi ve *The Church*'deki uğursuz mekanları çağrıştırır.

Katilin işini bitirmek için *Trauma*'da ve aynı zamanda *Derin Kırmızı* ve *Four Flies on Grey Velvet*'de kullanılan method başını vurmadır. İlginç bir şekilde *The Sect*'de bir karakter insan

ruhu kavramının başta bulunduğunu söyler. Bu fikir *Trauma*'da da tekrarlanır; Adriana'nın sonraları başının koparılarak problemli ruhun uykuya yatırılması tematik olarak sonuca uyuyor. Bu fikirde başın yok edilmesini kısırlaştırma olarak gören Freud'un düşünceleri de etkilidir.

Trauma Argento'nun canavar anne figürünün tüyler ürpertici Adrianan Perescu formunda geri dönüşüne işaret eder. Uzun kadın katiller ağında, Adriana *The Bird with the Crystal Plumage*'da Monica'nın, *Four Flies on Grey Velvet*'de Nina'nın, *Derin Kırmızı*'da Martha'nın, *Suspiria*, *Cehennem* ve *Gözyaşlarının Annesi*'nden Üç Anne'nin, *Phenomena*'da Frau Brückner'in, *Opera*'da Betty'nin sadistik annesinin ve *Giallo*'da Sarı'nın zalim ve bencil annesinin anılarını yeniden alevlendirir.

Müzik

Pino Donaggio'nun *Trauma* için hazırladığı eklektik müzik gayet benzersiz ve son derece tarif edilemez bir parça. Zaman zaman bu müzik ikinci kalite Bernard Herrmann parçalarını hatırlatır. Patlayan brass ve acı çığlıklar bol bol bulunur ancak hatırlanmaya değer bir atmosfer yaratmada başarısızlar. Ancak David'in Aura'yı aramak üzere göle girişinden önceki sahnede tam etki yaratan 'Ruby Rain' filmde geçici bir şekilde yankılanan yaratıcı, akıldan çıkmayan ve zarif bir parça. Tek ışığı ay ışığıdır ve tüm sahne tüyler ürpertici ama güzel bir şekilde donatılmıştır.

Bu şarkının duygusal ezgisi, endişe verici bir etki yaratmak için kullanılmış, daha çok David Lynch'in *Kayıp Otoban* (1997) adlı filminde This Mortal Coil'un 'Song to the Siren'i gibidir.

Ufak Tefek Şeyler

Argento, çekimleri Minneapolis'te yapmaya karar vermeden önce Pittsburgh'da *Trauma* için yerlere bakındı. Tom Savini ve

John Landis, Landis'in *Masum Kan* (1992) adlı filminde şeytani ambülans şoförleri olarak önemli bir rol oynamak için davet edilmişlerdi.

Kanaat

Trauma, geçmişte iddia edildiği kadar kötü bir film değildir. Evet, Argento hayranlarının önemsediği şeylerden yoksundur, ancak genellikle onun eserleriyle özdeşleştirilen birçok unsuru içerir. Film, Argento'nun kariyeri açısından ilginç bir noktada duruyor, vizyon sahibi bir yönetmen olarak sürekli bir şeyler deneyip sınırları zorladığını gösteriyor. *Trauma*, Argento'nun istediği gibi 'yeni bir kuşağın *Derin Kırmızı* olmamış olabilir, ancak yine de tümünyle eserlerine sağlam ve eğlenceli bir giriş mahiyeti taşır.

KANIN ESTETİĞİ

Ölümün Gözleri'nin başarısız dönüşünün ardından ortak yapımcısı Achille Manzotti'nin, Argento'nun yapım şirketi ADC' ye zarar ettiği gerekçesiyle dava açmasının ve *Trauma*'nın sert bir şekilde eleştirilmesinin ardından, Argento yorgun ve umudu kırılmış olarak İtalya'ya geri döndü ve bir daha büyük stüdyolarla çalışmamaya karar verdi. Karanlık ve huzursuz edici bakış açısının Amerikalı izleyiciler için fazla yenilikçi olduğunun istemeyerek de olsa farkına vardı. Eleştirmenlere hareket çekip, onu eski formuna döndürecek ve o güne kadar en tartışılan ve seyirciyi huzursuz eden imgelerini rahatça kullanacağı yeni filmi için çalışmalara başladı.

Stendhal Sendromu (1996) La sindrome di Stendhal/
The Stendhal Syndrome (1996)

'Sanat eserlerinin üzerimizde etkisi var,
büyük sanat eserlerinin üzerimizde büyük etkisi var'

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yapımcı: Giuseppe Colombo
Müzik: Ennio Morricone
Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Rotunno
Kurgu: Angelo Nicolini
Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Asia Argento (Anna Manni), Thomas Kretsc-

hmann (Alfredo Grossi), Marco Leonardi (Marco Longhi), Luigi Diberti (Müfettiş Manetti), Julien Lambroschini (Marie Bale), Paolo Bonacelli (Dr Cavanna)

Filmin Özeti

Aramakta olduğu seri katil ve tecavüzcünün orada olacağını belirten isimsiz bir işaret üzerine Uffizi Galerisine giden Dedektif Anna Manni, *Stendhal Sendromu* isimli hastalığa yakalanmıştır ve gördüğü birçok sanat eseri karşısında kendinden geçer. Bayılır ve tablolardan birinin içinde olduğunu hayal eder. Alfredo adındaki yakışıklı yabancı onun kaldığı otele dönmesine yardım eder ve ona peşinde olduğu seri katilin kendisi olduğunu söyler. Anna Manni'ye tecavüz edip kaçırır ve hastalığını ona karşı kullanır. Dedektifin bu travmatik deneyimi, Alfredo'yu durdurup kontrol altına almaya çalışmasıyla karakterinin başka bir yönünü açığa çıkarır.

Arka Plan

Stendhal Sendromu olarak karşımıza çıkan bu filmi tasarlarken Argento, *The Golem*'i (1920) yeniden çekmeyi düşünüyordu. Ancak, bir tıp kitabında bu sendromun adını görünce ilgisini çekti. Stendhal *Kırmızı ve Siyah*'ın (1830) yazarı Fransız yazar Marie-Henri Beyle'in takma adıydı. Beyle Floransa'daki müzeleri ziyaret ettiği sırada sergilenen sanat eserlerinden hem fiziksel hem de psikolojik olarak çok etkilenmişti. Yazarın adını taşıyan bu sendrom, bireyin sanat eserlerini görmesiyle fiziksel olarak kendini gösteren bir zihinsel çöküş biçimidir. Kişilik bölünmesine, kişinin kendine zarar vermesine ve halüsinasyona yol açtığı bilinir.

Günümüzde de Floransa'yı ziyaret eden bir çok turist bu sendromdan etkilenir. Hatta yerel hastanelerdeki birkaç yatak hep bu tip vakalara ayrılır!

Bu film, CGI kullanılan ilk filmdir ve Argento saygın Uffizi

Müzesinde çekim yapma izni verilmiş tek film yapımcısı olma sıfatını hala korumaktadır, bu da yönetmenin İtalya'daki itibarını ifade eden bir durumdur. Çekimler 1995'te Floransa ve Roma'da yapılmıştır. Başlangıçta, *Stendhal Sendromu*'nun başrolünde Bridget Fonda'nın oynaması düşünülerek ve Arizona'da çekilmek üzere tasarlanmıştı, ancak Argento Amerika'dan sıkılmış olduğunu fark etti ve köklerine dönmek istedi. Medusa Dağıtımcılık'tan finansal destek bulmasının ardından, Argento, filmlerini beğenmeyen eleştirmenleri susturacak ve hayranlarının beğenisini kazanacak etkileyici ve sert bir film yapmak üzere harekete geçti.

Yorumlar

Stendhal Sendromu bir çok açıdan Argento için eve dönüş olarak düşünülebilir. Bu filmle, formuna geri döndü ve bir kez daha kimseye hesap vermeden işinin kendi kontrolünde olduğunu gösterdi. Sonuçta en yoğun ve en sarsıcı filmlerinden biri ortaya çıktı. Filmde Argento Floransa ve Roma'dan güzel kareler sunar ve Anna ve Marie'nin Roma'da yol aldıkları sahnede Marie İtalyan ressamların isimlerini söyler ve İtalyan kültürünü anar. Bu durum Argento açısından nettir; *Trauma*'nın aşağılanmasının ve çok satmasının itham edilmesinin ardından kendi zengin kültürüne dönmüştür ve ordan ilham almaktadır.

Gösterime girmesinin ardından sert bir biçimde eleştirilmiş olsa da, artık eleştirmenlerin övgüsünü almakta ve büyük rağbet görmektedir. Film, *Ölümün Gözleri* ve *Trauma*'yı çok geleneksel ve ticari oldukları gerekçesiyle beğenmeyenlere yanıt niteliğindedir ve sarsıcı bir vahşet sunan bu filmdeki çarpıcı ve provokatif imgelerle adeta izleyicisine Argento'nun intikam için döndüğünü haber vermektedir. Yönetmen, *Stendhal Sendromu*'nun yaptığı 'en vahşi' film olduğunu söyler.

Böylesi bir rolde kendi kızını oynattığı için çok eleştiri al-

mıştır. Asia ise, diğer pek çok rolden daha zor olduğu için bu rolü kendisinin istediğini söyleyerek yönetmeni savunmuştur. Bir çok yerde babasının bu cesur filmine çok saygı duyduğunu ve aralarındaki ilişkiden ötürü babasının kendisine yol gösterip unutulmaz bir performans çıkaracağını hissettiğini ifade etmiştir.

Akli dengesi yerinde olmayan ve hiçbir olumlu özelliği bulunmayan Alfredo'yu Thomas Kretschmann oynar. Aktör, ağzından jilet çıkarıp Anna'nın yüzünü yırttığı o meşhur sahne için ağzında jilet çevirmeyi denemeleri yapmıştır. Kretschmann film boyunca bir çok yerde doğaçlama yapmıştır ve Argento da buna izin vermiştir; önemli doğaçlamalarından biri Alfredo'nun silahla oral seks yaptığı sahnedir.

Argento, kendi filmlerine yapılan suçlamalara ve izleyenleri kötü etkilemekle itham edilmesine karşılık verircesine sanatın bireyler üzerindeki etkisinden övgüyle bahseder.

Kimi yerlerinde film sıradan bir tecavüz-intikam hikayesine benzer, Asia Argento'nun ilham almak için Abel Ferrara'nın *Ms 45* (1981) adlı filmini izlemiş olması ilginçtir. Film boyunca karşımıza iki hikaye çıkar: biri Alfredo'yla korkunç karşılaşmalarında Anna'nın kendi hastalığını keşfetmesidir, diğeri ise Anna'nm iç karmaşasıyla ve yeni ortaya çıkan şizofreniyle mücadele etmesidir, bu noktada *Stendhal Sendromu* geri planda kalır. İlginç olan Argento'nun fiziksel şiddet kadar Anna'ya uygulanan şiddetin psikolojik etkilerini de vurgulamasıdır.

Stil/Teknik

Trauma'daki ustalığını devam ettiren Argento, bu filmde şiddet içeren eylemlerin altında yatan sakin görünüşü resmeder (Argento bu filme içerisinde gömülü şiddet eylemlerini maskeleyen sakin bir görünüm aşılar). Görüntü yönetmeni Giuseppe Rotunno'nun yarattığı sessizlik kullanılan sanat eserlerinin etkisini azaltmaz.

Stendhal Sendromu CGI kullanılan ilk film olmasına rağmen, Argento bunda aşırıya kaçmamıştır. Günümüz standartlarıyla karşılaştırıldığında bazı noktalarda acemice kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ancak, ihtiyatlı kullanıldığı güzel örneklerini görmek de mümkündür. Anna'nın kaldığı otel odasında bir Rembrandt tablosuyla kendi zihnine girdiği sahne buna bir örnektir; bu sahnede tablo siyaha dönüşüp kaybolarak Anna'nın zihnine açılan karanlık bir girişe dönüşür. Bu CGI denemelerinde, Argento bize ince ve şiddet içeren detayları gösterir; böylece Anna'nın yuttuğu hapların boğazından midesine gidişini hatta bir merminin silahtan çıkıp Alfredo'nun yansımasına ulaşmasını izleyebiliriz.

Stendhal Sendromu'nda gösterilen şiddet, yönetmeniyle ilişkilendirilebilecek alışılmış tarzdaki şiddet değildir. Rahatsız edici ve açık seçik bir şiddet oluşuyla daha da huzursuz edicidir. Ayrıca bu filmde Argento ilk defa tecavüzü anlatır. *The Bird with the Crystal Plumage* filmindeki yatak odası cinayetinde katilin kurbanının bacağını bıçakla çizmesi gibi önceki filmlerinden bazı sahneler suçlarda cinsel içerik olduğuna dair ipuçları verse de, yönetmen tecavüz eyleminin kendisini daha çekmemiştir. *Ölümün Sesi* filmindeki şehvet kurbanları ve cinsel içerikli flashbacklerde bile cinsel içerik metaforlarla ima edilir. Buna rağmen filmdeki şiddet sahneleri rahatsız edici, yoğun ve çok gerçektir.

Bu filmde de bir kez daha olayları katilin gözünden görürüz: müzede ölmesinden önce odada heykellerin arasında yürürken Marie'ye gizlice eşlik ederiz; tecavüz etmek ve sonunda öldürmek için bir kadına bir gül uzatıp onu tuzağa düşürerek yan sokağa götürürüz. Bütün bunlar saldırganın gözünden, dolayısıyla bizim gözümüzden tüm detaylarıyla gösterilir. Anna'nın Alfredo'dan kaçtığı sahnede görülebileceği gibi, röntgencilik uzaktan izleme şeklinde sunulur. Buna penceresinden dışarı bakan birkaç insan da *Ölümün Sesi* filminde dük-

kandaki hırsızın öldürülmesini gören serseri gibi bu duruma tanık olurlar, ama ona yardım etmek için bir şey yapmazlar.

Alfredo'nun bir kadını yüzünden vurduğu sahnede, Argento *Four Flies on Grey Velvet* ve *Opera* dakine benzer teknikler kullanır, kamera mermiyi takip eder kadının yüzünden geçip arkasından çıkar ve Alfredo'nun tehditkar bir biçimde baktığı bir delik açar.

Filmde sanat eserlerinin yol açtığı halüsinasyonlarla Argento'dan beklenen gerçeküstü ve kabusu andıran imgeler tasvir edilir. Bunlardan ilki, Anna'nın Brueghel'in 'İkarus'un Düşüşü' tablosuna baktığı ve kendisini tablodaki okyanusta 'Bosch-esque' bir balığı uhrevi bir edayla öptüğünü gördüğü sahnede karşımıza çıkar. Alfredo'nun Anna'ya tecavüz ettiği yatağın hali son derece huzursuz edicidir. Mekanın duvarlarındaki baştan çıkarıcı ve pis duvar yazılarını hazırlamak için beş ressam iki gün boyunca çalışmıştır.

Temalar

Argento filmlerinde sanatı yıkıcı bir güç olarak kullanmıştır: Sam'i tuzağa düşüren büyük heykel ve *The Bird with the Crystal Plumage*'da Monica'nın ölümcül psikozuna yol açan tablo, Suzy'nin *Suspiria*'da Mother of Sighs'ı bıçaklamak için kullandığı kristal süs, *Ölümün Sesi*'nde Peter saplanan uzun ve sivri heykel ve *Gözyaşlarının Annesi*'nde Mater Lachrymarum'a saplanan süslü sütun. Yönetmen sanatın yıkıcı, genellikle ruhu yücelttiği düşünülen doğasından her zaman etkilenmiş ve onu ne yüceltmiş ne de yok saymıştır. Argento filmlerini sanat eseri olarak görür, bu yüzden bir kez daha sinemada şiddet olgusunu ve bunun izleyenler üzerindeki etkisini ele aldığını söylemek mümkündür.

Stendal Sendromu ile Argento, sanat ve ölüm arasındaki ilişkiyi acımasız ve mantıksal bir çıkarım üzerinden ele alırken bu ilişkide katarsise yol açan ve geçici olarak kötü ruhlardan

arındıran bir eylem olarak cinayeti işler. Film boyunca ' ıstırap çeken sanatçı' çağrışımlarına sıkça rastlanır, bunu özellikle Anna'nın kendini boyadığı ve tuvalin üzerine kıvrıldığı sahnede görebiliriz. Farklı kılıklara girmesi ve kendine zarar vermesiyle aslında kendi vücudunu tuval olarak kullanmaktadır. Filmin açılış sahnesinde Floransa'nın caddeleri boyunca sıralanan gösterişli heykellerden Alfredo'nun yatağının etrafındaki duvarları süsleyen basit ve korkunç duvar yazılarına kadar sanat *Stendal Sendromu*'nda her yerde karşımıza çıkar. İlginçtir ki, film boyunca gördüğümüz Anna'nın tablolarını ve çizimlerini Asia kendisi yapmıştır.

Film boyunca işlenen temaları vurgulamak üzere Argento belli sanat eserlerini kullanır. Örneğin, Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' ve 'Primavera'sı ile Caravaggio'nun 'Medusa'sının (Freud Medusa'dan kadın hadım örneği olarak söz eder) görüldüğü sahneler vardır ve bunların tamamı 'erdemli' kadından 'canavar' kadına kadar çeşitlilik gösteren farklı kadın kurgularıdır; ve bunlar filmde karşımıza Anna'nın travmatik yolculuğunda içinden geçtiği aşamalar olarak karşımıza çıkar. Ressamlar hep erkektir ve bu tablolar ressamlarındaki 'kadın' izlenimlerini temsil eder. Aklını oynatmış Alfredo'ya dair herhangi bir açıklama -çözülecek gizem- yoktur. Bize sadece bir canavar olarak gösterilir.

Psikolojik durumun aktarılması yönetmenin *gialli* sinde olduğu gibi bu filmde de temel temadır. *Stendhal Sendrom*'unu farklı kılan Argento'nun derinlemesine karakter analizine ve travmatik olayların ardından bir kadının yaşadığı sinir hastalığına odaklandığı ilk film olmasıdır. Genellikle, çarpıcı görseller konuyla ilgili bu detaylardan ve şiddetin psikolojik etkilerinden daha önemlidir ve *The Bird with the Crystal Plumage*'da Monica'nın, *Four Flies on Grey Velvet*'de Nina'nın ve *Ölümün Sesi*'nde Peter Neal'in psikolojik geçişlerinde olduğu gibi sadece öykünün düğüm noktasında meydana çıkar.

Ölümün Sesi'nde Dedektif Germani'nin görüntünün dışına çıkıp eğildiği ve Neal'in tam arkasında durduğunun görüldüğü sahne bu filmde Anna'nın taksiye bindiği arabanın penceresini kapattığı ve Alfredo'nun görüntüsünün yüzüne çarptığı sahnede verilmiştir. *The Bird with the Crystal Plumage*, *Four Flies on Grey Velvet*, *Derin Kırmızı ve Ölümün Sesi*'nde olduğu gibi, Argento toplumsal cinsiyet kavramlarını alt üst eder: Anna'nın aşık olduğu genç adam Marie'nin ismi bir kadın ismidir; Anna kendini cinsiyetsizleştirmek için erkek gibi giyinir; erkek arkadaşı Marco'ya tecavüz ediyormuş gibi yapar ve Marie'ye hükmeder; Alfredo Anna'yı müzeye gitmesi için tuzağa düşürmek için kadın sesi çıkararak konuşur; cinsiyetsizleşen Anna, Alfredo'yla ikinci karşılaşmasından sonra sarı bir peruk takarak kadınsı bir kişiliğe bürünür. Anna film boyunca travmasıyla baş etmek için kadınsı ve erkeksi kılıklar arasında gidip gelir. Argento'nun Anna'yı olduğu kadar seyirciyi de rahatsız etmeye ve kafasını karıştırmaya çalıştığı düşünülebilir. Belki de en ilginci, *Stendhal Sendromu*'nda hem kadın hem de erkek bir katil olması ve her ikisinin de diğeri kendisini buna sürüklediği için cinayet işlemesidir.

Argento'nun filmlerinde kadın ve erkekler çokça birbirlerinin cinayet işlemesine sebep olurlar: *The Bird with the Crystal Plumage*, *Four Flies on Grey Velvet* ve *Derin Kırmızı*'daki kadın katilleri cinayete erkekler; *Ölümün Sesi*, *Opera* ve *Jenifer*'daki erkek katilleri ise cinayete kadınlar sürüklemiştir.

Stendhal Sendromu'nda Hitchcockvari temalar müthiş bir güvenle yeniden ortaya çıkar; cinsel sapıklıktan kaynaklanan şiddet *Sapık* (1960) ve *Cinnet* (1972)'dekine benzer; filmin akışı *Hırsız Kız* (1964) ve *Şüphe*'deki (1941) kadının zihninin çözülmesine benzer bir yol izler; ve kahramanın psikolojik bozukluğu *Vertigo*'dakini (1958) andırır.

Önceki Argento filmlerinde olduğu kadar çok bıçak kullanılmaz, onu yerine daha vahşi ve erkeksi bir silah olan taban-

ca karşımıza çıkar. Alfredo'nun kurbanlarını genellikle orgazm anında vurması, tabancayla ilişkilendirilen 'fallik' çağrışımları arttırır. Alfredo, filmin başında Anna'nın silahını çaldığında, yaptıkları Anna'yı hadım etmek olarak düşünülebilir.

Anna'nın annesi filmin öyküsünde hiç geçmezken, bir geri dönüşte Anna'yı bir sanat galerisine götürürken karşımıza çıkar. Bu, Anna'nm sendromuna ilk kez yenik düştüğü andır ve Anna'nın annesinin bir ressam olduğu anlaşılır. Anna'nın hastalığından doğrudan sorumlu olmasa da, hastalığa etkisi olduğuna dikkat çekilir. Diğerlerine kıyasla daha iyi de olsa, Argento'nun kötü anne figürlerine örnek teşkil eder.

Besin maddesi olan su kavramı, Argento tarafından yıkılır ve *Cehennem*'de olduğu gibi burada da bir tehdit unsuruna dönüştürülür. Anna, bir şelale resmine yaklaştığında Alfredo'yu suyla öldüreceğinin ve Alfredo'nu bedenini yutacak nehrin haberini verir ve Anna'nın onun ölümünden duyacağı tatmini yaşamasına engel olur.

Müzik

Argento ve Ennio Morricone *Four Flies on Grey Velvet* filminde doruk noktasına ulaşan fikir ayrılıklarını çözdüler ve Morricone *Stendhal Sendromu* için kötülüğü anlatan ve tüyler ürpertici vokal aranjmanların ve ahenksiz, paranoyayı çağrıştıran fısıltıların olduğu unutulmayacak ve hüzünlü, güzel bir şarkı yaptı

Ufak Tefek Şeyler

Filmi birlikte yazdıkları Franco Ferrini, filmin Anna'nın tek teselli kaynağı olan ve sonunda oraya kaçtığı Gainsborough'un pastoral manzaralarının bir kopyasında hapsolmasıyla bitmesini istemiştir.

Kanaat

Ölümün Gözleri ve *Trauma*'nın başarısızlığının ardından, Argento ölümü anlatma konusunda usta olduğunu ve hala seyirciyi sarsmayı ve rahatsız etmeyi başarabildiğini kanıtlamıştır. *Stendhal Sendromu*, sinemada eşsiz bir isim olduğunu defalarca kanıtlamış bir yönetmenden son derece sarsıcı bir filmdir. Bir daha asla bir sanat galerisinde kendinizi güvende hissetmeyeceksiniz.

Operadaki Hayalet (1998) (Il fantasma dell'opera/ The Phantom of the Opera)

Yazan/Yöneten: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Gérard Brach
Yapımcı: Claudio Argento & Giuseppe Colombo
Müzik: Ennio Morricone
Görüntü Yönetmeni: Ronnie Taylor BSC
Kurgu: Anna Rosa Napoli AMC
Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Julian Sands (Hayalet), Asia Argento (Christine Daaé), Andrea Di Stefano (Baron Raoul De Chagny), Coralina Cataldi-Tassoni (Honorine), Nadia Rinaldi (Carlotta Altieri), David D'Ingeo (Alfred), Kitty Kéri (Paulette)

Filmin Özeti

Bir sepetin içine terk edilmiş bebek bir grup sıçan tarafından yeraltındaki nehirden çıkarılır. Paris operasının altındaki Yer altı mezarlığında yetişir ve Christine Daaé isimli genç opera sanatçısına aşık olur. Telepatik bir bağları vardır ve bu kadını sevgilisi olarak görme ve yıldız yapma kararlığıyla yoluna çıkacak herkesten kurtulmak için kanlı bir maceraya atılır.

Arka Plan

Operadaki Hayalet, Dario Argento'nun bugüne kadar yaptığı maliyeti en yüksek film olup Argento'nun dağıtım şirketi Medusa'nın yaptığı bir anket sonucu yapılmasına karar verilmiştir. Anket sonucunda, filmseverlerin Argento'nun yönettiği bir *Operadaki Hayalet* çekilmesini çok istedikleri ortaya çıkmıştır. Yönetmene bu sonuçlar aktarıldığında en sevdiği filmlerden birini çekme fırsatına balıklama atlamıştır.

Başlangıçtaki, 1917 Devrimi arka planıyla Rusya'da çekme planlarının ardından film Ocak 1998'de Macaristan'da çekilmiştir. Filmin büyük bir kısmı sipariş üzerine yapılmış setlerde Budapeşte'de ve Paris'te dizaynını yaptığı opera binası Gaston Leroux'ya *Operadaki Hayalet*'i yazması için ilham veren Charles Garnier'in tasarladığı opera binasında çekilmiştir. Öncesinde Argento Macaristan'da *The Church* filmini çekmiş ve ülkeye hayran olmuştu.

Argento senaryoyu Roman Polanski için *The Fearless Vampire Killers*'ın (1967) senaryosunun da yazarı olan Gerard Brach ile yazmıştır. Brach'ın açık alan korkusu vardır ve münzevi bir hayat yaşar. Argento onu Paris'teki evinde ziyaret etmiştir ve ikili sadece alt kattaki lokantadan gelen yemekleri yemek için mola vererek aralıksız çalışmıştır.

Yorumlar

Phenomena ve *Trauma*'yı Argento'nun kariyerinin en alt noktası olarak görüp acımasızca eleştirenler, henüz pek bir şey görmemişlerdir. *Operadaki Hayalet*, bir filmin alt üst edilmiş halidir. Yirminci yüzyılın başlarında Paris fonunda korku, romans, komedi ve yalın şiddet gibi çok fazla unsuru bir arada kullanmaya çalışılmasıyla, film inişli çıkışlı ve aşırı heyecanlı bir hale gelmiştir. O dönemde Argento, seyircisini şaşırtmanın tek yolunun akla gelmeyeni yapmak ve içine romansla mizah serpiştirmek olduğunu düşünüyordu. Sonuç gerçekten

de şaşırtıcıydı, fakat yönetmenin yapmayı amaçladığı şaşırtıcılık bu değildi.

Argento daima kendinden beklenenin tersini yapmaya çalışır ve *Operadaki Hayalet* de *Çığlık* (1996) filmi ve diğer gençlere hitap eden, postmodern filmlerin popülaritesinin yüksek olduğu bir dönemde gösterime girmiştir. O dönemdeki türünün diğer örnekleriyle kıyaslandığında bu film daha incelikli ve erotik bir film olup, İtalya dışında pek dikkat çekmemiştir.

Argento, Hayalet temsilini saptırmış ve beklentileri boşa çıkarmıştır. Akıllıca davranmış ve kızının tavsiyesine uyarak grotesk bir insan fare karışımı (kemirgen dişleri olan) bir hayalet yaratmak yerine içindeki şeytanı ve sapkınlığı maskeleyen yakışıklı bir insan görünümünde bir canavar yaratmıştır. Orijinal filmdeki gibi, canavarın 'maskesinin çıkarıldığı' ve ardındaki insanın görüldüğü rahatsız edici olmasına rağmen insanda acıma duygusu uyandıran bir sahne yoktur. Onun yerine, Argento bu fikri tersine çevirir ve daha az ilgi çekici olan vampirimsi bir canavarla baş başa kalırız. Merchant Ivory kadrolu Julian Sands görünüşte yanlış anlaşılan ve işkence gören ancak film ilerledikçe akıl hastası olduğu ortaya çıkan Hayaleti oynar.

Filmin postmodern eğilimine uygun olarak Asia, belki de biraz kendi gücünü ve kararlılığını karaktere aşılar ve Christine'i güçlü bir kadın olarak canlandırır. Oyuncu, film için şan dersi almıştır ve Christine'in şarkı söylediği sahnede kendi sesini duymasak da Asia opera şarkıcılarına özgü mimikleri ve tavırları sergilemeyi başarır.

Stil/Teknik

Operadaki Hayalet kusursuz bir biçimde çekilmiştir ve dönem detayları çok ilgi çekmiştir. Yapım hatasızdır ve filmde görsel olarak dudak uçuklatan kimi sahneler vardır. Örneğin, Hayaletin sığınağı soluk bir zenginlik ve çöküşle dolu olup,

yukarıdaki muazzam binadan kurtarılan eşyalarla döşelidir. Filmin başında kameranın Yer altı mezarlarından geçip toprak tabakalarından geçerek bebek Hayalet'in terk edilişinden bu yana geçen yılları simgelediği ve opera müdavimlerinin binaya girişini gösterdiği sahne etkileyicidir.

Argento, özellikle ressam Georges de la Tour'un eserinden etkilenmiş görünür ve film boyunca ressamın ışığı ve yansımayı kullanma biçiminden faydalanır. Christine'in aynanın önünde oturduğu, elini mumun önünde tuttuğu sahne, 'La Madeleine aux deux Flammes'un replikasıdır. Elindeki pembe eldiven ve mumun önünde tutarken eldivenin içindeki arkadan aydınlanan damarları güzel ve detaylı bir görüntü sergiler. Argento doğal görünen bir ışık kullanır: mumlar, fener ve ateşe resimde çok sık raslanır.

Argento, Bosch ve Degas'ın eserlerine göndermeler yapar. Hatta, birkaç sahnede balerinleri resmederken gösterilir. Hayalet, rüyasında büyük sıçan tuzaklarına yakalanmış insana benzeyen yaratıkları gördüğündeki imgelerde Bosch'un acıdan kıvranan eğlence düşkünü kuş kafalı insanlarından esinlenilmiştir ve daha çok 'The Garden of Earthly Delights' eserindeki acı çeken ebediyen lanetlenmiş varlıklara benzemektedir.

Bu filmde de görüntüleri, daha önce *Opera* filminde Argentoyla beraber çalışmış olan Ronnie Taylor çekmiştir. Bu filmde, dönemin zarafetini ve sefaletini kusursuz bir biçimde vermiş ve mükemmel bir iş çıkarmıştır.

'Caligula-esque' cinsellik ve ahlak bozukluğunun kaynağını ifade eden halka açık banyo görsel olarak etkileyicidir. Gösterilen çekicilikten yoksun çıplak ten cümbüşü ve cinsellik ve ölüm üzerine yazıları Argento'nun filmine uyan Baudelaire'in bir eseriyle ilgili bir tartışmaya gönderme yapan şiddetli taşkınlık, buhar ve saunadan çıkan sıcaklık ve çiftleşen kalabalıkla beraber filmin sonuna kadar devam eder. Bu, Argento ve *Stendal Sendromunda* da Argentoyla çalışan yapım yönetmeni

Antonello Geleng'in başarısıdır ve bu gibi sahnelerin her karesinde buram buram ter kokusu duyulur.

Oditoryumdaki çekimler coşkuludur, buradaki sahnelerde Argento'nun kamerası etrafta gezinerek dekoru ve her ince ayrıntıyı gösterir. O dönemlerde operaların müdavimleri operaya toplumdaki konumlarını göstermek ve gösteriş yapmak için giderdi ve operanın kendisine pek ilgi gösterilmezdi. İzleyiciler sosyalleşmeyle, kur yapmayla veya abartılı yeni kıyafetlerinin kendilerine ne kadar yakıştığını sergilemekle daha çok ilgilenirlerdi. Argento bu konu üzerinde titizlikle çalışıp araştırmalar yapmıştır ve bu durumu Argento'nun filminde görmek mümkündür. Bu sahneler için 900 figüran kullanılmıştır.

Görsel efektleri bu filmde de Sergio Stivaletti yapmıştır. Bunlardan biri, rüya silsilesinde büyük sıçan kapanında biçim değiştirmiş insanların ve bir animatronik kemirgenler grubunun olduğu sahnedir. Filmin kana bulanmış olmasının yanı sıra, Stivaletti opera binasının çatısında geçen sahneler için Paris'te bir ufuk çizgisi yaratmıştır.

Operadaki Hayalet aslında Argento'nun üçüncü dönem (diğer ikisi *The Five Days of Milan* ve *The Wax Mask*'tır). Agnes Gyarmathy'nin tasarladığı kostümler de set dizaynı gibi bol ve şatafatlıdır. Dönemin dekoruna rağmen, filmin post modern bir eğilimi vardır. Hayalet, deri pantolonları, bol bağcıkları ve somurtkan pozlarıyla kaprisli bir rock yıldızına benzer.

Temalar

Daha yakın dönemde çektiği *Jenifer*, *Pelts* ve *Gözyaşlarının Annesi* gibi filmlerinde, ilk olarak *Operadaki Hayalet*'te ele aldığı pejmürde ve nefret uyandıran bir cinsellik alanını işlemektedir; bu da cinsellik, birleşme ve insan bedenine dair huzuru bozan bir korkuya yol açar. *Batman Dönüyor*'un (1992) başını andıran bir sahnede, doğduğunda anne babası tarafından terk edilmiş olan Hayalet nehirde akıntıya kapılmıştır ve

sudan sıçanlar tarafından çıkarılıp kendilerindenmiş gibi onlar tarafından büyütülür. Hayvansı eğilimleri sadece yoluna çıkma talihsizliğini gösteren şiddet içeren eylemlerinde değil ayrıca kemirgen ailesiyle karmaşık ilişkisinde de görülebilir. Christine'le sevişmesinin ardından, Hayalet evini paylaştığı sıçanlardan da cinsel organında sürünmelerine izin vererek cinsel tatmin bekler. Argento daha önce de *Dokuz Kuyruklu Kedi*'de Profesör Terzi ve kızı Anna ve *Four Flies on Grey Velvet*'te Nina ve Roberto arasındaki ilişkilerde de görüldüğü gibi ensest ilişkileri ele almıştır.

Argento *Suspiria*'da hakim olan klostrofobik ve boğucu atmosfere, baskıcı otorite figürleri ve zorba akranlarıyla kısaca değinir. Genç bir kız, Hayaletin elinde pedofilik bir patronun ölümüne şahit olmasının ardından bale dersine döndüğü sahnede, öğretmeni tarafından çok güçlü bir hayal gücü olduğu için azarlanır ve arkadaşlarının alay konusu olur. Bu akıllara Suzy'yi ve *Suspiria*'daki çıkmazı getirir.

Suspiria ve *Phenomena*'daki masalsı anlatım, kısa bir süreliğine terk edilmiş çocuk ve 'karanlık sakinleri' arasındaki gizemli bağı bize sunan sahipsiz ses aracılığıyla bu filmin başında da karşımıza çıkar. Bu hikaye bir çok açıdan karşılıksız aşk ve aldatıcı görüntülerin hikayesi olan *Beauty and the Beast*'in yıkımına benzer.

Filmde kumaş çok kullanılmıştır. Sahnenin arkasını ortaya çıkarmak için açılır, karanlığa giden ve opera binasının sırlarını saklayacak şekilde girişleri kapatır ve sonra aniden açılır.

Müzik

Ennio Morricone çağrışımcı bir orkestra performansı sunar ve Argento'yla yaptığı diğer işler düşünüldüğünde vasat bir performans sergiler. Coşkulu motifler, cılız melodiler ve yıkılmış bir aşk temasını ifade eder fakat kimi kırılma anları akılda kalıcı, gittikçe artan ve merak uyandıran bir üslupla sağlanmıştır.

Ufak Tefek Şeyler

Argento'nun arkadaşı George Romero, filmin yapımı sırasında Macaristan'daki seti ziyaret etmiştir. Bu esnada, sonradan yapmaktan vazgeçtiği *The Raven* için de mekanları keşfe çıkmıştır.

Kanaat

Bu Argento açısından düşünüldüğünde cesur bir hamledir fakat kimi aksaklıklar söz konusudur. Film düzensizdir ve kronolojik hatalar içerir. Teknik açıdan karakteristik olarak baş döndürücü olmakla birlikte anlatının geçtiği dönemin zerafetine ters düşer. Argento'nun her daim mevcut olan deneysel ruhu, Leroux'nun kirli masalına saygı göstermemiş olduğu gerçeğini gizleyemez. Karanlık ve duygusal Gotik-fantezi yerine daha fazla 'Argento Devamı' olabilirdi.

YENİ HAYVAN ÜÇLEMESİ

Uykusuz eleştirmenler tarafından aslında hiç uzaklaşmayan yönetmenin geri dönüşü olarak değerlendirildi. *Uykusuz*'a kadar sonraki çalışmasının aldığı eleştirel yaralar, Argento'nun 'altın çağının' saygınlığından asla kaçamadığı gerçeğini gösterir. Sonraki her bir filmi ne kadar gözüpek ya da deneysel olursa olsun, eleştirmenler ve hayranları kaçınılmaz olarak *Derin Kırmızı*, *Suspiria* ve *The Bird with the Crystal Plumage*'la karşılaştırdılar. Bunlar harika filmler olsalar da, çok az insan Argento'nun yeni bir seyirci kitlesi için geçmiş şöhretleri karıştırıp sunmaya niyetli bir yönetmen olmadığını anlayabildi; O sürekli altbilincin karanlık diyarlarını inceler, heyecan verici ve ilerici yollarla yeni fikirler ileri sürer.

Nonhosonno/Uykusuz (2001)

'Tanrı sadece zihnimde başka ne gömülü olduğunu bilir.'

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senaristler: Franco Ferrini & Carlo Lucarelli
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Goblin
Görüntü Yönetmeni: Ronnie Taylor BSC
Kurgu: Anna Rosa Napoli AMC

Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Max von Sydow (Ulisse Moretti), Stefano Dionisi (Giacomo), Chiara Caselli (Gloria), Roberto Zibetti (Lorenzo), Gabriele Lavia (Dr Betti), Paolo Maria Scalondro (Dedektif Manni), Barbara Lerici (Angela)
Nam-ı Diğer: *I Can't Sleep*, *Non ho sonno*

Filmin Özeti

Emekli Dedektif Moretti her suç mahalinde bırakılan kağıt hayvanlarla bağlantılı bir dizi vahşi cinayetin soruşturmasında polise yardımcı olması için çağrılır. Moretti 17 yıl önce pek çok cinayetle suçlanan efsanevi Cüce Katil'in Torino'yu terörize etmek için geri döndüğünden kuşkulanır. Soruşturmada Moretti'ye annesinin Cüce Katil'in kurbanı olduğuna inanılan sıkıntılı, genç bir adam yardımcı olur. Psikopat ölümden dönmüş olabilir mi, yoksa bu geçmişteki olayları bazı karmaşık niyetlerle yeniden canlandıran yeni bir katil mi?

Arka Plan

Argento kendisinin son yılların en iyi senaryosu olarak gördüğü senaryoyu yazmak üzere değişmez yardımcı senaristi Franco Ferini ve tanınmış *giallo* yazarı Carlo Lucarelli ile birlikte çalıştı. Yönetmen *giallo* kökenlerine dönmekten zevk alıyordu.

Uykusuz 2000'in yazında, Torino'da çekildi; yönetmen büyüleyici atmosferinden dolayı bu şehri bir kez daha tercih ediyordu.

Argento diğer bir *giallo* filmi yapmaya kafa yormuş ve hayranları tarafından 'diğer bir *Derin Kırmızı*' yapması veya 'Üç Anne' üçlemesini tamamlaması için tahrik edilmişti. Gerçekten *Uykusuz Derin Kırmızı*'daki unsurları çağrıştırır ve 'Hayvan' üçlemesi gibi daha önceki eserleriyle bir çok ortak yön ta-

şır. Ancak bu çalışma açıktan kesin bir alana kıvrılmaya yatkın daha sıkı bir akışa sahip değildir.

Torino'da 2001'in başında filmin galası yapıldığında aşırı olumlu pozitif değerlendirmelerle karşılandı ve eleştirmenler yönetmenin bu filmle 'yeniden forma girdiğini' deklare ettiler. Film Argento'nun on yılın en büyük hiti olarak yoluna devam etti.

Filmin dikkati başka yöne çeken noktalarından birisi olarak, Argento önceki filmlerini selamlamak için bir kez daha Gabriele Lavia'ya(*Derin Kırmızı* ve *Cehennem*) rol verdi.

Max Von Sydow gece karası mizahı sevdi. Argento'nun saygınlığını yakından tanıyordu ve onunla birlikte çalışmaya istekliydi. Aktör monologları oynama konusunda huzurlu hissetmedi, bu sahnelere dert ortağı olarak bir papağan eklenmesini şart koştu. Daha önce Claudio Argento'nun yapımcılığını üslendiği *Nero*'da (1992) çalışan Chiara Caselli 6 hafta boyunca inandırıcı bir şekilde nasıl harp çalınacağını öğrendi. O ve başrolleri paylaştığı Stefona Dionisi film öncesinde bir ilişki yaşıyorlardı.

Yorumlar

Uykusuz yönetmenin son zamanlardaki çalışmaları içinde en tatminkar değerlendirmelere layık görüldü. Elbette *Suspiria* ve *Derin Kırmızı*'nın şöhretine hayıflanıp Argento'nun bariz düşüşe geçen yörüngesinin *Uykusuz*'la devam ettiğinde ısrar edenler de oldu. Argento'nun her bir filmi diğerinden farklıyken, yönetmenin özgün külliyatında organik bir evrim olduğu görülebilir. Bu, özellikle bu bölümdeki filmlerde Argento'nun zamana uygun bir şekilde hareket ettiği ve çağdaş kültür unsurlarını ve teknolojiyi çalışmalarıyla buluşturduğu düşünüldüğünde daha rahat gözlenebilir. Stil olarak bu filmler şu açılardan farklıdır; akışlar daha sıkıdır, görüntüler daha ustacadır ve şiddet belli bir düzeyde yumuşatılmıştır. *Rest*'i dışarıda tutarsak, Argento'nun baş karakterleri suçları

halen soyut yollarla, katili yakalamak için sanat, edebiyat ve kavramlardan yararlanarak, çözmektediler.

Benzersiz ve kökenlerine bağlı kalırken zamana uygun hareket edebileceğini kanıtlayan yönetmenin bu filmleri 'yeni Argento' diye adlandırılmayı hak ediyor.

Stil/Teknik

Ronnie Taylor üçüncü kez Argento kıvrımına döner ve bir kez daha kusursuz bir sinematografi sunar. *Uykusuz* şehir ortamına ve Argento'nun amaçladığı güncel bakış açısına uyan belirgin bir biçimde modern, ustaca bir görünüme sahiptir; karanlık ve karamsar atmosfer genellikle vahşice delik deşik edilmiş cesetlerden fışkıran kırmızı lekelerle sık sık kesilir.

Argento *Uykusuz*'la kameranın ruhunu yeniden keşfettiğini ileri sürdü. Nefes kesici, zarif izleme sahneleri ve bakış açıları yine bol bol bulunur. Katilin aklındaki çocuksu ve çılgınca oyunları iletmek istedi. Bu filmin başlangıcındaki, karanlığı yaran boş bir gece trenindeki sahnede mevcuttur. Angela, trenin dışından çekilen ve kendisinin ne denli savunmasız ve izole edilmiş olduğunu ve durumunun nasıl kabusvari olduğunu gösteren kısa çekimler dışında, yorulmak bilmez bir biçimde, boşaltılmış vagonlarda kovalanır, kamera tarafından takip edilir. Kamera yoğun ve heyecanlı bir atmosfer yaratır bir biçimde Angela'nın arkasından gider. Taylor'un subjektif görüntüleri, takipçisi her karenin kenarından çıkabilecek potansiyele sahipken, Angela ve katilin bir araya geleceği kaçınılmaz buluşma noktasının ne zaman veya nerde geleceği konusunda hiçbir fikrimizin olmayışını garanti eder. Gerilim birikir ve kanlı son olağanüstü vahşicedir.

Gloria'nın konsere çıktığı opera binasında, sahne arkasındaki bir kırmızı halıdaki müthiş kamera seyri *Ölümün Sesi* ve *Opera*'daki marifet gösterisi kamera çalışmasını çağrıştırır. Kamera halı boyunca süzülürken halıda gidip gelen sayısız ayak

görürüz: koltuklarına dönen sahne görevlileri, seyirciler, sahnede uçuşan balerinler, halıyı süpüren temizlikçiler ve Gloria'yı izleyen katil. Sonunda kamera halıda gezinmeyi bırakır ve zemin seviyesinde görüntüleyeme devam ederek soyunma odasına gider. Boğazlanarak öldürülen zarif bir balerinin aniden kıpırdayan bacaklarını görürüz. Dakikalar sonra balerinin bedeninden ayrılmış kafası küt diye yere düşer ve katil yoluna devam eder. Argento'nun becerisini ve teknik uzmanlığını gösteren tüm bu anlar bir çekimle filme alınmıştır.

Temalar

Argento *Uykusuz*'da bazı bildik temaları tekrar ziyaret eder ve en favori motiflerinden birisiyle döner: zincirlerinden boşanmış baskılanmış hatıraları bir dizi cinayete sebep olan Freudyan katil. Ancak bir farkla. *Uykusuz*'daki katil bir çocuğun şiiriyle ilgili takıntılarla geçmişe saplanmış olsa da, karanlık bir sırrı gizli tutmak veya sevdiği birini korumak için öldürmüyor. Sadece kötü olduğundan, daha da rahatsız edici bir biçimde, rüştünü ispat etmek için öldürüyor.

Derin Kırmızı gibi, film ebeveyninin bir hayli çarpıcı ölümüne tanıklık eden küçük bir çocuğun *flashback*'iyle başlar. Argento en ağır psikolojik hasarın bir bireyin erken yaşlarında gerçekleştiği fikrini kurcalar. *Derin Kırmızı*'da olduğu gibi, çocukluk doğası gereği şeytani ve çarpık olarak sunulur. Yönetmen küçük çocukların 'merhametsizliğini' tehditkar bulduğu yorumunda bulunmuştur.

Biraz anlamsız olsa da, kurbanların seçilmelerinin sebebinin tüyler ürpertici şiirden seçilen spesifik hayvanlara benzeyişleri olması soğuk bir biçimde, bu özgün katil ve onun grotesk toyluğuna da uyar. Ele alınan cinayetler *Yedi* (1995) ve onun öncülü *The Abominable Dr Phibes* (1971) filmlerini anımsatır.

Derin Kırmızı'da hep varolan çocuk oyuncakları imgelemi burada da vardır. Bir çocuğun kurmalı kuklasıyla tehdit edil-

diğinde, Moretti'nin ölümü *Derin Kırmızı*'daki Giordani'nin ölümünü yansıtır. Kukla temelde önceki cinayetlerden suçlanan cüce katilin hatıralarını canlandırmak için kullanılan bir yemdir. Cinayetlerin hepsi bir çocuk şiirine dayanır ve kağıttan hayvanların kesintileri her cinayetten sonra suç mahaline bırakılır. Filmin başlığı bile *Non ho sonno* (İtalyanca 'Uyuyamıyorum') çocukluk heyecanı ve masumluğun çarpıklığı çağrışımlarını akla getirir.

Moretti ve Giacomo arasındaki ilişki *Dokuz Kuyruklu Kedi*'deki Franco Arno ve Carlo Giordani arasındaki ilişkiyi hatırlatır, yaşlı adam sanki gencin vekil babasıdır. Bir suçu çözmek üzere bir araya gelen genç ve yaşlı arasındaki dostane ilişki *Phenomena*'da vardır ve bu filmde olduğu gibi, *Uykusuz*'da da trajedi yaşanır ve sonuçta bir karakter yetişerek karanlığa olan yolculuklarını tek başına sürdürür.

Uykusuz'da geçmişin mevcut ana geri dönüşü vardır ve 'Hayvan' üçlemesinde, *Derin Kırmızı*, *Opera*, *Trauma* ve *Giallo*'da olduğu gibi katil geçmişi bırakamaz ve peşpeşe cinayetlerle yatıştırmaya çalışır. Argento'nun kendi çalışmasına muzip bir göndermeyle, önceki cinayetlerden sorumlu tutulan cüce, Vincenzo De Fabritiis *giallo* romanları yazarıdır. Böyle bir çalışmanın yaratıcısının kanlı suçlardan sorumlu tutulması düşüncesi *Ölümün Sesi*'nde Peter Neal ve *Opera*'da Marco ile tekrarlanır.

Argento *Uykusuz*'da polis soruşturmasının ayrıntılarına önceki çalışmalarının çoğunda olduğundan daha fazla dikkat eder. Gerçekten de baş karakterlerden birisi emekli bir dedektiftir. Moretti teknoloji ve modern adli yöntemlerle uzlaşmak için mücadele eder. Eski moda soruşturma metodlarını tercih eder. Bu bir *giallo* olduğundan, dedektiflik halen soyuttur. Kilit düzeydeki kanıtları hatırlamak için hafızanın güvenilirliği (ya da güvenilir olmayışı) veya geçmiş olayların anımsanılması *Uykusuz*'da önemli bir yerde durur. Giacomo, annesinin öl-

dürüldüğü yerde duyulan ve filmdeki birçok ipucundan birisi olan tuhaf bir sesi tespit etmek için, umutsuzca unutmaya çalıştığı bir şeyi, annesinin öldürüldüğü vahim günü hatırlamak zorundadır. Bu önemsiz görünen ses yeni cinayetleri çözmek için olağanüstü önemli bir şeye dönüşür. Bunaklığa doğru yol alan ihtiyar Moretti, meseleleri hatırlamakta zorlanmaktadır ve tam önemli bilgileri hatırlamaya başladığında tüyler ürpertici ve tuhaf bir şekilde melankolik olan bir sahnede öldürülür. Baş karakterin filmin yarısında ölmesi Hitchcock'un *Sapık*'ında (1960) olayların beklenmeyen dönüşümleriyle benzerlik gösterir.

Vincenzo'nun annesi Laura'nın oğlunun 17 yaşında öldürülmesinden bu yana uyumadığını söylemesiyle, ölümcül olayları unutumamanın neden olduğu uykusuzluk kavramı gözler önüne serilir. Laura'nın çocuğunu korumak için öldürdüğü ortaya çıktığında, Argento filmlerindeki işkence etmiş diğer anaerkillerin hatıraları da su yüzüne çıkar: *Derin Kırmızı*'da Martha, *Phenomena*'da Frau Brückner ve *Trauma*'da Adriana karakterlerinin hepsi üvey evlatlarını ve onları çevreleyen karanlık sırları korumak veya onlardan intikam almak için cinayet işlemişlerdir. Lorenzo'nun babası Dr Betti (Gabriele Lavia) *Derin Kırmızı*'daki Carlo'nun devamı gibidir; katilin kim olduğunu bilir ve katili ortaya çıkarmak isteyen herkesi engelleyecektir. Moretti ve Giacomo'nun Laura'yla karşılaştığı cücenin evi, *Derin Kırmızı*'daki 'perili' villayı ve Üç Anne'nin evlerini hatırlatır ve birçok kan yüklü sır barındırır.

Derin Kırmızı'dan sonra Argento'nun baş karakterlerinin çoğu güçlü ve becerikli kadınlar olmuştu. Ancak, 'Hayvan' üçlemesine geri döner bir şekilde, *Uykusuz*'daki başrol oyuncusu *Derin Kırmızı*'daki gibi bir kez daha bir genç adamdır ve akılcı ve zeki bir kadından yardım alır. Önceki baş karakterlerin aksine, Giacomo cinayetleri çözmeye kişisel bir ilgi duyar. Yaşananlara *The Bird with the Crystal Plumage*'de Sam, *Dokuz Kuyruklu Ke-*

di'de Arno veya *Derin Kırmızı*'da Marc gibi kazara saplanmamıştır. Daha çok *Trauma*'daki baş karakterlere benzer biçimde, Giacomo sıkıntılı bir geçmişe sahiptir. Annesinin ölümü gözlerinin önünden gitmez ve kendisi iyileşen bir alkoliktir.

Uykusuz'da 'Ölü Çiftlik' başlıklı bir çocuk şiiri katilin psikozu için katalizör görevi görür. Şiir piskopat bir çiftçinin kendisini uyandıran çiftlik hayvanlarından acımasız intikamını anlatır ve katil kurbanlarını öldürürken şiirde anlatılan cinayetleri aynı şekilde işler. *The Bird with the Crystal Plumage*'daki tablo ve *Derin Kırmızı*'da çocuğun çizdikleri ve ninni gibi, şiire dökülmüş sanat, hem katilin kimliği için ipuçlarını hem de katil için ilham kaynağı oluşturur.

Müzik

Argento *Uykusuz*'un müzikleri için ilk başta Sırp besteci Goran Bregovic'e yaklaştı; ancak film müzikleri üzerine çalışmaya başladıktan sonra müzisyen daha fazla para istedi ve Argento da bu parayı ödemeyi reddetti. Sonrasında yönetmen, Goblin'i son bir film müziği için tekrar bir araya gelmeye ikna etti ve grup kendilerine *Derin Kırmızı*'dan sonra büyük bir ara veren yönetmenin bu teklifini memnuniyetle kabul etti.

Sonuç kalbi sıkıştıran, sinirleri ufalayan düzensiz elektronik gitar bağı tekrarları ve piyano öncülüğündeki melodinin daha dokunaklı, ahenkli incelik anları deneyimi. Elbette, hiçbir Goblin parçası, filmde yavaş yavaş kapanan bir müzik kutusunu anımsatan, olmazsa olmaz ninni teması bulunmadan tamam sayılmaz.

Ufak Tefek Şeyler

Filmde kullanılan 'Ölüm Çiftliği' şiiri Asia Argento tarafından yazıldı. Papağanın ismi Von Sydow'in arkadaşı ve Fellini'nin *8?* (1963) filminin yıldızı Marcello Mastroianni'ye göndermedir.

Kanaat

Argento'nun modern çağ *giallo*'su şimdiye kadar ki en geleneksel ve özlü senaryosu. *Rest*'in sert mantığının yerini ederek ve geçmiş şöhretlerinin barok süslemelerini çıkararak, *Uykusuz* Argento'nun ün saldığı anlatımsal ara sözleri ve belirsizliği ortadan kaldırır. Sıkı bir şekilde sarmalanmış hikaye nettir ve karakteristik olmayan bir düzeyde dikkati üzerine çeker. Bunların ışığında denilebilir ki, yönetmen hala görsel süslemeler ve heyecanlı şiddetle hayretler uyandırır ve hikaye çılgın bir coşkuyla çözülür.

Il cartaio/Rest (2003)

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Baş Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Claudio Simonetti
Görüntü Yönetmeni: Benoît Debie
Kurgu: Walter Fasano AMC
Sanat Yönetmeni: Antonello Geleng & Marina Pinzuti
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Stefania Rocca (Anna Mari), Liam Cunningham (John Brennan), Silvio Muccino (Remo), Adalberto Maria Merli (Questore/Polis Komiseri), Antonio Cantafora (Dedektif Marini), Fiore Argento (Lucia)
Nam-ı Diğer: *Deathsite*

Filmin Özeti

Kendisini online pokere davet eden isimsiz bir mail aldıktan sonra, Dedektif Anna Mari bu oyundaki risklerin hayli yüksek

olduğunu keşfeder; birisinin hayatı için oynamaktadır. Çözülen olaylar 'The Card Player' (Kart Oyuncusu) olarak bilinen bir seri katilin kadınları zorla kaçırıp polisi kurbanlarının hayatları karşısında poker oynamaya zorladığını ortaya çıkarır.

Arka Plan

Rest, '*In the Dark*' başlığıyla, *Stendhal Sendromu*'nun Venedik'te geçen devam filmi olarak yola çıktı ve Anna Manni'nin tecrübelerini daha fazla izlemeye koyuldu. Ancak Asia Argento, henüz *xXx*'i (2002) bitirdiğinden ve başkaca roller istediğinden dolayı projeye dahil olamadı. Karakter Anna Mari'ye dönüştürülmek üzere hafif bir şekilde değiştirildi, senaryo sıkılaştırıldı ve mekan potansiyel olarak pahalı olan Venedik'ten görece daha ucuz Roma'ya taşındı. Şehrin üst tarafındaki tepelere top fırlatma şeklindeki günlük Roma rutini de önemli bir akış noktası olarak kullanıldı.

Genelde olduğundan daha az bir bütçeyle çalışan Argento, 2004 Mart'ında son macerasını çekmek için 2 milyon dolarlık bir bütçeye sahipti.

Yorumlar

Rest belki de Argento'nun ana akım filmlere ve *NYPD Blue*, *Homicide: Life on the Streets* gibi ABD polis şovları ve *CSI(Olay Yeri İnceleme)* dizilerine en yakın filmi. Eleştirmenler filmi 'jenerik' olarak kabul etseler de, aslında bir kez daha beklentilere meydan okumasından ve geleneksel giallo formülüne yeni bir yaklaşım keşfinden dolayı bir Argento filmi için fazla cüretkar.

Aslında *Rest*, *Seven - Yedi* (1995) veya *Kiss the Girls - Kızları Öp* (1997) tarzında polis usulü gerilim filmi ve dedektifleri gerilim seven, kasıp kavurmanın ve kanlı kargaşanın yolu olarak modern teknolojiden yararlanan bir seri katilin izlerini bulmaya çalışırken izliyoruz.

Ölümcül faaliyetler yürütmenin bir aracı olarak teknoloji Argento için yeni bir tema. Yönetmen, *Uykusuz* ve *Four Flies on Grey Velvet*'de biraz bahsettiği, polis yöntemlerinin yıllar içerisinde nasıl geliştiğini ve teknolojinin suçluları avlamak için nasıl giderek daha fazla kullanıldığını göstermeye heveslidir. Bu yaklaşımı ele alarak, Argento birkez daha tamamen çağa uygun hareket edebilme yetisi olduğunu ispatlamıştır.

Daha çok *Ölümün Gözleri*'ndeki aktörlere benzer bir biçimde *Rest*'de oynayanlar çoğunlukla tiyatro geçmişine sahip ve belki de tüm Argento filmlerinin en inanılır ve güçlü oyuncu performanslarını sergiliyorlar. Yönetmen Cunningham'm keskin karizmasını beğeniyordu ve aktörün samimi tutumu rolü oynamayı haketmesini sağladı. Argento bir zaman Stefania Rocca ile birlikte çalışmayı istemişti; Rocca'ya ilk başta *The Wax Mask*'da oynaması teklif edilmişti. Argento Rocca ve Cunningham'a dialoglarınm çoğunu doğaçlama gerçekleştirmelerine izin verdiğinden dolayı mutluydu ve ikilinin ekranda inkar edilemez bir uyumu söz konusuydu.

Erkek baş rol oyuncusu olarak ilk olarak Mathieu Kassovitz'e başvuruldu ama aktör yönetmen olarak görev yaptığı ilk film *Gothika*'yı (2003) çektiğinden dolayı teklifi geri çevirdi.

Stil/Teknik

Rest'le Argento çalışmasıyla özdeşleyen aşırılıkların hiçbirini sergilemez. Filmin soğuk ve steril görünümünden, *İrreversible - Dönüş Yok*'un (2002) görüntü yönetmeni Benoît Debie'nin zarafetine, çoğunlukla ekran dışında gerçekleşen kışkırtıcı ihtiyatlı şiddetine, Argento diğer filmlerine benzemeyen *giallo* tarzı bir gerilim filmi ortaya çıkardı.

Argento cinayetlerin işlenmesinden sonraki etkilerini gösterip heyecanı sevk etmeyi tercih eder. Kamerası sanki bedeni az önce terk eden ve arkada boşalmış damarına bakan ve öbür dünyaya gitmeden önce onu dehşetli yakın çekimlerle incele-

yen bir ruh gibi, kadavranın başına dikilir. Filmdeki birçok otopsi klinik bir hassasiyet ve çocuksu bir büyüleyicilikle filme alınır. Argento bu sahnelerin birinde seyircilerin koltuğundan sıçrayacakları bir an dahi yaratır.

Durmadan avını arayan kamera, karakterleri bilgisayar dolu ofislerinde ve Roma'nın karanlık sokaklarından takip eder.

Senaryo önceki filmlerdeki gibi sahne kesitlerine bağlıdır ancak bu Argento özellikle de bilgisayar ustası Remo'nun öldürülmesi sahnesinde olduğu gibi dudak uçuklatıcı sahnelerle şaşırtmayı başarmıyor anlamına gelmez. Remo hayatını değiştirecek bir seçim yapmaya zorlanır ve nihayetinde bir sürat teknesiyle ıssız bir nehirdeki ölümüne doğru itilir. Bu sahne sadece uzaktaki şehir ışıklarıyla ve teknenin kaygı verici spotlarıyla ışıklandırılmıştır.

Cinayet sahneleri kansız olsa da, Argento'dan umacağınız gibi sadistiktiler. Çaresiz kurbanlar web kamerasında canlı görüntülenirken, usturayla doğranırlar.

Film asgari bir ışıklandırmayla çekilmiş ve Debie filmin soğuk ve modern görünümünü yaratmak için neon ve sodyum kullanmaya yaslanmıştır. Roma'nın ünlü yerleri gösterilirken, Argento şehri bir yabancının gözleriyle göstermek istemiştir. Debie'nin Gasper Noe'nin *Dönüş Yok*'undaki çalışmasını gördükten sonra, Argento Debie'nin işinde kusursuz olduğuna ikna olmuştur. Film buz mavisi, açık beyaz ve koyu siyahlardan oluşan bir tabaka altında bekletilmiştir.

Katilin saklandığı yer, *The Sect*'deki tuhaf, uhrevi rüya dizilerini anımsatan ve poleni hava yoluyla yayılan tuhaf bir bitkiyle çevrilidir. Bu alışılmadık bitkiler Danilo Bollettini tarafından tasarlanmıştır. Bitkilerin sağladıkları ipuçları Marc'ın *Derin Kırmızı*'da birçok botanik laboratuardaki araştırmasını çağrıştırır.

Temalar

Bir Argento filmi için olağandışı bir şekilde, *Rest*'deki baş karakterler sanatla ilgilenmezler. Polisler olarak kökleri akılcı soruşturmanın mantıksal dünyası ve prosedürel doğrusallığa dayanır. Katilleri yakalamak için yanlış yorumlanan olayları da içeren, 'Argento tarzı' metodları değil, mantıksal çıkarım ve analizden yararlanırlar. Bu dedektifler sadece bilimsel gerçekler ve sıkı kanıtlarla ilgilenirler.

İrlandalı polis John Brennan bir gencin ölümüyle sonuçlanan başarısız bir polis baskınından sonra geçici olarak Roma'daki İngiliz Büyükelçiliğinde görevlendirilir. Argento'nun çoğu baş karakteri gibi, şehre yabancıdır ve başlangıçtan itibaren 'dışardan gelen'dir. Alkolikliği *Uykusuz*'da Giacomo, *Derin Kırmızı*'da Carlo, *Ölümün Gözleri*'nde Rod gibi karanlık hatıraları unutma niyetine dayanır. Anna'yla ilişkisi *Dokuz Kuyruklu Kedi* ve daha az bir düzeyde *Uykusuz*'u hatırlatır biçimde, filme sıcak bir hava katar.

Anna da karanlık bir geçmişe sahiptir ve intihar eden kumar bağımlısı babasının ölümüyle travma geçirmiştir. Bu hasarlı karakterler birbirini çekerler ve onların belli belirsiz ilişkileri film boyunca çözülür. Filmin doruk noktası kadın kahramanların eli kulağında tehlikeye saplandığı klasik gerilim filmlerinin geçmiş dönemlerine gider; Ancak Argento'nun tipik güçlü ve kararlı kadın kahramanı kendisini kurtarmayı başarır ve kendisini kurtarması için bir adama bağlı kalmaz.

Teknoloji filmde soğuk ve tehlikeli bir şey olarak sunulmuştur. Kullanıcılar kimle konuştuklarını ve ne yapabileceklerini bilemezken, chat odalarının ve online oyunların sterilliği web'in şeytani yönünü yansıtır.

Bu teknolojik bakış açısı *Ringu* (1998), *Ölümün Sesi* (2003) ve *Phone* (2002) gibi Asya korku filmlerinde popüler bir özelliktir. *Rest*'den önce ve sonra *Korku Nokta Com* (2002), *Lolipop* (2005), *Öldür.com* (2008) ve *Ölüm Bizi Gözetliyor* (2002) gibi

birçok film internette saklı olan potansiyel terörü başarı/kabalık arasında değişken düzeylerde mercek altına almıştır.

Filmin ana temalarından birisi olan bağımlılıkla, Argento zarif bir biçimde en favori yönetmenlerinden Fritz Lang'a, özellikle de bu yönetmenin *Dr Mabuse the Gambler* (1992) filmine ve karşılıksız bir aşkın dikkatini çekmek için sergilenen ahlakdışı ve umutsuz eylemleri tasvir etmesine göndermede bulunur. Argento kurnazca kendi çalışmasına da göndermede bulunur; karakterlerden birinin adı, *Dokuz Kuyruklu Kedi*'ye referans verir biçimde Profesör Terzi'dir.

Katil, polis ve bazı kurbanların hepsi günlük hayat bağlamında riskle uğraşmak zorunda olan insanlar olarak sunulurlar. Bir kurban tramvayın önünde yürüdüğü sırada çarpılmaktan, sadece öylesine yolunu değiştirdiği için, son anda kurtulur. Katil geçmiş bir travmadan dolayı acı çekmez ve Freudyan alt metinler de yoktur; sadece Anna'nın dikkatini çekmeyi kafaya takmış, deli bir gerilim hayranıdır.

Filmde oynanan poker oyunları hayatı yaşamanın bir metaforu olarak bir tiyatral oyun gibidir; karakterler stratejiler ve oyuncuların farklı yöntemleri üzerine konuşurlar ve farklı insanların hayatlarını nasıl sürdürdüklerinin açıklamalarına yönelirler. Bu belirsiz ama Argento'nun samimiyetle açtığı bir bağlantıdır. Üstelik bu sade Argento'nun poker yüzü de olabilir.

Argento bir sahnede, kurnazca sanatı zarar vermenin bir aracı olarak olağan kullanımını altüst eder: Anna evinde katilin varlığını, küre şeklindeki cam bir süs eşyasında yansımasını yakalayarak fark eder.

Yansımayı büyütmek için süs eşyasına bir büyüteç tutar ve davetsiz misafiri tanımaya çalışır. Süs eşyası sanatının katilin tespit edilmesi aracı olarak kullanılması klasikleşmiş Argento anıdır; anlaşılması zor, tuhaf ve güzel bir şekilde tuhaf. Diğer bir klasikleşmiş olarak sunulacak unsur ise Argento'nun önceki filmlerine serpiştirilmiş tuhaf karakterleri andırır bir biçim-

de step dansı yapan, opera söyleyen bir morg görevlisi şeklinde karşımıza çıkması.

Müzik

Claudio Simonetti filmin sinirleri uyandıran, histerik gidişatına katkı sunan tekno-aşılı gösterişli bir film müziği sunmuştur. Kraut teknoya hayranlık duyan dans pistlerini kolaylıkla doldurabilecek yüksek oktanlı ve çılgınca vuruşlu bir film müziği. Kısa süreli bozukluklar, korna sesleri ve pat sesleri Argento'nun 21. yüzyıl teknolojisini kucaklayışını müjdeler.

Ufak Tefek Şeyler

Katilin üçüncü kurbanını oynayan Vera Gemma ayrıca arkadaşı Asia'nın yönetmen olarak görev yaptığı ilk filmi *Scarlet Diva*'da da oynamıştır. Gemma'nın babası, aktör Giuliano Gemma *Ölümün Sesi*'nde Dedektif Germani'yi oynadı.

Kanaat

Uykusuz'dan devam ederek, *Rest*'le kendisini daha fazla 21. yüzyıla yerleştirmeye girişir. Tipik *giallo* unsurlarını geleneksel sayko-gerilim filmlerinden kesip yapıştıran film yönetmenin bildik yeteneklerini veya yaratıcılığını yansıtır ve zamanın ürkek bir chat odası kullanıcısı gibi bilinmezdir. Ancak hem acı hem tatlı olan filmin sonu kesinlikle Argento'nun en iyimser sonlarından ve film Argento'nun en etkili baş rol oyuncularıyla son derece eğlenceli.

Ti piace Hitchcock? /Do You Like Hitchcock? (2005)

Yazan ve Yöneten Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Pino Donaggio
Görüntü Yönetmeni: Frederic Fasano
Kurgu: Walter Fasano AMC
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Elio Germano (Giulio), Chiara Conti (Federica), Elisabetta Rocchetti (Sasha), Iván Morales (Andrea), Cristina Brondo (Arianna), Elena Maria Bellini (Giulio'nun Annesi)

Filmin Özeti

Sinema öğrencisi Giulio caddenin karşısındaki evin sakinlerini dairesinden izlemeyi sever. Bir kadın vahşice öldürüldüğünde, cinayetin kadının kızı tarafından işlendiğinden şüphelenir. Giulio, Hitchcock'un *Strangers on a Train* filminin akışındaki gibi, kızın ve diğer kadının hayatlarındaki tüm insanları öldürmeye odaklandığına inanır. Kendi yaşamını riske atarak ve klasik Hitchcock bilgisini kullanarak katili bulmaya girişir.

Arka Plan

Do You Like Hitchcock? İtalyan uluslararası satış şirketi RAI Trade tarafından ısmarlanan TV için yapılan bir dizi filmin ilkiydi. Aynı zamanda filmin ortak yapımını ve dağıtımını da üslendiler. Projede yer alması için davet edilen Argento projenin Hitchcock'a saygı gösterisinde bulunmak için mükemmel fırsat olarak değerlendirdi. Yalnızca 4 milyon dolarlık bir büt-

çeyle başlayan film, Temmuz 2004'te Argento'nun eskiden ayak bastığı Torino'da çekildi.

Yorumlar

Argento kariyerinin çoğunda Hitchcock'la karşılaştırıldı. Her ikisi de halen ilk yayınlandıkları andaki kadar şok edici olan, gerilimli, şiddetli ve altüst edici filmler sundular. İkisi de bir hikayeyi anlatmak için yeni ve heyacanlı yollar denemekten zevk alan teknik ustalar. Ancak Hitchcock çok doğrusal bir yönetmendi; senaryoya sıkı sıkıya bağlıydı ve hikayeleri özenlice hazırlanmış zirve noktalarında doruğa ulaşan mantıksal bir tarzla anlattı. Argento tam tersidir; stil ve ihtişamı kullanarak anlattığı ayrıntıların görüntüler ve görsel aşırılıklarla nasıl aktarıldığı hikayelerden önce gelir.

Her ikisi de Freud'u, psiko-analizi, gerilim ve korku mekanizmasını, sıradan insanların vahşi ve çalkantılı durumlara saplanmasını ve özellikle anneler ve çocukları arasında olmak üzere, sık sık zarar veren aile ilişkilerini ele alırlar.

Argento film boyunca kasten Hitchcock'un çalışmalarına göndermelerde bulunurken, Üstadın çalışmaları, Maestro'nun son macerasının akışıyla da bütünleşmiştir.

Her ne kadar ilk zamanlarda bu durumu içerlese de, Argento'nun Hitchcock'la neden karşılaştırıldığını anlamak kolay. Bu film gerçekten Argento'nun 'sarmısaklı Hitchcock' namının haklılığını gösterir. Her şeyden öte bu film çok şakacıdır. Bunun temel sebebi Argento'nun eğleniyor olması ve filme iç bakışına izin veriyor olmasıdır. *Do You Like Hitchcock?* Alfred Hitchcock'a ve aynı şekilde sinemaseverlere yönelik bir aşk mektubudur. Diğer sinema klasiklerine de referanslar verilerek daha fazla eğlence biriktirilebilir.

Film video mağazasının duvarlarını ve Giulio'nun dairesini donatan *Ölüm Korkusu* (1958), *Sapık* (1960), *Cinayet Var* (1954) ve Argento'nun kendi filmi *Rest* gibi filmlerin posterle-

rinden, Giulio'nun izlediği filmlere kadar kasti göndermelerle doludur. Göndermelerin yapıldığı bu filmler arasında *Metropolis* (1927), Argento'nun daha önce yeniden yapmayı düşündüğü *The Golem* (1920), *Nosferatu* (1922) ve *Man with a Movie Camera* (1929) bulunur. Film de ayrıca bir kaçını belirtmek gerekirse, Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954), *Ölüm Korkusu* ve *Sapık* filmlerindeki sahnelerin bazılarını anımsatan sahneler de mevcuttur. Argento Sasha'nın annesi penceresinin önünde öldürüldüğü sahneyi, Monica'nın saldırganıyla gerçekleştirdiği boğuşmaya benzer bir biçimde göstererek kendi filmi *The Bird with the Crystal Plumage*'a bile atıfta bulunur.

Eğlence için Hitchcock'un ki kadar Argento'nun kendi geçmiş katalogu da kazılır; banyo sahnesi *Derin Kırmızı*, Ölümün Gözleri ve Maria Bava'nın *Blood and Black Lace* (1964) filmlerindeki olayları anlatır. Andrea'nın otomobille bağlantılı ölümü *Derin Kırmızı*'da Carlo'nunkinin hafifletilmiş halidir. Bu atıflar Kevin Williamson senaryolarının, kendini beğenmiş postmodern ve yapısökümcü doğasına benzemezler; sevgi takdiridirler ve hikayenin ilerlemesi için gereklidirler. Her atıfı görmeyenler, filmden daha az zevk de almayacaklardır. Bu bir TV filmi ve yönetmenin diğer filmlerine göre daha uysal olsa da Argento hala seks ve ölüm bağlamında sınırları zorlar ve kuşku duymayan seyirciye tek tük sarsıntılar yaşatır.

Stil/Teknik

Scarlet Diva'da da görüntü yönetmenliği yapan Frederic Fasano, olayları temiz ve net bir tarzda görüntüye alır. Gözalıcı veya müsamahalı gösterişlerin sergilenmemesi gerçekten ayıp. Filmin realistik görünümü Argento'nun *Uykusuz*, *Rest* ve *Giallo*'da da varolan çok geleneksel ve tipik ustaca yaklaşımının bir sonucudur. Atmosfer sürekli hafif ve eğlencelidir ve kimi nedenlerle iğrenç, 'Doğu Londra şivesiyle' seslendirilen genç, seksi oyuncuların hepsi eğleniyor gibidir.

Çoğu sahne gerilim geleneklerinin benzerleri şeklinde çözülür ve film özenlice, denilebilir ki, geleneksel bir şekilde kurgulanmıştır. Aşırı yakınlaştırmalardan daha geniş çekimlere ve geriye yön değiştirici kesintilere yer yok. Film akarken, kesinlikle Argento filmlerinin olağan tadını vermez. Bu belki de Argento'nun en doğrusal akışıdır. *Rest*'den sonra gelen *Do You Like Hitchcock?* hikayeye daha çok dikkat kesilir ve belki de yönetmenin en erişilebilir filmlerinden biridir.

Birçok heybetli bina ve barok mimarisi çekimleriyle Torino şehrinin kendisi de bir karakter olur. Şehrin, Giulio'nun sokağın karşısındaki komşularının evine bakmasını sağlayan düzenleme ve tasarımı akışın içine işlemiştir.

Temalar

Film esasen karakterlerin birbirini izlediği ve bunu niçin yaptıklarını ve ne gördüklerini analiz ettikleri sahnelerin bir derlemesidir. Röntgencilik, sezgi ve gözetleme film boyunca görülür. Genç bir çocuk olarak Giulio, ormanda iki kadını gözetler; genç bir adam olarak *Arka Pencere*'den komşularının günlük rutinlerini izler; Federica ve patronu arasındaki ilişkiyi gözetler; komşular birbirini gözetler ve meraklı kalabalık yolun ortasında yardım etmek için değil, sadece izlemek için Andrea'nın bedenini izler.

Seyirciye de sürekli olarak izleyici rolü hatırlatılır. Giulio'nun gördüğü her şeyi biz de görürüz ve bazen Giulio gerçekten görmemesi gereken şeyleri görmek için canını riske atar. Giulio ve kız arkadaşı Arianna'nın her ikisi de üniversite öğrencileridir. İkiliden Arianna, sürekli Giulio'nun teorilerini delifişek ve gerçek dışı diyerek reddeden daha rasyonel ve mantıklı birisi olarak sunulur. Giulio'ya çok film izlemekten yolunu şaşırdığını ve sonuç olarak gerçeklikle bağını kaybetmekte olduğunu söyler. Ancak Giulio bacağını kırıp hareketsiz kaldığında (tahmin edin hangi Hitchcock filmi), Arianna

soruşturma için kendisini öne atar ve kendisinden önce Giulio'nun yaptığı gibi, gerilim adına hayatını ölümcül riske atarak çabucak heyecan ve tehlikeye kapılır.

Arianna'nın aşırı faal bir hayal gücüne sahip olduğu iddialarına rağmen, Giulio, Sahsa ve cinayet hakkında haklı olduğunu gösterir ve film ve gerçeklik arasındaki farkı ayırt edebileceğini kanıtlar. Bu Argento'dan korku filmlerini ve ekranlardaki şiddeti sosyal huzursuzluk ve sinema salonları dışındaki şiddet için suçlayan eleştirmenlere başka bir taş mı? Argento'nun bunla uğraşı gayet net görünüyor.

Giulio Argento'nun ve aslında Hitchcock'un tehlikeli durumlara saplanan tipik baş karakterdir. Film boyunca sergilediği eylemler kendisini gizemin içine daha da saplar. Argento'nun çoğu baş karakteri gibi, esrarlı hadiseleri soruşturma işini kendi üzerine alır. İlk olarak genç bir çocukken kadınları gözetlediği sırada ekranlarda bize sunulan doğal merakı, şüphesiz gerileyişi olmayacaktır; kapanış sahnesinin gösterdiği gibi her işe burnunu sokması onu tehlikeli durumlara yöneltebilir. İlginçtir ki, Giulio'nun dürbünleriyle gözetlediği, Sasha'nın dairesine yeni taşınan seksi, genç apartman sakini Mary Roberts Rinehart'nın *A Light in the Window* isimli *giallo* romanını okumaktadır.

Hitchcock'un hastası olduğu 'çiftler' de sarışın ve gizemli Federica ve işbirlikçi esmer Sahsa formunda Argento'nun filminde yer alırlar.

Müzik

Bir kez daha Argento, Brian De Palma'nın değişmezi Pino Donaggio'yu film müziği için görevlendirdi. Donaggio'nun *Ölümün Gözleri* ve *Trauma* filmlerindeki müzikleri gayet inişli çıkışlıydı ama burada gerçekten daha da iyi iş çıkarır. Dramanın çözülmesini başarılı bir şekilde güçlendiren çılgın dizgeler ve coşkulu orkestrasyonlarla dolu sıkı, gerilimli film

müziği Bernard Herrmann'ın Hitchcock için hazırladığı çalışmayı da onurlandırır.

Kanaat

Argento'dan hafif, komik ve eğlenceli bir film ve onun 25 yıldan sonra TV'ye ilk önemli girişi. Ne yazık ki, film onun sık yönetmenliğiyle özdeşleşen tipik zevklerini ve görkem pırıltılarını içermiyor ve olayların hepsi tahmin edilebilir bir şekilde çözülüyor. Buna rağmen Argento'nun katı bir hikayeyi anlatış ve seyircisiyle eğlendirme yeteneğini yansıtıyor.

Argento'nun gayet kısıtlayıcı televizyon ortamında, tam yetki verildiğinde tam olarak ne yapabileceğini görme fırsatını, Mick Garris, Argento'yu *Masters of Horror* dizisine katkı sağlamak üzere davet ederek sağlayacaktır.



Suspiria'da Pat'in abartılı infazı



Miss Tanner, *Suspiria*'da Daniel'i azarlıyor



Suzy, *Suspiria*'da tekinsiz bir şeylerin yaklaşmakta olduğundan şüpheleniyor

KAN, SEKS & GÖZYAŞLARI

'Kızı yemeyi kim ister?'

Jenifer (2005)

Yönetmen: Dario Argento
Senarist: Steven Weber
Dayandığı Kısa Hikaye: Bruce Jones
Müzik: Claudio Simonetti
Görüntü Yönetmeni: Attila Szalay
Kurgu: Marshall Harvey
Prodüksiyon Tasarımı: David Fischer
Oyuncular: Steven Weber (Frank Spivey), Carrie Anne Fleming (Jenifer), Brenda James (Ruby), Harris Allan (Pete), Beau Starr (Chief Charlie), Julia Arkos (Ann Wilkerson), Cynthia Garris (Rose)

Filmin Özeti

Frank Spivey adlı bir dedektif, deliren bir adam tarafından öldürülecek olan genç bir kadını kurtartır. Kadının fiziki bozukluğundan dolayı dehşete düşmüştür, insafa gelir ve onu yanına alır. Ancak, kadının mevcudiyeti Frank'in ailesi açısından korkunç sonuçlara yol açar ve Jenifer Frank'in dünyasının merkezini işgal etmeye başladıkça Frank hemen takıntılar, bağımlılıklar ve arzularla dolu bir kabus görmeye başlar.

Arka Plan

Mick Garris, görece yeni türlerde filmler çeken yönetmenlerin ve onlara ilham verenlerin –ki, ilham verenlerin hala şaşalı günlerinde olduğu kadar taze ve önemli olduğunu da gösteriyordu- işlerini sergilemek için *Masters of Horror'u* yaratmıştı. Her film yapımcısı istediğini yapabiliyor ve sınırlandırılmıyordu; tüm mesele ekrandaki şiddeti ve korkuyu istedikleri şekilde en ileri noktaya taşımalarıydı. Agento, projede yer alan diğer isimleri duyduğunda bu işe katılmaya merak duymuştu: Projede yer alan birkaç ismi zikretmek gerekirse bunlar, John Carpenter, Tobe Hooper, Joe Dante ve John Landis'ti. Bunlar, *Ölümün Gözleri* ve *Trauma*'yı çektiğinde özdeşleştirilmek istediği yönetmenlerdi. Her ne kadar yığınla hayranı onun kendi başına bir kulvar olduğunu iddia etse de, istediği oldu! *Jenifer*'in kendisi, bizzat oynayan Steven Weber tarafından *Creepy* adlı çizgi romandan uyarlanmıştır. Argento metini kendi beğenilere uygun hale getirmek için ufak değişiklikler yapmıştı. *Jenifer* için ilk hazırlıklar büyük ölçüde şovun yaratıcılarıyla Argento arasındaki elektronik posta trafiği üzerinden halledilmişti. Hala Roma'daydı ve *Do You Like Hitchcock?* adlı filmine son halini veriyordu. Argento bu şekilde film çekmeye aslında alışkın olmamasına rağmen alenen bu süreçten keyif almıştı ve tatsız sürprizlere mahal vermediğini söylüyordu. Oyunculara ve mekanlara dair ayrıntılar, yönetmenin çekmek istediği filmi çekeceğinden emin olduğu noktaya değin elektronik posta trafiği üzerinden halledildi. Dil sorununa rağmen *Ölümün Gözleri* ve *Trauma*'da yaptığı şeyler gibi filmde neler yapmak istediğini anlatabilmişti. Hatta Argento ve Steven Weber film çekim süreci içerisinde, gerçek hayatta Jenifer gibi birisine aşık olup olmayacaklarını tartışacak kadar yakın bir dostluk kurmuşlardı. Vardıkları sonuç ne miydi? Evet, alenen aşık olurlardı!

Yorumlar

Argento, aslında projenin sunduğu yaratıcı özgürlüklerden tamamen istifade eden ve bu dizide yer alan iki yönetmenden biriydi, diğer yönetmen Takashi Miike'ydi; onun bölümü çok açık adledildiğinden dolayı hiç yayınlanmadı. Sonuçta, Agrento'nun bölümü, tahayyül edilen şeylerden bazılarının çok uç olduğunu hissine kapılan yapımcıların dayatmalarından dolayı kesilen tek bölümdü. Jenifer'i oral seks yaparken gösteren iki kare kesilmişti.

Argento, 'güzel' bir film yapmak istediğini ve hikayenin güçlü ve rahatsız edici cinselliğinden dolayı ona çekici geldiğini söylüyordu. Özünde *Beauty and the Beast*'in ters yüz edilmiş bir hali olan *Jenifer*, Argento'nun kariyerinde yeni bir dönemi başlatan bir nitelik taşıyor. Bu film ve onu takip eden *Pelts*, *Gözyaşlarının Annesi* ve *Giallo* yönetmenin iğrenç cinsellik ve şehvete dair ilgisini gözler önüne seriyor. Görünüşe bakılacak olursa, Agrento, insanları şoka sokmak ve provoke etmek için tamamen yeni bir yol buldu, bunlara o kadar zekice mercek tutuyor ki, bunlar bu yeni dönemdeki eserlerindeki şiddet kadar sinir bozucu olabiliyor.

Stil/Teknik

Atilla Szalay, bu dizide yer alan üç görüntü yönetmeninden biriydi. O ve Argento, metnin aslına sadık kalarak, bir çizgiroman havası yaratmak istiyordu. Çok yoğun bir biçimde stilize edilmiş ve atmosfer veren ışık kullanımı, yam yam cinseliğe dair ürkütücü görüntüleri çok etkileyici bir biçimde yeterince şey ifşa etmiş. *Jenifer*'da Argento tescilli kimi flaşlar söz konusu, bunlar şiddet dolu saldırılar ve meczup cinselliğin geçtiği yerlerdir. Argento, başlıkta adı geçen karakteri oynaması için Carrie Anne Fleming'e gittiğinde, aktris bu olaya kendisini tamamen verip tüm çekingenliğini kırarak bu fırsatı değerlendirdi. Onu tamamen tanınmaz hale getiren KNB

EFX grubunun incelikli ve ürkütücü makyajı da ona yardımcı oldu.

Dijital efektler zeki bir biçimde asgari düzeyde kullanıldı. Makyaj yapıldıktan sonra Greg Nicotero, Jenifer'in iğrenç görünümünü daha da arttırmaktan sorumluydu. Post-prodüksiyonda, şok etkisi yaratmak için gözlerini dijital yöntemlerle büyüttü. Tüm yüzünü gördüğümüzde insanın derinlerine işliyor. Argento, öncelikle dalgalı sarışın saçların altındaki ürkütücü şeylere dair sadece kısa bakışlar sunuyor; burada bükük bir dudak, şurada karanlık ruhsuz bir göz.

Argento, filmlerinde şiddeti çoğu zaman çekinmeksizin ve stilleştirerek 'cinselleştirmiş' olsa da, *Jenifer* eserlerinde şiddete ve cinselliğe dair kullandığı fikirlerin mantıksal ve birikmiş bir sonucudur. Steven Weber, *Jenifer*'i 'dişli, kanlı bir korku pornosu' olarak nitelemişti; ki,bu tanım muhtemelen Argento'nun ortaya çıkardığı çoğu şey için geçerlidir. Agento'nun eserinin, *Testere* (2004) ve *Hostel* (2005) dizisi gibi mevcut bir yığın 'korku pornosu'ndan hala daha zengin bir eser olarak kabul edildiği söylenmeli.

Temalar

Kişiliklerin ikili bir yöne sahip olması her daim Argento'nun ilgisini çekmiştir. *Derin Kırmızı*, *Phenomena* ve *Trauma* gibi filmlerde anne/katil ikililiği söz konusudur, ve Enzo ile Yellow üzerinden bu durum *Giallo*'da yeniden ortaya çıkar. Jenifer, bu arızalı karakterler gibi zaman zaman sempatik bir biçimde gösterilmiştir; hem acınası hem de korkulasıdır.

Argento, *Jenifer*'da daha çok iç-organlar üzerinden bakıyor ve Jenifer'i bir güzel/canavar kırması olarak sunuyor. Yüzü dağınık ve şeytani bir keşmekeş içerisindeyken vücudu şehvetli ve arzulanmasıdır. Görünürde etrafındaki erkekleri baştan çıkaran garip ve vahşi bir cinsellik yayıyor.Yaptığı şeyler kötü de olsa, tuhaf bir biçimde çocuksu ve saf bir yönü var;

Frank'in yatak odasının bir köşesinde ağlayıp sızlıyor, ve Frank'in kedisini kestikten sonra, ona sevgisini göstermek için, kediyi ona hediye ediyor, bu da onun canavar/çocuksu kişiliğini daha da gün yüzüne çıkarıyor.

Jenifer ile Frankenstein'ın canavarı arasında ilginç bir paralellik kurulmuş; canavarın ufak bir kızdan ürkerek kafasının karıştığı *Frankenstein* (1931) filminde geçen az bilinen bir sahneye dair karanlık ve hoş bir parodi söz konusudur.

Film boyunca çeşitli karakterler Jenifer'in dehşet verici ikili yönünde dair yorumlar yapar. Jenifer'in yatırıldığı hastanedeki bir görevli '*Bu* kafayı *bu* bedene nasıl yerleştirdiniz?' diye sorar.

Argento'nun birçok karakterinden farklı olarak Jenifer geçmişi olmaksızın varlığını sürdürüyormuş gibi görünmektedir. Kimse nereden geldiğini ve kim olduğunu bilmez. Argento onu bir yaban olarak tanımlamıştı, ancak Fleming ile Weber onu daha çok medeni toplumda hiçbir biçimde yaşayamayan, içgüdülerine dayanan, çiğ ve öldürücü bir yaban olarak gördü. Tutarsılığı onun saldığı korkuya ve acıma duygusuna katkıda bulunuyor. Agrento'nun son eserinde işlediği iğrenç cinsellik *Jenifer*'de de tamamıyla iş görüyor.

Daha önceden de belirtildiği üzere, Jenifer'in Frank'e oral seks uyguladığı ve Rose'un oğlunun penisini ısırıp kopardığı bir takım sahneler filmden çıkarıldı. Argento canavarca bir ağzı olan bir kadının bir adama tatmin edici bir fiil uygulaması fikrine merak duyuyordu. Bu nosyonun 'vagina dentata' için farklı çağrışımları söz konusudur –ki, bu kavram dehşetengiz gülüşlere yol açan *Teeth*'te (2008) daha kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır- ve erkekleri iktidarsızlaştıran kısırlaştırıcı kadınlar fikrine bağlıdır. Rose'un oğlu ile ilgili sahne Argento'nun eserlerinde çocukların maruz kaldığı şiddete dair başka bir örnektir. *Phenomena*'daki genç kızlar, *Gözyaşlarının Annesi*'ndeki yürümeye yeni başlayan çocuklar, ve, elbette, arka

bahçesinde Jenifer ile karşılaşınca hazin bir sonla karşılaşan ufak kız, Argento'nun filmlerinde kimsenin –gençlerin bile– güvende olmadığını gösteriyor.

Kanaat

Argento, *Jenifer*'in eserleri arasında eşsiz olduğunu söylüyor, zira çektiği tek aşk hikayesi budur. Temelde televizyon için çekilmiş bir film olan *Jenifer*, ana televizyon izleme saatinde nelerin kabul edilebileceğine dair sınırları gerçekten zorluyor. Argento'nun eserleri açısından çok ilginç bir dipnot olmasa da, izlendikten uzun bir süre sonra bile akılda kalan tamamlanmış ve unutulmaz bir peri masalıdır. *Jenifer*, *Masters of Horror* serisinin en nahoş ve en çok akılda kalan bölümlerinden biridir.

Pelts (2006)

Yönetmen: Dario Argento
Senarist: Matt Venne
Dayandığı Kısa Hikaye: F Paul Wilson
Müzik: Claudio Simonetti
Görüntü Yönetmeni: Attila Szalay
Kurgu: Marshall Harvey
Prodüksiyon Tasarımı: David Fischer
Oyuncular: Meat Loaf Aday (Jake Feldman), Ellen Ewusie (Shana), John Saxon (Jeb Jameson), Brenda McDonald (Mother Mayter), Link Baker (Lou Chinaski), Elise Lew (Sue Chin Yao), Michal Suchánek (Larry Jameson)

Filmin Özeti

Bahtsız bir kürkçü olan Jake, Jeb Jameson'dan garip bir rakun kürkü koleksiyonu alır. Bunları, bir ceket şeklinde dikip, aşık olduğu egzotik dansöz Shana'ya vermeyi düşünür. Ancak, gizemli kürklere temas eden herkes kendi sonunu hazin bir biçimde örer. Jack, sonunda hazır ettiği ceketi Shana'ya gösterdiğinde, kendi derisi dahil olmak üzere ona sunmak istediği başka şeyler de vardır.

Arka Plan

F. Paul Wilson'un kısa öyküsüne dayanan ve Matt Vene tarafından ekrana uyarlanan *Pelts*, hırsa, şehvete ve tehlikeli arzulara dair neşeli ve sadist ufak bir masaldır. Argento, takıntıları ve aptallıklarından dolayı kendi kendilerini sakatlamaya ve delirmeye iten insanların garip hikayelerine ilgi duymuştu.

Yorumlar

Argento'nun *Masters of Horror*'a sunduğu ikinci şey, yaratıcısı Mick Garris tarafından sezonun 'ıslak bölümü' olarak tanımlanmıştı. Argento, çoşkulu bir biçimde her sahneyi kan ve tere buluyor.

Argento, Jake rolünü oynaması için *Meat Loaf*'a gittiğinde, kızı yönetmenin büyük bir hayranı olduğu ve ısrar ettiği için oyuncu rolü kabul etmişti.

Bir Argento filmi için garip de olsa, hayvan haklarıyla ilgili kesin ve siyasi bir tını söz konusudur. Rakunlara yöneltilen hunharlıklar, derilerin montlara dönüşmesiyle şakacı bir şekilde gösteriş ve modayı acı ve ölümle bağdaştırarak insanlar üzerinde tekrar ziyaret edilir.

Pelts aynı zamanda Argento ile *Ölümün Sesi*'ndeki yıldızı ve bu türün ateşli bir savuncusu olan John Saxon'un yeniden buluştuğu bir eserdir.

Stil/Teknik

Jenifer'de söz konusu olduğu gibi başlıkların çizgi-roman karakterleriyle yazılmasından tutun da set tasarımına ve kısıtlı renk kullanımına kadar Argento *Pelts*'e de yarıksı bir çizgi-roman havası katmış. Strip kulübünün ve Shana'nın dairesinin korkutucu ışıklandırması, *Suspiria* ve *Cehennem*'daki şekerimsi renkleri anımsatıyor.

Jeb ve Larry'nin rakunları bulduğu harabe, *Phenomena*'da kullanılan ışığa çok benzer bir biçimde büyülü ve gizemli bir atmosfer yaratmak için yandan ışıklandırılmış. Yapımın tasarımcısı David Fischer tarafından yaratılan bu ortam, filmin lirik görsel zarafeti açısından bir örnek teşkil ediyor.

Setin diğer bir ürkütücü parçası ise, derilerin işlendiği ve cekete dönüştürüldüğü fabrikadır. Film, gerçek bir kürk fabrikasında çekildi ve tüyler ürperten atmosfer ekrandan çıkageliyor. Argento aynı zamanda, kürkçünün eline siyah deri eldivenler takıp ışıldayan bir bıçağı rakunların derisine soktuğu sahnede *giallo* filmlerine arsızca göndermede bulunuyor.

Argento, masalı kafes ve kapan görüntüleriyle süslüyor. Bunlar sadece rakunların düştüğü tuzaklar değil, aynı zamanda belli sahnelerde karakterleri gösterirken onların da elde edilemeyen şeyleri elde etme arzularından dolayı kendi başlarına ördükleri ve düştüğü tuzakları ima ediyorlar. Bu en çok filmin doruk noktasında Shana ve Jake'in asansörde olduğu sahnede ve terzinin kendi gözlerini diktiği sahnede göze çarpar.(*Opera*'daki Betty'nin işkencesini tersine çevirme)

Opera'da çeşitli karakterlerin kargaların gözünden yansıması gibi burada da Jeb ile Larry'nin bir rakunun gözünde yansıması *Opera*'ya bir göndermeymiş gibi görünmekte ve rötgencilik ile yasak bakışlara dair nosyonları bir araya getirmekte.

Özel efektler yine KNB EFX grubu tarafından yapılmış ve protez ile makyaj karıştırılarak dijital yollardan büyülenmesi sonucunda ortaya çıkmıştır, bunlar inanılmaz bir biçimde iç

organları gösteriyor ve çok etkindir.

Temalar

Pelts'teki beden düzenlemesi *Hellraiser*'dakine (1987) benzer resimler açığa çıkarmış ve ıslak olduğu kadar kadın dondurucudur.

Argento, erotizm ve ürkütücülüğü, ilginç olanla iğrenç olanın karışımı *Jenifer*'daki gibi adeta birbirine çakmış. Huzur bozucu kareler, ateşli ve stilli yollarla sunulmuş. Bu, özellikle çeşitli karakterlerin kendilerini öldürme yöntemlerinde kendisini gösteriyor.

Rakunların postunu görür görmez gizemli özelliklerine yenik düşüyorlar. Bunlar, herkesin kendisi için istediği bir şeyi sunuyormuş gibi görünüyor. Postlar, onlara göz dikenlerin açgözlülüğünü gösteriyor ve insanlara adi şeyler yaptırarak insan doğasının karanlık ve sapkın yönlerini gözler önüne seriyor.

Shana'nun aslında lezbiyen olup da Jake ile sadece kürkü ele geçirmek için yatması, istediklerini ele geçirmek için kendi içgüdülerini ve ilkelerini ne denli çiğneyebileceğinin altını çiziyor. Bu karakterler tam olarak takıntıları sayesinde körleşmiş durumdalar.

Karakterlerin hepsi hırslarına kapılmış ve her biri karanlık geçmişlerinden umutsuzca kurtulmaya çalışıyor. Jake işinin yürümesi için çabalıyor ve egzotik dansöz Shana'nın ona ilgi göstermesini arzuluyor. Başarısızlığa uğramış bir manken olan Shana geçimini sağlamak için soyunmaktadır ve Jake'i sadece parası ve bu durumdan kurtulmak için istemektedir.

Karakterler ve hayvanlar ile bir diğer paralellik, bir tuzaktan kaçmak için umutsuzca kendi patisini ısırıp koparan bir rakun ile Shana'nın Jake onu asansörde elle taciz edip kanlıca tırmıklarken kendisini bırakması üzerinden kurulmuş. Onun ölümü *Ölümün Sesi*'ndeki Jane'in kolunun bir kan gayzerinde koparılarak öldürülmesini hatırlatır. Daha önceki sahnelerde

Jake'in adice yakınlaşmalarını ona bir aslan terbiyecisi misali sandalye fırlatarak engellemeye çalışır, bu da Jake'in hayvani özelliklerinin altını çiziyor. Karakterler, özünde istedikleri şeyleri 'avlıyor', ancak istediklerini vahşi bir hayvan gibi ele geçirdiklerinde o şey onlara yöneliyor.

Filmin bir sahnesinde Jake, kendi eliyle hazırladığı kendi sonunu sezinleyerek 'kesmenin bir sanat' olduğunu iddia ediyor, zira sonunda cildini kendi bedeninden ayırıp onu Shana'ya sunuyor ve 'senin için yaptım, bu benim sanat eserim' diyor. Argento yine sanat ile acı arasındaki sınırı bulanıklaştırıyor.

Mater Mayter adlı garip karakter *Üç Anne*'yi anımsatıyor ve bir sürü masaldaki korkunç şeyin bir karışımıdır; tek başına ormanda bir evde yaşayan ürkütücü bir kadın. Jake'e rakunların duygusal varlıklar olduğunu anlatıyor. Jake'in onu görmek için geldiğini gayet iyi bilen ve ona toprakları ve rakunlar ile ilgili gizemi anlatan muğlak bir biçimde doğa üstü bir karakter olarak beliriyor. İnzivaya çekilmiş birisi ve ormanın bir tür bekçisidir, mülkünü insanları dışında tutmak için değil garip yaratıkları orada tutmak için korur. Rakunlar, çok ürkütücü bir karede, evdeki pencereden Jake'e ve Mater Mayter'e bakarken görülür.

Kanaat

Pelts'teki muhayyile Argento'dan beklenileceği şekliyle groteskken, filmin kendisi oldukça standart bir eserdir. 'Üç Anne' üçlemesi ve *Phenomena* dışında, bu film Argento'nun fantastik bir korku filmi çekmeye en yakın olduğu eserdir. Son derece sadist olsa da, bu filmde alışılageldik zarafeti söz konusu değildir; hafif eğlenceli ve neşeli bir gaddarlığa sahip ufak bir masal söz konusudur.

La Terza madre/Gözyaşlarının Annesi: Üçüncü Anne (2007)

Yazan/Yöneten/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Jace Anderson & Adam Gierasch
Yapımcı: Claudio Argento
Müzik: Claudio Simonetti
Görüntü Yönetmeni: Frederic Fasano
Prodüksiyon Tasarımı: Francesca Bocca & Valentina Ferroni
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Asia Argento (Sarah Mandy), Cristian Solimeno (Dedektif Marchi), Adam Jones (Michael Pierce), Moran Atias (Mater Lachrymarum), Daria Nicolodi (Elisa Mandy), Udo Kier (Padre Johannes), Valeria Cavalli (Marta), Coralina Cataldi-Tassoni (Giselle)

Filmin Özeti

Roma şehrinin dışında bir yerde bulunan bir kabristandan yeni çıkarılmış bir kutu çıkaran sanat restorasyonu öğrencisi Sarah Mandy, arkadaşının gizemli yaratıklar tarafından lime lime edilmesine tanık olur. Kutuyu açarak istemeden *Gözyaşlarının Annesi* adlı güçlü bir cadının geri dönmesine yol açtıklarını kısa bir zaman sonra anlar. Roma, yeni bir karanlık çağına sürüklendiğinde, Sarah, cadının ve onun bir sürü takipçisinin Roma'yı yıkmasına ve dünyaya kötülük salmalarına engel olmak için kendi gizli güçlerine hakim olmak durumunda kalır.

Arkaplan

27 yıl aradan sonra Argento nihayet 'Üç Anne' üçlemesini tamamlamak için geri döndü. Başta üçlemeyi tamamlaması için ona uygulanan baskıya göğüs geren yönetmen buna dön-

mesi için uygun vakti bekledi. Çok az film yapımda böylesine uzundur veya böylesine öngörülür. Bu film, 3.5 milyon dolarlık bir bütçeyle, Roma ve Turin dahil olmak üzere İtalya'daki farklı yerlerde 2006 yılının Ekim ayında çekilmeye başlandı. Argento'ya *Jenifer* ve *Pelts* esnasında sağlanan sanatsal özgürlükten dolayı, Argento belki de o güne kadarki en gaddar ve en sadist hayallerini kurarak, hayal gücünü daha önceden getirmediği noktalara kadar vardırdı. Bu da Argento açısından az buz bir şey değil! Argento, *Gözyaşlarının Annesi* için fikirlerin 'şampanya köpüğü misali fışkırıverdiğini' belirtiyor; bu film, Argento'nun yeni bir cinsel sadist muhayyileyi araladığını müjdeliyor. Argento, *Masters of Horror* bölümlerini çekerken karşılaştığı Jace Anderson ve (sık sık Tobe Hooper için bir şeyler kaleme alan) Adam Gierasch ile bir ekip oldu. O ve Claudio Argento, *Suspiria*'nın yeniden çekileceği ilan edilmesinden sonra Argento'ya dair ilginin yeniden canlanması ve eski eserlerinin yeniden değerlendirilmesi sonucunda üçlemeye geri dönmenin zamanı geldiğini düşündüler.

Filmin montaja girmiş ilk halini gören dağıtım şirketi Medusa, filmdeki şiddet ve sapık cinselliğinden dolayı şok olmuştu. Özellikle çocuklara dönük betimlenen şiddetten dolayı perişan olmuşlardı ve filmin yeterince ticari olmadığını düşündüler. Ne bekliyorlardı ki!?

Yorumlar

Gözyaşlarının Annesi Cehennem'de çok kısa bir süreliğine beliriyor. Mark anfi tiyatrosunda büyük bir beyaz kedi çizerken onun karşısına çıkıyor, bu her türlü cinsel çağrışıma giden bir karedir. Sara ve Carlo'nun ölümünden sonra o sahneden geçen bir taksinin arkasında da beliriyor. *Cehennem*'de Sara'nın Varelli'nin kitabını aradığı kütüphanede yaşamış olduğu ima ediliyor. Ancak, *Gözyaşlarının Annesi*'te yaşadığı yerden dolayı Argento, Mater Suspiriorum ve Mater Tenebrarum'un ölü-

münden sonra etrafını ölülerle ve geçmişle örecek bir biçimde bir yer altı mezarına taşındığına dair bir imkan sunuyor. *Cehennem*'da onu oynayan aktris *Ölümün Sesi*'ndeki seksi hırsızı oynamış olan Ania Pieroni'dir.

Eleştirmenler, *Ölümün Sesi*'ndeki ölümünü Argento'nun 'Üç Anne' üçlemesini bitirmesine dair her türlü olanağı yok etmesinin bir yolu olarak görmüştü.

Argento kendisini baskı altında hissettiğini ve *Cehennem* konusunda Fox ile yaşadığı fiyaskodan sonra başka bir stüdyoyla sancılı bir ilişkiye girmeye hazır hissetmediğini kabul etti. Senaryo taslağını hazırlamaya başladığında, filmin 'fantezi ile hüznü' birleştireceğini ve 'mistik şeyler, simya, terör ve gnostisizm etrafında' döneceğini söyledi. Argento'nun dediklerine göre, cadılık ile ilgili araştırmalar sonucunda kabuslar görmüş.

Film, bir nevi Argento'nun kariyeri boyunca önemli olan kişileri, özellikle de kızı Asia Argento'yu ve eski eşi Daria Nicolodi'yi, yeniden bir araya getirdi. Daria Nicolodi, Argento 1987 yılında onun karakterini dikkatlice *Opera*'dan çıkardığından beri onunla birlikte çalışmamıştı. Caralina Cataldi-Tassoni (*Demons 2*, *Opera* and *Opera'daki Hayalet*), korku filmlerinin ateşli bir savunucusu olan Udo Kier (*Suspiria*), Lamberto Brava'nın *giollo* filmi olan *A Blade in the Dark*'ta (1983) da oynayan Valeria Cavalli de oyuncu kadrosunda yer aldı.

Stil/Teknik

Argento, *Suspiria* ile *Cehennem* birbirlerinden ne kadar farklıysa *Gözyaşlarının Annesi*'nin de onlardan o kadar farklı olmasını istediğini söylemişti.

Gözyaşlarının Annesi'nin kesinlikle daha epik bir havası var. Daha önceki iki kısım tek bir mekanın sınırları dahilinde çekilmişken, bu film Sarah'ın, Dean Corso'nın *The Ninth Gate*'teki (1999) yolculuğunu çok anımsatarak, Üçüncü Ana'yı öl-

dürmek amacıyla tüm İtalya'yı yardım bulmak için dolaşmasıyla açılıveriyor. Argento, modern, hareketli ve kozmopolit, ancak aynı zamanda ayırıcı mimarisi üzerinden hala derinden geçmişine bağlı bir kent sunarak Roma'daki birçok mekanı iyi kullanıyor. Geçmişin, günümüze eziyet etmesi için geri döndüğü bir hikaye için mükemmel bir mekan. Film, günümüz toplumuna kuvvetli bir biçimde bağlıdır, ancak Sarah cep telefonunu elden çıkardığında telefon kulübeleri gibi biraz 'modası geçmiş' iletişim biçimlerine başvurur ki, bu da bir teknoloji çağına batmış mantıklı bir toplumunda iletişimin çöküşüne işaret ediyor. Gerçekten de sınırları zorlayan teknolojilerle dünya daha ufak bir yer olarak gösteriliyor; bu da, Mater Lachrymarum tarafından ilan edilen karanlığın en çok iç-organlara yönelen salgın hastalığının her yere yayılmasına olanak tanıyor.

Film, *Suspiria* ve *Cehennem*'in hayalvari ve gezgin akışından farklı olarak sürükleyici bir anlatım temposuna sahiptir. Annesi güçlü bir beyaz cadı olan Sarah, annesinden ona aktarılan gizli güçlerini keşfettiğinde, fiziki ve ruhsal anlamda sürekli bir fanilik halindedir.

Bu film, *Suspiria* ve *Cehennem*'in parlak, çarpıcı ve kalaydoskopvari havasından yoksun, barok sürrealizmi karşısında stilize edilmiş bir neo-realizmi tercih eden Argento'nun son ürünlerini daha çok anımsatır. *Suspiria* ve *Cehennem*'in çoğu kısmı stüdyoda çekilmişken, *Gözyaşlarının Annesi* bizi geniş kırsal alanlara ve Roma'nın dolambaçlı sokaklarına götürür.

Argento ve *Do You Like Hitchcock?*, *Scarlet Diva* ve *Giallo*'nun da görüntü yönetmeni olan Frederic Fasano, filmi daha soğuk ve solgun tonlarla başlatıp, sırılsıklam bir biçimde zirve noktasına balıklama atlamadan önce heyecan ve şiddet arttıkça yavaş yavaş havayı kızıla büründürmek istemişler. Tüm film boyunca, Üçüncü Ana'yı beyhude bir biçimde çok kısa bakışlarla görür gibi oluruz; kah delik bir göz belirir, kah

somurtkan dudaklar görülür, ta ki, kelimenin tam anlamıyla Üçüncü Ana tamamen kendisini gösterene kadar.

Sara, Mater Lachrymarum'un evinde gezinirken, Argento geçici adımlarını uzun ve ruhsuz bir kare şeklinde çeker, bu da *Ölümün Sesi*, *Opera* ve *Uykusuz*'daki benzer parlak çekimleri anımsatır. Gösterişli pencerelerden kabustan çıkmış bir gökkuşağı misali kendi yolunu bulan ayışığı, *Suspiria* ve *Cehennem*'deki ürkütücü, şeker-renkli gece yürüyüşleri akla getirir.

Filmdeki şiddet, Argento'nun yapmış olduğu her şeyde söz konusu olduğu üzere vahşi ve alenen teatraldir. Kimi sahnelerde kendisini gerçekten aşmış. Başta Giselle'nin eski bir kutuyu açtıktan sonra, lime lime olup kendi bağırsaklarıyla boğulması, muhtemelen *Suspiria*'nın başındaki ölümlere keskin gösterişi, yoğunluğu ve nefes kesen vahşeti bakımından meydan okuyor.

Gözyaşlarının Annesi aynı zamanda Argento'nun bu kadar çok CGI kullandığı ilk filmdir. Film boyunca özel efektlerin kalitesi değişiyor (bu büyük oranda filmin bütçesiyle alakalı bir meseledir), ancak daha güçlü olan efektler Sergio Stivaletti'nin elinden çıkmış.

Başta bu filmi geniş bütçeli bir epik olarak planlayan Argento talihsizce istediği kaynağı bulamamış. (Daha geniş bir bütçe söz konusu olsaydı Argento'nun Roma'nın çöküşünü, tam olarak karanlık düşlerini gerçekleştirecek şekilde gerçekleştirseydi nasıl bir görüntünün açığa çıkacağını bir düşünün.) Ancak mevcut durumda, bize sivil kargaşa ve kısıtlı şiddet patlamalarına dair gelişigüzel ve ayrıksı parçalar sunuyor. Şehrin içine sürüklendiği anarşinin boyutunu anlamamız için elimizde sadece kentin geniş plan çekimleri ile CG'den kaynaklı Cehennemler ve ses efektleri var.

Argento, de la Valle'nin (içinde kutunun da bulunduğu terk edilmiş bir naaşın sakini) orta-çağda kutuyu Papaz'a vermek için yaptığı araştırmaya dair ayrıntıların flashbackini çizgi-ro-

man tarzında bantlar üzerinden aktarıyor.

Kuşkusuz, Üç Anne filmlerinden hiçbiri huzursuz edici ve halüzogenik bir taksi seyahati olmasa tamamına ermiş sayılamazdı. *Suspiria*'da Suzy'nin karanlığa gidişi kadar korku dolu veya *Cehennem*'da sağır edecek denli çılgınca olmasa da, Sarah'nın Mater Lachrymarum'un evine taksiyle gidişi hipnotik ve şeytanidir; Sarah Roma'nın karalık kalbine doğru yol alırken kafa karıştırıcı yavaş bir kurgu ve ürkütücü çarpıntılarla dolu bir müzik söz konusudur. Roma kendi kendisini yok ederken kamu vasıtalarının hala işliyor olması, Argento açısından stilist anlayışının mantıksal bir anlatımdan daha üstün olmasıyla ilgilidir. Ancak, *Gözyaşlarının Annesi* gibi bir filmdeki bu tarz çelişkilere işaret etmek saçma. Filme kabusvari havayı katan ve hayali bir görünüm veren şey bu ayrıksı mantık noksanlığıdır.

Filme yöneltilen bir diğer eleştiri, cadıların toplaşarak Roma'da belirmesiydi. Kötülüğün nihai cisimleştirilmesini sunmaları farz edilerek, daha çok 80'lerde bir erkek fatmanın dışarı çıkması üzerine ağır Gotları hatırlatırlar.

Argento, aleni bir biçimde uzun storyboardlar kullanmayıp duruma göre bir şeyler yapmış ve filmi deneysel yaklaşmayı tercih ederek çekmiş. Film, yine Argento'nun bitmek bilmez deneylerini ve kendisini uçlara götürme isteğini gözler önüne seriyor.

Gözyaşlarının Annesi, *The Sect* (1991) veya *The Omen* (1976) benzeri kıyametin koptuğu bir korku filmidir. Dümdüz akan hikaye çok hızlanıyor. Argento hayranlarının ağzını sulandıracak bir sürü şey burada söz konusu, ürkütücü ölümler ve gösterişli efektler var, tüm bunlar neredeyse şaka yollu bir duyguyla bir araya getirilmiş.

Temalar

Gözyaşlarının Annesi'teki karelerden bazıları, Argento'nun

daha önceki çalışmalarını, özellikle de *Phenomena* ve *Jenifer*'i çağrıştırıyor. Sarah'yı müzede gezdiren şeytani maymun *Phenomena*'daki şempanzeyi anımsatıyor ve Sarah'nın filmin doruk noktasına doğru çürüyen bedenlerle dolu bir havuzdan süzülmesi hemen yine *Phenomena*'da Jenifer'in Frau Brückner'in evinin bodrum katında verdiği mücadeleyi anımsatıyor.

Çocuklara yönelik şiddet, filmde yer yer yine ortaya çıkan endişe verici konulardan biridir. Mater Lachrymarum'un dönüşünü, ufak çocuğunu bir köprüden aşağıdaki nehire atan bir anneyle başlamak üzere bir dizi intihar ve cinayet müjdeliyor. Argento'nun göz bozmaya dönük ilgisi bu filmde bir intikam üzerinden yeniden açığa çıkıyor. *A Clockwork Orange* (1971) ve *Opera*'yı anımsatan bir sahnede, simyacı onun görmüş olduğu her şeyi görmesini sağlayan bir alet kullanırken Asia Argento gözünü zorla açık tutuyor. Bariz bir biçimde gizemli bir şeyler sezdiren, güya bilimsel olan bu alet, *Four Flies on Grey Velvet*'teki yakın zamanda ölmüş birilerinin son olarak gördükleri şeyleri kaybetmeye hizmet eden aygıtı anımsatıyor. *Cehennem*'daki Varelli gibi burada da simyacı tekerlekli sandalyeye bağlı, bu da modern çağda simyanın yok oluşuna dair bir simgedir.

Mater Lachrymarum'un hizmetkarlarından biri bu iş için tasarlanmış gibi görünen sadistik bir alet kullanarak Marta'nm gözlerini yangından kurtarır ve Marta'nın sevgilisi ölür; bu da *Opera* ve *Pelts*'teki göze dönük saldırıyı anımsatır.

Gözyaşlarının Annesi'nde şiddetin ve iğrenç cinsel görsellerin baş döndürücü mayası belki de en açık ve acımasız şekliyle Marta'nın bedenine genitallerinden bir mızrağın girip ağzından çıktığı sahnedir (bu, *Ölümün Gözleri*'nde Usher'in hayalindeki rüyayı yansıtıyor) ki, bu fallik penetrasyonun doruk noktasıdır. Bu Mater Lachrymarum'un parçalanan evin çatışından düşen dev bir kristal eboliske oturtturulduğu doruk noktasında daha amansız ve tuhaf bir biçimde tekrarlanır.

Diğer Analar gibi Mater Lachrymarum da kendi evinin etrafına çökmesiyle ölür. Bu arada *Gözyaşlarının Annesi'nde* kullanılan ev Mario Bava'nın *Kill Baby Kill* (1966) adlı filmindeki tüyler ürpertici efektleri yaratmak için de kullanılmıştı.

Sarah *Gözyaşlarının Annesi*'ndeki evi keşfedip binanın derinliklerine ilerlediğinde, kendisini kitlesel bir şiddet, törensel bir biçimde kendini kötürümleştirme ve cinsel ahlaksızlıklarla dolu bir orjinin ortasında buluverir, burada Üçüncü Ana'nın takipçileri Brian Yuzna'nın yüzünü kızartacak kadar iğrenç ahlaksızlıklarla en karanlık fantezilerini gerçekleştirmektedir.

Suspiria'da cadılıkla akli dengesizlik arasında kurulan ilişki -özellikle Suzy'nin Frank Mandel ile karşılaştığında ona 'talihsizliğin kaynağı kırık aynalar değil, kırık akıllar' dediği sahnebu filmde yeniden işlenmiş. Sarah Mandy, etrafında olup bitenleri idrak ettiğinde akli dengesini yitirdiğine inanır ve kendisini salıverir. *Suspiria*'da oynadığı karakterin zıddı olarak algılanabilecek bir karakter olan Peder Johannes'i oynayan Udo Kier, Sarah'ya şunu der: 'Aklınla ilgili bir sorun yok, çıldıran şey bizzat dünyanın kendisidir.'

Sarah, filmin büyük bir kısmı boyunca sürekli değişen etrafındaki dünyayı anlamaya çalışır. Geçmişine takıntılıdır ve annesinin ölümünü bir türlü hazmedememiştir. Müzede çalışıyor olması, geçmişle, mazide kalan simyacılık ve büyücülükle kurduğu sağlam bağları gözler önüne serer. Annesine geri dönmesi için yalvardığı sahnelerde çocuksu bir izlenim yaratsa da, Sarah, tipik bir Argento kahramanıdır, güçlü bir iradesi vardır ve uyanıktır. Bu çocuksu tavır, Mater Lachrymarum'un masalımsı bir biçimde 'Kızı kim yemek ister?' diye bağırmasında da kendisini gösterir. Bu söz, Argento'nun çocukken okul müdüresine dair gördüğü bir kabustan ilham almıştır. Basittir ama etkileyicidir, yamyamlığa dair çocuksu ve ilkel korkulara hitap eder ve ateşli cinsel bir tınıyla yüklüdür.

Film boyunca, Mater Lachrymarum ve gençleri öldüren kadın üzerinden 'cani bir anne' resmedilirken, Argento bir kereliğine de olsa Elise Mandy üzerinden kol kanat geren ve ilgili bir anneyi de gösterir. Sarah'nın mezarların ötesinden annesiyle irtibata geçmesi, devraldığı güçlerini bilemesine yol açar. Film boyunca annesi, onu Sarah'a işkence etmesi için karanlık bir buyruk altında bırakarak, iyi ruhlar dünyasına dönene kadar ona yol gösterir. *Suspiria*'ya bir diğer geri dönüşte, Sarah'nın yürüttüğü görev boğazı kesilen sevgilisi Michael'in cesedinde yeniden canlandırılır. Bu, *Suspiria*'da Sara'nın kaderini akıllara getirmektedir, Michael de onun gibi huzur içinde yatamaz ve Üçüncü Ana'nın karanlık emellerini yerine getirmeye mahkumdur. Argento, filmin açılışındaki yazılardan itibaren hemen Rönesans dönemine ait her tür ebedi mahkumiyeti, doğaüstü şeyleri, cehenneme ve şeytani mezalimlere dair Hristiyanların yorumlarını içeren tablolara göndermede bulunuyor. Bu ağır aksak sapkınlıklara ve tüyler ürperten karelere Bosh'un 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' adlı triptiğinden resimler eklenmiş.

Hatta unutulmaz bir sahnede, Argento Japon korku sinemasına da dalmaya vakit bulur ve belki de bu alt-türün mevcut popülerliği ve çok fazla reklamının yapılmasına dair kendi görüşünü sunar. Cadılar sürüsünün lideri (Jun Ichikawa) Sarah'ı bir trenin üzerinde kovaladığında, Sarah'nın tekrar tekrar bir kapıyı kafasına vurması sonucu kafası patlar. Argento, belki de hala en iyi korku filmlerin İtalyanlar tarafından çekildiğine dair bir yorum yapıyordur? Gerçekten de Argento'nun Japon sineması üzerindeki etkisi hala bakidir. Örneğin, Takashi Shimizu'nun *Ju-On: The Grudge* (2003) adlı filminde birbirleriyle gevşek bağları olan bir grubu kovalayan doğa-üstü varlık *Cehennem*'daki olayları yansıtıyor. Bu yönetmen, aynı filminde, *Suspiria* ve *Cehennem*'deki taksi sahneleri önünde de saygıyla eğiliyor.

Müzik

Simonetti, *Suspiria* ve *Cehennem*'dekinden çok daha hafif bir biçimde kaygı verici notalar işlemiş. Film her ne kadar onun duygusal ve saplantılı orkestrasyonuyla daha güçlü bir hal almış olsa da, kendisini sınırlandırmış olması işlevsel bir nitelik kazanmıştır. Gregoryen şarkılar, ani darbeler ve perde vuruşları Orff'un *Carmina Burana*'sını ve Jerry Goldsmith'in *The Omen*'deki oldukça netameli notalarını anımsatıyor.

Kanaat

Çeştili eleştirilerle karşılanan *Gözyaşlarının Annesi* herkesin beklentilerini alt-üst etmeyi başardı. Argento, umduğunuz kadar korkunç ve üst düzeyde sürükleyici ve sinemanın sınırlarında bir korku festivali sunmuştur. Film, her ne kadar hayranlarının beklediği başyapıt olmasa da, Argento'nun yıllardan sonra hala kendi vizyonunun peşine düşen ve aklının en karanlık dehlizlerini işlemeye bir yönetmen olduğunu gösteriyor. Film, Argento'da hep olduğu gibi, üçlemeye layık bir son teşkil etmese de, önemli olan hedef değil yolculuğun kendisidir. Sarah ve Dedektif Marchi'nin sonunda donuk arka plana doğru kontrolsüzce gülümsemesi *Gözyaşlarının Annesi*'nin çılgın bir şekilde zirvede olduğu yerde, Argento kendisiyle dalga geçiyordur. 'Devam et Grand Guignol'

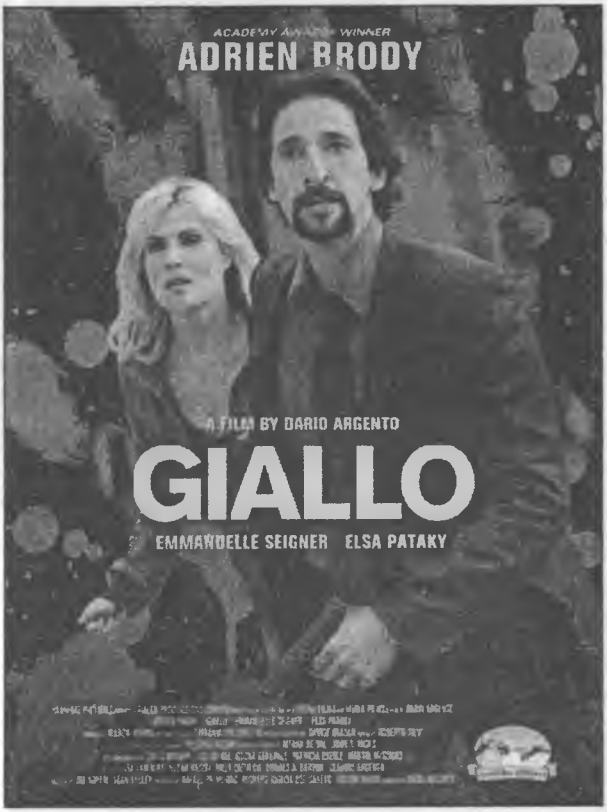
Giallo (2009)

'Daha fazla öpücük yok'

Yönetmen: Dario Argento
Senaryo: Jim Agnew & Sean Keller
Baş Yapımcı: Donald A Barton, Adrien Brody, Aitana de Val, Luis de Val, Billy Dietrich, Patricia Eberle, Oscar Generale, Nesim Hason, John S Hicks, Lisa Lambert, Martin McCourt, David Milner
Müzik: Marco Werba
Görüntü Yönetmeni: Frederic Fasano
Kurgu: Roberto Silvi
Prodüksiyon Tasarımı: Davide Bassan
Oyuncular: Adrien Brody (Dedektif Enzo Avolfi), Emmanuelle Seigner (Linda), Elsa Pataky (Celine), Robert Miano (Dedektif Mori), Daniela Fazzolari (Sophia), Valentina Izumi (Keiko), Byron Deidra (Yellow)

Filmin Özeti

Güzel bir manken olan Celine bir defileden sonra ortadan kaybolunca kardeşi Linda polise başvurur. Eksantrik bir polis memuru olan Enzo Avolfi, anlaşılması güç bir seri katil olan Yellow'un [Sarı –*çev.*] onu kaçırdığını düşünür; adı Sarı'dır çünkü, nadir rastlanan bir karaciğer hastalığından dolayı benzi sararmıştır. Yellow, Turin sokaklarından güzel kadınlar kaçırıp onları karanlık sığınağında tutsak ediyor, onlara işkence yapıyor, onları korkunç bir biçimde kötürümleştiriyor ve bazen onları öldürüyordu. Enzo ve Linda, geç kalmadan Celine'i bulmak için yola koyulurlar, ancak geçmişe dair uzun ve ka-



Argento'nun kan sıçratan eseri *Giallo*'nun afişi

ranlık gerçekler talihsiz bir biçimde gün yüzüne çıkmadan önce, müphem saiklere sahip Enzo, Yellow ile beklediğimizden daha fazla ortak özelliğe sahipmiş gibi görünmektedir...

Arka Plan

Motorlar 2008 yılının Mayıs ayında Argento'nun en sevdiği uğrağı olan Turin'de son filmi için çalışmaya başladı. Muhtemelen, 'Üç Anne' üçlemesinin uzun süredir beklenen sonu ve

Suspiria'nın yeniden çekileceğine dair haberden dolayı Argento'ya dönük ilginin artması, adını duyurduğu film türüne bir kez daha geri dönmesini sağladı. Keller ve Agnew, Argento'nun eserleri önünde saygıyla eğilerek senaryoyu kaleme aldı. Ancak, bunu Hollywood'daki stüdyolara gösterdiklerinde, *giallo* filmlerinin ne kadar İtalya'ya has bir şey olduğunu gördüler: Birçok yapımcı, senaristlerin ne yapmak istediğini kavrayamamıştı. Keller bu konuda şunları söyledi: 'İkimiz de 60'larda ve 70'lerdeki *giallo*leri seviyorduk ve Argento'nun, Bava'nın ve (Sergio) Martino'nun önünde saygıyla eğilen süperstilize edilmiş bir şeyin korku filmi camiası açısından bir yenilik getireceğini düşündük.

Kitchen ring *giallo*su olan bir metin yazdık. İçinde herşey vardı: Opera, kediler, siyah giyen katiller, flashbackler, kızıl ringalar, caz, korkunç bir biçimde ölen güzel kadınlar...adını *Yellow* koyduk.'[12]

Sonunda, Agnew metini Avrupalı bir yapımcıya gönderdi ve yapımcı bunu Argento'ya iletti. Argento, yönetmenliği üstlenmeyi kabul ettiğinde, metni kendi zevkine uygun hale getirmek için Keller ve Agnew ile yoğun bir biçimde birlikte çalıştı. *Masters of Horror* için çektiği bölümleri bir yana bırakacak olursak, bu film, Argento'nun kendi metni dışında bir senaryoyu çektiği ilk filmdi, her ne kadar senaryo onun önünde saygıyla eğilerek yazılmış olsa da özünde kiralanmış bir yönetmendi.

Filmde birkaç tanıdık yüz görünüyor, ancak bunun yanı sıra film, Argento'nun Hollywood'daki en büyük isimlerle çalışmış olmasına da tanıklık etti. Halihazırda *The Jacket* (2005) ve *The Village* (2004) gibi filmlerde oynamış olan Akademi Ödülü sahibi Adrien Brody korku filmlerinin karanlık alanının yabancısı değildi. Senaryoyu değiştiren Brodi, *Giallo*'nun da baş yapımcısıydı. Emmanuelle Seigner'in egzotik ve çekici katkı-

12) Interview with Sean Keller, *Cinefantastique*, http://cinefantastiqueonline.com/2009/05/26/yellow-fever-sean-keller-on-writing-giallo-for-dario-argento/

ları, *The Ninth Gate* (1999) ve *Frantic* (1988) gibi filmleri de süslemişti. Kamera arkasında, *Opera* ve *Suspiria*'da da sanat yönetmenliği yapmış olan Davide Bassan, Argento'ya yapım tasarımcısı olarak eşlik etti. *Giallo'yu*, şu anda genellikle Argento için görüntü yönetmenliği yapan Frederic Fasano tarafından çekti, özel efektler yine Sergio Stivaletti'nin elinden çıktı. Filmin müzikleri, İspanya doğumlu Marco Werba tarafından kaleme alındı ve bestelendi.

Giallo'nun ilk gösterimi, 2009 yılının Haziran ayında gerçekleşen Edinburgh Uluslararası Film Festivali'nde yapıldı ve daha çok kayıtsızca karşılandı.

Yorumlar

Giallo, yönetmenin en sevdiği alt-türe yönelik kana bulanmış bir aşk mektubudur ve tamamen yeni bir kuşağı *gialli*'nin sapık cazibesiyle gayet tanıştırabilir. Tartışma götürür şekilde tam bir *giallo* filmi olmayan *Giallo*, Argento'nun geçmiş kataloguna bol bol gönderme yapan bir geleneksel gerilim filmidir ve aşk dolu bir saygı gösterisi, oyuncu bir parodi ve İtalyan *giallinin* şanlı parlak günlerine ustaca bir geri dönüştür. Argento'nun Jim Agnew ve Sean Keller gibi Amerikalı senaristlerle çalışmış olması muhtemelen hala daha geniş bir kitleye eserlerini ulaştırma konusundaki hevesini gösteriyor.

Keller'e şöyle diyor: '*Giallo*, çok net bir düşünceyi ifade ederek erkekliğe ve kadın düşmanlığına dair sorular gündeme getiriyor. Dini, inancı, karmayı, hür iradeyi, varoluşsal korkuyu, intikamın büyük bedelini, hak iddia etmeyi ve adalete dair kuruntuları işledik. Bizim gibi film çeken insanlar açısından önemli olan şeyler bunlar. Sık sık geri-zekalı ve çocuksu olarak karalanan bir tür altında bu konuları işlemiş olmamız meseleyi bir kat daha zevkli hale getiriyor.'[13]

13) age

Zaten Dario Argento'nun eserlerinin bir hayranı olan Keller, yönetmenin, yazdığı senaryolar üzerinde büyük bir etkisinin olduğunu söylüyor. 'Argento'nun filmleri, tüyler ürperten şeylerle güzel şeyleri, insanı yerinden oynatacak şekilde birleştiriyor. Söz konusu şiddet, her daim hem tiksindirici hem de çekicidir ki, bu korkuyu arttıran bir rahatsızlık seviyesinin yakalanmasını sağlıyor.'[14]

Giallo, *Masters of Horror* için çekilen bölümlere, Argento'nun tek başına senaryonun sorumluluğunu üstlenmemiş olması ve filmi tümden kendi yapım şirketi Opera üzerinden çekmemiş olması bakımından benzer. Bundan dolayı, insan, ustanın son eserinin üzerinde ne kadar hakimiyete sahip olduğunu kendi kendisine sormadan edemiyor. Argento'nun çok aşikar bir biçimde katılmadığı *Giallo*'nun Edinburgh'daki ilk gösteriminin hemen ardından, stüdyonun filmin son haline karışmasına dair huzursuzluğu asıl sebep olarak gösterilerek, yönetmenin filmden hoşnut olmadığına dair söylentiler dolaşmaya başladı. İddialara göre Argento, yaratıcı vizyonuna karışmaya ve bunu değiştirmeye yeltendiklerinden dolayı filmin yapımcılarıyla sorun yaşamış. Gerçekten de *Giallo*'yu kaç kişinin çektiğine şöyle bir bakıldığında çok fazla aşçının çorbayı taşırdığı söylenebilir. New York'ta 2009 yılının Haziran ayında gerçekleştirilen bir Fangoria buluşmasında Argento bu deneyimi hakkında konuşurken, zamanla *Giallo* üzerindeki hakimiyetini yitirdiğini ve ABD'deki stüdyo yöneticilerinin müdahalelerinin fazla kaçtığını söyledi. Söylenenlere göre, Argento, post-prodüksiyondan sonra yapımcılarla filmin dağıtımı konusunda iletişime geçmeye yeltendiğinde sorun yaşamış. Bu, *Trauma*'yı yönetirken ABD'de yaşadığı sorunları anımatıyor.

Senarist Keller ve Agnew'in Argento'nun eserlerini yakından bildiği, yer yer *Giallo*'nun tipik 'Argentovari' yönlerin karışımı

14) age

olduğu ve yönetmenin önceki eserlerini çok net bir biçimde anımsattığı aşikar. Giallo, *Phenomena*, *Trauma* ve *Uykusuz* gibi Argento'nun 'en iyi eserlerini' derliyor ve tanıdık konular ile imgeleri yeniden işliyor. *Opera*'dan sonra çektiği her şey gibi *Giallo* da beklentileri alt-üst etmeyi, hayranlarıyla eleştirmenlerini şaşırtmayı başardı.

Stil/Teknik

Giallo, *Rest* ve *Do You Like Hitchcock?* gibi hiçbir şekilde Argento'nun yönetme tarzını veya gösterişini gün yüzüne çıkarmıyor, daha ziyade daha düşük seviyede seyreden bir yaklaşım sunuyor. Argento'nun kamerası, onun için karakteristik olmayacak denli tutuk, hatta durağandır. Olayları, zincirlerinden boşanmış kaosun ortasına fırlatmak yerine güvenli bir mesafeden seyrediyor ki, bu, yazma sorumluluğunu üstlenmediği bir malzemeye dönük Argento'nun nesnelliğini gösteriyor. Etkili olmayan yönetmenliği bir yana, film *Do You Like Hitchcock?*, *Gözyaşlarının Annesi* ve Asia Argento'nun *Scarlet Diva*'sına kameraya alan Frederico Fasano'nun çekici ve mükemmel bir şekilde lezzetli görüntü yönetmenliği sayesinde daha çok son dönem üretimlerine benzer bir görünüşe sahiptir. Argento'nun namı, eserlerinin çoğuna dönük baş döndürücü eleştirilerden dolayı yaklaşık son onbeş yılda zedelenmiş olsa da, hala şaşırtıcı şiddet imgelerini cinselleştirilmiş bir zerafet ve tuhaf bir güzellikle aşılayabilme özelliğini koruduğu aşikardır. Argento'nun çoğu filmlerine göre *Giallo* son derece yavanken, özellikle bu filmin öncelinde -rezil bir şiddet içeren *Gözyaşlarının Annesi*- şok edici dokunuşunu ve becerisini tamamen yitirmemiş. *Giallo*'daki yönetmenliği büyük oranda hafiflemiş olsa da, şiddet sahnelerini hala eşsiz bir coşkuyla yönetiyor, özellikle filmin en parlak yerleri olan korkunç flashbacklerde bu söz konusudur. Gerçekten de, Enzo'nun annesinin ölümünü -katilin, boğazına ve ağzına bıçak

sapladığı ve Stefan'ın şanlı bir biçimde *Opera*'da ölümünü anımsatan sahne- gösteren flashbacklerin özellikle düşsel bir tınısı vardır ve Argento'nun önceden çektiği herhangi bir filme de yakışırdı. Bu kanlı sahnelerde Argento, buralardaki çarpık hareketlilik, karmaşık atmosfer ve usulca süzülen kameranın karışımı üzerinden özellikle haluzogenik bir resim yakalayarak izleyicilerinin alışkın olduğu bir şeyi başarıyor. Genç Enzo ve annesinin katilinin, son derece şiddetli ve çok yoğun bir biçimde karşılaşmalarını gösteren bir diğer flashback, unutulmaz vahşi sonuçlarıyla birlikte bir kasap dükkanında gerçekleşiyor.

Rest'de de söz konusu olduğu üzere Argento, *Giallo* boyunca nelerin etkin bir tutukluluğa vardığını gözler önüne seriyor. Bize her şeyi göstereceğine, kesiverdiği kimi şok edici anlar var, gerisini hayal gücümüze bırakıp etkiyi zirveye çıkarıyor. Bu Yellow bir bahçe makasını Keiko'nun dudaklarına doğru uzattığında örneklendirilir. Dudağı yakaladığında ve kesmeye emin göründüğünde, Argento birden sahneyi keser ve biz çirkin sonrakini düşünme hissiyle baş başa kalırız. Bu, en azından ilk gösterimde seyircilerden birinin perdeden aniden uzaklaşmasını sağladı.

Argento, her zaman olduğu gibi, mekanını iyi kullanıyor. Filmin, *giallo* filmlerine ve Argento'nun eski eserlerine saygılarını sunması gibi, Turin'in nefes kesen silüeti *Derin Kırmızı* ve *Uykusuz*'da olduğu gibi, geçmişe, eski binaları ve barok mimarisiyle kulak veriyor, yine duygusal ve muhteşem bir atmosfer yaratıyor. Acayip şanlı mankenlerin bitmek bilmez geçitleriyle dolu çarpıcı derecede şık moda evlerinden tutun da, Celine'in süslü dairesine ve Enzo'nun ferah ofisine kadar David Bassan'ın yapım tasarımı klasını ve sofistike zarafetini belli ediyor. Bunun ve Fasano'nun nefes kesen kareleri sayesinde film, yüksek sanata dair hiçbir eksikliğe mahal bırakmayan bir cazibeye ve görkeme kavuşuyor.

Enzo'nun alış-veriş çantasından, Yellow'un ürkütücü dairelerinin sınırlarını çizen direklere, Enzo'nun Linda'ya sırrını açıkladığı cafedeki arka plana kadar filmin, genelde karanlık ve karamsar havasında tüm filmde geçen anlamlı sayıda kırmızı nesne çok etkileyicidir.

Elbette, kanlı işkenceler ve ölümcül saldırıların geçtiği sahnelerden bahsetmeye bile gerek yok.

Bassan Yellow'un sığınağını onu dışlayan 'dış' dünya ile önemli biçimde zıt düşen sağlam bir pejmürdelik ve pislik duygusu ile doldurur. Nefes kesen güzelliği ile Yellow'un olmadığı her şeyin temsilcisidir.

Eleştirilerde 'işkence pornosu' olarak etiketlenen *Hostel* (2005) ve *Captivity* (2007) gibi çeşitli yeni çıkan filmlerdeki görsellere daha yakın olan öğeler ve imgelem aslen *Giallo*'nun bu sahnelerinde ortaya çıkar. Yellow'un berbat yeri, soğuk endüstriyel hali ve kan lekeleri ve kirli bağlarla dolu ıstırap verici çalışma masası Dario Argento'nun tarzından ziyade Eli Roth'a yakındır. Keiko ve Celine'nin işkencesini gösteren sahneler genellikle Argento'ya özgü sadizmle bağdaştırılan zenginlik ve estetizmi içermemektedir. Argento'nun kendisi 'işkence pornosu' üzerine çeşitli görüşler belirtmiştir ve filmin bu yönü belki de Argento'yu kendi çalışmaları üzerindeki önemli etkisiyle uzun zamandır anan Eli Roth ve James Wan gibi yönetmenleri onaylaması olarak yorumlanabilir.

Bir Argento filmi için alışılmadık olmasa da konuşmalar ve bunların yapılışı zaman zaman tumturaklı ve uygunsuzdur. Oyuncularından etkili performanslar sergilemelerini beklemektense özel bir atmosfer ve ton yaratmaya odaklanmayı tercih eder.

Giallo, özellikle opera içindeki sahne ve Yellow'un taksisinin dikiz aynasından yansıyan gözlerini gördüğümüz çeşitli sahnelerdeki gibi bazı tipik 'Argento tarzı' imgelem ile başlarken, film Argento'yu karakterize eden yerçekimine meydan

okuyan kamera çekimleri olmaksızın devam eder. Genellikle izleyicinin katilin ya da kurbanın bakış açısıyla ittifaka girmesine yarayan netameli görüş sahneleri de özellikle yoktur. Yellow'un takıntılı bir şekilde kendini beyazlatıcı ile ovaladığı ve sonra ellerini kameraya kaldırıp kokladığı görüş açısı çekimi gibi bazı apaçık tuhaf istisnalar dışında, bu filmde olaylar sadık bir nesnel anlayışla kameraya alınmıştır.

Temalar

*Giallo,*Argento'ya dair her şeyi içine alan bir hortum gibidir. Yönetmenin işleriyle ilintili bildik temaların pek çoğu film boyunca yankılanır: yabancı baş kahraman, seksi kadın kurbanlara bürünerek mahvedilen güzellik, müsrifçe kameraya alınmış vahşi şiddet sahneleri, bariz psikoseksüel sorunları olan bir kötü adam ve dolambaçlı öykünün içine örülen açıklayıcı flashbackler.

Pek çok gialli filminde yürütülen tartışmaları korumakla birlikte, ipuçları genel olarak hikaye akışında gerçekleşen cüretkar değişimlerle birlikte ilerler ve kendimizi tüm hikaye boyunca bir sonraki dehşet verici ölümü beklerken buluruz.

Giallo, *Ölümün Sesi* filminde -ya da belli bir derecede *Uykusuz*'da- olduğu gibi herhangi bir türün yapı sökümü değildir, bu film daha çok *giallo* filmlerinin bir parodisi gibidir.

Argento'nun sonraki çalışmaları, özellikle *Uykusuz* ve *Do You Like Hitchcock*, epeyce kendine referans verirken, filmleri her zaman reddedilemez bir sinema okuryazarlığını gösterir. Daha kariyerinin başında diğer yönetmenler için yazdığı senaryolarda bile derin bir sinema kavrayışını sergilemektedir.

Giallo kendine dair farkındalığın rasyonel bir birikimi gibidir, kendisinden önce çekilen *Phenomena*, *Trauma* ve *Uykusuz* gibi, Argento'nun sinema mirasını kutlayacak bir biçimde onun tüm yaklaşımlarının içinde eridiği bir pota gibidir.

Filmin adı da yalnızca kötü adamın ten rengine değil, filmin

türünün kendisine de yapılmış bir göndermeyi barındırır. Kimi eleştirmenler kavraması güç olarak değerlendirse de, bu kendine referans veren yaklaşım pek çok eleştirmen tarafından çokça övülmüş. Belirtildiği gibi, Argento filmlerinde genel olarak diğer yönetmenlerin çalışmalarına göndermeler yaparak kendi anlatısının nüanslarını ve alt-metinlerini genişletmeye çalışır. Filmdeki düşünümsel zenginliğe karşın, Argento açık biçimde, senaryonun kendisinin yaratılmasına yardımcı olduğu türe saygı gösterisinde bulunması tuhaf fikriyle kendi içinde bir referanslar sistemi kurmak istemez.

Yönetmen, bir dizi şeyi kesti, bunların arasında *giallo* açısından geleneksel olan çirkin ve deriden yapılmış kara yağmurluk, fötr şapka ve siyah deri eldivenler vardı –Yellow, bunların yerine kapalı bir ceket ve alın bandıyla etrafta dolanıyor. Ne var ki, sonunda ortaya çıkan filmde hala eskiden çekilen favori filmleriyle flu bir bağlantısı olan şen bir tını söz konusu.

Opera'ya dönük özellikle şanlı bir saygı duruşu, Yellow'un Linda ile Celine'nin dairesinde karşılaştığında kendisini gösteriyor. Enzo, ön kapının girişinin öteki tarafındadır ve dikiz deliğinden bakmaktadır. Hemen, *Opera*'da Betty'nin asistanının aynı hatayı yaptığı, gözünden vurulup zarif bir ağır çekimle yere yuvarlandığı sahneyi hatırlıyoruz. Enzo, delikten baktığında Yellow bir silah doğrultur ve bakma eyleminin mevcut Argento eserlerinde eski eserlerinde olduğu kadar tehlikeli olduğunun farkına vardırılırız.

Katilin yüksek bir yerden düşerek öldüğü doruk noktasındaki kovalamaca, *Dokuz Kuyruklu Kedi*'in doruk noktasını anımsatır. Yellow, onu düşmekten kurtaracak her şeyi gelişigüzel kavramaya çalışır, ve *Dokuz Kuyruklu Kedi*'de asansör tellerini kavrayan ve elini yakan Casoni gibi, o da kırık camlarla dolu bir pencere çerçevesine el atar. Altındaki cam çatıdan aşağıya düştüğünde, insan *Suspiria*'nın başında Pat'in de bedenin süslü camlardan fırlayıp şeritler halinde kesilerek sa-

distçe katledilmesini anımsamadan edemiyor.

Linda, Celine'in af dilediği görüntüleri içeren bir dijital kamera bulması *Rest*'daki kareleri sürekli canlandırıyor. Giallo, anlatının, olayları polisin gözünden takip ederek, geleneksel bir detektif gerilim filmi gibi ilerlemesi bakımından, eski Argento filmlerindeki amatör takiplerden ziyade *Rest*'e benziyor.

Hikaye boyunca gerçekleşen çeşitli karakterlerle ilgili ölümcül taksi sahneleri, *Suspiria*, *Cehennem* ve *Gözyaşlarının Annesi*'ndeki çok da kabusumsu ve korkutucu yolculukları andırıyor.

Celine, Yellow'un yer altı sığınağının hapsinden kaçıp dış dünyaya vardığında, kaçmaya devam etmeye yeltenmeden önce bir saniyeliğine keyiflice dinlenmesine müsaade eder. Yanındaki bir ağacın dalını tutması bir anlığına Betty'nin *Opera*'nın sonunda doğa tarafından yutulmasını anımsatır. Bu an, daha çok absürd olsa da, garip bir biçimde şiirseldir.

Muğlak ve daha ziyade kasvetli son, Celine'nin yardım çığlıkları acemi güvenlik görevlisi tarafından duyulmadığı için kendimizi Celine'nin kaderinin ne olacağını merak ederken bulduğumuz *Dokuz Kuyruklu Kedi'deki* sonu yankılandırır. Bağlanmış olduğu ve rehin tutulduğu arabanın gövdesini kan havuzuna çeviren bekleyiş, bithap düşmüş ve travmatize olmuş Marc'ın *Derin Kırmızı*'da olmuş bitmiş olaylardan dolayı dehşet içerisinde kızıla bakmasına benzer. Aynı zamanda, Celine'in vadesinin hızlıca dolmakta olduğunu göstermeye yarar.

Argento, Enzo'nun, kadın bedeniyle ilgili huzursuz ve erotik resimleriyle ün kazanmış Japon fotoğrafçı Nobuyoshi Araki'nin kitabını aldığı sahnede, hayran olduğu bir diğer sanatçının eserine göndermede bulunacak kadar vakit bulabilmiş.

Enzo'nun, Yellow'un bulunduğu yere dair bir ipucu sunan eski bir şirket amblemini hatırlaması, belli bir düzeyde Argento'nun diğer filmlerinde katilin kimliğine dair görünüşte gelişigüzel ve garip olan ipuçlarının (resimler, aynalar, fısıltılar ve kısmen kısaca gösterilen gerçekler üzerinden verilen ipuçları-

nın) yankısıdır. Ancak, bu görsel ipucu, daha önceden sunulan 'Argentovari' ipuçlarının soyut gizeminden mahrumdur. Keiko, ölümden önce 'yellow' diye fısıldıyarak başka bir ipucu daha sunar.

Bir sahnenin fonunda Sergio Leone'nin *The Good, the Bad and the Ugly* (1966) adlı filminin afişi görünüyor, bu da Argento'nun çeşitli western filmlerinin senaristliğini üstlendiği ve Leone ile birlikte çalıştığı eski zamanlara dair hatıraları tazeliyor. Bu şakacılık, Enzo ile Linda'nın *Juno*'nun (2007) afişinin önünden geçtiklerinde de söz konusudur; bu filmde, başrol oyuncusu Argento'nun marifetlerinden bahsediyor ve neden Herschell Gordon Lewis'ten daha çok 'korkunun ustası' olduğunu anlatıyor.

Gialli'ler için belirleyici bir karakteristik de güzelliğin yıkımının stilize edilmiş bir biçimde betimlenmesidir; bu kavram *Giallo*'da adını veren alçağın tüyler ürpertici davranışları için zemin hazırlar. Güzel olan her şeye itiraz eder ve onu yıkmak ister, çekici kurbanlarını kasten sakatlar, güzelliklerini ve son derece ölümcül kırılganlıklarını hastalıklı bir biçimde göstermek istercesine bedenlerini bir baloncuğa sokar. Tehlikeye maruz kalan güzel manken fikri, Mario Bava'nın çığır açan *Blood and Black Lace* (1964) adlı filmindeki şanlı ve tehlikeli yüksek moda dünyasını anımsatır. Linda'nın hostes olarak çalışıyor olması, ucuz uçuşların dolmadığı dönemde, yüce güzellik fikrine uygun bir şaşa ve şıklığa dair bir hava veriyor.

Yellow, kurbanlarına işkence yaparken ve onları sakatlarken fotoğraflarını çeker, kanı donmuş parçalarını çekerken ki neşesi, Berti'nin *Ölümün Sesi*'deki benzer davranışlarını ve öldürürkenki neşesini hatırlatıyor. Bakışlara ve görsel iletişim biçimlerine dair bu ilgi, Agrento'nun tüm eserlerinde dolanan ortak bir şeydir. Enzo'nun duvarını süsleyen, güzelliğin çöküşünü sergileyen ve Argento'nun bu takıntısının altını çizen fotoğraflar, şiddete ve ölüme dair grotesk ve etkileyici bir galeri teşkil etmektedir. Kameranın, cümbüş şeklinde sadist bir kargaşaya va-

ran şiddetin ve şok edici görüntülerin kayıt altına alınması için kullanılması, Argento'nun da kamerasını kullanma sebebidir.

Orijinal senaryoda Yellow, kurbanlarını, biçimsiz yansımalarına aynada bakmaya zorlamadan önce onların göz kapaklarını kesiyordu. Bu filmde de muhafaza edilmiş olsaydı, *Opera*'daki asıl fikrin yankısı olurdu; başka bir yere bakamayan, terör ve acıya dair gösterilere bakmak zorunda olan bir kişi fikri, Argento'nun eserleri bakımından tipik bir nosyondur.

Giallo'da tekrarlayan bir başka motif göze yönelik şiddettir. Celine Yellow tarafından kaçırıldığında, Yellow Celine'nin gözüne sakinleştirici enjekte eder ancak tüm bunları Celine'nin gözünün önünde sadistik bir biçimde iğneler dolaştırdıktan sonra yapar. Film boyunca gözlerin etrafında dönüp dolaşan ve onlara saldıran kesici aletlerin yakın çekimleri mevcuttur.

The Bird with the Crystal Plumage, *Four Flies on Grey Velvet*, *Derin Kırmızı*, *Phenomena*, *Opera* ve *Trauma* gibi önceki filmlerdeki karakterlerde görülen psikolojik travma bu filmde de iğrenç bir biçimde deforme olmuş ve kambur bir karakter olan Yellow özelinde yansıtılır. Güzelliğe karşı nefreti onun kirli ve trajik geçmişinden kaynaklanmaktadır, annesi uyuşturucu bağımlısı bir fahişedir ve doğumdan sonra onu terk etmiştir. Bir manastırın kapalı kapıları ardında yetiştirilen Yellow sarılığı nedeniyle herkese düşmandır. Rol dağılımda tuhaf bir değişiklikle, Byron Deidra takma adıyla Adrien Brody çılgın Yellow'u da canlandırır. Oyuncu katilin korkunç ve tiksindirici yüzünü pek çok protezin de kullanımıyla çok iyi yansıtır, bir aşamada Yellow bir emzik emmekte ve deforme edilmiş kurbanlarının fotoğraflarına bakarak mastürbasyon yapmaktadır.

Film ilerledikçe, Yellow trajik çocukluğunun da etkisiyle giderek daha da hasta ruhlu hale gelir. Nihayetinde, Argento'nun en" zayıf" kötü karakteri kauçuktan yapılma saçma bir pandomim karakterine dönüşür.

Psikolojik travma yalnızca deforme katil için değil aynı za-

manda hiç kurtulamadığı geçmişi ile ilgili sorunları olan işkence altındaki Enzo için de geçerlidir. Enzo, Argento'nun tipik baş kahramanlarındandır. Yalnız, yabancı, kendini yok etmeye çalışan ve güvensiz Enzo annesinin bir sadistin elinde ölümüne tanıklık ettikten sonra getirildiği Amerika'da büyümüştür. Genç bir adam olarak döndüğü İtalya'da intikam peşinde koşarken Dedektif Mori'nin kanatları altına girer. Enzo katilin nasıl düşündüğünü kavrar ancak Celine'nin nerede olduğunu ortaya çıkarmak için ona güvenmek yerine Yellow'u öldürmeyi tercih eder. Filmin ilerleyişi boyunca Enzo ve Yellow arasında pek çok benzerlik ortaya çıkar; her ikisi de 'anne'lerine dair sorunları olan travmatik çocukluk anılarıyla büyümüşlerdir ve toplumun dışına atılmışlardır, her ikisi de merdiven altına sürülmüştür. Filmin sonunda Linda, Enzo'ya "Sen de aynı onun gibisin!" diye bağırır.

Enzo bütünüyle yalnız başına yaşar, çalışır ve var olur. Onu yiyip bitiren işinden başka hiçbir şeye sahip olmadığı ofisinde bulunan yatak sahnesinde tasvir edilir ve modern toplumun durumu yansıtılır. Enzo karakteri Michael Brandon'un *Four Flies* filmindeki Roberto Tobias karakterine çok benzer fakat Enzo özellikle de filmin doruk noktasında o çok bencil planlarını uygularken çok daha antipatiktir.

Enzo ve Linda arasındaki ilişki *Derin Kırmızı*, *Uykusuz* ve *Dokuz Kuyruklu Kedi* filmlerindeki dedektif/çırak ilişkisini anımsatır. Kararlı ve iradeli Linda tipik bir Argento kadınıdır. Seigner'in buz gibi ve yabancılaşmış oyunculuğu Argento'nun pek çok kadın karakterini özellikle de Cristina Marsillach ve Catherine Spaak'ı anımsatır.

Giallo pek çok dedektif ya da gerilim filminde olduğu gibi maçoluğun yargılanmasını içerir, kötü adamın yalnızca yakalanması ya da tutuklanması ya da kurbanın kurtulması sizin için yeterli değildir, Eski Ahit tarzı arkaik kanlı bir adalet talep etmeli ve kötü adamı öldürmelisinizdir. *Giallo* kendilerini

kurtarabilecek güçlü kadınları gösterir, oysa kendi planları nedeniyle bunun hiç de farkında değildir. Giallo filmleri ile Argento kadın düşmanlığı argümanlarına doğrudan bir yanıt verir. Celine ve Linda, Suzy'e, Jennifer'a, Betty'e ve Anna Mari'ye benzemektedir, tüm bu karakterler kendi kurtuluşları için her şeyle başa çıkmaya hazır ve kararlıdır. *Giallo*'da Celine'in ölümüne neden olan Enzo'dur. Enzo, Yellow'u durdurmanın tek yolunun onu öldürmek olduğuna inanır. *Opera* dışında, Argento'nun tüm kötü adamları kendi akıbetleri dışında hiçbir şeye merhamet göstermezler.

Western filmlerine takıntılı Motorlu Araçlar Kayıt memuru ve patolog *Dokuz Kuyruklu Kedi* ve *Four Flies on Grey Velvet* gibi filmlerdeki yan karakterlerin izlerini taşır. Enzo ve patolog otopsi sırasında aynı anda sigara yakarlar ve sahne ciddi biçimde mizahidir. Bir başka "Argentoesk" sahnede, yeniden gerçek hayat taklit edilir ve Adrien Brody ve Elsa Pataky *Giallo*'nun çekimleri sırasında bir çifti canlandırırlar, tüm bu sahneler kaçınılmaz bir biçimde Argento'nun eski sevgilisine ve kızlarına yaptığı işkenceleri anımsatır.

Müzik

Argento *Giallo*'nun müzikleri için Marco Werba'ya başvurmuştur. Werba Ivan Zuccon'nun *Colour from the Dark* (2008) ve *giallo* filmi *Darkness Surrounds Roberta* (2008) gibi filmlerde çalışmıştır ve rahatsız edici grafik imgelere müzik yapmak konusunda hiç de yabancı değildir.

Adrien Brody, filmden önce Werba'nın çalışmalarına denk gelmiş ve ondan çok etkilenmiştir, sonrasında da Argento'ya Werba'yı önermiştir. Werba Bernard Herrmann'nın çalışmaları gibi büyük bir çalışma ortaya koymuştur çünkü Werba, Argento'nun filmlerinin Hitchcock'un ve Brian De Palma'nın filmlerindekine benzer müzikleri hak ettiğini düşünmektedir. Werba film üzerine şu yorumları yapmıştır: "*Giallo*'nun klasik

bir hikaye olduğunu ve dolayısıyla senfonik müzik kullanmak gerektiğini düşündüm. *Suspiria* ve *Derin Kırmızı*'da Goblin'in kullandığı kompozisyonları çok beğenmiştim ancak bu tarzın Giallo filmlerine uygun olmadığını düşünüyordum. *Giallo*'nun müziği Argento'nun diğer filmlerinden tamamen farklı olmalıydı."[15]

Bulgaristan Senfoni Orkestrası ile ilişkiye geçen Werba oldukça karanlık biçimde dramatize edilen, sezgisel biçimde güzel bir müzik altyapısı hazırlamıştır. Kaygı verici geçişler ve koro düzenlemeleri filmin temasının altını bir kez daha çizmektedir. Werba, kesinlikle Bernard Herrmann'ı ve aslında Danny Elfman'ı anımsatsa da bu çalışması kendine özgü bir tarz içermektedir.

Kanaat

Kan dondurucu sahneleriyle *Giallo*, Argento'nun diğer filmlerinden daha düz ve bütünlüklü bir anlatıya sahiptir. Daha önceki filmlerini popüler kılan soyut görsel çalışmalardan ve nefes kesen kamera hareketlerinden yoksun olsa da film yine de izleyiciyi yakalamayı başarır. Her zaman sınırlarda dolaşarak Argento için bir oyun alanı yaratır. Keller ve Agnew'in ortaya koyduğu senaryo çalışması türün gerekliliklerine ve yönetmene tam bir bağlılık gösterir. Post prodüksiyon sürecindeki sorunlara karşın, Argento *Giallo*'da gururlanacak çok fazla şey bulmaktadır.

Ufak Tefek Şeyler

Vincent Gallo, Ray Liotta ve Asia Argento ilk başta filmle ilişkilendiler ancak sonra birer birer vazgeçtiler. Giallo'yla ilgili olarak, Asia babası ile 'kreatif farklılıkları' nedeniyle ironik bir şekilde Alejandro Jodorowsky'un *King Shot* (2009) filminde çalışmak üzere prodüksiyonu terk etti ve bir çocuğu oldu.

15) Marco Werba ile görüşme, www.littlewhitelies.co.uk/interviews/marco-werba

SANATSAL DAMARLAR: ARGENTO'NUN YAPIMCI OLARAK ÇALIŞMALARI

'Burada sanki bir çeşit deli müphemliği var'

Zombi (1978)

Yazan/Yöneten/Kurgu: George A Romero
Yapımcı/Senaryo Danışmanı/Müzik: Dario Argento
Yapım: Claudio Argento & Richard P Rubinstein
Müzik: Goblin
Görüntü Yönetmeni: Michael Gornick
Prodüksiyon Tasarımı: Josie Caruso & Barbara Lifsher
Özel Efektler: Tom Savini
Oyuncular: David Emge (Stephen), Gaylen Ross (Francine), Ken Foree (Peter), Scott H Reiniger (Roger), David Crawford (Dr Foster), David Early (Bay Berman)
Nam-ı Diğer: *Zombi*, *Dawn of the Living Dead*, *Zombies*

Filmin Özeti

Giderek yayılan ve yaşayanları yok eden ölü salgınının dirilmesinin ardından, hayatta kalanlardan küçük bir grup bir alışveriş merkezine sığınırlar. Yeri güçlendirerek kurtarılana kadar bekleyebileceklerini düşünürler. Ancak olaylar daha kötüye gider. Sığınakları kötü niyetli insanlarca talan edilir ve grup sonradan dışarıdaki yağmacı zombiler nedeniyle daha fazla korkacak şeyleri olduğunu fark eder...

Yorumlar

Yaşayan Ölüler Gecesi (1968) filminin büyük bir hayranı olarak Argento, özellikle bir ortak arkadaşları aracılığıyla *Yaşayan Ölüler Gecesi*'nin takip filmi olan *Zombi*'nin senaryosunu görünce George Romero'yla birlikte çalışmaya sıcak baktı. Argento bu projede kullanılacak güvenilir bir fon için Avrupa'daki bağlantılarını ve etkisini kullandı. Romero'nun, Argento'yla buluşmak üzere İtalya'ya gitmesi, iki adam da kişisel veya sanatsal olarak olabildiğince farklı olmalarına rağmen, güzel, kanla ıslatılmış bir arkadaşlığın başlangıcı oldu. Bu onların ikinci ve en zayıf ortak çalışmaları *Ölümün Gözleri*'nde daha da belirginleşecekti.

Argento, *Zombi* ile ilgili öyle hevesliydi ki anlaşıldığı üzere, Haiti ilmi ve büyüsü aramak için Karayipler etrafında dolaştı. Çekimler Argento'nun *Cehennem*'i çekmesinin hemen öncesinde, 1977 Kasım'ında başladı.

Argento filmde senaryo danışmanı olarak çalıştı ve senaryodaki her değişiklik onun tarafından onaylandı. İki adam asla bozuşmadı ve Argento sağduyulu bir şekilde, tüm şeyleri teslim edip tamamen güvenerek, Romero'yu filmi yönetmesi için serbest bıraktı. Gerçekten de Argento Romero'ya öyle saygı duyuyordu ki yönetmenin ensesinde bir yapımcı soluğunu hissetmeden çalışmasını tercih ederek seti sadece bir kez ziyaret etti. Benzer biçimde, Romero açıktan Argento'ya karşı anlayışlıydı ve filmin kesin versiyonunun son kesimleri için ona güvendi. Argento ayrıca Goblin'in üyelerini bir araya topladı ve film türünün tanımlayıcı müziklerinden birisi olan, tüyler ürpertici biçimde monoton film müziğinde birlikte çalıştı.

Zombi'nin ABD'de gösterime girmeden 6 ay önce İtalya'da beyaz perdelerde gösterilmeye başladı. Filmin Avrupa'daki başarısı Romero'nun filmin Amerika'daki dağımına ilişkin anlaşmasında büyük rol oynadı. Romero, Argento'ya filmin İngilizce olmayan, Avrupa'lı versiyonları için son kesimleri yapması ko-

nusunda müsaade etti. Argento filmin şiddetinin ve karamsarlığın komik anlara uygun olmadığına inanıyordu. Daha karanlık bir yöne çekecek şekilde, filmdeki birçok komik bölümü kaldırdı. Ayrıca İtalyan versiyonu için seslendirme yapan aktörleri de kendisi yönetti ve film müziğini kendisi birleştirdi.

Zombi'nin başarısı (film endüstrisinde gayet tipik bir biçimde) çok sayıda imitasyona ve kazıklara yol açtı. Bunlardan en çok göze çarpanlardan birisi de, sürüye uyan ve *Yüzde 99 Ölüm* (1979) diye de bilinen *Zombi 2*'nin senaryosunu Romero'nun başarısı ve Argento'nun çabalarından yararlanacak şekilde tasarlayan Lucio Fulci'dir. Ürkütücü ikili, *Ölüm Günü* (1985) için birlikte bir senaryo yazmaya ve devam filmi çekmeye girişmeyi planladılar ancak planlar sonradan patlayan Zombi çılgınlığından dolayı suya düştü. Birkaç yıl sonra Romero filmi yönetmek için geldi ancak Argento doların İtalyan lirası karşısındaki sakıncalı gücünden dolayı işbirliğinden çekilmek durumunda kaldı.

Demoni/Demons (1985)

Senarist ve Yöneten: Lamberto Bava
Senarist/Yapım: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Hikaye: Dardano Sacchetti
Görüntü Yönetmeni: Gianlorenzo Battaglia
Kurgu: Piero Bozza & Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Davide Bassan
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Natasha Hovey (Cheryl), Urbano Barberini (George), Paola Cozzo (Kathy), Karl Zinny (Ken), Fiore Argento (Hannah), Nicoletta Elmi (Ingrid)

Filmin Özeti

Gizemli bir korku filminin galasına davet edilen bir grup insan sinemada kapalı kalır. Patronlardan birisi ara salonda yüzüne maske geçirince, kana susamış, dişli bir şeytan olur ve diğer insanlara saldırır. Birer birer aşılanırlar ve saldırgan canavarlara dönüşürler. Hayatta kalanlarsa binanın dışına çıkmanın yollarını ararken, geceyi sağ salim geçirmeye çalışırlar.

Yorumlar

Phenomena'ya gelen olumsuz karşılanmalardan sonra, Argento yönetmenliğe kısa bir ara vermeye karar verdi ve yaratıcılığın nefes almasına izin vermek için Mario Bava'nın oğlu, arkadaşı Lamberto Bava'nın birkaç filminin yapımcılığını üslenmeyi seçti. Bava, Argento'nun birçok filminde yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştı. Ayrıca babasıyla da çalışan Bava, babası hasta olduğundan, Daria Nicolodi'nin oynadığı, Mario'nun son filmi *Shock*'da (1977) yönetmenliğin çoğunu üslendi. *A Blade in the Dark* (1983) ve *Macabre* (1980) gibi ilk yönetmenlik çalışmalarından bazıları olumlu değerlendirmeler aldı. Argento, babası emekli olduğu ve kardeşi başkaca projeler üzerine çalıştığı sırada kendini meşgul etmek için DAC isimli bir yeni prodüksiyon şirketi kurdu. Dardano Sacchetti, *Demons* fikrini yalnız ünvandan ibaret yaratıkların maceralarını ele alan bir üçlemenin ilk filmi olarak tasarlamıştı.

Argento, Lamberto Bava ve Franco Ferrini ile birlikte sosyal kaygılardan esinlenen film için bir senaryo yazdı. 'Video fırtınası' çağı safkan bir çiçeklenme içindeydi ve eleştirmenler korku filmlerini, acımasızca daha geniş toplumda sivil huzursuzluk ve şiddet patlamalarına yol açmakla suçluyorlardı.

Çekimlerin İngiltere'de yapılmasından vazgeçen Argento iç mekan çekimlerini Roma'daki De Paolis Stüdyosunda gerçekleştirirken, çoğu dış mekan çekimleri için Berlin'in karamsar soğukluğunu tercih etti. 1.8 milyon dolarlık bütçeyle çekilen

Demons 1985'te piyasaya çıktı ve Avrupa'da ve diğer ülkelerde gişe rekorları kırdı.

Planlanan üçlemenin tüm 3 bölümünden fikirleri birleştirerek, *Demons* sinematik şiddet ve seyircisi arasındaki varsayımsal ilişkiyi incelemeye odaklanır. İtalyan korku filmlerinin en özlü örneklerinden olan film, ışıklandırma ve kulak tırmalayıcı sesinden, mantık ve bağdaşımın özgün yoksuluğuna, mideyi kaldıran tarzda vahşice ve kabusvari şiddeti tasvir edişine kadar çekinmeden Argento ve Mario Bava'nın çalışmalarına göndermelerde bulunur.

Oyuncuların çoğu o zaman için seyirciler tarafından bilinmese de, bir kısmı tekrardan Argento ile çalışmaya devam edecektir. (Özellikle kızı Fiore için, birlikte çalışma yıllarca sürecekti ve bu deneyim Fiore Argento'nun moda tasarımcınsa dönüşmesini getirdi). Daha sonra *The Church* ve *The Sect* filmlerini yönetecek olan Michele Soavi, filmin başında kızlara korku filmi galası için bedava biletler veren gizemli adamı oynar. Argento'nun *Phenomena*, *City of the Living Dead* (1980) filmleri ve takıntılı polis James Dean'ı canlandırdığı ve kendisinin yönetmen olarak görev yaptığı ilk filmi *Stage Fright*'da (1987) oynayan Soavi aktörlüğe yabancı değildi.

Bugünlerde film güçlü bir kült takibi biriktirdi ve *'so-bad-it's-good'* ('o kadar kötü ki eğlenceli', b tipi filmler için kullanılır -ç.n.) yaklaşımına sahip seyircilerce tutuluyor. Zayıf karakterler, komik dialoglar ve şaşkın akışın hepsi, Sergio Stivaletti'nin inceliğiyle, *raison d'être* (varolma nedeni), absürd bir biçimde canlı ve rengarenk özel efektler tarafından gölgede bırakılır.

Ufak Tefek Şeyler

Kör adam bölümünü Vincent Price o sırada yazmıştır.

Demoni 2/Demons 2 (1986)

Senarist ve Yöneten: Lamberto Bava
Senarist/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Hikaye: Dardano Sacchetti
Müzik: Simon Boswell
Görüntü Yönetmeni: Gianlorenzo Battaglia
Kurgu: Piero Bozza
Prodüksiyon Tasarımı: Davide Bassan
Özel Efektler: Sergio Stivaletti & Danilo Bollettini
Oyuncular: David Edwin Knight (George), Nancy Brilli (Hannah), Coralina Cataldi-Tassoni (Sally), Asia Argento (Ingrid), Marco Vivio (Tommy), Lorenzo Gioielli (Jake)
Nam-ı Diğer: *Demons 2: The Nightmare Returns*

Filmin Özeti

Doğum günü kutlamaları sırasında Sally, korku filmi izlerken televizyon ekrarından gelen bir şeytan tarafından saldırıya uğrar ve korkunç, dişli bir canavara dönüşür. Partiye katılan misafirlere saldırarak şeytanlığını bulaştırır ve onları da canavarlara dönüştürür. Yüksek apartman binasında kapalı kalan diğer sakinler canlarını kurtarmaya çalışırken yağmacı canavarlara av olurlar.

Yorumlar

İlk filmin başarısı, bir devam filmini garantiledi ve ilk baştaki fikir üçleme yaratmak olduğundan, Argento ve Bava neşeli bir şekilde 1986 Mayıs'ında, Roma'da film çekimlerine başladılar. *Demons 2* esasen *Demons*'un yeniden yapılmasıdır. İlk filmde işlenen sinema figürü burada *Shivers* (1975) tarzında gösterişli, yüksek bir binayla yer değiştirmiştir.

Videodrome'u (1983) hatırlatır biçimde kötü niyetli bir varlığın televizyon ekranından belirmesiyle David Cronenberg'in çalışmalarına daha fazla gönderme yapılır. *Videodrome*'da olduğu gibi *Demons 2* de bir şekilde şeytanları günlük hayata salmaktan sorumlu olarak, gizemli ve potansiyel olarak ölümcül yayın stüdyolarını işler. Demons belli belirsiz korku filmlerindeki şiddet ve seyirciler arasında özgün bir ilişki olduğu üzerine yorumlarda bulunurken, buradaki sosyal eleştiri, gerçek tehlikenin TV ekranından çıkmasıyla, televizyon yayıncılarına yönlendirilir. Bu fikir Hideo Nakata'nın çığır açan filmi *Ringu*'da da (1998) incelenecektir.

Suspiria, *Cehennem*, *Phenomena* ve *Opera'daki Hayalet*'dekileri çağrıştıran bir dış seslendirme *Demons 2*'de çözülecek olayları *Demons*'a bağlar. Ancak anlatımsal kesintiler önceki filmleri özgün bir peri masalı niteliğine büründürürken, aynı şey gerçekten bu manasız anlatım gösterisi için söylenemez.

Bava ve Argento *Demons 2*'yi amaçlı bir şekilde en sonunda kanlı kaosun kaçınılmaz doruk noktasına yönlendiren senaryolar kurarak ve gerilimler yaratarak, kasti bir şok makinesi olarak tasarlardılar. Dehşet 'mekanizması' gayet belirgin ancak buna rağmen film ilkindeki ortam ayrıntılarından yoksundur. Filmde ilkindeki benzer unutulmaz anlar da yok değildir: Sally'nin ışıkları kapatılmış odaya girdiği ve yavaşça doğum günü pastasına yaklaştığı sahnede pastanın mumları ve odada Sally'nin ardından vuran ışık sahneye tüyler ürpertici ve gerilimli bir nitelik kazandırır.

Coralina Cataldi-Tassoni, Argento'nun sonraki bir dizi filminde de görünecektir ve *Gözyaşlarının Annesi*'ndeki ölümü Argento'nun en unutulmaz ve sarsıcı ölümlerinden birisidir. Senaryo Argento'nun en hantal ve en tahmin edilebilir senaryosu olsa da, bu *Demons 2*'nin büyük bir hit olmasının önüne geçmemiştir. Dead Can Dance, The Cult, Art of Noise ve The Smiths gibi sanatçıların müziklerinden yararlanan *Demons 2*

şaşırtıcı bir şekilde iyi film müziklerine sahiptir.

İlk film gibi, *Demons 2* de Argento'nun geçmiş katalogundan bazı bölümlere ve bir çocuk ve bir topun boş bir koridorda zıpladığı gizemli sahneyle kimi sahneleri tekrarlanan *Kill Baby Kill* (1966) gibi kimi Mario Bava filmlerine atıfta bulunur.

Bu kariyerini o andan itibaren eski akıl hocasının tüyler ürpertici gölgesi dışında ilerletmeyi tercih eden Bava'nın Argento'yla son çalışması oldu. Kariyerine gelecek vaat eden bir başlangıçtan sonra, Bava televizyon merkezli projelere ve tuhaf fantezi-macera filmlerine doğru yöneldi.

Ufak Tefek Şeyler
Lamberto Bava Sally'nin babasını canlandırır.

Giallo: La tua impronta del venerdi – TV Serisi (1987)

Yapımcı: Enzo Tortora & Anna Tortora
Senaryo: Laura Grimaldi, Marco Tropea & Dardano Sacchetti
(Ortak) Yapımcı: Dario Argento
Müzik: Manuel De Sica
Görüntü Yönetmeni: Angelo Pacchetti
Sunuş: Enzo Tortora, Dario Argento & Alba Parietti
Oyuncular(Turno di notte/Nightshift): Antonella Vitale (Calypso 9), Matteo Gazzolo (Rosso 27), Franco Cerri (Tango 28), Lea Martino (Loredana, telsiz operatörü)

Dario Argento, belki de zirvenin en üstünde olduğu zamanlarda, *Opera*'nın piyasaya çıkmasından kısa süre sonra magazin formatında, çok izlenen bir TV şovunun ortak sunuculu-

ğunu ve yapımcılığını üslendi. Bu Argento'nun televizyon alemine ikinci girişiydi ve Ekim 1987'den Ocak 1988'e kadar yayınlandı. Karışık değerlendirmeler aldı ve sadece bir dizi olarak yayınlandı.

Şov üç bölümden oluşuyordu ve Argento son ikisinin yaratıcı danışmanı oldu.

Giallo: Diğerleriyle bağlantılı bölüm film endüstrisine dahil olan insanlarla, özel olarak da giallo filmleri yapanlar ve bu filmlerin hayranlarıyla yapılmış röportajları içeriyordu. Bu bölümde Argento, kendi filmlerde kullanılan özel efektlerin arkasındaki sırları da gösterecektir. Tartışma oturumları ve program izleyicileri ve seyircilerin üçüncü bölümdeki kısa filmlerdeki katillerin kimliğini tahmin etmeye çalıştıkları bir quiz de yer aldı.

Gli incubi de Dario Argento/Dario Argento's Nightmares: Şovun Argento'nun kendisinin yazıp yönettiği üç dakikalık kısa filmleri tanıttığı bölümü. Bahsedilecek bir akışı bulunmayan kısa filmler daha çok ortam alıştırmaları, ürkütücü özel efektler ve gerilimler dizisiydi. Cinayet, yamyamlık ve tecavüz de dahil tuhaf ve yoğun görüntü tarzlarını (çok izlenen bir TV şovu için bu gerçekten rahatsız ediciydi) işlediler. Argento bu filmleri şeytanca coşkulu bir tazda Coralina Cataldi-Tassoni ile birlikte tanıttı. Bu filmler çoğunlukla *Demons* gibi Argento'nun diğerleri için ürettiği filmlere benziyordu ve yönetmenin geleneksel stilini anımsatmıyordu.

Turno di notte/Nightshift: Luigi Cozzi ve Lamberto Bava tarafından yönetilen, her biri 20 dakika süren kısa filmler serisi. Her bölüm Daria Nicolodi, Asia Argento, Mirella D'Angelo (*Ölümün Sesi*) ve Maria Chiara Sasso (*Demons 2*) gibi aktörleri misafir oyuncu olarak ağırladı. Bölümler gizemli Calypso Taksileri için çalışan Antonella Vitale (*Opera*) ve Lamberto Bava'nın *You'll Die at Midnight* (1986) filminden Lea Martino gibi karakterlerle bağlandı. Her bir bölümde izleyiciler katilin

kimliğini bulmaya davet edildiler. Argento ayrıca bu bölümlerin yaratıcı danışmanıydı.

Son iki bölüm önceden filme alındı ve bu bölümlerde Argento'nun müdahalesi daha belirgindi. Şovdaki rolü medya teşhirini ve şok değerini garantiledi.

La chiesa/The Church (1989)

Yazan ve Yöneten: Michele Soavi
Senarist/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Franco Ferrini
Müzik: Keith Emerson & Philip Glass
Görüntü Yönetmeni: Renato Tafuri
Kurgu: Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Barbara Cupisti (Lisa), Hugh Quarshie (Baba Gus), Asia Argento (Lotte), Tomas Arana (Evan), Feodor Chaliapin Jr (Papaz), Giovanni Lombardo Radice (Reverend)
Nam-ı Diğer: *Demons 3*, *In the Land of the Demons*, *Demon Cathedral*

Filmin Özeti

Ortaçağ dönemlerinde, Tapınak Şövalyeleri, şeytani büyülerle suçlanan kuytu bir köyü imha ederler. Cesetleri dev bir kilise üzerine kurulu toplu mezarlara gömülür. Geçmişten günümüze doğru gelince, kilisenin temelinde mühürlü kabristanın açılması sırasında mühürler kilisenin tek çıkışını da kapatır ve bir grup turist, tarihçi ve rahip binanın içinde kapalı kalır. Kilisenin altındaki ölülerin ruhları kapalı kalan insanları zapt etmeye başlar ve hayatta kalanların bir kısmı kaçmak için

bir yol bulmalı ve binanın içindeki kötülüğün dışarı çıkmasını engellemelidir.

Yorumlar

The Church Demons üçlemesinin üçüncü bölümüydü. Film genel hatlarıyla MR James'in bir tarihçinin mozaik cam bir vitrinde saklı hazinelere dair bir ipucu bulmasını anlatan *The Treasure of Abbot Thomas* başlıklı kısa hikayesine dayanıyordu. Bava yönetmeye koyuldu ancak stüdyo yönetmenin o zamanki ürettiklerinin çoğunun TV filmleriyle sınırlı olmasından kaynaklı bu karardan memnun değildi. Argento biraz da istemeyerek kendisiyle birçok filmde yardımcı yönetmen olarak çalışmış bir diğer yardımcısı Soavi'ye yöneldi. Daha önce ortalamanın üstünde olan ve gayet tarz slaher filmi *Stage Fright*'ı çeken Soavi TV dizisi *Giallo: La tua impronta del venerdi*'de birlikte çalışmayı reddedip, Terry Gilliam'la *The Adventures of Baron Munchausen* (1988) üzerinde çalışmayı seçtiğinde Argento'nun hışmına uğramıştı. Daha sonra ikili uzlaşmaya vardı ve Soavi projeye dahil oldu. Bu filmin Demons filmleriyle ilişkilendirilmesini istemediği açıktı; bunun yerine filmi daha da dallandırmak ve kendi imzasını atmak istedi ve bir dizi değişiklik yapılmasında ısrarcı oldu. Argento bu duruma sıcak baktı ve ikili uzlaştı. Gerçekten de film silinemez bir biçimde 'Argento tarzı' olsa da, Soavi kendisini ilgilendiren temalar ve fikirleri keşfetmek için hırslı bir girişimde bulunur. *The Church Stage Fright*'ın arkasından *Cemetery Man* diye de bilinen *The Sect* and *Dellamorte Dellamore* (1994) filminde de mevcut olan kendi görsel stilini incelemesinin devamı oldu.

Film Roma, Hamburg ve kathedralin bulunduğu Budapeşte'de çekildi. Sarmal ve gezgin akışı, dinsel imge ve sembolleri, şok edici şiddet ve gizemli bir atmosferin kırbaçlanmasıyla, *The Church*'de Argento etkisini görmek kolaydır. Kilisenin kapısını kapatan araçların ardındaki mekanizma *Cehennem*'deki

benzer imgeleri çağrıştırırken, hikayenin merkezindeki Gotik ve lanetli kilise benzer şekilde 'Üç Anne' üçlemesindeki lanetli binaları hatırlatır.

Soavi Argento'nun şoke edici sahne parçalarını kullanışı kendisine katmış görünüyor. Film de kendisini bu sahne parçaları üzerine kuruluyor. Temelin keşfi ve zeminin düşmesine ve haç işareti şeklinde tüyler ürpertici bir delik açılmasına neden olan kırık mührün bulunması gibi birkaç sahne görsel açıdan nefes kesicidir. Soavi'nin, özellikle sembolizm ve görsel alegorilerin kullanılmasında ciddi biçimde Mario Bava ve Riccardo Freda'dan etkilendiği görülür.

Filmin açılış sahneleri tüm köyün hayal meyal Amando de Ossorio'nun *Hayaletler Mezarı* (1971-75) filmlerindeki hayalet şövalyelerini andıran Tapınak Şövalyelerince kanlı bir katliamdan geçirilmesini işler. Yönetmen aynı zamanda bazı sahnelerde *Cinnet*(1980) ve *Şeytan'ın Yavrusu* (1968) benzeri filmlere de göndermelerde bulunmaya fırsat bulur. Soavi, John Collier'in 'Lilith'inin birleşimine benzer şekilde, bisitlet sürücüsünün çıplak kız arkadaşının kanatlı bir şeytan tarafından kucaklandığı tuhaf biçimde şehvetli sahnede örneklendiği gibi, sanat çalışmalarına ve Boris Vallejo'nun birçok tablosuna göndermelerde bulunarak, bir dizi sahnede Argento'nun resimsel detaylarını da kullanır. Benzer biçimde kutsal su kabından damada saldıran tuhaf deniz yaratığı da dahil Sergio Stivaletti'nin yaratık efektleri de çizgi roman yazarı Vallejo'nun çalışmalarından esinlenmiştir.

Soavi muhtemelen akıl hocasının görsel stilinden yararlanmış olsa da, kendisinin de tek başına başarılı bir yönetmen olduğu açıktır. Film, gelinliğin kilitli kapıya sıkışmasının ve akıldan çıkmayacak şekilde rüzgarda dalgalanmasının binanın dışından gösterilişi gibi şeytani ama aynı zamanda derinlemesine cazibeli görüntülerle doludur. Aynı zamanda gelin adayının aynaya bakarken kendi yüzünü tırmalamaya başlaması gi-

bi, Soavi'nin grotesk imgelemlerin akışına izin verdiği bir dizi acayip ve rahatsız edici rüya sıralanışları da mevcuttur. Keith Emerson ve Philip Glass tarafından hazırlanan film müziği uygun bir şekilde, kötü bir şeyler olacağı hissi uyandırıyor ve grafik ilerlemeleri etkili bir şekilde besliyor.

La setta/The Sect (1991)

Yazan ve Yöneten: Michele Soavi
Senarist/Yapımcı: Dario Argento
Yardımcı Senarist: Giovanni Romoli
Müzik: Pino Donaggio
Görüntü Yönetmeni: Raffaele Mertes
Kurgu Franco Fraticelli
Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti & Massimo Cristofanelli
Oyuncular: Kelly Curtis (Miriam), Herbert Lom (Moebius Kelly), Maria Angela Giordano (Kathryn), Michel Adatte (Frank), Carla Cassola (Dr Pernath), Angelika Maria Boeck (Claire), Giovanni Lombardo Radice (Martin)
Nam-ı Diğer: *The Devil's Daughter*, *Demons 4*

Filmin Özeti

Frankfurt, Almanya. Öğretmen Miriam yolun ortasında bir kutu taşıyan yaşlı bir adama çarpmaktan son anda kurtulur. Gönülsüzce adamı evine götürmeyi kabul eder ve karşılaşmanın tesadüfi olmadığını fark eder. Daha sonra şeytani mezhebin önde gelenlerinden Moebius Kelly'nin Şeytan'ın çocuğunun taşıyıcısının kim olacağını belirlemek için evrenden işaret beklediği anlaşılır: taşıyıcı Miriam'dır.

Yorumlar

The Sect Soavi ve Argento'dan bir diğer esrarlı sunuştur. Film iki ayrı senaryonun, Soavi'nin *The Well* ve Giovanni Romali'nin *Catacombs* başlıklı senaryoların birleşimidir. Yardımcı senaristlikle birlikte, Argento aynı zamanda çöldeki huzursuzluk verici açılış sahnesini ve bir hippi topluluğunun mezhebin delirmiş liderince katledilmesi sahnelerini de yaratmıştır. Soavi'nin olağan görsel sergilemeleri olumlu bir dönüş yapar ve gerçekten senaryoya dayalı sıkı akış ve dikkatten yararlanır. Sonuç olarak yönetmenin akıcı kamera çalışması, sarsıcı sahne tasarımı ve rüyavari atmosferleri sıradan bir genç kadının olağanüstü ve rahatsız edici bir duruma saplanması hakkındaki sürükleyici bir hikaye etrafında döner. Filmi daha kapsamlı yapansa Jamie Lee Curtis'in kız kardeşi Kelly Curtis'in gerçekten çarpıcı performansıdır. *The Church*'ü çektiğinde Soavi'nin tam olarak ne yapabileceğini gördükten sonra, Argento *The Sect*'in çekilmesi sırasında çırağının tam destekçisiydi ve inancının tam olduğu genç yönetmenin nefes alması için baskı uygulamama konusunda özenliydi. *The Church*'de Argento'dan çok şey öğrenen Soavi akıl ustası seti ziyaret ettiği zamanlarda rahatsızlık hissetmedi.

Kendisinden önceki *Suspiria*, *Cehennem* ve *Phenomena* filmleri gibi, peri masallarından ve mitolojiden, özellikle de Lewis Carroll'un yazınından derin bir şekilde etkilenen *The Sect* rüya benzeri, fantezi-korku filmidir. Film kabusların derinliklerine batırılmış, tuhaf bir öbür dünya atmosferine sahiptir. Çoğu sahnede karakterlerin aralarında dolaştığı, havada uçuşan polenler boğucu ve rüya benzeri bir çevreyi yansıtır. Sovai olayları druid ve Keltk ikonografi ve sembolizmin karışımıyla doldurur.

Miriam'ın tavşanının televizyon alıcısı üzerinde dolaşıp kanallara göz atması gibi mantığa veya açıklamalara meydan okuyan bir dizi an da vardır!

Elbette, bunun bir Argento yapımı olmasından kaynaklı, filmde Kathryn'nin şeytani kamyon şoförünün ellerinde kesilmesi, sonrasında onun kanını hastaneninin her yerine bulaştırması ve dolunay ışığının altında yüzü yırtılmış bir kadın gibi şiddetli sahne kesitleri yok değil. Miriam'ın bir tarlada rüzgar çanlarının ve rahatsız edici değersiz süs eşyalarının asılı olduğu bir ağacın etrafında dolaşırken, insana benzeyen yaratıklar tarafından dev bir kuş kafasıyla taciz edilişini gösteren rüya da dahil birçok esrarengiz rüya dizisi filme yayılır.

Özellikle perili bir adamın kendisini vurması ve kanın arkasındaki tabloya sıçraması ve Argento'nun filmlerinde gözlere yapılanların tekrarlanmasıyla Miriam'ın göz damlasını rahatsız edici yakınlıkta kullanması gibi burada da Argento'nun çalışmalarına ince göndermeler bulunur. *Cehennem*'de olduğu gibi su kuşkusuz şeytani temayüller alır: Miriam'ın zemin katındaki su kuyusu Soavi'nin yeraltındaki yerlere Freudyan çağrışımlarla dolu ilgisini tam olarak araştırmasını sağlayan cehennem kapısı gibidir. Tüyler ürpertici, dingin bir sahnede Miriam doğum havuzu olarak kullanılacak bu kuyunun içine indirilir, gizemli bebek bakıcıları Dracula'nın gelinleri gibi ruhani mavi derinliklerden su yüzüne çıkarlar.

The Sect, dini metaforlar ve unutulmaz görüntülerle donatılmış, yavaş yanan, sıkı ve sürreal bir deneyimdir. Miriam telaş içinde mezhepten kaçarken paranoyak olup kime güveneceğini bilmezken onun ardından avını arar gibi dolaşan Soavi'nin kamerası asitteki Şeytan'ın Yavrusu'nun her bir ayrıntısını yakalar. Tüm bunlara dayanarak hikayeye kendini kaptırmak kolaydır.

MDC Maschera di cera/The Wax Mask (1997)

Yönetmen: Sergio Stivaletti
Hikaye/Yapımcı: Dario Argento
Senaryo: Lucio Fulci & Daniele Stroppa
Müzik:: Maurizio Abeni
Görüntü Yönetmeni: Sergio Salvati
Kurgu: Paolo Benassi
Prodüksiyon Tasarımı: Antonello Geleng
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Robert Hossein (Boris Volkoff), Romina Mondello (Sonia Lafont), Riccardo Serventi Longhi (Andrea), Gabriella Giorgelli (Aunt Francesca), Umberto Balli (Alex), Valery Valmond (Giorgina)

Filmin Özeti

Paris, 1900. Genç Sonia metal pençeli bir eli olan bir adamın anne babasını doğradığına ve o anda çarpmakta olan kalplerini çıkardığına tanıklık eder. 12 yıl sonra Sonia, Roma'da görme özürlü halasıyla yaşamaktadır. Canlı gibi görünen dehşetli ölüm sahneleri rekreasyonlarıyla adı kötüye çıkmış Volkoff'un yeni balmumu müzesine terzi olarak çağrılır. Roma'daki bir dizi dehşet verici cinayet gazeteci Andrea'yı müzeye yönlendirir. O ve Sonia ölümler ve müzenin salonlarında görünen yeni, tuhaf bir biçimde tanıdık balmumu figürleri arasında rahatsız edici bir bağlantıdan şüphelenmeye başlarlar.

Yorumlar

The Wax Mask ilk olarak Dario Argento ve Lucio Fulci arasında ortak bir çalışma olarak tasarlandı. İkisi her zaman rakiplerdi ve Argento her zaman Fulci'nin onun çalışmalarını kopya ettiğini düşünüyordu. Ancak 1994'te Roma'daki bir

film festivalinde buluştuklarında Argento ağır hasta, tekerlekli sandalyede gelen Fulci'yi gödüğünde gerçekten şok oldu ve üzüldü. Fulci'ye birlikte bir şeyler yapmayı önerdi ve eskisinden daha az üretken olan Fulci memnuniyetle kabul etti. *Mumya* (1932) filmini yapma planlarını bir kenara atıp, en sonunda Gaston Leroux'un *The Wax Museum* hikayesini filmleştirmeye karar verdiler. Fulci filmin Gotik aşk hikayesi olarak çekilmesinden yanayken Argento yüksek şiddet filmi üzerinde ısrar etti. Trajik bir şekilde çekimler başlamadan Fulci yaşamını yitirdi. Argento bir saygı gösterisi olarak onun cenaze masraflarını ödedi ve bir süre bekledikten sonra projenin kontrolünü kendisinin özel efekt adamı Sergio Stivaletti'ye devretti. Bu Stivaletti'nin yönetmenlik görevi yürüttüğü ilk filmiydi ve Argento yanındayken kendini güvende hissetti.

Film klasik eski korku filmlerine bir geri dönüş ama Argento'nun kendi filmi *Operadaki Hayalet* gibi tuhaf, postmodern bir keskinliğe sahip. 1996 Temmuz'unda İtalya'da, 3 milyon dolar bütçeyle çekilen *The Wax Mask* gösterişli ve bol sahne tasarımlarıyla öne çıkar ve ümitsizce Mario Bava'nın düzeyine ulaşmayı amaçlar. Stivaletti Argento veya hatta Soavi kadar görsel yönetme becerisine sahip değildir ama özellikle de ürkütücü balmumu heykelleri ve karamsar ışıklandırmanın olduğu balmumu müzesindeki sahnelerde olmak üzere yumuşatılmış korku ve ürkütücülük atmosferi yaratmayı başarır. Argento, Lamberto Bava ve Michele Soavi ile çalışırken Stivaletti kamerasını etrafta etkili bir şekilde hareket ettirmeyi öğrendi. Filmde özellikle de kameranın Paris'i aydınlatan bir havai fişeğin görüntüsünden pencerenin arasından bir odadaki cinayet sonrası manzarayı göstermek üzere geri doğru çekildiği açılış sahnesi gibi bir dizi sarsıcı sahne de bulunur.

Simyacılığın Victoryan teknolojiyle kombinasyonu hikayede hünerli bir dönemeç sunar. Deli Volkoff tarafından uyuşturulan ve ortak bir kalple canlı tutulan kurbanların balmumu

kaplı bedenleri hareket edemez. Onun yeraltındaki laboratuarı Frankenstein'in laboratuarının grotesk bir kırması gibi görünür ve Argento'nun *Opera'daki Hayalet*'inin yerini eder.

Stivaletti bazı sahnelerde bir miktar self-refleksiftir. Bazı dehşet verici cinayetleri kamerayı senaryolara geri çekmek için ortaya çıkartır. Bu sürede de müzedeki sergiler bizi bir anlığına özel efektlerin gücünü düşünmek üzere hikayenin dışına çıkartır.

Birkaç dondurucu an çocukları da şok edici sonuçlara maruz bırakıldığını gösterir: Gizemli, örtülü bir figür pamuk şeker vaadiyle küçük bir çocuğun aklını çelerek çocuğu diğer çocukların yanından, gelecek şiddete işaret ederek Stivaletti'nin kamerasının izlemeyi bıraktığı parktaki ıssız bir noktaya götürür. Kaçırılma girişiminden sonra öldüğü düşünülen küçük bir kız çocuğunun otopsisini gerçekleştirmek üzere olan doktor kızın aslında gayet canlı olduğunu fark eder. Kalbi hareket yetisini engelleyen gizemli bir uyuşturucuyla yavaşlatılmıştır.

Filmin doruk noktası Volkoff hiçbir şey ifade etmeyen sonlanışta müzenin ateşleri içerisinde yok olurken gerçek halinin -*Terminatör* ve *Crypt Keeper*'den bir kırma- ürkütücü görünüşünü işler.

Stivaletti projeyi öylesine bağlanmıştı ki bütçeyi ve ayrılan zamanı aştığında filmin geir kalanını kendisi finanse etti ve geriye kalan sahneleri kendi evinde çekti. Kendi özel efekt stüdyosunu da yer altı laboratuarı olarak kullandı. O ve Argento projeyi Lucio Fulci'ye adamanın anlamlı olacağını düşündüler.

Ufak Tefek Şeyler

Belirgin bir biçimde, Tom Savini tarafından *Trauma* için yaratılan bir baş, balmumu müzesindeki Fransız Devrimi sergisinde kullanılmıştır.

Scarlet Diva (2000)

Yazan ve Yöneten: Asia Argento
Yapımcı:Dario Argento & Claudio Argento
Müzik: John Hughes
Görüntü Yönetmeni: Frederic Fasano
Kurgu: Anna Rosa Napoli AMC
Prodüksiyon Tasarımı: Alessandro Rosa
Özel Efektler: Sergio Stivaletti
Oyuncular: Asia Argento (Anna Battista), Jean Shepard (Kirk Vaines), Herbert Fritsch (Aaron Ulrich), Vera Gemma (Veronica), Daria Nicolodi (Anna'nm annesi), Gianluca Arcopinto (Dr Pascuccia)

Filmin Özeti

Aktris Anna Battista'nın her şeyi varmış gibi görünür: gençlik, güzellik, para ve başarı. Bununla birlikte aşırı şekilde yalnız ve yılgın hisseder ve yüzeysel kariyerinden daha çok şey ister; kendisini yazarak ve film yönetmenliğiyle ifade eden gerçek bir sanatçı olmak ister.

Kendini keşfetmenin kendi kendini yıkıcı ve uyuşturucuya saplanmış bir yolculuğuna çıkar. Bu yolculuk onu yol üzerinde bir dizi tuhaf ve yaralı insanla tanışacağı Avrupa ve Amerika'ya yönlendirir.

Yorumlar

Scarlet Diva'dan önce, Asia Argento birkaç kısa film ve babası ve Abel Ferrara hakkında kendisine çeşitli ödüller kazandıran belgeseller yönetmişti. Üretken bir yazar olarak, bu filmin köşe taşı olan birkaç kısa hikaye ve bir rock müzisyeniy-

le sona ermiş olan ilişkisinin ayrıntılarını aktaran bir roman kaleme aldı.

Şiddetle bağımsız ve dikkafalı biri olarak, Asia nepotizm suçlamalarıyla mücadele etti ve babasının gölgesinden uzakta başarılı ve güvenilir bir kariyer oluşturarak ilerledi. Kiç, tahrip edici, değersiz ve saygısız *Scarlet Diva*, onun yarı-otobiyografik ilk yönetmenlik filmidir. Asia'nın kendisininden de fevkalade cesur bir performans sergilediği film olabildiğince nefsine düşkün. Samimi, video-günlüğü tarzında çekilen filmde hayatının dramalarının gelişimine ilk ağızdan ve ilginç ayrıntılarıyla tanık oluyoruz. Babası gibi Asia seyirciyi sık sık kabuslu bölgelere saplayan belirsiz ve gezgin bir anlatıma tutunan görsel açıdan sarsıcı görüntüler ve sahne kesitleri bombardımanına tutar. Kara mizahlı ve zaman zaman sürreal bir şekilde gayet Lynchiyan olan film etkili bir şekilde Asia'nın şeytani görsel bir şiir gibi açılan çetin bir hikaye yaratma kabiliyetini yansıtır.

Anna'nın kopuk yolculuğu kendisi için olduğu gibi seyirici için de huzursuzluk vericidir, bazen her iki taraf da tam olarak nerede olduklarını anlayamaz hale gelirler. Uyuşturucuya saplanmış hummalı rüyalar ve halüsinasyonlar sık sık Anna'nın gerçekliğine hücum eder ve zaman zaman olaylar öylesine kabusa dönüşür ki kahredici bir hal alır. Anna'nın aynaya bakarak kızgın bir şekilde yüzüne makyaj yaptığı sırada ve uyuşturucu alırken neredeyse boğulduğu ve belli belirsiz, yarı kör kütük, yarı bilinçli bir şekilde fotoğrafçıların onun savunmasız durumunu fotoğraflayarak kendisini kullanıp taciz ettiklerini farkettiği sahne gibi birkaç çarpıcı sahne göze çarpar. Ayrıca hamile olduğunu fark ettiği ve kendisini çocukken gösteren bir çekimle kesilen ve mevcut durumla baş etmedeki toyluğunu ve yeteneksizliğini aktaran sahne de etkilidir.

Asia'nın babası *Trauma*'yı çekmekteyken 'elde taşınır' yaklaşımı düşündü ancak teknoloji hala gelişmemiş olduğundan bu

fikirden vazgeçti. Kızını ziyadesiyle destekleyen Dario kızının kendi yaratıcılığını keşfetmesine alan açmayı tercih ederek seti sadece birkaç kez ziyaret etti. Asia *Scarlet Diva*'yı yapmasa yaratıcı bir şekilde ölmüş olacağını iddia eder. *New Rose Hotel* (1998) filminde Abel Ferrara ile çalışan Asia takatsiz hissediyordu ve agorafobiye doğru gidiyordu. *Scarlet Diva*'yı yazıp filme çekmesi yeniden kontrolü kazanmasına yardımcı oldu. Sahip olduğundan daha fazla yönetmenlik tecrübesi gerektirdiği düşüncesiyle, bir savaş filmi yazma ve yönetme planlarını bir kenara attı ve sonradan *Scarlet Diva*'ya dönüşen *Bebekler Vadisi* (1967) temalı hikayesine şekil vermeye başladı. Derin bir şekilde şöhretin ve talihin tuzaklarına düşüşünün hikayesini açıktan kendi yaşamının grotesk bir aynasına dönüştürerek anlatmakla meşgul oldu. Bu hikayede film endüstrisine dahil olan çoğu insanı kendilerinin ve başkalarının hayatını mahveden hedonist enkazlar olarak resmetti.

Babasından kalmış görünen bir diğer özellik de annesine(Daria Nicolodi) ekranlarda zarar vermek. Asia böyle yaparak belki de anne babasının ilişkilerinin kötü yönlerini 'defetmesi' gerektiğini belirterek babasının aynı şeyi yapış şekline ışık tutuyor.

Babasından hazırlanmanın önemini öğrenmiş olarak ve aynı zamanda doğaçlamaya da açık kapı bırakarak, Asia film yapımına çok deneysel bir yaklaşıma sahiptir. Ferrara'dan aktörlere alan açmayı ve küçük bir ekibin başarılarını sergileyebileceği samimi bir ortam yaratmayı öğrenmiştir. Kendisini tamamen dışarıda tutmamak için bazı sahneleri kendi kendine de çekmiştir. Asia çalışmasını filmin yapılması sırasında gerçekleşen trafik kazasında yaşamını yitiren üvey kardeşi Anna'ya adamıştır.

Ufak Tefek Şeyler

Asia'nın *Stendhal Sendromu*'nda kullanılan tablolarından bi-

risi Anna'nın apartmanının duvarında asılıdır. Argento'nun *Opera'daki Hayalet* filminden bazı kesitler ekrandaki tuhaf ve rahatsız edici rüya dizileri arasında görülebilir.

SADİSTİK SENARYOLAR: ARGENTO'NUN YAZARLIK ÇALIŞMALARI

Yönetmenlikten önce Argento adını başkaları için filmler yazarak duyurdu. Sık sık Westerns, savaş filmleri ve psikoseksüel dramlar gibi giallo'nun dışındaki film türleri ve korku filmleriyle amatörce uğraştı. Ancak daha sonraları uzmanlık alanının korku/gerilim filmleri olduğunu fark etti.

Scusi, lei e favorevole o contrario?/Excuse me, are you For or Against? (1967)

Dini sebeplerden boşanmaya karşı olduğunu savunurken eşini birçok kadınla aldatan ve gitgide daha da hareketlenen davranışlarını sır olarak saklama mücadelesi veren bir adamın maceralarını anlatan tuhaf bir komedi.

Yönetmen: Alberto Sordi
Senaryo: Dario Argento & Sergio Amidei

Qualcuno ha tradito/Every man is my Enemy (1967)

Rezil bir mücevher soygununu ayrıntılandıran varoluşsal gerilim filmi. Her bir üyesi diğerinin ihanet edeceğinden şüphelendikçe grup arasındaki dayanışma aşınmaya başlar. Bol bol kan akıtma ortaya çıkar.

Yönetmen: Franco Prosperi
Senaryo: Dario Argento & Raimondo Del Balzo

Les héros ne meurent jamais/Heroes Never Die (1968)

İkinci Dünya Savaşı Norveç'teki kimyasal silah fabrikasına sızmaya ve fabrikayı yok etmeye çalışan çatlak bir komando birliğini aktaran bir drama.

Yönetmen: Maurizio Lucidi
Senaryo: Dario Argento

Oggi a me... domani a te!/Today it's me... Tomorrow it's you! Nam-ı diğer Today we kill, Tomorrow we die! (1968)

Vahşi bir Spagetti Western. İşlemediği bir suçtan dolayı hapis cezası yatan bir adam hapisten çıktıktan sonra itham edildiği suçu işleyenlerden intikam almasına yardımcı olmaları için bir çete kurar.

Yönetmen: Tonino Cervi
Senaryo: Tonino Cervi & Dario Argento

Comandamenti per un gangster/Commandments for a Gangster (1968)

Güçlü bir rakibiyle evlenen kız kardeşinin öldürülmesinin intikamını almaya koyulan bir gangsterin maceralarını anlatan suç-gerilim filmi.

Yönetmen: Alfio Caltabiano
Senaryo: Alfio Caltabiano & Dario Argento

Commandos (1968)

Bir Kuzey Afrika kampına sızıp orayı işgal eden ve tabuları

için bekleyen bir grup İtalyan-Amerikan askeri hakkındaki savaş draması. Ancak bir entomolojistin öldürülmesinin ardından kıyamet kopar.

Yönetmen: Armando Crispino
Senaryo: Armando Crispino, Dario Argento, Lucio Battistrada & Stefano Strucchi

La Rivoluzione sessuale/The Sexual Revolution (1968)

Avusturyalı psiko-analist farklı geçmişleri olan yedi farklı çifti bir araya getirir ve sözümona tabulardan ve sonuçlarından soyutlanmış bir dizi seks çılgınlığına davet eder.

Yönetmen: Riccardo Ghione
Senaryo: Riccardo Ghione & Dario Argento

C'era una volta il West/Once upon a Time in the West/Bir zamanlar Batı'da (1968)

Bir kadının kocası ve ailesi büyük bir demiryolu patronu olan Mortan'ın emriyle öldürülünce yardımına iki yabancı yetişir: Cheyenne ve Harmonica. Sonraları her ikisinin de kadının kocasının katillerinden intikamını alması için yardım etmelerinde başka nedenlerinin olduğu ortaya çıkar.

Yönetmen: Sergio Leone
Hikaye: Sergio Leone, Dario Argento & Bernardo Bertolucci

Une corde, un colt/Cemetery Without Crosses (1969)

Bu Spaghetti Western'de bir adam arkadaşının rakip bir aile tarafından öldürülmesinin intikamını almaya yemin eder. Adı

geçen ailenin kızını kaçırdığında, arkadaşının dul karısı kıza tecavüz ettirir ve dövdürür ve kocasının defnine karşılık kızı geri vermeyi teklif eder. Aile kızlarına tecavüz edilmesinin intikamını almaya karar verir.

Yönetmen: Robert Hossein
Senaryo: Robert Hossein, Dario Argento & Claude Desailly

Metti una sera a cena/The Love Circle (1969)

Bu komedi-ahlak oyununda üç adam ve iki kadının ahlaki değerleri eş değiş tokuşunun olduğu cinsel ilişkilere dahil oldukları sırada test edilir.

Yönetmen: Giuseppe Patroni Griffi
Senaryo: Giuseppe Patroni Griffi, Dario Argento & Carlo Carunchio

Probabilita zero/Possibility Zero (1969)

Uyumsuz bir komando birliğinin geri dönüştürülmüş torpidolar yardımıyla bir Nazi kalesine sızıp, orayı işgal etme maceralarını anlatan savaş gerilim filmi.

Yönetmen: Maurizio Lucidi
Senaryo: Dario Argento, Giuseppe Mangione & Vittoriano Vighi

La Legione dei dannati/Legion of the Damned (Battle of the Commandos olarak da bilinir) (1969)

Önceki birliğinin mecburi intihar görevinden dolayı acılı olan bir albay bir grup suçu kanıtlanmış mahkumu D-Day

(Askeri harekatın başlangıç günü-ç.n.) için hazırlar.

Yönetmen: Umberto Lenzi
Senaryo: Dario Argento, Rolf Grieminger & Eduardo Manzanos Brochero

Un Esercito di cinque uomini/5 Kişilik Ordu(1969)

Spaghetti Western. Meksika Devrimi sırasında bir grup ahbap silahlı güçler tarafından yoğun bir şekilde korunulan ve çeşitli askeri kontrol noktalarından geçen bir trenden büyük miktarlarda altın çalmak için bir plan tasarlarlar.

Yönetmen: Don Taylor & Italo Zingarelli
Senaryo: Dario Argento & Marc Richards

La Stagione dei sensi/Season of the Senses (1969)

Otoriter metresini öldürdükten sonra zengin bir münzevi gözlerden uzak ada evinde çeşitli genç kadınlarla aşağılayıcı, psikolojik yönden ağır ve açık saçık bir dizi oyun oynar.

Yönetmen: Massimo Franciosa
Senaryo: Barbara Alberti, Dario Argento, Franco Ferrari & Peter Kintzel

Così sia/Man Called Amen (1972)

Bir banka soymak için bir filozofla takım oluşturan iki tecrübesiz haydutun aksiliklerini aktaran Komedi-Western.

Yönetmen: Alfio Caltabiano
Senaryo: Alfio Caltabiano, Dario Argento & Adriano Bolzoni



JAMES GRACEY

DARIO ARGENTO

Korku ve Gerilim Filmlerine İtalyan Dokunuşu

40 yılı aşkın bir süredir, Dario Argento'nun nefes kesici biçimde şiddetli ve asortik filmleri dünya etrafındaki izleyicileri şoke ediyor ve dehşete düşürüyor. Bir Argento filmi izlemek tamamen içsel bir tecrübenin keyfine varmaktır. Özenle hazırlanmış set bölümleri ve baş döndürücü sinema sanatçılığı kan ve gücün kakofonisinde çarpışır. Kamera, durmaksızın avının beşinde dolaşan bir silah gibi kullanılır. Şaşılası görüş açısı çekimleri izleyiciyi ölüm ve kargaşanın her şatafatlı tasvirinde içine alırken hem kovalanan hem kovalayan kılar.

Çekici kadın kurbanlar soyut dehşetin içine akarken, hepsi kendi savunmasızlığının farkında, özlemle arkalarına bakarlar. Zaman zaman her cinayet neredeyse şehvetli bir şekilde, daha çok seks sahnelerini andırırcasına filme alınır: kanlı kaosların rahatsız edici bir orgazmında doruğa çıkan kan ve beden çılgınlığı.

Dehşet ve gerilim sahneleriyle kendisi de bir isim yapmış olmakla birlikte, Argento sık sık 'İtalyan Hitchcock' diye anılır. Fakat Hitchcock'un çalışmaları sabit doğrusallık, odaklanmış akış, anlatı ve mantıkla özdeşleşirken, Dario Argento'nun filminde bunlar atmosfer, teknik yetenek ve provokatif betimlemelerle yer değiştirir.



KAL KEDON

ISBN 978-605-5679-75-X

9 786055 679750